TAS_B12_01/01

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة -تلمسان-
كلية الآداب و اللغات
قسم: اللغة و الأدب العربي

9013
Facultés

تخصص: دراسات مقارنة

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

الموسومة بـ:

أثر الثقافة الفرنسية
في مسرح توفيق الحكيم

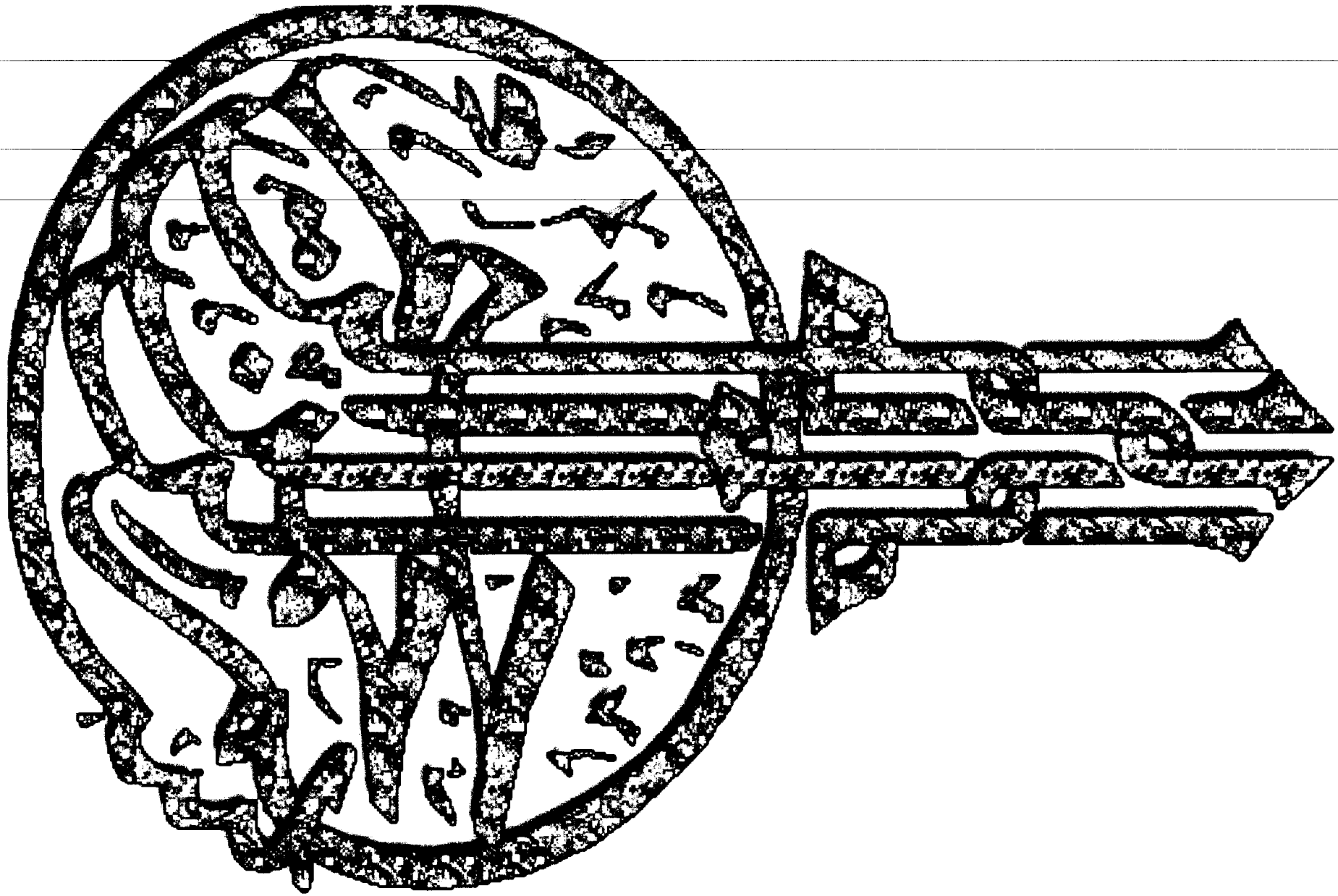
من إعداد الطالبة:

* موساوي نعيمة

تحت إشراف الدكتور:

* لطرش عبد الله

السنة الدراسية: 2011-2012



الإهداء

"ربّ اشرح لي صدري

ويسّر لي أمري

وأحلل عقدة من لساني

يفقهوا قولي"

عرفان

أتوجه بحمدي وشكري لله فهو الهادي والموفق لما فيه الخير والصّلاح.

ثم بصدق معاني الشّكر والتّقدير إلى أستاذي المشرف الدّكتور

"محمد عبد الله" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه القيّمة،

والذي لم يخفي جهده في دعم عملي هذا

"حفظه الله وجزاه عنّي خير الجزاء".

و أتقدم بشكري و احترامي إلى أعضاء لجنة المناقشة

وإلى كل معلمي وأساتذتي في جميع الأطوار.

لكم مني جزيل الشكر والتقدير.

الإهداء

إلى من ملأتني حنانا وحبا

أمي الحبيبة "حليمة"

لك أهدي ثمرة هذا الجهد.

إلى من بيدي إلى طريق النجاح ، إلى الذي لم يبخل علي بعطفه وجوده

أبي الغالي "محمد"

لك أهدي ثمرة هذا الجهد.

إلى الذين قاسموني الأفراح،فكانوا قدوتي ومنبع إخلاصي وشجاعتي

إلى" اخوتي" و "أخواتي"

أهدي ثمرة هذا الجهد .

إلى كل من علمني حرفا،إلى كل من رافقوني الدرب وشاركوني المشوار

أهدي ثمرة هذا الجهد.

إلى كل روح طيبة ضحت وأعطت وجادت إلى روح "توفيق الحكيم"

أهدي ثمرة هذا الجهد.

مقدمة

مقدمة:

إن المسرح ضرب مميز من الأدب ، فيه من الجمال والسحر والحركية ما يجعله فنا راقيا ، فهو نقطة الالتقاء بين الفنان المبدع والجمهور على وجه مباشر ، وإن كان مختلفا عن الفنون الأخرى في بعض ركائزه فهو يكشف عن قدرة الإنسان على الإبداع الغامض والتعجب والتأمل...فالمسرح يستطيع أن يجسد الحقيقة على أرض الواقع ، ولقد تطور هذا الفن الخالد بفضل أدباء برعوا في الكتابة وتقنياتها ، ويعد " توفيق الحكيم" من أبرز هؤلاء حيث ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا بالمسرح ، فقد كرس حياته لخدمته من خلال الاهتمام به كفن يرقي المجتمعات ، وهو الذي درس الثقافة الغربية خاصة منها الفرنسية ، مستفيدا من إبداعاتها الفنية الفائقة ، من اختيار للشخصيات وتنوع في الحوار والوصف ، ما جعل العالم يندهش من براعة وإتقان هذا الأخير الذي يعد في صدارة رواد المسرح العالمي.

لقد استقر الأمر عندي في اختيار عنوان المذكرة ب " أثر الثقافة الفرنسية في مسرح توفيق الحكيم "، وهذا لعوامل وأسباب دفعتني لذلك أذكر منها:

- أحببت أن اطرق باب المجهول.

- فن المسرح من الفنون الصعبة من جانب ، والسهلة اليسيرة من جانب آخر فهو صعب كونه لم يكن معروفا عند العرب ، يعني هو فن دخيل عرف فقط في القرن التاسع عشر ميلادي ، وسهل من ناحية أنه فن يختار جانبا معينا من الحياة و يدرسه إضافة إلى كونه فن يكتب ويمثل ، فأحداث المسرحية وشخصياتها تستطيع أن تترك بصمتها في ذهن القارئ أو المتفرج فهي تختار الجوانب المثيرة...

- رغبة مني في الإطلاع على المسرح العربي.

- إطلاعي على بعض أعمال "الحكيم" التي فعلا أدهشتني لما تحمله من معان سامية.

ومادام كل بحث ينطلق من فرضيات وإشكاليات ليتضح المبهم للقارئ فقد جاءت إشكالية هذا البحث كالآتي: إلى أي مدى تأثر "توفيق الحكيم" بالأدب الغربي عامة و المسرح الفرنسي خاصة؟

لقد قسمت هذا العمل إلى ثلاثة فصول و ذلك بعدما مهدت للموضوع بمدخل وقفت فيه على "ميلاد المسرح العربي"، فيما يخص الفصل الأول كان بعنوان "سيرة ومسيرة" قسمته إلى مبحثين ، المبحث الأول تناولت فيه كل ما يتعلق بحياة توفيق الحكيم (السيرة بين هامشين) ، والمبحث الثاني ذكرت فيه الإنتاج المسرحي عند توفيق الحكيم، أما الفصل الثاني عنونته ب "أثر الثقافة الفرنسية في مسرح توفيق الحكيم" وهو الآخر عرضته في مبحثين، المبحث الأول تحدثت فيه عن: توظيف الأسطورة و الرمز و اللامعقول ، أما المبحث الثاني فتحدث فيه عن المسرح الذهني (مسرح الأفكار والعقل) ، وفيما يخص الفصل الثالث خصصته للدراسة التطبيقية المقارنة ، واخترت مسرحية "بيجماليون" نموذجا عند كل من من الكاتب العربي "توفيق الحكيم" والكاتب الغربي "جورج برناردشو" فتطرقت في المبحث الأول إلى دراسة مسرحية بيجماليون عند "توفيق الحكيم" أما المبحث الثاني فجعلته بعنوان "بيجماليون بين توفيق الحكيم و برناردشو".

إعتمدت على مجموعة من الكتب القيمة والتي ساعدتني كثيرا في إنجاز هذا العمل منها:كتاب "توفيق الحكيم" للدكتورين "إسماعيل أدهم" و"إبراهيم ناجي" وكتاب "صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم" "لعبد اللطيف محمد السيد الحديدي" ...وفيما يخص المنهج المعتمد ، اعتمدت المنهج التحليلي لأني في صدد دراسة مقارنة تحليلية بين أدبين عربي وغربي...

واجهتني مجموعة من الصعوبات التي عطلت سيري ، منها نقص المراجع العربية في هذا المجال فمعظم الكتب كانت مترجمة إلى العربية ،كما أنني لم أجد الوقت الكافي للتوسع والغوص في أعماق المسرح العربي خاصة مسرح "توفيق الحكيم" فهو بحر شديد الأعماق يلزمه رحلة طويلة...ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أوجّه حمدي لله فهو معيني و مرشدي.

مدخل:

ميلاد المسرح العربى

ميلاد المسرح العربي:

يتفق كثير من الدارسين في جعل عام 1847م تاريخ ميلاد المسرح العربي ،" وهو العام الذي قدم فيه مارون النقاش أول عرض مسرحي عربي بعنوان " البخيل" المأخوذة عن مسرحية "البخيل" للكاتب الفرنسي "موليير" ، وجاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النقاش بالثقافة الغربية ..."[1] ،" ثم أتبعها بمسرحيات أخرى مؤلفة ،"مثل "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" 1949م ، وكانت مسرحياته فكاهية غنائية ، اقترب إلى فن "الأوبريت الذي يعنى بالموسيقى أكثر من الحوار..."[2]

إن مرحلة" مارون النقاش" سميت بالذات بداية المسرح العربي ، فقد اقتبس في مسرحيته " البخيل" كوميديا "موليير" الشهيرة فموليير كما قيل عنه "يكاد يكون أكثر الكتاب المسرحيين شعبية ولهذا فهو مبدع رائع من مبدعي الفن الحديث."[3]

اقتبس من أدب هذا الكاتب العظيم الكثير من العرب حيث استطاع أن يظهر في كل بلد عربي موليره الخاص به، ولقد حازت مسرحيات "مارون النقاش" على الكثير من النجاح الذي لم تظفر به حتى العروض المسرحية القادمة من أوروبا ، و إلى جانب الموسيقى العربية التي احتوتها "مسرحية البخيل"، نجد ألحانا أوروبية خاصة النشيد المسرحي الفرنسي المعروف باسم" الباريسية" ، وقد تقبل العرب هذه الموسيقى في عرض "البخيل" بعدما كانت الموسيقى الأوروبية تعتبر سخرية بالنسبة للمستمع العربي ، ثم عرضت مسرحية "البخيل" لمارون النقاش باللغة العربية الفصحى ...ولم تنقطع الحياة المسرحية في لبنان وسوريا بعد وفاة "مارون النقاش"عن عمر ناهز الثمانية والثلاثين رغم أن وفاته "حرمت المسرح العربي من موهبته وحماسته الإبداعية وحرمته من دعمه المادي ومن البناء الذي أنشأه..."[4]

ثم تأتي بعد مرحلة "مارون النقاش" المرحلة التي خطا فيها "أبو خليل القباني" بالفن المسرحي خطوة إلى الأمام وأثبت فيها قدراته ، فاختياره للمسرحيات الشعبية من مثل "ألف ليلة وليلة" واتخاذه الفصحى لغة للحوار ومزجه بين النثر والشعر قربه إلى الجماهير حيث ظل هذا الأخير يقدم مسرحياته في دمشق بين عامي 1844م- 1878م لكن مسرحه أغلق فهاجر إلى مصر لمتابعة تقديم مسرحياته ، أما في سنة 1876م

---

[1] حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم - دراسة - موفم للنشر ، الجزائر، (د- ط) ، 2008 ، ص: 13.
[2] حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، ط1 ، 2000 ، ص: 191 .
[3] تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة: توفيق المؤذن ، الفارابي ، ط 2، 1990 ، ص: 113.
[4] المرجع نفسه ، ص: 120.

ظهر" يعقوب صنوع" وهو أول رائد مصري للمسرح اتخذ شكلا خاصا لمسرحياته وجعل فيها نوعا من النقد السياسي والاجتماعي ، وقد كانت مسرحياته باللهجة العامية "وفي هذه المرحلة كانت أكثر المسرحيات مترجمة أو مقتبسة أو ممصرة"[1]

نضج المسرح العربي في سنة 1910م بعد عودة "جورج أبيض" من بعثته في فرنسا ، وقد اطلع على الأدب الأوربي بأركانه ودرس أصول الفن المسرحي ، وألفت العديد من المسرحيات الاجتماعية مثل: "مصر الجديدة" "لفرح أنطون" كما عرّب له "الشاعر "خليل مطران" بعض مسرحيات "شكسبير" من مثل :"تاجر البندقية" و"عطيل" و "ماكيث " و "هاملت"...وغيرها.[2]

"وإذا كان ميلاد المسرح العربي قد تم في الشام بفضل مسرح "النقاش" بلبنان ومسرح "أبو خليل القباني" بسوريا فإن ازدهاره كان في مصر ، ولعل السبب الأول في ذلك يعود إلى تهيؤ الأجواء في هذا البلد بفعل الثقافة المسرحية التي تجذرت فيها ، بفضل تقديم العروض المسرحية الغربية..."[3]

في مطلع القرن الثامن عشر كانت مصر قد شهدت عروضا مسرحية باللغة الفرنسية والإيطالية قدمتها فرق للجند قادمة من فرنسا وإيطاليا ، وهؤلاء الجنود والضباط الفرنسيين كانوا مقيمين بالقاهرة والإسكندرية كما كان لحملة "نابوليون" على مصر عام 1897م دور في تقديم فرق مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة للضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين بالفرنسية ، كما شيدت عدة مسارح في عهد "محمد علي " لتقديم العروض المسرحية ، وتوالت العروض المسرحية في هذه الفترة من طرف أشخاص قادمين من فرنسا وإيطاليا لتقديم مسرحياتهم للأوروبيين والنخبة من المجتمع المصري ، وقد حرم المجتمع أو الجمهور العربي بشرائحه المختلفة من مشاهدة هذه المسرحيات لكن الألسن لما كانت تتداول الحديث حول هذه المسرحيات ، استطاعت أن تمهد للنفوس تقبل هذا الفن الذي اعتبر جديدا والذي أخذ الرواد العرب في تجسيده ميدانيا.

"فالرواد لم يستنبتوا المسرح من البيئة العربية وإنما جلبوا المسرح جلبا من خارجها ، ومع ذلك لا ينكر جهدهم في زرع البذرة الأولى للمسرح في البلاد العربية."[4]

---

[1] حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ، ص: 192.
[2] المرجع نفسه ، ص: 192، (بتصرف).
[3] حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، ص: 14.
[4] المرجع نفسه ، ص: 13 .

ففي ميدان النثر "نجح توفيق الحكيم في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية "[1]

كما اقتبس العرب هذا الفن بالذات من أوروبا ، ويؤكد "الحكيم توفيق" أن لكل كاتب مصري كاتب أوروبي يقتبس منه أعماله يقول: "كنا نترجم الروايات المسرحية و نمصرها ، ونفعل ذلك على استحياء وبخجل شديد ، و لم نكن ندري أن المؤلفين الأصليين اقتبسوا هم أيضا ما كتبوه ، وكنا نضع كلمة اقتباس ولا ينسى أحدنا أبدا ما مصّره إلى نفسه."[2]

ويقر الأستاذ الحكيم أن لفظة الاقتباس لم تكن محددة المعنى أو دقيقة ، بل كانت تعني أن المسرحية ليست تأليف خالص ولا ترجمة محضة " وطبيعي أن تكون الترجمة أسبق من التأليف الأصيل في هذا الجنس الأدبي الجديد في لغتنا ، وقد كانت هذه الترجمة – في أكثر حالاتها – حرة كل الحرية تجاه الأصل ، تغير أسماءه ومواضعه ، وتحور في الكثير من الأحداث بحيث تصبح مألوفة للقارئ أو المشاهد ، وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت أولا على الأدب الفرنسي الكلاسيكي ، ثم الإنجليزية في الحالات القليلة..."[3]

ويلاحظ توفيق الحكيم أن الاقتباس هو نقل الموضوع من بيئة غربية إلى بيئة شرقية ، في حين يقارن الحكيم بين معنى الاقتباس عند كل من الكاتب الغربي و الكاتب العربي فيرى بأن: "...اقتباسنا أقرب إلى التأليف منهم ، كنا نغير البيئة تماما ، البطلة إذا كان اسمها مرجريت نسميها نحن عطيات ،كان مجهودنا يشبه نصف تأليف."[4]

إذا نرى أن "توفيق الحكيم" اقتبس من الثقافة الغربية ، وظهور المسرح العربي بصفة عامة كان على يد هذا الأخير الذي برع في تأليف العديد من المسرحيات العالمية ، فقد لجأ إلى الفن الأوروبي وتأثر بالعديد من الكتاب المسرحيين الأوربيين من أمثال "برناردشو"...فتوفيق الحكيم يرى بأن الفن يبدأ من النقل وينتهي إلى الأصالة ، فهو يبدأ كما يراه هو من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار وشبهه بحياة الإنسان القديم وتطوره عبر العصور ، فقد بدأ الإنسان الأول يرسم على الصخور صور يحاكي بها أشكال الحيوان ثم أخذ شيئا فشيئا يبتعد عن محاكاة الطبيعة إلى ابتكار أشكال من خلقه هو ومن صنع خياله وصميم وجدانه..

---

[1] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، المطبعة العربية ، تونس ، ط1 ، 1986 ، ص: 46.
[2] حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، ص: 20،21.
[3] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، (د - ط) ، (د- ت) ، ص: 164-165.
[4] حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، ص: 21.

يقول توفيق الحكيم:"هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا...بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل...وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا ، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير..."[1]

هكذا كان ميلاد المسرح العربي في نظر "توفيق الحكيم" ، الاقتباس من الثقافة الغربية ، فقد كان للأستاذ "توفيق الحكيم" الفضل الكبير في تطور المسرح العربي من خلال اطلاعه على الثقافة الفرنسية.

[1] توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، مكتبة الأداب ومطبعتها ، القاهرة ، (د- ط) ،(د- ت) ، ص: 12.

الفصل الأول:

سيرة و مسيرة

المبحث الأول: حياة توفيق الحكيم:

"كان ذلك في مستهل القرن العشرين ، والمجتمع المصري أخذ في النهوض ينفض عن نفسه غبار الجمود ، ويعمل على محاربة الظلم والاستعباد ، وقد استفاضت المظالم في أرجاء البلاد ، واستفحلت الخطوب في مختلف بلدان القطر ، وكانت الدعوة للحرية قد انتهت إلى مصر في القرن التاسع عشر بمثاليات الثورة الفرنسية ، فنشأ تحت تأثير هذه العوامل جيل جديد من المصريين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، هذا الجيل أوقف نفسه لتحرير المجتمع المصري ومحاربة الأتراك و المتتركين ، وكان هذا النضال امتدادا لذلك الصراع العنيف الذي قام بين الحزب المصري من العسكريين وحزب الدخلاء من الضباط الأتراك. وقد انتهى هذا الصراع بثورة العرابيين ودخول جيش الإحتلال الإنجليزي بمساعدة الخديوي توفيق إلى مصر ، فأخمد هذه الحركة الرامية لتحرير العنصر المصري ، غير أن هذا الإخماد كان ظاهريا إذ كانت القلوب تجيش بعواطف العداء نحو عنصر الحكام من المنحدرين من أصول شركسية أو تركية ، في ذلك الوقت اتصلت أسباب الحياة الزوجية بين "إسماعيل بك الحكيم" أحد الفلاحين الأثرياء المعروفين في بلدة دمنهور مركز مديرية البحيرة ومن رجال السلك القضائي ، وبين إحدى الفتيات التي يجري في عروقهن الدم التركي ، وكان ثمرة هذا الزواج المختلط توفيق الحكيم."[1]

من هذين الأبوين ولد توفيق الحكيم عام 1903م بضاحية الرمل بمدينة الإسكندرية ، وهناك خلاف جوهري بخصوص تاريخ ميلاده ، إذ يقول الحكيم بنفسه أنه ولد عام 1898م إلا أن هذا حسب الدكتورين إبراهيم ناجي وإسماعيل أدهم ، يخالف هيكل التحقيقات التي قاما بها .

عاش الحكيم طفولته في عزبة والده على خط دمنهور بالبحيرة "و لما كان الحكيم خرج للحياة من أبوين مختلفين سلالة فكان نتيجة ذلك أن مني بحيوية متقدة ومشاعر حادة ونشاط عظيم ، فقد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد ولكن عن الطريق الداخلي. "[2]

[1] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 51.
[2] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، دار السعادة للطباعة ، مصر ، ط1 ، 1998 ، ص: 29.

"إذ أخذ الحكيم ينكمش بنفسه حتى خلق لنفسه دائرة خاصة به ، هي التي تتجلى فيها كطفل إرادة القوة ، وتلك الدائرة هي دائرة خيالاته وأحلامه وصوره التي يبتكرها ابتكارا ، تلك دنياه الخاصة التي تعوضه عما فقده من عدم اتصاله بالمجتمع".[1]

فلقد عاش الطفل "توفيق" طفولة محرومة حتى من أبسط الأمور التي تملأ حياة الأطفال سعادة وبهجة ، حتى أنه علق عن هذا الأمر بذاته ،"... لم أظفر في طفولتي بكل ما كنت أتوق إليه من لعب ، وأصبوا إليه من أشياء ...فكنت أخلقها لنفسي بنفسي بخيال مشبوب ، وكان من أقراني وجيراني من يملك لعبا نفسية عجيبة تملأ حجرته ، وتملأني دهشة ، أقف بينها مشدوها ، وأحملق فيها معجبا و ألمسها مكبرا...و صاحبها الصغير يعبث فيها بيده الصغيرة محطما ومحقرا...كنت ولا ريب أدرك قيمتها أكثر منه ، وأرى فيها أشياء باهرة لا تراها عيناه ، وكأن كل لولب فيها أو لغز أو مفتاح يحرك كل مخيلتي ، ويهز كل واعيتي...كل ذلك لأنني لا أملكها ، ولا أستطيع أن أحصل عليها."[2]

فتعلقت نفس الفتى بالموسيقى والفنون الجميلة ، لعلّه وجد فيها ما ينسيه هموم التربية الصارمة ، وحتى أنه كان يحفظ الكثير من الأدوار الشعبية التي كانت تدور على ألسنة الشعب المصري قبيل الحرب العظمى، واستفاد أيضا من الحكايات الشعبية التي كانت تحكيها له والدته ، "في ذلك الوقت كان عمر توفيق قد كامل السابعة وأصبح في السن التي تؤهله للذهاب إلى المدرسة ، والتحق الطفل توفيق بمدرسة (دمنهور) الإبتدائية وفي محيط المدرسة وجد الطفل منفذا لرغباته وميوله فاندمج في جوها واتصل بالطلبة".[3]

كان نظام التربية من أشد القيود التي عرقلت حرية التصرف لدى الحكيم واختيار ألعابه فقد كانت والدته تبذل قصارى جهدها كي تصب الطفل في قالب يتكافأ وأغراض مثل هذا النظام من التربية ، فقد كان الطفل توفيق هادئا ، سارحا ، متعقلا ، ومتأملا....حتى أن والدته أصبحت تقول عنه :(إنه إنسان

[1] غالي شكري ، توفيق الحكيم ، الجيل الطبقة والرؤيا ، دار الفارابي ، بيروت- لبنان ، (د- ط) ، 1993 ، ص: 10

[2] توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1973 ، ص: 285.

[3] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 60.

غريب لا أحد يعرفه سواي ، حتى أصدقاؤه الذين يعرفونه يظلمونه ، إن السكوت والصّمت والتأمل والسّرحان...كل هذا لم يأته مع الكبر ، ولكنه لازمنه منذ الطفولة."[1]

ولعل توفيق الحكيم لم يرث من والديه ملامح نفسية فقط ، أيضا يعتقد الحكيم أنه ورث ملامح فنية وميول ، "كانت أمة تقرأ (سيرة عنترة) وقصص (ألف ليلة وليلة) وخاصة أثناء مرضها ، وكانت تقص على إبنها توفيق الذي كان ينصت بشغف واهتمام ما جعله يعيش هذه القصص بكل وجدانه ، وكان أبوه يحب الشعر ويحفظ منه الشيء الكثير وخاصة المعلقات السبع التي كان يترنم بأبياتها ويحمل ابنه على حفظها وفهمها وتفسيرها ، ويذكر الحكيم في هذا المجال أن أباه ضربه يوما على وجهه ضربة أسالت الدم من أنفه لا لشيء ، إلا لأنه لم يستطع أن يفهم معنى مفردة وردت في بيت من معلّقة (زهير بن أبي سلمى)."[2]

من هنا كان لهذه التربية الصارمة بكل أبعادها كبير الأثر في وجود الفنان الذي اشتهر في حياته الأدبية "بفنان البرج العاجي" الذي يبعد كل البعد عن الواقع المعاش.

لما أكمل الصبي توفيق تعليمه الإبتدائي عام 1915م-1916م قرر والده إدخاله مدرسة ثانوية في " القاهرة" وذلك لعدم وجود مدرسة ثانوية "بدمنهور"، فسافر توفيق الحكيم إلى "القاهرة" والتحق بمدرسة "محمد علي" الثانوية وعاش هناك بين أعمامه مقابل جعل بسيط يدفعه والده.

عاش الحكيم بين أعمامه لا يحس مللا حرا يفكر ويعمل ، وكان الجو العائلي الجديد مناسبا لمدّ شخصيته نحو الخارج ، واشتهرت ألعابه أنها كانت ذهنية فكرية تدور بين مطارحة للشعر مع زملائه ، وعرفه الجميع بالهدوء الذي كان يميزه عن بقية الطلبة ، والوحدة التي لم تفارقه منذ أيام طفولته التي قضاها منعزلا.[3]

[1] رشيد بوشعير، المرأة في أدب توفيق الحكيم ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1996، ص:15.
[2] المرجع نفسه ، ص: 15.
[3] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، ص: 61 ، (بتصرف).

"وقد كانت حياة الصبي في هذه الفترة – الثانوية – خيالية ، شاعرية وغرام بالشعر وبالأخص ما كان منه رقيقا يتناول مسائل الوجدان والشعور ، وكان هذا التحول سببه تفتح غريزة الجنس عند الصبي " توفيق" وقد أشرف على حياة المراهقة."[1]

دقّ الحب أول مرة قلب الفتى وهو في سن الخامسة عشر ، وكان له الأثر الكبير في حياته ، ولم يعد شيء يشغله غير حبه ، فلا واجباته المدرسية تنسيه ألمه ، ولا المجتمع يشغل فكره ، ولم ينقذ الفتى من أوجاعه وآلامه غير قيام الثورة الفرنسية وذلك في مارس 1919م.

قامت الثورة الفرنسية في آذار عام 1919م فحركت عواطف الشعب ومشاعره فاندمج "توفيق الحكيم"في صفوف الثورة رغم صغر سنه ، وتحول كل ذلك الحب الذي أكنّه لمحبوبته إلى حبّ وطنه والمساهمة في تحريره من المستعمر ، وقبض على الفتى وأعمامه واعتقل في القلعة بالقاهرة بتهمة التآمر ، ولم يلبث طويلا حتى أفرج عنه ورجع على عزبة والده ، غير أن الامتحانات ألغيت لأن التعليم في المدارس قد عطل ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الفتى توفيق استطاع أن ينجو من وصمة العار التي كان لا محالة سيقع فيها ويسقط في إمتحان الكفاءة الذي كان من المفروض أن يدخله تلك السنة.[2]

"ومن الأهمية لمكان أن ننظر إلى تصرفات الفتى في تلك الفترة ، فإننا نجده في سلوكه نازعا منزع تخيل وتجريد راضه إليها طبيعته الحسية بأسباب التخيل نتيجة انسجامه لحدود نفسه ، وهذا المنزع جعله يأخذ العالم مأخذا تجريديا ويرجع بالظّاهر المحسوس إلى الخفي ما وراء المحسوس."[3]

في سنة 1920م عاد " توفيق الحكيم" إلى "القاهرة" ليكمل دراسته حيث نال إجازة الكفاءة في تلك السنة ، أحبّ الفن وأحبّ الشعر وأحبّ المسرح ، ونال شهادة البكالوريا المصرية وذلك سنة 1921م.

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 30.
[2] نفس المرجع السابق ، ص: 68-69 ، (بتصرف)
[3] غالي شكري ، توفيق الحكيم ، ص: 103.

أحبّ توفيق الحكيم الأدب ، وذلك منذ صغره لكن شاءت الأقدار وطاعة الوالد أقوى من ذلك ، فرضخ الفتى توفيق إلى إرادة والده الذي وجهه إلى دراسة القانون (الحقوق) ، ومضت أيام دراسته وهو طالب عادي كباقي الزملاء لا يتميّز عنهم في شيء ، لأنه لم يكن يشعر برغبة في إختيار هذا التخصص.

"درس الحكيم حتى عام 1924 في مدرسة الحقوق بالقاهرة ، وقد أطلق الكاتب بعد ذلك على هذه السنوات تعبير " سنوات الضّيق والآمال"..."[1] و"أوّل لقاء له مع المسرح كان من خلال فرقة هواة جوالة متواضعة كان يكتب لها المسرحيات القصيرة . و لم تعجب هذه البدايات والده فأرسله إلى باريس لمتابعة الدراسة ولكن هل يعقل أن تكون باريس هي المكان المناسب لينسى الإنسان الفن فيه؟"[2]

سافر الحكيم إلى فرنسا وكلّه إحساس بملك الحرية ، وما إن حطّ توفيق رحاله في فرنسا رأى عدم وجود أية قيود تمنعه من التفرغ للفن فانصرف عن القانون واتّجه نحو عالم المسرح والقصص ، وعن طريق اللغة الفرنسية راح الحكيم يطّلع على روائع الأدب الأوربي وهذا ما أكد عليه الدكتور " طه حسين" في قوله :"إن الحكيم حين ذهب إلى باريس لم يطلب هذه الدرجة (الدكتوراه في الحقوق) وإنما طلب الثقافة وفن القصص التمثيلي."[3]

"فدرس الموسيقى والرّسم ، وكان لهذين الفنّين على الأخص أثر مباشر على إتّجاهه الفني ، وهو يرى مثل هذا التأثير شيء طبيعي بالنسبة إلى كل مشتغل بالأدب وينبغي أن يكون كذلك."[4]

وصار توفيق الحكيم يتردد على مسارح باريس الكبرى ، فأحبّ الفن الأوروبي وأحبّ التصوير والموسيقى ، فتأثّر بلوحات "متحف اللّوفر" وبموسيقى "بتهوفن" ، والموسيقى في نظره لها طعم خاص فهي التي تنقل الفن بأمانة وتعطي للجميع فكرة شاملة عنه عكس الرسم فيقول:" إنّ الموسيقى المنقولة في أسطوانات تعطيك على قدر الإمكان فكرة شاملة عن الأثر الفني كله ، ولكن الصورة المنقولة تحرمك أهم ركن من أركان العمل الفني وهو: التلوين !..ماذا يبقى لي مثلا من لوحة "باخوس" ل "دافنشي" إذا جردتها من لونها العجيب؟...إنما صورة فتى ، لا أكثر ولا أقل...فتى يمثل إله الخمر ، ولكن اللّون

---

[1] تمارا ألكساندروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 189

[2] المرجع نفسه ، ص: 189.

[3] سالم المعوش ، الأدب العربي الحديث - نماذج ونصوص - دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص: 493 .

[4] تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، لبنان – بيروت ، ط1 ، 1986، ص:90.

والتلوين ؛ كأنهما السّحر قلب الصورة ، فإذا هي عنقود من العنب...من عنب (فلورنسا) الأحمر الدّاكن !..[1]

عاش الحكيم في فرنسا نيفا وثلاثة أعوام ، من أواخر عام 1925 م إلى أواسط عام 1928م ، وقد كانت هذه المرحلة من حياة الحكيم انصرافا لمتابعة تطورات الفن المسرحي...فقد أحبّ باريس كثيرا لأنها حققت أحلامه ، واحتوت جميع الفنون على حدّ قوله:"إنه لا يوجد مكان في العالم -ترى فيه الفنون كلها مجتمعة- سوى «باريس»! ... «باريس» هي (فترينة) العالم !نعم...هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا..."[2]

إذا وكما أشرت سابقا ، كانت حياة الحكيم في هذه الفترة انصرافا للإطّلاع على روائع الأدب العالمي ، ومتابعة تطورات الفن المسرحي ، ومشاهدة أروع المسرحيات الكبرى التي تأثر بها ، فاطّلع على الأدب الإغريقي وخاصة النظرية الأرسطي ، وقرأ "لسوفوكليس" و" كورني"، و "إبسن" و "راسين" وتأثر كذلك ب "تشيكوف"، ولما رأى "شكسبير" قصّاصا مسرحيا وشاعرا أخذ عنه الكثير ، كما قرأ كذلك "لبرناردشو" و"بريخت" ، وانبهر بأعمال الكاتب الإيطالي "بيراندييللو" وكان من أوائل مشاهديه في باريس.

وإلى جانب هؤلاء الكتاب والأعلام ، نجد آخرين محدثين قرأ لهم الحكيم وشاهد العديد من مسرحياتهم أثناء وجوده في باريس ، نذكر منهم على الأخص: "كوكتو" ، "رومان" ، "فرانسو دي كيرال" ، "جان جيرودو" ، "جورج دوهاميل" ، "شو"...وآخرين ، وقد إعتبر توفيق الحكيم "مسرحية (جون سانت) أو (جون دارك) أحدث مسرحيات "برناردشو" تمثل لأول مرة في باريس أمام جمهور قليل من المشاهدين... ولم يجرؤ على تقديمها في باريس يومئذ إلا الممثل والمخرج الروسي الجريء (جورج بيتوئيف) ..."[3]

[1] توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، (د- ط)،(د- ت) ، ص:134،135.
[2] المصدر نفسه ، ص: 71.
[3] توفيق الحكيم ، حياتي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1974 م ، ص: 209.

يقول توفيق الحكيم:" إني أضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة أستلهمها فنيا : «القرآن» و «ألف ليلة وليلة» و«الشعب» أو «المجتمع» !..."[1]

إذا فثقافة توفيق الحكيم عربية أصيلة منذ صغره فإطلاعه على الأدب الأوربي لا يعني أنه نسي ثقافته العربية ، فقد درس مصادر التراث العربي بتفرعاته وتشعّباته فقرأ للجاحظ وتأثر به ، تطلع على الأغاني ، العقد الفريد ، النوادر، الأمالي ، البيان والتبيين ، تأثر بمقامات بديع الزمان الهمذاني،...كما تأثر بالأدب الشعبي ، وجعل من التراث الشعبي والمجتمع مصادر حية يقوي بها فنّه النّبيل "فن المسرح".

"وهكذا نرى توفيق الحكيم يتوجه إلى الحضارة الغربية توجها انفتاحيا ، لا يحدّه في هذا التوجه إلاّ أمر واحد هو أن لا تفقدنا تلك الحضارة ضميرنا الشّرقي ، فالحضارة التراث هي من صنعنا و صنع الأمم المختلفة ، وهي لنا وللغرب ، ولكن ميزتنا الخاصة في التوجه الحضاري هو الروحانية الشرقية ، ولهذا يقول: "نأخذ عن الغربيين ما في رؤوسهم وندع ما في نفوسهم وهكذا فالحضارة الغربية في نظره هي لنا ، نغترف منها ونضيف إليها من ذوات أنفسنا". [2]

فرغم أن توفيق الحكيم عاش لفترة معينة في بلاد أوروبية ، وأحب فنونه وتردّد على أكبر المسارح فيه ، إلا أنه لم ينسى دينه ومعتقداته وتقاليده ، فقد اغترف من فنون هذه الحضارة ما يفيده وينمّي قدرته الإبداعية على خلق الفن ، وترك مالا يفيده في حياته جانبا...ومن هنا نستطيع أن نقول: أنّ المرحلة التي كانت ما بعد سفر الحكيم إلى فرنسا هي مرحلة التأليف الفني ، فقد غاص في أعماق الأدب الأوروبي ، وعاش مرحلة صعبة اقتضت دراسة واسعة للمنابع الحضارية المختلفة التي عرفتها الإنسانية عبر مر الزمن . وهاهي تباشير فن "توفيق الحكيم" المسرحي تظهر وهو حديث العهد بفرنسا وبفن المسرحية الأوروبي ، أولى المسرحيات التي استرلها « أمام شبّاك التذاكر» ، " ثم كان عام 1927م فكتب القطعة الأولى من قصصه التي خرجت في مجموعة «أهل الفن» سنة 1934م تحت عنوان « العوالم».[3]

[1] توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، ص: 194.
[2] حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث - دار الجيل ، بيروت - لبنان ، (د- ط) ، 2005 ، ص: 398.
[3] إسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 81.

لم يمسك توفيق الحكيم قلمه إلا بعد رجعته إلى أرض الوطن واستقراره بالإسكندرية ، حين اتخذ من إحدى المقاهي بضاحية الرمل مكانا ينسج فيه وقائع مسرحيته "أهل الكهف" وذلك عام 1933م وهي المسرحية التي جلبت له شهرة عالمية.

اشتغل الحكيم في عدة وظائف ومناصب ، اشتغل أولا في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف والتي أعطته فرصة للتنقل بين مدائنها حتى يتعرف على حياة الناس في الريف المصري ، وهذا ما طبع فنه وترك أثرا فيه فكتب يومياته " تلك التي كانت عام 1937م حاملة اسم: « يوميات نائب في الأرياف»...وظل توفيق يشتغل في هذه الوظيفة من عام 1927م إلى عام 1934م حيث عين رئيسا لقلم التحقيقات بوزارة المعارف العمومية."[1] أيضا في هذه الفترة (وهو في ريف مصر) كتب العديد من المسرحيات: «الزمار» ، «حياة تحطمت» ، «رصاصة في القلب» و «شهرزاد» ، «الخروج من الجنة».

نشط " توفيق " في ميدان الكتابة وهو يشتغل بهذه الوظيفة ، وكان أيضا لأسطوانة «بتهوفن» و«وشومان» أو «فاجنر» القدر الكافي للأخذ بتوفيق إلى عالمه الخيالي المجرد ، فحياة توفيق الحكيم صراع بين الواقع الذي يحياه بحكم وظيفته ، وطبيعته الخيالية.[2]

" وهو عضو شرف في مجمع اللغة العربية بالقاهرة منذ عام 1954م ، ومنذ عام 1956م عضو المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وفي عام 1958م قلد وسام النيل ، وهو أعلى وسام في الدولة ، و اشتغل مندوبا بالجمهورية العربية المتحدة في اليونسكو في عام 1959م - 1960م ، وفي عام 1961م منح جائزة الدولة العليا في مصر."[3]

تزوج توفيق الحكيم عن عمر ناهز الخامسة و الأربعين في حين كانت زوجته في الثلاثين من عمرها ، وكانت أما لابنتين من زوج سابق ، فلما تزوجت الحكيم أنجبت له "زينب" و"إسماعيل" وكان زواجه هنيئا هادئا..

---

[1] المرجع نفسه ، ص:82.
[2] المرجع نفسه ، ص: 83-84 ، (بتصرف).
[3] تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 189.

وفي عام 1951م عمل مديرا لدار الكتب ، ومارس كتابة المسرحيات الخفيفة للنّشر على صفحات "أخبار اليوم" وقد نشر القسم الأكبر من هذه المسرحيات تحت عنوان "مسرح المجتمع".

في السابع والعشرين من جويلية عام ألف وتسعمائة وسبعة وثمانين (27-جويلية-1987/29ذي الحجة-1407ه) انتقل "توفيق الحكيم" إلى الرّفيق الأعلى ، ودفن بالقاهرة . فقدته مصر ، وفقده العالم العربي بل وفقدته الإنسانية جمعاء ، علم شامخ في عالم الأدب والفن والفكر العربي ، رحل بعد أن أثرى الحياة الأدبية و الفكرية والفنية بالكثير من المؤلّفات التي ستظل هي أيضا شامخة وخالدة عبر مر الزمن وتتابع الأجيال ، فتنهل من نبعها الثري المرموق والفياض. أدّى رسالته الأدبية والفنية وتوّج حياته بمقولته الخالدة : "إن كل إنسان يخلق وله رسالة أن يؤديها ، فإذا أداها فقد انتهت حياته الفعلية ، فإن مات وموته في هذه الحالة أمرا طبيعيا ومفهوما ، وإما استمر في الحياة بعد ذلك دون أن يقوم بعمل جديد ، وفي هذه الحالة تكون حياته أطول من وظيفته."[1]

[1] حسين علي محمد وأحمد علي زلط ، الأدب العربي الحديث -الرؤية والتشكيل- ج 2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2001، ص: 76 .

المبحث الثاني: الإنتاج المسرحي عند الحكيم.

"إقترب توفيق الحكيم من المسرح يوم كان طالبا في الثانوية كممثل وكاتب ، ويذكر أن أوّل مسرحية كتبها كانت "الضّيف الثّقيل" ، وذلك سنة 1919م وكل ما يتذكره الحكيم أنها كانت من وحي الإستعمار البريطاني ، الذي حلّ كالضّيف الثقيل بلا دعوة و لم يرد الانصراف."[1]

"لقد واتته الشهرة بسرعة ، بعد الرواية الأولى و المسرحية الأولى وبعد ذلك بدأت أبحاثه الإبداعية الشاقة ، البحث عن تناغم الحياة والجمال الأبدي ، العدالة الاجتماعية والصدق الإنساني ، واستمر في بحثه الدؤوب في حقل الشكل الفني للرواية والقصص القصيرة والمقالة والكوميديا الاجتماعية والمشاهد الطبيعية ذات الفصل الواحد والتراجيديا الفلسفية الرمزية."[2]

استطاع توفيق الحكيم أن يكوّن نفسه ككاتب وكمؤلف مسرحي من خلال اطلاعه على الثقافة الأوروبية ، فقد مزج بين الثقافة الأوروبية والفن الفرنسي و التراث العربي ، لقد برع الحكيم من خلال قدرته على بناء الحدث المشوق في المسرحية ورسم شخصيات حيّة ، وتمكنه الكبير من فن الحوار المسرحي في التأثير على معظم الكتاب المسرحيين في الدول العربية ، فاستطاع أن يخلق فنا جديدا اسمه فن المسرحية العربية ، فاستلهم مواضيعه من "القرآن الكريم" و"ألف ليلة وليلة" ومن "الأساطير الشرقية" ومن" الواقع المعاش في الحياة الاجتماعية"...كما وصفه الكثير من الكتاب الأوروبيين بأنّه كاتب مسرحي بارع "وقد وصفه جيمس أولدريج بأنه:"واحد من أعظم كتاب المسرحية في العالم"."[3]

لقد كتب توفيق الحكيم الكثير من المسرحيات ، التي أثرى بها المكتبات العربية ، فالكل يعلم أن توفيق الحكيم اتجه نحو فن كتابة المسرحية بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة وأول مسرحية كتبها -كما أشرت سابقا - هي مسرحية الضّيف الثّقيل عام 1919م ، وهذه المسرحية بالذات شكّل الحكيم من أجلها فرقة مسرحية صغيرة كي تمثلها حين أسس «مسرح توفيق الحكيم» والذي يعتبر من المسارح الطليعة في مصر الحديثة.

---

[1] حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، ص: 29.
[2] تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 188.
[3] المرجع نفسه ، ص: 188.

"ثم تبعتها مسرحية «المرأة الجديدة» في عام1924م ، يدور موضوعها حول مشكلة تحرر المرأة العربية التي لازالت تشغل بال رجالات الشرق العربي التقدميين ، ثم كتب بعض المسرحيات القصار من نوع الفهارس منها: «العريس» و «خاتم سليمان» و «علي بابا»...."[1] ،كل هذه المسرحيات كانت في بدايات كتابته الفنية ، واتّجاهه نحو الفن المسرحي.

أما مسرحية "أمام شبّاك التذاكر" "تجده يحيك المسرحية حوارا بين (هو) و (هي) والحوار كله مستنزل من التداعي اللفظي البحث ، هو يقول لها في موقف : أكتبي إلى حين ترغبين رؤيتي وهي تقول له : عبثا كلامك ولن أكتب أيها الصاحب شيئا !فيجيبها : ولكن هذه كبرياء امرأة ،سيرغمك حب استطاعتك فيدفعك للكتابة إلي، فتضحك ساخرة وتقول : إذن انتظريني ، فيجيبها : سأنتظرك هذا المساء في منتصف الساعة السابقة بمطعم الأب لويس..."[2]

فتوفيق الحكيم من خلال هذه المسرحية نرى براعته في الحوار والوصف والتصوير وأيضا نجده يكتب مسرحيات أخرى تدخل في رحاب "التراجيديات" منها : "أهل الكهف" التي تألق بها نجمه والتي كتبها سنة 1924م ، ومسرحية "سر المنتحرة" التي كتبت سنة 1929م ، ويمكن أن نضيف إلى هذه الأعمال مسرحية "الخروج من الجنة" التي كتبت سنة 1928م .

وسأحاول أن أتتبع مسرحيات الحكيم التي نشرت باللغة العربية مرتبة حسب السنوات :

1. مسرحية المرأة الجديدة (1923م).
2. مسرحية أمام شبّاك التذاكر (1926م).
3. مسرحية الخروج من الجنة (1928م).
4. مسرحية سر المنتحرة (1926م).
5. مسرحية حياة تحطمت ، ومسرحية "الزّمار"،كتبت بالدارجة (1930م).

[1] تمارا الكسادوروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 190 .
[2] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 119-120.

6.مسرحية رصاصة في القلب (1931م).

7.مسرحية أهل الكهف (1933م).

8.مسرحية شهرزاد (1934م).

9.مسرحيتي "نهر الجنون" و" جنسنا اللطيف" (1935م) ، "فمسرحية نهر الجنون ،هي مسرحية رمزية".[1] في فبراير عام 1936م نشر الحكيم مسرحيته التاريخية "محمّد" والتي كتبها عن رسول الإسلام.[2]

10.حديث صحفي (1938م).

11.مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم (1939م).

12.مسرحية صلاة الملائكة (1941م).

13.مسرحية بجماليون (1942م)

14.مسرحية سليمان الحكيم (1943م)

15.مسرحية "أرأيت هذا الرجل" وهي من وحي المرأة ، ومسرحية "الكتز" وهي من وحي المال والحب (1946م)

16.مسرحية "اللص" وهي مسرحية من وحي رجال الأعمال وصراع الأجيال (1947م)

17.مسرحية "ميلاد بطل" وهي من وحي حرب فلسطين ومسرحية "عرف كيف تموت" وهي من وحي السياسة والصحافة (1948م).ومسرحية "المخرج" والتي هي من وحي السينما والدين.

18.مسرحية "الملك اوديب" ، "أصحاب السعادة الزوجية" ، "الصندوق" ، "الحب العذري" ، "لا تبحث عن الحقيقة" ، "النائبة المحترمة" والتي هي من وحي الحركة النسوية (1949م).[1]

[1] تمارا الكستاندرو بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 192.
[2] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 144.

19."العش الهادئ" وهي مسرحية من وحي الأخلاق والحياة (1950/1949) ومسرح المجتمع (21مسرحية) .

20.في سنة 1950م كتب توفيق الحكيم المسرحيات التالية :

أ- "أريد أن أقتل" (مسرحية من وحي النفس البشرية).

ب- "عمارة المعلم كندوز" (مسرحية من وحي أخلاق الحرب).

ج- "أعمال حرة" (مسرحية من وحي الأداة الحكومية).

د- "ساحرة" (مسرحية من وحي الحوادث الجارية).

ه- "الجياع" (مسرحية من وحي الحياة العصرية).

و- "مفتاح النجاح" (مسرحية من وحي الأخلاق والأصولية).

ن- "الرجل الذي صمد" (مسرحية من وحي تيار المجتمع).

ك- "لو عرف الشباب" (مسرحية من وحي المجتمع والعلم الحديث).

ل- "أغنية الموت" (مسرحية من وحي العادات الريفية) و"دقت الساعة".

21. وفي سنة 1951م:

أ- "لكل مجتهد نصيب".

ب- "بين الحرب والسلام".

ج- "الشيطان في خطر".

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 55- 62 ، و غالي شكري ، توفيق الحكيم الجيل الطبقة والرؤيا، ص: 208-210 ، (بتصرف).

22. "مسرحية الأيدي الناعمة" (1954م)[1]

23. "ايزيس"،"يذكر الحكيم أن "ايزيس" هي « كل ما كان وما سيكون ، قناعها لم يكشفه بعد إنسان»[2] (1955م) ، أيضا في هذه السنة كتب توفيق الحكيم مسرحية "صاحبة الجلالة" و"نحو حياة أفضل".

24. مسرحية الصفقة "هي من المسرحيات القليلة التي يعرفها القارئ السوفياتي ، موضوعها في منتهى البساطة ، وهو مستمد من الماضي القريب للفلاح المصري ."[3] و"المسرح المنوع" (21مسرحية) (1956م)

25. "لعبة الموت" ، "أشواك السلام" ، "رحلة إلى الغد"، وهي مسرحية تنبؤية (1957 م).

26. "السلطان الحائز" (1957م).

27. " يا طالع الشجرة" و"الطعام لكل فم" (1962م).

28."رحلة الربيع والخريف" ومسرحية "سجن العمر" و "رحلة صيد" و "رحلة قطار" (1964م).

29."شمس النهار" (1965م).

30."مصير صرصار" ، "الورطة" (1966م).

31."بنك القلق" وهي رواية مسرحية (1967م)

32."مجلس العدل" (مسرحيات قصيرة) (1972م).

33."الدنيا رواية هزلية" (1974م).

34.مسرحية "الحمير" (1975م).

---

[1] نفس المرجعين السابقين ص: 55 – 62. و ص : 208 - 210 ، (بتصرف)
[2] رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، نشأة المعارف بالإسكندرية ، ط2، 2000، ص: 68.
[3] تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 192.

35."رجل بلا روح" (وهي مسرحية مجهولة لتوفيق الحكيم صدرت بمرور مئة عام على مولده.) (1998م)[1]

-كما "يجب أن تلاحظ لتوفيق الحكيم مسرحية من نوع الملهاة ، في ثلاثة مناظر عنواها "مجلة في الجنة" نشرتها له مجلة (مجلتي) في ملحق فصل الربيع من "كليوباتره" التي تصدرها".[2]

هذا ولتوفيق الحكيم مسرحية أخرى صغيرة"عنوانها " الساقون الثلاثة" نشرها له مجلة "الحديث" الحلبية التي يصدرها سامي الكيالي."[3]

ومن هنا نرى أن توفيق الحكيم قد أثرى المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات المختلفة والمتنوعة ، فهو مجدد في المسرح العربي باقتباسه من الثقافة الغربية ، وإذا أردنا دراسة مسرحياته دراسة خاصة "فهي عالم خاص قائم بذاته...«الفكرة» هي النواة التي يدور عليها عالم توفيق الحكيم ، يساعدها الخيال ، ويمتد ذلك الخيال أحيانا حتى يصير غراما بالأساطير« السيتولوجيا» وتوفيق الحكيم هو الذي أدخل (الحوار) فنا من فنون الأدب العربي ،له مكانه اليوم إلى جانب فن (المقالة) ، وجعل المسرحية لونا من ألوان الأدب تقرأ لذاتها لا للتمثيل ، وحيث أن المسرح المصري لا يزال قائما على المفاجآت و الحبكة المسرحية ، فإن مسرح توفيق الحكيم لم يجد مجاله بعد ، ولذلك لم ينجح النجاح المرجو له على خشبة المسرح نجاحه في المطالعة ،ولنفس السبب فشلت مسرحيات.."ابسن" العظيمة وذلك لأنها تدور حول (الفكرة) مضافا إلى ذلك استغراقها في الرمزية..."[4]

ولقد تأثر الكاتب توفيق الحكيم بالعديد من أدباء الغرب ، وهذا التأثر يظهر في فنه المسرحي ، فمثلا في مسرحية "رحلة الغد" نجد ترسبات فكرية من مسرحية "الماكينة الجامعية" لألمرايس ومن مسرحية "جاليليو" لبريخت ، ففي " الماكينة الجامعية" تجد شخصا هو المستر «زيزو» الذي يعود إلى الأرض من جديد ، يقدمون له حسناء شقراء لتصاحبه في رحلته إلى الأرض ، مما يذكرنا بالفتاة الشقراء التي صاحبت المهندس بعد عودته إلى لا أرض في مسرحية "الحكيم"...،أما تأثره في

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 55-62. و غالي شكري ، توفيق الحكيم ، ص: 208 –210، (بتصرف).
[2] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 157.
[3] المرجع نفسه ، ص: 157.
[4] المرجع نفسه ، ص: 191-192.

المسرحية بموقف "جاليلو" في مسرحية" بريخت" ، فيبدأ في موقف "المهندس" الذي يرى أن الغاية تبر الوسيلة حين يقول مخاطبا "الطبيب": ثق أني لم أرد ارتكاب تلك الجرائم ، ولكنها الرغبة في إنجاز مشروعي ، هذا المشروع الذي لو تحقق لعاد بالخير على عدد كبير من الناس ، فهو يشبه موقف"جاليلو" الذي يستولي على غير وجه حق على اختراع هولاندي ويدعيه لنفسه ، من أجل الحصول على المال الذي يهيئ له إتمام بحوثه.[1]

كذلك نجد بعض التشابه في مسرحية «نهر الجنون» لتوفيق الحكيم و مسرحية «الفرتيت» لأونسكو رغم سبق الحكيم...

ونجد لمسة «أونسكو» في مسرحية توفيق الحكيم «مصير صرصار»...،وأيضا مسرحية «شمس وقمر» لتوفيق الحكيم ، تذكرنا بمسرحيتي «المتوحشة» لآنوي و «النمرة» لشكسبير...

كما تأثر أيضا بالكاتب "برناردشو" والظاهر في مسرحية «كانديدا» وشخصية مارشبانكس تقرب من شخصية راهب الفكر في « الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم ، و " رحلة إلى الغد" يتبع فيها نظرة " شو" في مسرحية " إلى أبعد ما يستطيع الفكر أن يصل"...[2]

فهذه بعض مظاهر التأثر بالأدب الغربي ، ومن هنا نرى أن توفيق الحكيم شق طريقا صعبا حتى يوصل لنا هذا الفن ويدخله إلى حياتنا الأدبية والفنية وقد كانت الدعامة الأساسية لظهور الفن المسرحي عندنا هي الأدب الغربي.

[1] عيد رجاء ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، ص: 177-178.
[2] المرجع نفسه ، ص: 178-179-181-187.

الفصل الثاني:

أثر الثقافة الفرنسية

في مسرح توفيق الحكيم

المبحث الأول: توظيف الأسطورة والرمز و اللامعقول:

1. توظيف الأسطورة:

إن الأسطورة هي إيحاء داخلي للنفس البشرية منسوجة بأفكار ميتافيزيقية خارقة للعادة، يتصورها الإنسان ويبعثها من جديد ليخرجها نسيجا متقنا تكسوه المتعة والبريق من كل جانب، "فالأسطورة هي سذاجة البداية هي لغة الكلمات الأولى والرموز البدائية وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد ، إنها نظرة لا تقوم على العقل بل هي نظرة مباشرة إلى العالم ، هي اللمحة الأصلية للنظرة الأولى إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ"[1]. فالأسطورة إذا في أصلها قصص متداولة شائعة أو قديمة مدونة ذات انتشار كبير ، غالبا ما تتعلق بكائن خرافي خارق للعادة أو حادثة خارجة عن المألوف قد ترتكز على إطار واقعي أو تنجح بواسطة كثافتها الرمزية إلى أشكال غير واقعية ، وهي تضرب بجذورها لتوصلنا إلى الإغريق القديم التي كانت (mythOS) وجمعها (myth) تسمى عند الذين هدفوا من خلالها إلى تفسير الظواهر الدينية وفق الطبيعة التي عجز ذهنهم العادي القديم عن تفسيرها ، فكانت أحداثها خليطا من عناصر الإلهية خاصة و حكايات طريفة متوارثة عبر كل عصر ، من جيل إلى آخر منذ أقدم العصور الإنسانية المليئة بالفوارق والمعجزات والانتصارات ، التي يمزج فيها الخيال بالواقع و يمتزج الظاهر من الإنسان والحيوان والنبات بعالم ما فوق الطبيعة.

وقد تقاطعت الأسطورة مع الفلسفة مررا ، نجد الفيلسوفيين الإغريقيين "أرسطو" و"أفلاطون" غالبا ما أوردا ذكر هاته الأساطير ، رغم كونهما موحدين ورافضين لتعددية الذوات الإلهية ، و إيرادهما لهذه القصص يدل على السقوط في شرك الافتتان الفني بهذه النصوص الجميلة وهذا ما حصل مع الكتاب والأدباء في العصور الموالية ، حيث تأثروا بدورهم بالأساطير فوظفوها كل حسب رؤيته التي تمايزت من كاتب إلى آخر فعلى سبيل المثال نجد "كارل غوستاف يونغ" يعرفها بأنها : " تعبير عن صراعات اللاوعي البشري ، وتجسيد رمزي لظواهر طبيعية ، أو انعكاس للبنى الاجتماعية."[2]

---

[1] إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة: أسعد حليم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، (د- ط) ، 1986، ص: 125 - 126 .

[2] خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،1986 ، ص: 09.

وكما سعى الألمان إلى تجسيد الأسطورة في أدبهم ، نجد الفرنسيين بدورهم قد سعوا إلى التسرب إلى أعماق الحقيقة والغوص في دروب الأسطورة ، فكانت الأسطورة الإغريقية المنبع الرئيسي للكثير من المؤلفين الفرنسيين ومن بين هؤلاء الأعلام نجد "جان جيرودو" الذي شكل الأسطورة تشكيلا متطورا حاملا بها رسالة عصره وآلامه وأحزانه ، متأثرا بتجارب الحرب جامعا في أعماله الأدبية بين الأسطورة بكل ما تحمله من أحلام وخيال وخوارق ، وبين الواقع وما فيه من حروب ومآسي بشرية ،كما نجد أيضا "جان كوكتو" الذي دعا إلى تخفيف المشاكل التي كانت تعترض كتاب الدراما من توتر وضياع في رائعته "الآلهة الجهنمية" ، ثم يأتي "جون بول سارتر"- زعيم الفلسفة الوجودية - الذي يضيف للمسرح بعدا جديدا هو الفكر المعارض لكل ما هو موجود ، الفكر الذي طالما عبر عن قضايا الإنسان منذ العصور الغابرة ليكشف عن حقيقة الكون ، ورفع الستار عما يحتوي الوجود الإنساني من يأس وقلق وضياع ، وهذا ما تجلى في مسرحية "الذباب" التي أخذ أفكارها من اليونان وخاصة "سوفوكليس" إضافة إلى العديد من الكتاب الفرنسيين الذين وظفوا الأسطورة الإغريقية وعالجوها أمثال : "جان أنوي" و" يوحني أوينل" لكن كل حسب طريقته التي تميزه عن الآخر.

هذا وأشير إلى أنه قد استخدمت الأسطورة استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى إصلاحها الفني الحالي كنوع أدبي له شخصيته المتميزة المستقاة من المنبع الشعبي ، لتكون بذلك فنا من فنون الأدب الشعبي ، وحديثا لا أصل له كما قال "ابن منظور" رابطا الأسطورة بالخيال : " الأساطير : الأباطيل. والأساطير أحاديث لا نظام لها..."[1]

ويبين هذا القول أن العرب الباحثين عنوا أيضا بالأسطورة فكانت لهم تحديدات بينة حول مفهوما ، على الرغم من اختلافهم وتباينهم كل حسب طبيعته ، وموقعه الاجتماعي ، وظروفه التاريخية ، و حتى اتجاهاتهم السياسية ، فهذا " أحمد كمال زكي" يرى أنها ضرب من الفلسفة بطريقة أو بأخرى أشبه بالنبوءة التي ظهرت في تراث الإغريق، أما "شكري محمد عيّاد" فيرى أن الأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية...

كتب "الحكيم" مسرحية "إيزيس" عام 1955م التي صوّر فيها الصراع بين الخير والشر أو الواقع والمثال في عالم السياسة في رأي "محمد مندور" ، وأضفى عليها الطابع الدرامي والذهني محاولا فيها أن

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مج : السابع ، دار صادر، بيروت ، ط4 ،2005 ، ص: 363.

يوضح للنقاد والقراء في المقدمة أن ما يصوره فيها ما هو إلا الصراع الذي يحدث بين رجل العلم و رجل السياسة في أي مجتمع من المجتمعات "عندما يستطيع العلم أن يقضي على الجوع باستنباط الغذاء،كما يقال: من ماء البحر وأشعة الشمس ونحو ذلك ، و عندئذ ستبدأ قضية جديدة هي: من الذي يحكم الدنيا ؟ أهو العالم الذي يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر؟...أم هو الرجل الآخر الذي يتفوق بالبراعة في الاستحواذ على أزمة الجوع؟...بعبارة أخرى: هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العالم الأجير والسياسي المغامر."[1]

ومسرحية "إيزيس" تحكي لنا قصة "أوزوريس"و "طيفون" الحاكمين الذين يتعاقبان على عرش الحكم في المسرحية ، فأما "أوزوريس" فهو حاكم عادل وأمين طيب العشرة ، راجح العقل ، كريم الشمائل ، عظيم الشجاعة والقوة، ينشر الخير بين الناس بعمله ومعرفته واكتشافاته الحضارية التي سعى من خلالها إلى تحقيق الأفضل لشعبه الفقير، بينما "طيفون" حاكم غادر وخائن ومخادع في الوقت نفسه يسخر من الناس ويوهمهم أنه يريد لهم الخير لا غير، ولكن الحقيقة غير ذلك فهو حسود يطمع بما ليس ملكا له ، ولا يسعى لنشر الخير إنما أيضا يعمل على تحقيق نزواته الطائشة فحسب ، وقد دفعته غيرته وكرهه الشديد لأخيه " أوزوريس" إلى تدبير مكيدة للتخلص منه ليسيطر بذلك على عرش الحكم ، فتواطأ مع شيخ البلد الذي أعانه على جرائمه حيث أقام "طيفون" وليمة عزم فيها "أوزوريس" أخاه وبعضا من أعيان البلد ، وأحضر صندوقا في تلك المأدبة وقال بأنه سيقدمه هدية لمن يلائم قده من المعزومين ، مع العلم أنه صنعه على قد" أوزوريس"، حيث أغلق عليه الصندوق ورماه في النيل لينتشله بحارة إحدى السفن ، ويبيعوه لأحد ملوك لبنان الذي يدعى "بيلوس"، عمل "أوزوريس" في خدمة هذا الملك بتفان وروح خيرة ففاز بثقته واحترامه وبعد مدة تأتي "ايزيس" التي تبحث عنه بعد عناء ، إلى أن تمكنت من العثور عليه بعد معرفتها لقضيته لتعود وإياه إلى موطنه – مصر- بمساعدة الملك "بيلوس" ويذهبان إلى "شاطئ النيل...بيت صغير منعزل تخفيه عن الأنظار سيقان الغاب الطويلة ولا يظهر منه إلا درج صغير من حجر، وباب مغلق."[2]

[1] توفيق الحكيم ، ايزيس ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1978، ص: 156-157.
[2] المصدر نفسه ، ص: 93.

كل هذا خوفا من التشابك مع أخيه في صراع ، لتنجب " إيزيس" فيما بعد ابنا سمياه "حوريس" ويواصل "أوزوريس" نشر النور في عقول الشعب ، فلا يظهر أمام الناس في صورة الحاكم ، ولا يخفي حقيقته الفعلية ، لكن "طيفون" بمكره لا يلبث أن يكتشف حقيقته فيرسل أعوانه لقتله ، وبالفعل كان لهم هذا ، وتفجع "إيريس" بموت زوجها وتخفي ولدها خوفا عليه وتعزم على الانتقام والثأر له ، فتنشأ ولدها على هذا الأمر، وما إن اشتد عودة، حتى بارز عمه ، لكن يمنى بالهزيمة وتتوالى الأحداث فما تلبث الحقيقة أن تتجلى بأن"حوريس" هو ولد "أوزوريس" وأن "طيفون" هو من قام بقتله على عكس ما ادعى بأنه غرق في البحر.

ف"إيزيس" إذن مسرحية تحكي الصراع بين الخير والشر: بين النزعة النفعية والنزعة المثالية في مجال السياسة "في صراع بين رجل يعرف كيف يخدم الناس، وبين رجل يعرف كيف يستخدم الناس".[1]

ويتسنى لي أن أقف هنا وقفة وجيزة على أسطورة "إيزيس" الفرعونية الفعلية والتي تحكي " الصراع بين إله الخصب والخير " أوزوريس" الذي يبث الحياة في كل أنواع الحيوان والنبات ويملأ الأرض بالخصب ، و "سخت" إلى الشر الذي يشبه الصحاري الجدبة التي تقضي على الخصوبة والحياة ، أما "إيزيس" الجميلة فهي مصر العذراء التي تخصب كل عام بأنفاس " أوزوريس" وحدها و"حوريس " فهو الإله المنقذ الذي يقضي على الشر ويتيح للكل من قوى الحياة والخصب ممارسة الحضور الفاعل في الوجود."[2]

فقد توقف الحكيم أمام هذه الأسطورة ولفت نظره الصراع الدائم بين " أوزوريس" و "سخت " لكنه نقله من مجراه الأسطوري ووجهه وجهة جديدة ودليل ذلك ما يقوله في تنييل المسرحية من أنه:"ليس المقصود هنا...إبراز شخصيات الأسطورة إبرازا جديدا إنسانا، بل تخريج معناها على المفهوم الحي في كل عصر وفي كل العصور الحديثة على الأخص."[3]

ويقصد توفيق الحكيم بهذه الكلمات إلى أنه لا يريد من الأسطورة جوانبها اللاّعقلية الساذجة وإنما القيمة الإنسانية الحية الجديرة بأن تناقش وأن تعالج ، وأن ننظر في مرآتها إلى مشكلات حياتنا والنتيجة ما انتهى اليه من أن الصراع بين " أوزوريس" و" طيفون " هو نموذج للصراع بين رؤيتين مختلفتين للحياة ، رؤية مثالية وأخرى نفعية.

---

[1] رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، ص: 81 .
[2] جابر عصفور، إيزيس الحكيم ، مجلة العربي، ع : 490 ، (سبتمبر، 1999) ص: 80.
[3] توفيق الحكيم ، إيزيس ، ص: 155.

وقد دفع هذا التفسير إلى أمرين محددين في المسرحية " أولهما: استبعاد كل العناصر اللامعقولة في الأسطورة خصوصا تلك التي لا يتقبلها العقل الحديث...وثانيهما: تحرير بعض العناصر القديمة للأسطورة وتغييرها، والمقصود هو تأكيد المعنى الجديد للأسطورة."[1]

وبهذين الأمرين ضمن الحكيم لنفسه تقديم أحداث معقولة ذات صبغة واقعية ، تبتعد عن الطبيعة اللاّعقلية للأسطورة ، وتقترب من عقول الناس ، وتمكنهم من استيعابها والموافقة عليها ، إلى جانب هذا الصراع توجد صراعات أخرى فرعية تغذي الصراع الأول وتعمقه في نفس المشاهد ، ونعني بهذا الصراع صراع الفنان بين: أن يلتزم بقضايا الجماهير ويساعدهم على مجابهة مشاكلهم متورطا في قضايا حياتهم اليومية وصراعاتهم السياسية الاجتماعية ، أو أن ينعزل عنهم في برج عاجي ، كما لو كان يجافيهم ليعوضهم.

وهذا الصراع يمثل قطبية لكل من الكاتب" توت "، والكاتب " مسطاط " وقد تحدث في هذا النطاق الدكتور "غالي شكري" عن "توفيق الحكيم" من خلال مسرحية " إيزيس" : "تشير قضية الإلتزام في الأدب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين"توت" ، و"مسطاط" و لم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثمة في التعميم و الإطلاق."[2]ليتجاوب بذلك هذين النوعين من الصراع في المسرحية على نحو يجعل منها ظفيرة مزدوجة تجمع الصراع الأساسي بين "أوزوريس" و" طيفون"، والصراع بين "توت" و"مسطاط".

هذا عن الصراع الأساسي في المسرحية ، فإذا انتقلنا إلى الأحداث أمكن القول "إنّ الأحداث في المسرحية أحداث تتسلسل تبعا لقانون السببية كل حدث ينبع من الحدث الذي يسبقه ويمهد للحدث الذي يليه إلى أن تصل المسرحية إلى نهايتها الشبه الطبيعية"[3]

وألاحظ في حديثي عن صراع الشخصيات أنها لا تأخذ صفة واحدة ، إنما هي شخصيات متوترة حية ، تؤثر الأحداث وتتأثر بها في الوقت نفسه . إضافة إلى أسطورة "إيزيس" الفرعونية كان لأسطورة "أوديب" طعمها الخاص ، نشاهد فيها براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضي على امرئ من قبل أن يولد ، بأن يقتل أباه ويتزوج من أمه ، فيحاول هذا المرء قدر المستطاع أن

[1] جابر عصفور ، إيزيس الحكيم ، مجلة العربي ، ص: 81.
[2] غالي شكري ، ثروة المعتزل ، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، (د- ط)،(د- ت) ص: 206.
[3] جابر عصفور، ايزيس الحكيم ، ص: 83.

يتخلص من هذا القدر ، لكن لا يزيده هروبه من هذا الواقع إلا اقترابا من المأساة ، وليس بيده حيلة إلا أن يرتكب هذين المنكرين الفظيعين...تملكت هذه الأسطورة مشاعر الكثير من الكتاب ، ومن بينهم "توفيق الحكيم" الذي شقّ طريقا خاصا في تناولها " ولقد أطال توفيق الحكيم النظر في مأساة سوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد أبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذي نراه في مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذي يتمثل فيما حدث بين "ميشيلينا" الذي عاد من الكهف فوجد "بريكسا" فيدعوهما الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التي تفسد علينا الواقع ، فإن بريكسا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجدّها وعبثا حاول المحبان أن ينسيا هذه الحقيقة."[1]

وقد نظر " توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسة فوجد بينهما عين الصراع الذي وجده عند ميشيلينا وبريكسا ، فإن الحب الذي ألف بين أوديب و جوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التي أفسدت بينهما."[2]

إذا "أوديب" هي أسطورة يونانية شهيرة ، والتي تدور أحداثها حول ملك كان يحكم مدينة "ثيبة" يدعى "لايوس"، فجاءه يوم ما وحي من الآلهة بأنه سيقتل على يد إبن يولد له ، فيأخذ الملك احتياطه لكن يشاء القدر أن يولد له صبي ، فيأمر الرّاعي بأن يرميه في العراء ، فيأخذه الراعي إلى المكان المطلوب لكنه يشفق عليه ويسلمه إلى راع آخر فيسلمه هذا الأخير إلى مولاه ، فنشأ الطفل وهو لا يعرف عن مولده شيئا ، وفي يوم من الأيام يسمع "أوديب" الخبر فيخرج يستشير الآلهة ، فتوحي إليه أنه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه ويتزوج أمه في المحظور ، وفي طريق عودته إلى "ثيبة" يجد شيخا فيقتله ، وبعدها يدخل مدينة "ثيبة" فيجد أهلها في نزع من وحش مهلك يطرح لغزا على كل من يمر به فإن لم يحله افترسه وكان أهل هذه المدينة متنازعين في هذا الأمر فقد قتل ملكهم وهم لا يستطيعون الوصول إلى الجاني ، فأعلن"كريون" وصي الملك أنه من يستطيع أن يخلص المدينة ، من هذا البلاء فله العرش و يتزوج بالملكة...

[1] محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، (د- ط)،(د- ت) ، ص: 273.
[2] المرجع نفسه ، ص: 273.

يطرح الوحش اللّغز على "أوديب" فيتمكن من الإجابة ، فيخر هذا الوحش صريعا ويدخل أوديب منتصرا، فحكم "ثيبة" و تزوج الملكة وكان له منها أبناء ، وبعدها انتشر وباء مهلك في المدينة ، ترهن الآلهة رفع الوباء بعقاب قاتل الملك "لايوس"...وبعد تحقيق غير طويل اكتشف أن "أوديب" هو قاتل الملك ، وأنّه قد تزوج أمه...فاقتصّ من نفسه وفقأ عينيه بيديه ونفى نفسه عن المدينة و قتلت الأم نفسها خنقا.[1]

أمّا مسرحية "أوديب" عند "توفيق الحكيم" فهي تتناول نفس الموضوع لكن مؤلفها لم يسند الأمر إلى الآلهة بتدبير الشر لأوديب ، "فتوفيق الحكيم" جعل الموجب لكارثة "أوديب" طبيعته المحبة في البحث عن الحقيقة ، فهو قد ترك "كورنته" باحثا عن أصله ومولده فدفعته هذه الرغبة إلى قتل أبيه و الزواج من أمه، "فأوديب" عنده ليس الشخص الذي صرع الحيوان الضخم ، وإنما هو الفتى الساذج الذي أوقعته سذاجته في فخ الكاهن"تريسياس" ، ومن هنا يخلع توفيق الحكيم تلك الهالة الأسطورية التي كانت له ، ويجعله شخصا عاديا كباقي الناس وهذه هي النظرة الخاصة التي أملت على الحكيم طريقة في رسم الشخصيات وعرض القصة.[2]

"وقد أضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما بدأ صوفوكليس بمجموع الشعب الجاثية أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر في المدينة ، ولكن توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم الأحداث بتلخيص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة ، مع رغبة في إظهار جو الأسرة وتأثيره في حياة أوديب."[3]

ففي الفصل الأوّل من هذه المسرحية ، تدور أحداث المسرحية داخل القصر في جوّ أسري " فيرتفع الستار عن الملك أوديب مستندا إلى عود من أعمدة البهو في قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة...وتظهر الملكة جوكاسة بين صغارها الأربعة بينما تهمس أنتيجونة وهي الكبرى.

أنتيجونة (هامسة وهي تتأمل أوديب).

أماه !...ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة؟.

جوكاسة: إذهبي إليه أنت يا انتيجونة ، وسري عنه...فهو يصغي إليك دائما.

---

[1] محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، دار الشروق ، ط 1، 1994، ص: 75 – 76 ، (بتصرف)
[2] محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، ص: 274 ، (بتصرف)
[3] نفس المرجع السابق ، ص: 146.

أنتجونة (تتجه إليه بهدوء).

أبتاه !...فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها).

أنت يا انتجونة؟. (يرى الملكة و بقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته؟

كلكم هاهنا...حولي...ما الذي جاء بكم الآن.؟"[1]

وهكذا استطاع الحكيم أن يدمجنا في جو أسرة "أوديب" ، محاولا أن يخفف عن مشاهدي المسرحية الصعوبة في تتبع الأحداث ، عكس المسرح اليوناني القديم وكذلك أراد الحكيم أن يمهد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته على وجه الخصوص.

هذا من بين الأسباب ، ففي هذه المسرحية بالذات أستطيع أن أقول أنّ "توفيق الحكيم" حقيقة خطى نفس الخطوات التي خطاها "صوفوكليس" في إجراء عملية التحقيق (هذا في نهاية المسرحية بالطبع) فمسرحية أوديب عند توفيق الحكيم تنتهي بمأساة كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس."فإن جوكاستة لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب ، فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فشنقت نفسها ويراها أوديب فيزأر كالأسد وتمتد يده في ثورته إلى صدر زوجته فينتزع منه المشابك الذهبية ويفقأ عينه ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه ، وهنا تظهر بطولة أوديب التي فقدها طول الرواية ويسترد في المجال الخلقي تلك العظمة التي نزعها عنه توفيق الحكيم في المجال الأسطوري..."[2]

إذن يمكنني القول أن توفيق الحكيم أبدع في تجريد أوديب من عظمته الأسطورية ليضفي عليه عظمة صادرة من فضيلة البشرية ، واستطاع أن يبرع فيما أخفق فيه غيره ، واستطاع أن يثبت هذه الفكرة بإسناده إلى أن "الرسول الكريم صلّى الله عليه وسلّم " كان من البشر، وبالفعل هذا ما نراه مجسّدا في المسرحية من حين إلى آخر والتي تحوي رائحة إسلامية ، فمأساة أوديب نابعة من طبيعة الفطرة المائلة على الكشف والبحث عن حقيقة الأشياء وأصلها من خلال العقل.

[1] نفس المرجع السابق ، ص: 146.
[2] محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص: 177.

2. توظيف الرمز:

إن الرّمزية في الأدب المسرحي هي الإيحاء بموضوع معين من خلال الهيكل العام للعملية الفنية ، وهي ترمي إلى تجسيد أفكار مجردة ، ورؤية مجسدة في وقائع وشخصيات تكون بمثابة أقنعة تشف عن الرؤية السياسة أو الإجتماعية أو الرؤية الإنسانية الأخلاقية التي يؤثر الكاتب التعبير عنها من خلال عمله المسرحي. وقد تكون الوسيلة إلى هذا التجسيد إستخدام الأسطورة أو التاريخ أو التراث الشعبي أو التراث الإسلامي ، على أنه من الأهمية بمكان أن نعلم أن الرمز في الأعمال المسرحية "ليس معناه الغموض والثورية وإنما هو لغة الفنان الذي لا يستعمل اللغة اليومية للناس بعفويتها وعشوائيتها ورواجها وقوالبها التقليدية ، بل هو ينفيها من كل هذه الشوائب حتى تندمج داخل النسيج الفني لعمله وتصبح جزئياته كلها في خدمة الشكل"[1]. ومن هنا نجد الدكتور "عبد القادر القط" يزيد من الأمر وضوحا فيقول:" إن الرّمز في صورته الصحيحة يأتي لكي يشف عن معان خبيئة وراء الحدث ولكي يخلق شعورا نفسيا عاما بجو المسرحية ، أو يهيئ المشاهد لأحداث مقبلة أو غير ذلك مما يزيد إحساس المشاهد عمقا ، ويقدم إليه متعة فنية بما في الرمز من براءة وأصالة."[2]

وقد ظهرت المسرحيات الرّمزية بصورة واضحة في أدبنا المسرحي على الرغم من عدم تقبلها من طرف الجمهور في البداية ، على غرار المسرح الغربي الذي واجه صعوبات هو الآخر لغلبة الطابع التجريدي على المسرحيات الرّمزية. ومن بين المسرحيات الرّمزية في المسرح العربي نجد "مفرق الطرق" لبشر فارس عام 1937م ، التي تعالج الصراع بين الشعور والعقل ، تعالج العاطفة التي تدفع الإنسان إلى الشر ، والعقل الذي يرشد الإنسان إلى الخير ، وهو يعني بمفرق الطرق مفرقها بين الخير والشر ، والتي تجري أحداثها بين فتاة تدعى سميرة ، والتي ترمز في هذه المسرحية إلى الروح المثابرة الذائبة في البحث عن الحقيقة رغم تقييدها بالمادة والعالم المادي المليء بالنقائص والشر ، وبين فتى يقاربها في السّن ولكنه وليد مجتمع منحط لا يقوى على فهم المعاني السامية التجريدية ، ومن هذه النقطة بالذات نتج الصراع الفكري بين الماديات والتجريديات وبين القوى الخارقة للعقل المدرك وظلمات العواطف في صلتيهما بالروح ، وهذه هي رمزية "بشر فارس" التي تعرف برمزية "فرلين" وبترعة "بودلير الرمزية". كذلك

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 167.
[2] المرجع نفسه ، ص: 128.

"توفيق الحكيم" مزج في أعماله المسرحية الطابع الرّمزي بالحياة الإجتماعية العامة ، كما جسّد الآراء الفلسفية في صلة الفرد بالمجتمع كما في مسرحية " أهل الكهف" "فليس المجال الغيبي فيها قالب إيحائي عام يذكرنا بكثير من خصائص بعض مسرحيات "ماترلينك" البلجيكي ، وهو من أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية في أوروبا"[1]

والمشكلة في هذه المسرحية تكمن في معالجة الصراع القائم بين الزمن والحياة ، وهل الحياة حلم أم حقيقة؟ وهل الزمن شيء اخترعه الإنسان أم حقيقة؟.

وقد تجلت موهبة "توفيق الحكيم" المتمثلة في "نزعته إلى التّجريد والرّمز والتّشخيص...والتأمل"[2] التي هي وسيلة لفهم هذه الحياة ، وتعتبر مسرحية أهل "أهل الكهف" أولى خطوات توفيق الحكيم في التأليف المسرحي الرّمزي.

ثم تبعتها مسرحية "نهر الجنون" التي تعتبر هي كذلك مسرحية رمزية ، ثم توالت بعد ذلك أعماله المسرحية الرمزية من مثل "شهرزاد" و "سليمان الحكيم" و "بجماليون" و "يا طالع الشجرة" و "الملك أوديب" وغيرها...والحكيم تأثر بالحركة الرمزية التي هي امتداد لمثالية أفلاطون التي لا تؤمن بالأشياء المحسوسة وترى فيها صورا رمزية لحقائق مثالية والمثل العليا التي تمثل الحقيقة المجردة من كل الشوائب التي تدنسها وتشوّهها.

والرمزية حركة ظهرت كنزعة مناهضة للحركة الوضعية التجريدية ووصلت إلينا صارخة تطالب بتجريد الحضارة من المادية والواقع الملموس الذي ما هو إلاّ محاكاة للمثل و الدعوة إلى التجريد والفكر ، وأن الوجود الملموس الذي نعيشه كما هو لا حقيقة فيه وما نراه سوى تصورنا له.

إنّ توفيق الحكيم يربط الرّمز بعالم الماديات وعالم المعنويات وازدواج اللّفظ فيهما ، فمنه ما يلازم المعنى الموضوع له، ومنه ما يخلق في النفس جوّا مشابها لجو واضعه ومن هنا تنفعل اللغة مع الفكر والنفس وتعبر عن كل حالة شعورية تختلف لاختلاف الظروف سواء في الزمان أو المكان ، كما نبذ الاتجاه المسرحي الذي كان سائدا في مصر، واتجه نحو الرّمزية و ركب مع الكتاب العالميين و تبنى المسرح الإنفعالي.

---

[1] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط3 ، 2003 ، ص: 147.

[2] درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، (د - ط) ،1958 ، ص: 522-523.

ومن أشهر ما كتب "توفيق الحكيم" في الرّمز –كما أشرنا سابقا- مسرحية "شهرزاد" ، فرمز "شهرزاد" تناقلته الأقلام منذ أكثر من ثلث قرن ، لما تثيره هذه الأخيرة في نفوس المثقفين وعقولهم من عوامل رائعة من المتعة الفنية والفكرية ، وهكذا تصدى لها "علي أحمد باكثير" في "سر شهرزاد" و"عزيز أباضة "في "شهريار" ثم "الحكيم" في "شهرزاد". فشخصية "شهرزاد" إذن رمز ارتقى إلى مرتبة أدبية عالمية مصدرها الأوّل قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل ، بعد أن ترجمت إلى العربية واتّسمت بالصبغة المصرية ، وقد انتقلت إلى الأدب الأوروبي المسرحي أو القصصي على السّواء ، فهي صورة للوصول إلى الحقيقة عن طريق القلب والعاطفة و"كانت القصص التي تحكمها شهرزاد - عند الأوروبيين – ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية في نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرّد فمثلا : قصة "علاء الدين والمصباح السحري" ، كان فيها "نور الدين" مثالا للفكر الذي لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الإهتداء إليها بعقله ، في حين يهتدي إليها "علاء الدين" بسذاجته وطهره ودقة عاطفته ، وصار المصباح السحري رمزا للعبقرية التي يصل إليها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والهداية العاطفية والإلهام ، وأثر ذلك الإدراك الرومانتيكي لهذه الشخصية واضح في مسرحية "شهرزاد" للأستاذ "توفيق الحكيم" وفي قصة "القصر المسحور" للأستاذين الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم معا."[1]

وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد عودته من فرنسا التي استوعب فيها جيّدا الثقافة الغربية التي جعلت من الحكاية نموذجا جديدا كان يعدم منه التراث العربي ، لأنه بالغ في غدر شهرزاد وتلاعبها بالرجال وذلك حسب نظرته العربية وما تفعله المرأة هناك ، وموقفه من المرأة في هذه المسرحية يثبت نزعته نحوها ونظرته إليها إذ يقول:" ظفرت بالمرأة لأنني أعرف سرّها...مفتاح سرّها دائما في يدي ألوح لها به عند كل لقاء...فإذا هي تبتسم صارخة وتفتح لي مغالقها من تلقاء نفسها...إنّ المرأة مغلقة إلا ذلك الذي أضاع مفاتيحها ، فقد يسألني سائل:ما هو هذا السر؟ فأجيب من فوري ، هو الخداع لا ترى من هذه الكلمة...هي عندنا نحن الرجال نقيصة وعندهن غريزة ...منذ فجر التاريخ والملك تتزين أي تخدع منذ آلاف الأعوام ، والمرأة تتنفس من إحدى رئتيها بالهواء ومن الرئة الأخرى بالرياء ، بل إن

[1] نفس المرجع السابق ، ص: 253.

الرياء والخداع هما الأوكسجين والهيدروجين في هواء كل امرأة ، تلك هي المرأة التي تلقت درسها الأول من الحية ودرسها الثاني من الشيطان"[1]

فتصويره لبطلة المسرحية واضح من خلال هذا القول الذي يظهر وبصفة واضحة حقيقة لا غبار عليها ، وهي نبذه للمرأة وتعاليه عليها وذكره بصورة تعسفية لعيوبها ونسيان أو ربما تجاهله لمحاسنها ، ونظرته هذه ظهرت في عدة أعمال أخرى له مثل مسرحية **"بيجماليون"** التي هي رمز للصراع النفسي الداخلي الكائن بين الفن والحياة ، وفي مسرحية "شهرزاد" رمز أيضا للصراع و إنما هذه المرة هو صراع بين العقل والعاطفة والمتمثل في شخصية شهريار وانتقاله من حالة إلى أخرى ، و مروره بعدة مراحل غيرت في شخصيته وأثرت فيها ، كما غيرت من جهة أخرى مجرى حياته.

بدأت حكاية شهرزاد باكتشاف الملك شهريار لخيانة زوجته الأولى التي فاجأها بين ذراعي عبد أسود، فغلا الدّم في عروقه فقتله وقتلها ولكن قتلهما لم يشف غليله ، فأقسم أن يكون له كل ليلة عذراء يستمتع بها ثم يذبحها في الصباح على يد جلاده ، وشاءت الأقدار أن تزوج شهريار الملك بابنه وزيره السابق التي استطاعت برجاحة عقلها و سحر حديثها وحبكة فكرها أن تنجو بنفسها وتنقذ بنات جنسها من عذاب كبير ، وسهرت ألف ليلة وليلة حتى الصباح تحكي للملك الظالم حكايات وحكايات هذبت نفسه وجعلته إنسانا عامر القلب والروح و المشاعر ، بعد أن كان سفاحا لا يعرف الرحمة التي سرقتها منه الغيرة الهدامة . وهكذا كان لمفعول حكايات شهرزاد السّحر الوافر الذي جعل من شهريار إنسانا يملك قلبا محبا.

وقد بدأت أحداث هذه المسرحية بعد الليلة الثانية بعد الألف ، وفي هذه الليلة ينتهي دور شهرزاد الألف ليلة وتبدأ دورها كزوجة مثالية في حين يبدأ شهريار بالبحث عن اللّغز وكشف سر هذه المرأة المثالية ، المرأة الموسوعية التي تعرف أسرار الأرض والسماء ، تعرف أسرار مصر والهند والصين وهي السجينة التي لم تغادر خليتها قط ، تعرف الرجال وكأنها عاشت معهم ألف عام ، وتميز من الطباع سافله من ساميه، و لم يكفها ما في الأرض من معارف وخبايا حتى صعدت إلى السّماء تتحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن الشياطين والمماليك العجيبة كأنها بنت الجن." من

[1] توفيق الحكيم ، حماري قال لي ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د- ط)،(د- ت) ، ص: 110 .

تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف؟...ما سرها؟..أعمرها عشرون عاما؟ أم ليس لها عمر؟ ، أكانت محبوسة في مكان أم وجدت في كل مكان ؟ "[1]

فباتت اللّغز المغلق أمام شهريار فهو يريد أن يعرف حقيقتها ، فهي في نظره الكاتب العجيب الذي لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير ، لا عن الهوى أو المصادفة فكل شيء عندها بحساب ، لا تنحرف قيد شعره كحساب الشمس والقمر والنجوم ، فيتساءل أهي إمرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ما هي إلا عقل عظيم، وتوفيق الحكيم في الحقيقة لم يعرض السبب الذي تولدت منه عقدة شهريار في مسرحيته مما يحملنا على التسليم بوقوع الخيانة الزوجية كما ترويها القصة الشعبية ، كما أنه لم يصور لنا كيف شفي من هذه العقدة . فالمسرحية بهذا الغموض تختلف عن الحكايات التقليدية فهي تبدأ من حيث انتهت مثيلاتها من الحكايات الشعبية العادية ، وشهريار في هذه القصة شفي من عقدته التي كان سببها الخيانة ليقع في مرض آخر علته المعرفة والتطلع إلى كشف الحقيقة ، فقد قدمه لنا الحكيم في صورة أخرى تختلف عن الأولى فقد أصبح عقلا خالصا تعدى مرحلة الوحشية الجسدية والشهوة الجنسية إلى مرحلة العاطفة لينتهي في آخر محطة إلى مرحلة العقل"شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد ، لا أريد أن أشعر أريد أن أعرف"[2]

هذه الرحلة لم يعرض لها "الأستاذ الحكيم" وإنما خلص إليها عن طريق الرمز بأن أجلاها على مسرح قصته في آن واحد موزعة على شخوص ثلاثة:

فهذا العبد أسود اللّون وضيع الأصل رمز الملك شهريار في طوره الأول حيث كان شهوة حيوانية. وهذا الوزير قمر رمز الملك شهريار في طوره الثاني حيث هو قلب شاعر تفتح قلبه لحب شهرزاد حب الرجل لإمرأة جميلة.

وهذا الملك شهريار نفسه على مسرح القصّة يمثل الطور الثالث ، وقد جاوز طور اللّعب بالإشباع والتعبد لا إلى طور التفكير فيها.

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، مكتبة الآداب وطبعتها بالجماميز ، (د- ط)،(د- ت)،ص: 68.
[2] المصدر نفسه ، ص: 92.

ولقد تحركت الرّموز شخوصا في جو المسرحية غير أن تعدد النوازع في النفس البشرية ، جعلت الحكيم يبدل في شخصيات الرّموز ، مرده في ذلك نوازع النفس"غير أن نار العاطفة بدورها تصفو إلى نور هادئ شاحب ، إذ لا يؤمن الملك شهريار للشعور وإنما ينشد المعرفة ، لا يريد أن يحتبس في حدود العواطف الضيقة بل يرغب في الإنطلاق إلى حيث لا حدود ، فهو فكر محض يحلو له التأمل والتفكير."[1]

فقد شبع شهريار من الأجساد و لم يعد يريدها،كما شبع قلبه من حب شهرزاد وإن لم يكن يكرهها ،لقد ماتت الشهوة والحب والكراهية في نفسه فيقول:"إني براء من الآدمية...براء من القلب لا أريد أن أشعر ...أريد أن أعرف..."[2]

شهرزاد سرّ كامن في الطبيعة بل هي الطبيعة ذاتها ، ما دامت تعرف كل شيء فهي لم تعد جسدا جميلا كما يراها "العبد" ، ولا قلبا كبيرا كما يراها الوزير "قمر" ، فهي تبدي حسنها ولا تبدي سرها ، وهي بذكائها هذا إمرأة حكيمة إذ كشفت عن معارف كثيرة لشهريار ، عرفت كيف تحببه في المعرفة وجعلته متعطّشا لها ، جعلت منه عقلا مخلصا يبحث عن طبيعة اللّغز في الطبيعة ليحله ، فبدت لنا شهرزاد رمزا إلى الحقيقة الكونية الشاملة التي لا تنتهي.

وتوفيق الحكيم تأثر بنظرية النشوء والتطور التي عرفت عند "لامارك" و "سبنسر" و "داروين" وطبقها في مسرحية "شهرزاد" ، فقرأ في سن مبكرة "لهربت سبنسر" صاحب الفلسفة التطورية في انجلترا ، كما قرأ لمكتشف القوانين الأساسية لتطور أسرار الحياة ، وقد صرّح الحكيم أنه وقع تحت تأثير هذه النظريات في كتابة مسرحية "شهرزاد" فيقول:"كل ما أعرف هو أنني في ذلك الوقت كنت أكتب رواية "شهرزاد" ومن يمعن النظر فيها يجد فكرة تطور الإنسان -لا على نحو يؤيد التطور المطلق في خط مستقيم- بل التطور المحدود في دائرة مفرغة كدوائر الأجرام العظمى والصغرى أفلاكها السماوية والذرية".[3]

[1] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، ص: 101-102.
[2] نفس المصدر السابق ، ص: 64.
[3] توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص: 97.

والقارئ لهذه المسرحية يلحظ هذا بوضوح خاصة في قول شهريار عند عودته من أسفاره: "كلاّ لست أريد الجلوس ، لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض...وأنا هذه الأرض إلا شيء غير الأرض هذا السجن الذي يدور تلك هي الأبدية."[1]

إن المدرسة الرّمزية تركت بصماتها صارخة واضحة في مسرحية "شهرزاد" التي تعكس تأثر الحكيم بالثقافة الفرنسية وتوظيفها في مسرحه ، "فالمسرحية تعكس في المرتبة الأولى فلسفة الرّمزيين حول الإنسان والكون والحياة كما تعكس في بنائها ، وأسلوب العرض عندهم ذلك الأسلوب الذي بلغت فيه الطاقة الإيحائية درجة عالية رفعته إلى مصاف الأدب الرمزي الرفيع ، حيث يتألف الفكر والشعر في انسجام بديع أشبه ما يكون بالتركيب السّمفوني للموسيقى ، فبؤرة الإحساس الفني في شهرزاد كان موسيقيا."[2]

ومن ثمة فلا مجال في هذه المسرحية للبحث عن المواقف والأحداث و الأفكار بصورتها الواضحة المحددة ، إنما عن النسيج الداخلي الذي يبلور كل هذه المعطيات في كلّ متكامل ، فبناء الحكاية كلمة فجملة فحدث فحكاية، يكون عن طريق نسيج داخلي وإبداع في جو من الغموض والإبهام ، والحكيم فنان مبدع يسبح بخياله وثقافته. "والفنان الحقيقي هو الذي يحسن استخدام أدواته في سبيل غايته الفنية ومن هناك دلالة الكلمات (بالرغم من جزئيتها على روح العمل الأدبي لا شك فيه) لا يحسن اختيار لا يخضع للصدفة أو يقصد لذاته"[3]

وإن قلنا أن هذه المسرحية بدت فيها خصائص الرّمزية واضحة إلا أنه أيضا بدت فيها خصائص الإبداع وحسن الصياغة والتأليف ، وخلق جو الإيحاء وإبراز قيمة الحوار الرشيق السّريع الإيقاع دون زيادة أو إطناب ، مما خلق جو المتعة عند قراءة الحكاية ومشاهدة المسرحية ، كما خلق سحر التصور وحب المتابعة حيث استهلّ مشهده الأول بسرد لطيف يولّد المتعة والفضول في مخيلة القارئ فيقول:"طريق قفر...منزل منفرد على بابه مصباح مضيء...موسيقى بعيدة يحمل أنغامها النسيم في جو هذا اللّيل البهيم."[4]

---

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص: 150.
[2] تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 208.
[3] محمد مصايف ، دراسات في النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، (د- ط)،(د- ت) ، ص: 28.
[4] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص: 15.

ثم يأتي الحوار المتداخل ليتم توليد الجو المقصود ، حين يدور بين الشخصيات من مثل "شهريار" و"شهرزاد" و"قمر" ، "فهو تعبير يتراوح بين المصارحة والإخفاء بين الرغبة وكبتها ، بين الإقدام والإحجام بل قد يشف هذا الحوار ويدق حتى يخفي غرض شخصية أو شعورها ، أو فكرها عن شخصية أخرى ، لأن كل واحدة منهما تتحدث من منطلق رؤيتها الخاصة."[1]

فالبناء الرّمزي للمسرحية الذي تحقق من خلال رمزية الحوار والشخصيات تجتذب مشاهد المسرحية إلى نهايتها لما تحمل في ثناياها ، مما يمكن أن نطلق عليه "الغموض الكاشف"، فالشخصيات المحورية جميعا – شهريار وقمر والعبد– تحلق حول شهرزاد ، وهي تجمع وتفرق ، تطمئنهم ولا تحقق لهم رغباتهم ، يحبونها ويسعون إليها ولا تحب هي إلاّ تجمعهم حولها وحبهم إياها وسعيهم خلفها ، حتى إذا إبتعد عنها أحدهم اجتذبته ، فإذا عاد إليها لم ينل منها مأربا ، فكلهم ساع إليها هارب منها ، راغب في وصالها خائف منه ، وكلهم لا يدري من هذه التي تفعل بهم هذا كله فكلهم يسألها و– يسأل نفسه أيضا !– "من أنت؟" وكلهم يجيب عن السؤال بصورتها في نفسه أو ما يتصور أنّه حقيقتها ، فهي "قلب كبير" ، أو "عقل كبير" أو "جسد جميل" فهي حقيقة غامضة فالغموض في المسرحية "معنى" يريد الحكيم توصيله ، ويريد من ثمّ تجسيده في المسرحية ولا يجسده في المسرحية إلاّ حوارها."[2].

كما تبتدئ المسرحية بموقف فاجع هو موت "زاهدة العذراء"وتنتهي كذلك بموقف تراجيدي آخر هو موت الوزير "قمر" فإن هذين الموقفين رغم تراجيديتهما لا يتّسمان بطابع الإشارة ، بقدر ما يثيران نوعا من الغموض والقلق وهو جو يسود المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

وقد جسّد الحكيم في مسرحيته أيضا نهاية مأساوية لشهريار بطريقة رمزية سايرت الأحداث السابقة ، إذ ماتت فيه كل العواطف والأحاسيس فحاولت شهرزاد إيقاض مشاعره وأحاسيسه من جديد فخطرت في بالها فكرة العبد وإحضاره إلى مخدعها آملة أن تؤثر فيه من جديد ، وترجعه إلى الحالة الطبيعية التي يكون عليها أي إنسان عادي وهي حالة الشعور والعاطفة ، وتنقذه من السّفر في خبايا الكون والبحث عن الحقيقة والمعرفة التي من الصعب إدراكها، وترجعه إلى الأرض بكلّ ما تحمله من أشياء جميلة وأجمل ما فيها الحب والمشاعر ، ولكن للأسف فشلت في ذلك فقد مات قلبه ورحل بعيدا

[1] عصام بهي ، اللغة في المسرح النثري ، فصول مجلة النقد الأدبي ، ع1 ،(أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر1984) ، ص: 158-159.
[2] المرجع نفسه ، ص: 160.

عن هذا الواقع ولن يعود ، لأنه قرر أن يبلغ آفاق المعرفة الرّحبة والإفلات بروحه ونفسه من إطار المكان، ولكن يظل شهريار الذي يريد أن يصبح عقلا محضا موقوفا على المعرفة معلقا بين السّماء والأرض بين العقل والقلب وهو يسعى من أجل أن يعرف لكن شهرزاد تأبى عليه ذلك ، وفي آخر المطاف نستنتج أنه قد أصبح مدمنا عليها يحتاج إلى علاج حقيقي كي يشفى منها ، وإنصراف شهريار في آخر المسرحية حاملا معه اليأس والصّمت هو رمز هذا الإقتلاع ، لكن هذه المرة الإقتلاع من الحياة ، وبذلك يغلب توفيق الحكيم كما يقول "محمد مندور" نداء الحياة على إرادة المعرفة.

وقد أجمع بعض النقاد على أنّ توفيق الحكيم عندما كتب هذه المسرحية كان متأثرا إلى أبعد الحدود بالشاعر البلجيكي"موريس ميترلينك" الذي انتهج عنه أسلوب التأليف المسرحي، وإتخاذه لوسائله الفنية التي تعد أساسا للبناء الدرامي في المسرح الرّمزي ، ولكن بطريقته الخاصة وإبداعه المتميز الفريد من نوعه. ففي سنة 1892م ظهرت على الساحة الفنية مسرحية "ميترلينك "تحمل عنوان "يلياس وميليزاند" تقع هذه المسرحية في خمسة فصول وهي قصة أمير اسمه "جولو" تاه في غابة أثناء الصيد ، وفي تلك الغابة الكثيفة الواسعة الأرجاء عثر على فتاة شابة تبكي تدعى "ميليزاند" فسحر بجمالها وانتهى بها الأمر بالزواج وأخذها معه إلى القصر.

وفي قصر الأمير جولو تلتقي" ميليزاند" ب"يلياس" أخو "جولو" من أمّه ، هذا الأخير الذي لا يلبث أن يتعلق بها وتتعلق به فأحبا بعضيهما ، وذات يوم خرج "يلياس" مع "ميليزاند" في جولة إلى كهف على شاطئ بحيرة فتشاء الصّدف أن يسقط خاتم الزواج من إصبعها ، فيثير ضياع الخاتم المأساة كلها نتيجة للشكوك التي تنتاب "جولو" ويظهر العاشقان "يلياس" و "ميليزاند" وكأن قوة خفية تجذب أحدهما نحو الآخر ويقتل "جولو" أخاه "يلياس" وتصاب "ميليزاند" بجرح صغير ، لكنها لا تلبث أن تموت هي الأخرى بعد أن تضع طفلة صغيرة. ومن الواضح لدى قارئ المسرحية أنها تحتوي على أحداث بقدر ما فيها من رموز وإيحاءات منبعها الحوار الدّاخلي العميق والتساؤل النفسي المبهم داخل روح صاحبها. فهنالك سرّ خفي أو قدر مسيطر على الشخصيات يسيرها نحو مصير غير معروف ، كما تفتقد المسرحية إلى تحديد الزمان والمكان وهي سمة من سمات المسرح الرّمزي وعدم الإهتمام برسمالشخصيات رسما تتشابه فيه مع الحياة حيث تبدو "كوجوه هشّة هوائية مبهمة تروح وتجيئ فيما يشبه ضياء القمر."[1]

[1] تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 214-242.

فالخاتم الضائع ما هو إلا رمز لنهاية الحياة الزوجية وقد اهتز كيان "جولو" نتيجة لإحساسه الباطني بالصدمة عن طريق الحدس، وإن كان عقله الواعي لا يعلم من ذلك الأمر شيئا ، وكأن مياه الكهف العميقة التي ابتلعت خاتم "ميليزاند"هي رمز لعاطفة "يلياس" الجامحة التي تفتّحت لحب "ميليزاند". كما أنّ الأحداث لا تنمو في هذه المسرحية نموا منطقيا واقعيا وفق ما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية ، لكن القارئ المتفهم للمسرحية ولأسلوب التعبير اللغوي لم يحس بتلك الهوة الفاصلة بين الأحداث أبدا ، لأن المؤلف يستخدم بدلا من ترابط الأحداث موافق لها دلالاتها معتمدة على الحدس وعلى الأسلوب الشعري وما يتضمنه من الصور والأخيلة والإيقاع الموسيقي المولد للإيحاء حيث "لا تعتمد كل من مسرحية شهرزاد ويلياس وميليزاند الحبكة والأحداث المثيرة والمأساة التي تحسّها في كليهما ليست ناتجة عن قوة الفعل ، لكنها نتيجة لما يقال وبما يوحى به ذلك الحوار الدّاخلي العميق من ظلال ورموز...فليست قوة الحكاية ، ولا الأفعال الإنسانية اليائسة ولا الكلمات والمشاجرات ولا العلاقات والخيانات الزوجية وحوادث القتل المثيرة...إنما هناك أيضا تلك القوى غير المرئية التي يقدمها المسرح في العلم اللاّشعوري للإنسان ، أو فوق الإنسان تحدث الدراما الحقيقية وتكمن المأساة اليومية".[1]

وفي كلتا المسرحيتين جو مفعم بالدلالات الرّمزية الموحية ، إذ نجد في مسرحية "شهرزاد" عندما يعود شهريار والوزير من رحلتيهما ويدخلان خان أبي ميسور ،يشير الوزير "قمر" إلى إحدى القاعات قائلا:

"أنظر إلى القاعة الأخرى ما بالهم مسندين إلى حائط الدار هكذا !...

لا شيء والله أشبه حقا بأعجاز النخل الخاوية من هؤلاء الآدميين !...

فيجيبه شهريار: نعم الهاربون من أجسادهم..."[2]

فالآدميون المسندون إلى الحائط في مسرحية الحكيم هم رمز لما سيؤول إليه شهريار ، إذ أنه حاول أن يهرب من جسمه فطاف الأرض لكنه عاد إلى النقطة التي خرج منها ، وكأنه لم يتحرك أبدا كما حاول أولئك الآدميون الهروب من أجسادهم بتعاطي المخذرات ، ولكن سيقانهم بقيت مزروعة في الأرض وأجسادهم مسنودة إلى الحائط. والتشابه في الموقف إلى حد ليس بالبعيد عند"ميترلينك" فعندما يذهب "يلياس" و "ميليزند"إلى الكهف

[1] المرجع نفسه ، ص: 235.
[2] توفيق الحكيم ، شهرزاد، ص: 120.

بحثا عن الخاتم الذي فقداه هناك ، يجدان في مدخله (ثلاث فقراء شيوخ ذوي شعور بيض جالسين بعضهم بجانب بعض ممسكا أحدهما بالآخر نائمين متكئين على جانب من الصخرة."[1]

هؤلاء الشّيوخ لا نعلم عنهم سوى أنهم يواجهوننا بمنظرهم ذاك عند مدخل الكهف ، كما واجهنا في "خان أبي ميسور" مجموعة من الآدميين مستندين إلى الحائط.

ولعل الفقراء الثلاثة عند "ميترلينك" هم رمز ل"يلياس وميليزاند وجولو" الذين جمعهم القدر في مأساة واحدة. وقد ركّز كل من "الحكيم" و "ميترلينك" على استخدام المناظر الموحية البعيدة عن التسلسل المنطقي للأحداث واستعمال الرموز وما تحمله من قوة الإيحاء ، للتغلغل في علم تلك الحكاية والغوص في أغوارها وأفكارها الجميلة البعيدة عن الصفحة المباشرة والتصريح ، وهذه هي أهم النقاط وإن لم تكن كلها التي تأثر بها الحكيم بمترلينك، وأغلب تلك النقاط كانت وسائل أسلوبية أخذ بها وأبدع فيها حسب طبيعته وتكوينه الفني والفكري.

وفي نهاية هذا الجزء أستطيع أن أقول أنّ: مسرحية "شهرزاد" تقوم بالدرجة الأولى على ما يعرف "بالرّمز" و"الإيحاء" والسبب يرجع إلى تأثّر "توفيق الحكيم" كثيرا بالمذهب الرّمزي كما تأثر برواد هذا المذهب من أمثال: "جوته" و"ميترلينك" وجسد الأطوار التي تعاقبت عليها نفس شهريار ممثلة في الشخوص الثلاثة في المسرحية.

3. توظيف اللاّمعقول في مسرح "توفيق الحكيم".

إن عبثية الحياة ولامعقوليتها ساهمت بقدر كبير في إنتشار هذه الفلسفة بصورة فاقت كل التصورات، حيث لم يعد اللاّمعقول متقوقعا في حيز شخصية واحدة أو قطر واحد، بل صارت هذه اللاّمعقولية والعبثية تيارا عالميا تعدى الحياة ليصل إلى المسرح أو القصة والفن على حد سواء. وقبل الولوج في الحديث عن الحكيم وتوظيفه للاّمعقول في مسرحه ، لا بد لي من إطلالة موجزة ونظرة بسيطة حول اللاّمعقول وماهيته ونشأته وحول طبيعته ومعناه وانتقاله إلى وطننا العربي ، فما هو اللاّمعقول يا ترى؟

لقد كان للوجودية -كموقف فكري- الأثر الكبير والفعال في بلورة هذا التيار الجديد ، "حيث ابتلعت الوجودية كل طاقات الإنسان...وروجت لفلسفة النكسة في فرنسا بعد أن ضاعت كل

[1] تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 214-242.

مقدساتها ، و لم تعد أملا في المصير ولا شيئا في الموقف الإنساني إلاّ العبث."[1] وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الأزمة في نفس الفترة ، "أجيال شابة أفقدها الشيوخ إيمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الإيمان ، وكانت قضية الوجود والماهية أو الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتملة ثم المسافة التي بيدها والتي تسبب التوتر والقلق الوجودي ، كان كل ذلك مادة خصبة للأدباء إبتداءا من "سارتر" و"سيمون دي بوفوار"، إلى أصغر بدئ يجد لغة في أن يقول أنه من ابتاع العبث واللاّمعقول".[2]

فالعبث إذا خرج أول ما خرج في أوروبا معبرا عن الأزمة التي تفجرت في منتصف هذا القرن وكان نتاجا طبيعيا لأزمة الحضارة، "تولد من اكتشاف عجز العقل في علاقته الثنائية مع الكون من الحصول على المعرفة".[3]

فالعبث لا يتولّد إلا في تلك اللحظة التي يدرك فيها العقل عجزه عن فهم العالم واكتشاف حقيقته ، فهو على حدّ تعبير "سارتر" إنما كامن في أصل الكون.

فكان نتاجا لهذه العبثية واللاّمعقولية في الحياة ، أن نشأ مسرح اللاّمعقول معارضا للمجتمع وتقاليده القديمة ومعارضا أيضا للأشكال الفنية التي كانت سائدة فيما مضى ، لكن المشكلة التي وقع فيها كتّاب هذا النوع من المسرح هو افتقارهم لتسمية قارة وثابتة لهذا التيار المسرحي، حيث اختلفت التسميات وتعددت بين مسرح الطليعة الذي أطلقه أطلقه "برونكو" وأما مسرح العبث واللاّمعقول فأطلقه "مارتن ايسلن" ، وأما المسرح الجديد فأطلقه "ج-سيروه". وهناك من يسميه أيضا بمسرح "الأبسيرد" وتعني الشيء المضحك والمنافي للعقل ، وآخرون يطلقون عليه -وهم قليلون- إسم مسرح "التروة"، هذا إلى جانب تسميته بمسرح المتناقضات أو مسرح المفارقة والمضحكة والمسرح التجريدي ، لكن رغم هذا التباين في التّسميات إلا أنها تتفق كلها -إلى حد كبير- في "أنها تسميات لإتجاه يرغب في تعميق أسس الواقع ، والرغبة في الوصول إلى وعي الحياة أكثر وضوحا من قبل وخصوصا بعد أن سيطرت على الفكر العربي بعد الحربين العالميتين نزعة فقدان الثقة في الإنسان وإحساسه بالدهشة من الوجود المحيط به ثم الشعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود ، فكان المخرج من هذه الأزمة هو رفض العالم المفعم بالكذب

[1] أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 2، 1960، ص :68-69.
[2] المرجع نفسه ، ص: 69.
[3] أحمد سخسوخ ، المسرح المصري في مفترق الطرق - رؤية جديدة -الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1995 ، ص: 122.

والزيف والسخرية منه، فجاء أدب هؤلاء نقدا ساخرا للأساليب الزائفة في الحياة ، كما جاء من عدم إيمانهم بالنظام الذي يخضع له الوضع الإنساني والتعرض لعبثية هذا الوضع"[1].

فمردّ هذا كله إذن إنما يرجع إلى التشقق بين داخل الإنسان وخارجه بين وعيه ولا وعي ، بين الحقيقة الخارجية والداخلية ، إذ ثمة تصارع وتشقق وفقدان للوحدة والتكامل بين عالم الإنسان الداخلي وعالمه الخارجي...فهما على طرفي نقيض وهذا التناقض هو السبب الفعلي و الحقيقي في شقاء الإنسان...ومهمة العبثيين هي محاولة فحص ما بين الداخل والخارج من تداخل وتجاذب قصد الوصول إلى درجة من التوحيد بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية حتى يصبحا في نهاية المطاف كلاً متكاملا وشيئا واحدا. "فمسرح اللاّمعقول إذن يتضح ودون غموض أنه الشيء المنافي للعقل شكلا أو موضوعا أو بهما معا".[2]

ومن أجل كل ما ذكرته سعى العبثيون إلى لغة هي تكمن في الحقيقة "لغة الباطن واللاوعي" لأنها أصدق من لغة الواقع المحمّل بالكذب والبعيد كل البعد عن الصدق و الحقيقة ، فاللغة بالنسبة لكتاب مسرح اللاّمعقول إنما "فقدت وظائفها السابقة المتعارف عليها من أنها وسيلة للتواصل وأصبحت مجرد أداة غير مقيدة مجردة من المعنى ومن أية قيمة حقيقية مفيدة."[3]

ولهذا نرى أنّ هذا المسرح الذي خرج عن أسس التفكير المنطقي يركز اهتمامه على عناصر هامة وأساسية هي: التهكم ، السخرية ، والإعتماد على عالم الحلم والصورة ،ثم إنّ أهم ما يميز هذا المسرح من حيث بنائه الفني هي تلك العناصر الجديدة من ناحية ، وفي عدم الخضوع لواقعية البناء وتقاليده المعروفة من ناحية أخرى ، فليس ثمة داع لما يصنعه المسرح من شروط مثل خط الفعل وتطور الحدث ووحدة الموضوع والإعتماد على الصراع المركز النامي وإلتزام البناء الهرمي للعمل الدرامي وعرض الشّخوص المحددة الأبعاد التي تنمو بنمو الشخصية . ويفيه طرح المشاهد وتتالي الصور كما تتتالى في الحلم وتتلاحق ، ثم يكون التقويم بالأثر النفسي الأخير الذي يتركه يلاحق المشاهد والمواقف وتتابع

[1] محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية :الشعر - المسرح – القصة - النقد الأدبي ، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، (د- ط) ، 2005 ، ص: 277.
[2] أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق ، مركز الاسكندرية للكتاب ، ط1 ، 2002، ص: 22.
[3] المرجع نفسه ، ص: 23.

الصور ، دون نسيان أنّ الحوار الذي هو في أصله أفكار ، وهو الحوار المبهم والغامض الذي يتخبّط في صدر الكاتب الذي هو نفسه لا يعرف ما يكتب وما يقصد بكتابته التي أقل ما يقال عنها –الأفكار– أنها دعوة إلى الصّمت والإنتحار وهي الوجهة التي ذهب إليها بعض أعلام هذا المذهب إلى حد مبالغ فيه، تجاوزوا فيه حدود المنطق العقلي والحوار في هذا النوع من المسرح– مسرح العبث أو اللاّمعقول – في الحقيقة يكشف عن الدلالات العميقة التي يجب إنتقاء لغتها وإختيارها إختيارا ذكيّا يمكنه أن يؤدي وظيفته المهدوف إليها من إنابة التّمزق الذي يعتري الإنسان والقلق الذي يتملّكه ، ومفارقة المنطق السلبية بحيث تفقد اللغة وظيفتها الإجتماعية وتصبح لكل شخصية لغتها الخاصة بها.

فكُتّاب هذا المسرح "إستخدموا الحوار ذاته للتعبير عن إيمانهم بعدم جدواه ، نظرا إلى أن كل مستمع يفسر الكلمات تفسيرا يكاد يتناقض عمّا يعنيه المتكلم."[1]

فالعبث في المسرح إذن هو تعبير عن رؤية اللاّوعي في غالب الأحيان ، هذه الأرض الخصبة المعطاة الغنية بالتجارب الإنسانية المركزة التي تسهم الفنان وتمدّه برؤى واقعية صادقة ، فيواجه الإنسان في هذا المسرح مجردا من ظروفه الإجتماعية ومن سياقه التاريخي وإنتمائه له ، ليقدم بذلك نماذج تشكل أساسيات الوجود وما نتج عنه من إحساس باليأس والضياع.

وإذا ما عدنا إلى النطاق العربي وإلى الوطن العربي بأكثر دقة ، نجد أن هذا المذهب لم يلق القبول لدى المفكرين والنقاد والأدباء العرب ، إبتداءًا من الأديب"طه حسين"و إنتهاءًا "بالعقّاد" و"زكي نجيب محمود" و"فؤاد زكرياء " وغيرهم...وعلى الرّغم من تلك الحجج المتفاوتة من شخص لآخر ضد اللاّمعقول إلاّ أنهم متفقون جميعا في أمر واحد ألا وهو أنّ ظروفنا الحياتية والحضارية والتراثية تختلف كل الإختلاف عن ظروف الغرب الحياتية والحضارية والتراثية ، فقد عني في الستينيات النّقاد العرب بهذا اللّون من المسرح وركزوا إهتمامهم في معظم الأحيان على مهمته ، هل هو مسرح هادف؟ أم غير هادف؟ ورأوا أن الأدب العربي لم يعرف مثل هذا المسرح الذي يتوحّد فيه المضمون والشّكل للتعبير عن عبثية الكون والوجود. والمجتمع العربي إنما يواجه مشكلات مخالفة تماما عن تلك التي ولّدت مسرح اللاّمعقول والعبث. وما وُجد لا يعدو أن يكون مجرد محاولات تجريبية لتحطيم الشّكل التقليدي للدراما

[1] نبيل راغب ، فنون الأدب العالمي ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص: 95.

العربية دون التعبير عن عبثية الحياة لا شكلا ولا مضمونا ، ورغم كل هذا فالمسرح العربي لم يتمكن من الصمود أمام إغراء اللاّمعقول ، هذا الأخير الذي شغل الناس في الخمسينيات والستينيات وسحر النفوس المسرحية والكتّاب العرب.

وإذا ما قمنا بإلقاء نظرة خاطفة على الإنتاج المسرحي العربي نجده لا يخلوا من اللاّمعقول ظاهرا أو بائنا بصفة جلية في ذلك الإنتظار الذي يمثل الفراغ المطلق والذي يوحي بالسّأم الوجودي ، وكذا في تلك الشخصيات الغائمة الملامح وفي سكونية الحدث وغياب الصّراع الدرامي.

وقد استجاب"توفيق الحكيم" حينما كتب مسرحية "يا طالع الشجرة" وتبعتها مباشرة مسرحية "الطّعام لكل فم" لهذا المذهب من مذاهب المسرح العربي المتأثر بالمسرح الغربي إلى حد بعيد جدا.

ولعلّ الأسئلة التي تراود أذهاننا هي:كيف تسرّب هذا النوع أو هذا الإتجاه الجديد الوافد على الساحة العربية إلى مسرح "توفيق الحكيم"؟، إلى أي مدى عبّرت مسرحية"يا طالع الشجرة"-التي قرّر من خلالها الإنتهاء إلى هذا المذهب- على المضمون اللاّمنطقي؟ وهل وجدت في المسرح العربي المصري ظروف شابهت ظروف المسرح الفرنسي مما ساعد على نشأة المسرح فيه؟

أسئلة لا يمكننا الإجابة عنها إلا إذا ما عرضنا بالحديث عن أثر المسرح الغربي على مسرح "توفيق الحكيم" وخاصة عرض أصداء تكتيك عبث كل من "أونيكسو" و "بيكيت" لدى الحكيم.

في عام1962م كتب توفيق الحكيم في مسرح العبث مسرحية "يا طالع الشجرة" ليفتح بها باب النّقد والإنتقاد على مصرعيه ، وخصوصا تلك المقدمة التي بثّ فيها رؤيته ومفهومه عن العبث.

كل هذا إنما نتج عن أسلوب الحكيم المائل إلى التعقيد والإعراب النصي ، وقد إعترف شخصيا بهذا الأمر في مقدمة المسرحية حين قال:"يا طالع الشجرة ، هات معك بقرة ، تحلب وتسقيني بالمعلقة الصيني...الخ هل لهذا الكلام معنى؟؟...ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟...فشيء خفي في هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق...هذا المنفذ الذي انفتح على عالم جديد

هو الفن الحديث ، فقد اتجه هذا الفن الحديث إلى تعميق منطق هذا الشيء الخفي، وكانت وسيلة التجرد أولا من المعنى والمنطق."[1]

وقد حاول الحكيم في هذه المقدمة أن يثبت لنا الجذور العربية للاّمعقول والمتواجدة في القصص الشعبي وهو يرى أنّ " الفن الشعبي المصري أدبا أو تشكيلا قد سبق الفن الأوروبي الحديث في اكتشافه منطق التجريد الفني".[2]

أي –اللاّمعقول–كل هذا انطلاقا من لامنطقية الأغنية الشعبية التي تطلب من طالع الشجرة أن يأتي معه ببقرة فالحكيم يقرّ أن هناك أمرا خفيا يجعل هذا الكلام يقوم بنفسه ، فالمصور الشعبي في رأي الحكيم قد أدرك التصور العبثي بالسّليقة قبل أن يدركها الفنان الأوروبي ويفسح لها المذاهب حيث يقول: "إن اللاّمعقول عندي ليس هو ما يسمّى بالعبث في المذاهب الأوروبية...ولكنه اكتشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللاّمعقول...و لم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلاّ مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنيا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة...فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم عندنا أقدم وأعمق وأشد ارتباطا بشخصيتنا".[3]

حيث يؤكد الحكيم في مقدمة "يا طالع الشجرة" على أن سعيه إلى التوفيق بين الإتجاهات الأوروبية الحديثة المتمثلة في كل من "أونيسكو" و"بيكيت"، وإلى استلهام هذا الإتجاه العبثي–الذي تبلور لدى الأوروبيين في منتصف هذا القرن– من أدبنا الشعبي القديم في محاولة ليسميها "استلهام أساليبنا الشعبية في الإتجاهات الفنية "في محاولة لتحقيق ما يسمى ب(العبث المصري). فمحاولة الحكيم في كتابة عبث مصري تنشطر في حقيقتها إلى شطرين: شطر يستمد أصوله من المسرح الأوربي في حدود الشكل لا الفكر ، وشطر آخر يستمد مضمونه من مضمون الفن الشعبي في بلادنا ، وهنا نقف وقفة قصيرة حول فهم الحكيم لأسلوب كتاب العبث الأوروبيين ، والذي يحاول أن يظهره لنا بمظهر الموضوعية هذا من

[1] توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، (د - ت) ، (د - ت) ، ص: 8 -9.
[2] محمد الصاوي الجويني، في الأدب العالمي: الأدب المقارن -المسرح - ج1، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه ، (د-ط)،(د-ت)، ص: 146.
[3] www.squ-edu.om/stu/tht/pioneers/Hakeem . نقلا عن فؤاد دوارة في النقد المسرحي.

ناحية ومن ناحية أخرى رأيه الشخصي في العبث. فأما الأول عن فهمه للأسلوب الحديث فيتخلص في قوله:"التعبير عن الواقع بغير الواقع".[1]

ليحصر بذلك نفسه في إطار التفكير الشكلي حيث يخضع ظواهر الكون لمنظار رؤيته التعادلية فالعبث لديه كما قلت ليس سوى مجرد "التعبير عن الواقع بغير الواقع".كما يرى الحكيم أن العبث "ليس معناه عندي أنه موقف ضد العقل...فأنا لست من هذه الطائفة...إنما يصدر تحت سيطرة عقلي".[2] هذا الكلام في واقع الأمر يفهم من خلاله أن هناك طائفتين من طوائف كتّاب العبث ، واحدة ضد العقل وأخرى تضع نفسها تحت سيطرة العقل. فالعبث -كما قلت سابقا- إنما يتولّد من اللّحظة التي يكتشف فيها العقل عجزه عن فهم العالم.

"من جانب آخر نرى أنّ "الحكيم" في مقدمة "يا طالع الشجرة" يؤكد على اتفاقه مع كتاب العبث الأوربيين في أن الكون لا يعطي إجابة على الأسئلة البشرية: من أنا ؟ما مصيري؟ من أنت؟ ما الحياة والموت؟...إلخ ، إلا أنه يفترق عنهم في أنه لا يلقي هذه الأسئلة على الكون".[3]

لكن كيف يمكن أن يتفق الحكيم مع كتاب العبث الأوروبيين في إلقاء أسئلة على الكون وأن يختلف معهم في أنه لا يلقي هذه الأسئلة؟

"إذا كان العبث لا يتولّد إلا من الصدام بين العقل الذي يسأل والكون الذي يصمت-كما يقول"كامي" في أسطورة سيزيف- فلا يمكن إذا أن يتولد العبث من الإصطدام ومن الصمت مع الصمت، الصمت المتمثل في عدم إلقاء الحكيم للأسئلة وصمت الكون الذي لن يجيب إن لم نلق عليه الأسئلة عملا بالنتيجة العبثية القائلة بأنه لا يجيب حينما تلقي عليه الأسئلة. إنّ السؤال الذي يُلقى على الكون إنما هو الدليل اللّغوي لمحاولة الفهم وبذلك يتولد أمامنا العبث من هذه الثنائية ، فإذا كان الحكيم من هذه الطائفة التي لا تلقي الأسئلة ، فكيف يستقيم له أن يصل إلى نتيجة صمت الكون وعدم فهمه".[4]

---

[1] توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة ، ص: 15.
[2] أحمد سخسوخ ، المسرح المصري في مفترق الطرق- رؤية جديدة – ص: 119.
[3] المرجع نفسه ، ص: 19-120.
[4] المرجع نفسه ، ص: 120.

أمَّا فيما يتعلق بجانب"المضمون الشعبي" والذي يُتمُّ به الحكيم الشطر الثاني بعد محاكاة أسلوب الكتاب العبثيين في عملية إبداعه الأدبي في كتابة مسرح عبثي ، فنجده يستمد أصوله من "فننا الشعبي القديم" والذي يتضمن -كما يرى- كل الفنون الحديثة.

"تعدّ مسرحية يا طالع الشجرة من الفن اللاّواقعي ممتزجا فيه شخصية الحكيم المفكر المستلهم لفن مصر الشعبي (اللاّواقعية الشعبية الفكرية)"[1]

لكن يرى بعض النّقاد أن لجوء الحكيم إلى الفن الشعبي إنما هو فكرة غير موفقة بتاتا لأن ثمة تناقص حسب رأيهم، أنّه كيف يمكن لهذه المسرحية (يا طالع الشجرة) أن تدمج في مسرح العبث أو اللاّمعقول وتوظف بهذه السّرعة محتذية حذو الإتّجاه الجديد الذي جاءت به أوروبا في الخمسينيات من هذا القرن؟.ا

فيقول"توفيق الحكيم" في مقدمة هذه المسرحية: "أنه من الضّروري هنا أن ألفت النظر إلى أمر هام وهو أني أعتقد أن مسرحنا الحاضر لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي في سنوات عديدة مقبلة فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور ، لهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود، ولولا دواعي النهضة التي تقتضي بأن تكون لكل أنواع الفن في المسرح وغير ممثلة لدينا...وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل الطرق والسبل والأساليب حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير لا يعوقه باب مغلق عن إختيار هذا النوع الذي يؤهله له استعداده ، لولا هذا الإعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب".[2]

فالحكيم إذن لم يكتب هذه المسرحية بدافع الحاجة الملحّة ، ولا المعاناة من عبثية الحياة ولا معقولية الوجود ولا الإحتياج الضروري لمتطلبات ظروف موضوعيه يعيش فيها ، إنما كان الدّافع الفعلي هو الرّغبة في أن يجرب ويجوب ميدان المسرح المتحرر من الأسس التقليدية في الفن ، باختصار كان فضوله ورغبته في مجاراة الإتجاهات الجديدة التي غزت المسرح العالمي واكتشاف النواحي المختلفة من إمكاناته

[1] مصطفى الصاوي الجويني ، في الأدب العالمي:الأدب المقارن ، المسرح ، ص: 146.
[2] توفيق الحكيم ، ياطالع الشجرة ، ص: 19-20.

الفنية ، والحافز الذي جعل "الحكيم" يتخذ هذا الشكل المماثل بما يتخذه من أشكال ألا وهو العبث أو اللاّمعقول.

وقد تحدّث العديد من النقاد –كما قلت آنفا– عن هذه المسرحية "يا طالع الشجرة" وأدلى كل واحد برأيه حول ما يلمحه فيها ، بين من يرى أنها بالغة العبثية والفنية ، ومن يرى أنها عكس ذلك تماما.

ونرى الحكيم ربط مسرحيته بالأغاني الشعبية مكررة طوال العرض المسرحي فقد استخدم الفقراء موال "يا طالع الشجرة" للتعبير عن أحلامهم في طعامهم وشرابهم كوجه آخر للجوع و الحرمان ، وقد استخدم هذا الموال في مسرحيته ليعبر عن الجدب في الرحم والشجرة ، أما فيما يخص أخذ توفيق الحكيم من العبث الأوروبي وكُتّابه لوجدانه في بناء المسرحية فقد بعد عن إطار البنية التقليدية ، فكتب المسرحية في جزءين بدأهما بموقف واقعي ثم انتقل إلى اللاواقع كما هي العادة في تكتيك "أونيسكو" المسرحي ، فنرى عند "أونيسكو" وغيره استسلاما لهزيمة الإنسان أمام كل ما يحرك أبطاله المتخبطين في عوالمهم والمقيدين بمادة الكون ، ولا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق ، ولقد إعترف به مرتين عندما قتل زوجته ، وأخرى حينما رأى سحليته ملقاة في الحفرة بلا سبب معقول، غير أنه حاول بأنشودة "السبوع" و "يا طالع الشجرة" و "صفير القطار" أن يعلن عن ميلاد إنسان جديد ليواجه الموت وهو يسعى لفهم الحياة من جديد. إذن فالحكيم لم يشأ أن يكون عدميا وفرض لمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت ، "فالحكيم استطاع أن يصور هذا الخلط بين الزمان والمكان وخبرات العقل الباطن المختلفة في حدث مسرحي ، كما استطاع أن يحول فكرة العقل والباطن بتداخلها واختلافها في خلق حدث مادي على المسرح –كما فعل السّرياليون– أو أن يخلق من رموز العقل الباطن صورا متحققة على الخشبة المسرحية".[1]

أيضا نجد في مسرحية "يا طالع الشجرة"خاصية انعدام التوافق الظاهري بين الزوجين التي تكشف فيما بعد عدم التوافق بينهما ، فتصبح خاصية عدم التوافق هي الأساسية في العلاقة ، هذا ما نجده في عالم المسرحيات العبثية.

[1] أحمد سخسوخ ، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤيا جديدة ، ص: 127.

كذلك نلمح صفة العزلة والوحدة التي يعيشها أفراد شخصيات المسرحيات العبثية ففي "أميديه" نجد كل من"أميديه"و"مادلين" قد قطعا كل صلاتهما بالعالم الخارجي فلا يزوران أحدا ،كذلك العجوزان في "الكراسي" فهما يسكنان قلعة مهجورة في منطقة معزولة عن الناس ، وعند الحكيم أيضا الزوجان معزولان عمّن حولهما من طليعة عامة الناس ، فهما لا يعرفان أحدا فمنذ تقاعد الزوج وهاتف المنزل لم يرن إلاّ مرة واحدة ضف إلى ذلك عدم وجود الإتّصال بينهما أصلا وهي خاصية من خصائص العبث الأوروبي ، كما أن حلم "فلاديمير"و"استراجون" لا يتحقق في مجيئ "جودو" كذلك لا يتحقق حكم الزوج والزوجة في إخصاب الشجرة وحلم الزوجة في إنجاب طفلة ، كما يمثل قيام الزوجة بنسج ثوب طفلتها المنتظرة -التي لم ولن تأتي- الفصل اللاّمجدي الذي يقوم به "فلاديمير" و"استراجون" في إنتظار المدعو "جودو" الذي لم ولن يأت.

ومشهد "بهادر" الزوج في مسرحية "يا طالع الشجرة" وهو يسحب جثة زوجته ويحملها على كتفيه قصد التخلص منها بدفنها في حفرة ، إنما يذكرنا بمشهد الزوج "أميديه" في "أميديه" وهو يسحب الجثة في محاولة التخلص منها بإلقائها في النهر.

كما أن كل من شخصية "الدرويش" في "يا طالع الشجرة" وشخصية "عامل المطافئ" في "المغنية الصلعاء" يتحدث عن حدث سوف يقع مستقبلا ، هكذا تنبأ "الدرويش" بأن الزوج سوف يقتل زوجته، كما يتحدث "رجل المطافئ" عن حريق سوف يشتعل خلال ثلاث أرباع ساعة وستة عشر دقيقة.[1]

كذلك هناك الجديد من المسرحيات الموغلة بطابع اللاّمعقول من أهمّها:"رحلة إلى الغد" التي سافر فيها رجلان خمسة مائة سنة في المستقبل ، ومسرحية "لو عرف الشباب" التي تروي قصة رجل يسترد شبابه ويحاول هؤلاء جميعا التكيّف مع حياتهم الجديدة إلاّ أنّ الإخفاق هو مآلهم ، ليخرج لنا الحكيم من هذا عبرة أن الزمن لا يقهر والخلود لا ينال وأنهما أبعد من متناول أيدينا .

2 ينظر : تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص: 276 -284
و ينظر أحمد سخسوخ ، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة ، ص: 128-129.

المبحث الثاني: المسرح الذّهني (مسرح الأفكار والعقل).

لقد ظهر المسرح الفكري أول ما ظهر في العصور الوسطى وعصر النهضة من خلال أعمال "ميلتون"، "مارلو"،"شكسبير"، "موليير" مسرحيات الأخلاق ، كوميديا الأحياء...إلخ ، غير أنه لم ينضج ويتطور بشكل كاف نظرا لأنه أتى بفكر جديد جاء متعارضا مع سياسة الدولة ، لذا فقد اتضح وتبلور هذا النوع من المسرح بشكل ظاهر في الفترة الواقعة من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر في أعمال كتاب المسرح الفرنسي أمثال:"بول هوفيو" ، "موريس دي بورتوريش" و " لوميتر" و " يوجين بريو" ، وفي هذا النطاق يقول "الأردايس نيكول": "عرفت مسرحية الأفكار أوّل ما عرفت في فرنسا في القرن التاسع عشر بسبب الجهود الجماعية لمجموعة من الكتاب الذين لم ينتظموا جميعا تحت لواء واحد ، إلا أنهم عبروا عن مثل مشتركة وساعد كل منهم بطريقته الخاصة في تطور مسرحية الأفكار، التي رسم خطوطها الرئيسية" اوجييه"و"دوماس الصغير"، و"بورتوريش" الذي أفرغ مسرحياته (الفودفيل) في قالب مناقشات من خلال مقدرته على التلاعب الماهر الدقيق المتواصل بالألفاظ، و"هوفيو" الذي أباح لنفسه أن يتحكم حبه للتحليل الذهني في حبكته للمسرحية وعرضه للشخصيات".[1]

وقد اتّفق جلّ النقاد والدارسين على أن "برناردشو" هو رائد أو بالأحرى والد المسرح الفكري ، هذا الأخير الذي قيل عنه: "أعمل فكره بعنف ويقظة وبصيرة نافذا في المشكلات الإجتماعية لعصره أكثر مما فكر أي مؤلف آخر؟ وهو قد قدم في المسرحية تلو المسرحية والمقدمة تلو المقدمة تحليلا للشرور والأخطاء في عصره وأشار إلى الحلول التي يراها وكان دائما يدخل أفكاره الفلسفية والاجتماعية في مسرحياته منذ دراسته الأولى للظروف المحيطة للدعوى المحترمة في مهنة "ميسز وان"...إلى العرض العام للفشل الإنساني في عودة إلى "ميتو شالح"...1915م-1920م ، و لا ريب أن خشبة المسرح أتاحت له فرصة تحطيم أصنام زائفة عديدة و تنبيه الأذهان إلى أفكار أخرى غير تلك الأفكار التقليدية الساخرة".[2] ف"برناردشو" سعى إلى أن يقدم من خلال مسرحياته ما يتناسب وطبيعة المجتمع وما وصل اليه من تقدم على أساس أن إنسان هذا العصر-منذ القرن الثامن عشر- قد غير كثيرا من المسلمات التي سبق وأن اعترف بها كبديهيات لذا وجدنا "شو" يكتب طارحا من خلال

[1] أبو الحسن سلام ، إتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، ط1، 2005.، ص: 13.
[2] أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق ، ص: 126.

مسرحياته والنظريات الفلسفية والإجتماعية والإقتصادية ، ورغم التسميات العديدة التي أطلقت على المسرح الفكري من "مسرح عقلي" إلى" مسرح ذهني" وصولا إلى "دراما المناقشة" وغيرها ، إلاّ أن هذا لا يؤدي إلى وجود أيّة خلافات ذلك أن هذه الأنواع ترتبط ارتباطا وثيقا بالدراما الحديثة وبينها اتفاق أكثر من كونه إختلاف. من ناحية أخرى لا توجد فروق جوهرية كبيرة بين المسرحية الفكرية والمسرحية الذهنية على وجه الخصوص ، بل إن الإختلاف لا يتعدّى كونه تفريقا بين المسميات دون المضامين إذ كلها تعبر عن المسرح الذي تغلب فيه الأفكار على عناصر الفرجة ، ويتوجه مباشرة إلى الإقناع دون التعويل كثيرا على عناصر الإمتاع الفرجة عن طريق الصور الحركية أو المرئية ، وهو يحقق ذلك عن طريق الأشخاص الذين ينطلقون في الصراع بوصفهم مجسدين الأفكار متعارضة ، ونوايا عن أفكار نقيضة لبعضها البعض ، إذ يتخذ شكل الصراع عندهم شكل الحصانة وراء فكرة شخصية تتحصن بفكرة،أو تتحرك بطاقة الفكرة وليس بطاقتها البشرية الذاتية، فالدافع يأتي للشخصية في المسرحية الفكرية من خارجها وليس من داخلها ، غير أن الفكرة لا تحتاج من متلقيها قارئا كان أو مشاهدا أن يعمل ذهنه في فك التركيب في معانيها ورموزها فهي لا تجهده للتأمل أي تستغرق زمنيين في عملية ترجمته لها.فزمن أداءها باللفظ أو الحركة أو بهما معا هو نفسه زمن ترجمة المتلقي لها ، حيث تصله الفكرة فور صدورها فهي حينئذ تحقق الإتّصال العقلي بين المرسل والمستقبل أكثر ما تحقق الإتصال الوجداني ، تبعا لاقترابها من عنصر الفكر وابتعادها عن عنصر الفرجة والشعور.

"على هذا فإن مسرح الأفكار هو المسرح الذي يجادل فيه الفكر فكرا آخر جدالا علنيا مباشرا وليس هو المسرح الذي يستخدم الأفكار في التهيئة والتمكين لفكرة معطاة ، وحتى وإن استعان الكاتب في ذلك إلى عدد من الصور والأفكار ذات طبيعية ذهنية في حدود ضيقة في إطار التلاعب بالأفكار."[1]

فالمسرح الفكري يرتكز أكثر ما يرتكز على مشاكل الإنسان الإجتماعية و الأخلاقية والدينية والسياسية في محاولة كشف الزيف والخداع الذي يزيف قوانينه وأعرافه السابقة في محاولة مناقشتها والتّعرف على عجز هذه القوانين في الأعراف السابقة على مسايرة تطور الحياة.

[1] أبو الحسن سلام ، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، ص: 49-50.

وبذلك كانت مواضيع هذا النوع من المسرح تدور في إطار عرض قوانين وقضايا المجتمع محاولة تفنيدها وإصلاحها بل تطهيره من هذه العيوب ، فهي مواقف مألوفة في الحياة العادية وكلما كان الموقف مألوفا ومعتادا كان أكثر إثارة ومدعاة للتفكير ولذلك كانت معظم الأحداث والشخصيات التي توجد في هذه المسرحيات من النوع الذي نقابله في حياتنا اليومية.ومثلما سعى "شو"وغيره من الدارسين الغربيين في الربع الأخير من القرن التاسع عشر –بدايات الدراما الحديثة–سعى كذلك "توفيق الحكيم "ومن أتى بعده من كتّاب المسرح الفكري المصري إلى إدخال بعض التغييرات على المسرحية المصرية وخاصة التي كتبت بعد 1930م . فماهية مسرح الفكر في مصر قد تحققت من حيث طبيعة الموضوعات التي استمدها كتابها من واقع حياتهم ، هذا إلى جانب تكنيك كتابتها الذي تطور يلاحق ويتفق مع ما حققته المسرحية الفكرية العالمية بأن اشتملت على عنصر المناقشة إلى جانب عنصري العرض والموقف لتمتزج جميع العناصر مع درامية العمل الذي يطرح دون شك مجموعة من الأفكار ليؤكد أن جانبي المتعة الحسية والفكرية قد تحققت للمسرحية الفكرية المصرية أما عن تعدد المسرحيات التي أطلقت على المسرحية الفكرية المصرية فمرجع هذا إلى بعض الكتاب المسرحيين:منهم توفيق الحكيم الذي ردد تسمية "المسرح الذهني" على أعماله مما أصاب الكثير من النقاد بالاضطراب وسوء الفهم فرددوا هذه التسمية الذي أوضحت عدم خطئها واتفاقها مع تسمية "المسرح الفكري" التي أطلقت كذلك على أعمال كتاب مسرح الفكر في مصر.

وبذلك يتضح لنا أنّ مسمّى"المسرح الذّهني" إنما يرجع إلى توفيق الحكيم الذي أطلقت على مسرحياته التي كتبها بعد العودة من باريس وهو لا يتراجع على أن يؤكد في أكثر من مناسبة أن مذهبه في المسرح إنما هو "المسرح الفكري" ، حيث أنه يقوم على أفكار و يمكن أن تعتبره عقليا ، وهو بالضروري رمزي ، لأن الرّمز ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية".[1]

لقد كان المسرح الذّهني ميدانا خصبا أبدع فيه الحكيم و ابتكر روافده ، فاعتبر رائدا لهذا النوع من المسرح في العالم العربي وهذا ما يؤكده "علي الراعي" بقوله: "حين نسلم فان الفكر مسرح توفيق الحكيم من بعد تسلمه وفي واعيته ولا واعيته على السواء أن يعلي من شأن الفكرة ويعطيها حقا غير

[1] أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق ، ص: 85.

مهمل مع هذا الجانب الفرجة ولا وسائل التشويق ،فقد كان هذه هذا الفنان أن ينتج مسرحيات تمثل وتجتذب الجماهير ، ليس بالرغم ما فيها من فكر ، وإنما بفضل ما فيها من فكر مضاف إليه بعد المرغبات ."[1]

وقد حدد الحكيم مفهومه للمسرح الذّهني في مقدمة المسرحية التي كتبها سنة 1942م ، ألا وهي مسرحية "بجماليون" حيث يقول:"...حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا ، السبب بسيط هو أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن و أجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز !ولكن المفاجآت المسرحية في الحادثة بقدر ما هي coup de théâtre.إني حقيقة مازلت محتفظا بروح في الفكر...لهذا اتّسعت الهوة بيني وبين خشية المسرح و لم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير:"المطبعة"...لقد تساءل البعض: أوَ لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي ؟...أما أنا فأعترف أني لم أفكر في ذلك عند كتابة الروايات مثل :"أهل الكهف" و "شهرزاد" ثم "بجماليون" !...

ولقد نشرتها جميعا و لم أرض حتى أن أسميها "مسرحيات" ، لجعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين،حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل !..."[2]

فتوفيق الحكيم لم يكتب مسرحياته الذهنية من أجل التمثيل كما هو واضح من كلامه ،إنما كتبت لتحتفظ بين جانبات الكتب ولكي تقرأ لا لتجسد على خشبة المسرح، فهو يعلم أن الناس لا يقبلون عليها لأنها مسرحيات تطلب العقل المفكر يفهم معنى الرمز، ثم عاد مصححا هذا القول في حديث أجراه مع "ألفريد فوج" هذا الأخير الذي علق على الحوار الذي أجراه مع الحكيم بأنه:" ينفي أن مسرحه الذهني كتب للقراءة لا للتمثيل...إن اتجاه كلامه يشير إلى ذلك...لقد اعتبر مسرح "شكسبير" هو المسرح الحقيقي الخليق بالقراءة بينما اعتبر المسرح الفكري...مسرح القضايا الذهنية...مسرح إبسن، وشو، و بيراند يللو، جيرودو، وستريندر برج و سارتر و كامي هو الذي يلتزم بروح المسرح الحقيقية... وأي غرابة في أن ينطوي حديثه على هذا المعنى رغم تجنبه للحديث المباشر عن مسرحه في

[1] المرجع نفسه ، ص: 86

[2] توفيق الحكيم ، بجماليون ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1974، ص: 04-05.

هذا الصدد أي غرابة في أن يكون هذا هو رأيه أو رأي كثير من غيره...إذا كانت منصة المسرح لا تنؤ بإنتاج مسرح العبث الذي لا يتصف فحسب بأنه مسرح عقلي وذهبي بحت، بل تنبني أفكار العقلية والذّهنية الصرفة أيضا على المنطق المعكوس والتأمل اللاّمعقول...فأولى بالمسرح الذهني "المعقول" ألا تنؤ المنصة بحمله."[1]

فالحكيم إذا قد تخلى عن فكرة المسرحيات الذّهنية لا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ، بل يرى أنها قادرة أن تبرز وتتضح أكثر بتمثيلها وأدائها على خشبة المسرح "فقد عالج الحكيم في مسرحه، ولاسيما ذلك الذي سماه "مسرح الذهن" قضية العصر وقضية الإنسانية وكان أبطاله حملة فلسفة وأصحاب رأي وتأمل وهكذا يلقي الحكيم على مسرحيته ولاسيما الشرقية ومنها طابعا تجريديا قائما على فلسفة جديدة وفكر جديد يجعل الإنسان متحركا على المسرح بقواه العقلية أكثر مما هو متحرك بجسمه ، وبذلك يحمل النظارة على المشاركة في هذا العمل التفكيري الذي يجري في عالم الذات ويكون له اشد التأثير على الحياة الفردية والاجتماعية."[2]

وبذلك فقد كانت مسرحيات الحكيم الذّهنية متنوعة تنوع أفكاره وخيالاته الوهّاجة المتقدة من فكر يؤمن بضرورة النهوض بالمسرح على مختلف أنواعه ، فها هو "توفيق الحكيم" في مسرحيته "أهل الكهف" يحاول أن يبرز فيها أن الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا ، بل هي حرب خفية قلّ من التفت إليها، حرب بين الواقع والحقيقة اقتبسها الحكيم من قصة "أهل الكهف" التي ورد ذكرها في القرآن الكريم "والتي تتلخص في أن بعض الفتيان الذين اعتنقوا المسيحية في عهد الملك الروماني دقيانوس ، هربوا من بطش هذا الملك الوثني الطاغية واختبئوا في كهف خارج المدينة ثم غشيهم النعاس وراحوا في سبت عميق ثلاثة قرون من الزمان وثلاث سنين ثم أقوضوا من نومهم و بعثوا إلى الحياة من جديد بعد هذا الزمن الطويل."[3]

[1] أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق ، ص: 81.
[2] حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب الحديث- ص: 406.
[3] عثمان موافي ، في نظرية الأدب في قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، ج2 ، دار المعرفة الجامعية ، (د - ط) ،2002،ص: 113.

ويقال أنّ توفيق الحكيم يهدف من كتابة هذا العمل إلى تصوير الصّراع بين الإنسان والزمن ، " مشيلينا" بطل هذا العمل الأدبي لا يمثل شخصا بعينه ، و إنما هو نموذج بشري يمثل كما يقول الحكيم :"كل الناس في مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن أي الخلود."[1]

فالحكيم يعمد إلى تجريدية الزمن ليقيم عليها بناء مسرحية وصراع أبطاله ، وقد شاء الحكيم أن لا يتواءم أبطالهم مع زمنهم المعاش وحياتهم الجديدة المستمرة أيضا من خلال الماضي. لماذا؟ لأن الحكيم أراد ذلك لأنه قصر أبطال مسرحيته على حسب هوى الفكرة التجريدية ، وتظل المسرحية تدور في إطار التوهّمات الفكرية ففي المسرحية موقف ينتقي فيه أبطاله الثلاثة (مرنوش، مشيلنا، يمليخا) ليتدابروا في هذه الأعوام الثلاثمئة كان من الممكن أن تتجه المسرحية وجهة الطبيعة،وهي محاولة الانغماس في تيار الحياة الجديدة وكان الطريق ممهدا أمام الحكيم ولكنه لم يفعل حرصا على أن يوفر جو المأساة و روح التراجيديا حيث قال: "كان الذي قصدته من وضع أهل الكهف هو إدخال عنصر التراجيديا بمعناها الإغريقي الذي احتفظت به ، الصراع بين الإنسان وبين قوى هي فوق الإنسان."[2]

وفي سبيل قسر المسرحية لهذه الفكرة يتشتت بناؤها الذي كان من الممكن-كما قلت- أن يتّخذ مسارا آخر كما يتّضح في هذا الحوار:

مشيلينا: لماذا يا يمليخا لا تنظر إلى الحياة وإلى الأشياء كما ننظر نحن إليها؟اترهبك كلمة ثلاثمائة سنة ؟"فليكن مبلغها كما يكون إننا في الحياة قبل كل شيء إننا نعيش ونشعر ونعقل...

مرنوش: هذا عين ما قلته ، إننا نعيش ونشعر ونعقل...

مشيلينا: أجيبني يا يمليخا ما الذي يجعلك تختلف في هذا ؟ ومع ذلك ، هب أننا نمنا ما شئنا من أعوام ، فماذا يعتبر هذا من حياتنا الآن؟ألسنا في الحياة نحمل قلوبا وآمالا؟

مرنوش: فلنفكر معا قليلا.

مشيلينا: أعترف ألا شيء يستطيع أن يغير من حياتي الحاضرة المستقبلية.

---

[1] المرجع نفسه ، ص:118.

[2] رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، ص: 29.

مرنوش: ولا أنا كذلك"[1] .

و في موضع آخر يقول مشيلينا-أيضا- مخاطبا مرنوش:"هب كل ذلك صحيحا ، إنما أنت الآن في الواقع أمام الحياة وأنت لم تزل فتى، هي أنها حياة جديدة منحتها أتأباها؟..."[2]

لكن الحكيم يصاغ –ذهنيا- تجريبا مطلقا مفهوم الحياة كما يتضح في بقية الحوار:

مرنوش: حياة جديدة ،ما نفعها إن مجرد الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وكل صلة عن كل سبب هي أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم –ما العدم إلا حياة مطلقة .

مشيلينا: ليست من رأيك يا مرنوش،وإن أية حياة منحة،وأثمن منحة تعطى مخلوقا هي الحياة."[3]

و مما يجدر ملاحظته هنا أن صراع الإنسان مع الزمن صراع أبدي ودائم ما بقيت الحياة ، ويبدوا أن الحكيم لم يهدف من وراء كتابة هذا العمل الأدبي إلا تصوير هذا الصراع في حد ذاته بل الإشارة كذلك إلى الصراع الذي كان محتدما في المجتمع المصري آنذاك ، وبين الجيل القديم والجيل الجديد فمن الصعب ان يعيش الإنسان عصرا غير عصره ويحيا بلا روابط تربطه بالناس والحياة التي من حوله سواء كانت روابط مادية أو معنوية لأن الحياة المجردة من مثل هذه الروابط هي والعدم سواء .

ولقد ذهب بعض الدارسين لمسرح الحكيم أمثال الدكتور "محمد القط" في دراسة له أجراها له تحت عنوان "السلبية في القصة المصرية" حيث رأى بأن: "السلبية في قصة أهل الكهف تتركز في ذلك الصراع الرئيسي الذي أقامه توفيق الحكيم بين القلب والزمن...بين الثلاثمائة عام التي قضاها "مشيلينا" في ظلام الكهف وغيرت القيم الحياتية في وجوده بعد البعث، وبين باريكسا الذي طوى القرون الثلاثة ليصل الماضي بالحاضر في قصة حبّ مثيرة ، لقد أراد الكاتب لهذا القلب أن ينتصر على هذا الزمن فأغلب الصراع بانتصار "بريكسا" بأن دفنت نفسها حية مع "مشيلينا" ليتم الإتّحاد العاطفي في عالم الموت بعد أن عجزت يد الحياة عن منع هذه المعجزة ...إنه ليس انتصارا ولكنه صورة مجسمة للهزيمة ، هذا إلى

[1] توفيق الحكيم ، أهل الكهف ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز (د - ط) ، (د - ت) ، ص74.
[2] المصدر نفسه ، ص: 95.
[3] توفيق الحكيم ، أهل الكهف ، ص: 96

جانب بعض المظاهر السلبية الأخرى في الحوار مثل إشارة الكاتب إلى اتفاق مصر في مقاومة الزمن وانتقام التاريخ ".[1]

إلاّ أن هذا لا يمنع من كون هذه المسرحية من أشهر أعمال توفيق الحكيم وكان لها الصدى الكبير في المسرح المصري برمته.

فهناك مسرحية أخرى لا تقل أهمية عنها وهي مسرحية "محمد " ، "التي لم تتجلى الموهبة العبقرية للحكيم كما تجلت في هذه المسرحية ، وهي أطول مسرحياته بل أطول مسرحية عربية ، ربما سبب طولها كان من الصعب وضعها على خشبة المسرح ، وقد استقى الحكيم مادتها من المراجع الدينية المعروفة ، والمسرحية بمثباتة سيرة "الرّسول عليه الصّلاة والسّلام" ، إذ أنها تشمل فترات من حياة " الرّسول عليه الصّلاة والسّلام" تعطي أهم جوانب هذه الحياة".[2]

والواقع هو أننا مهما حاولنا أن نبحث في مسرحية "محمد" عن قضية بعينها أو عن صراع درامي معين سنعود آخر الأمر خالي الوفاض ، فالعمل رغم أنه يأخذ شكل المسرحية إلا أنه يفتقر إلى عنصر الصراع فيه. ولعل توفيق الحكيم نفسه كان يحس بهذا حينما قال في مقدمة كتابه: "...ولقد قصدت بوضع هذه السيرة عام 1936م في قالب حوار المحافظة على حقيقة الصور التاريخية ، والحرص على إبرازها من واقع الحديث التاريخي نفسه ، كما جرت به الألسنة طبقا لنصوص الكتب المعتمدة المشار إليها ، ذلك تحاشيا من إرسال التعليقات والتفسيرات التي قد تغير عن غير عمد بعض الملامح والسمات..."[3]

فالمقصود إذن ليس أكثر من الحفاظ على الصور التاريخية ، أو بمعنى أدق ، ليس أكثر من إعادة كتابة السيرة مرة أخرى بطريقة عصرية جديدة وبشكل أدبي لم تكتب به من قبل ، ذلك هو الشكل الحواري الذي يأخذ من المسرحية سمات هي التفسير إلى فصول وتفسير الفصول إلى مناظر وهي إجراء الأحداث على ألسنة الأبطال في حوار مباشر...

---

[1] أنور المعداوي ، كلمات في الأدب ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت ، (د- ط) ، 1966 ، ص: 88.

[2] www.squ-(com)

[3] فاروق خو رشيد وأحمد كمال زكي، محمد صلى الله عليه وسلم في الأدب المعاصر ، منشورات إقرأ، (د- ط)،(د- ت)، ص: 44.

والواقع أن توفيق الحكيم نجح في هدفه هذا نجاحا كبيرا فالسيرة التي يرويها في كتابه هذا فيها من الروعة والجمال كما فيها من التسلسل والسير إلى جوار التشويق والإمتاع ما يجعل من عمله شيئا ناجحا من حيث السرد والممتع الجميل لأحداث السيرة وجديدا من حيث الشكل الحواري والقالب المسرحي الذي صب فيه...

فقد أصدر الحكيم كتابه بهذه الآية : ﴿قُلْ إِنَّما أَنا بَشر مِثْلكمْ يحي إِليّ﴾ وهذا التصدير يحدد الشخصية التي يريد أن يعبر عنها أناه شخصية بشرية عادية لا يمتاز صاحبها عن غيره من الرجال العاديين إلا بالوحي الآتي من السماء، وفي الآية إصرار على أن هذا الوحي لا يزيد من بشريته ولا ينتقص منها، فنحن نقبل بعد هذا التصدير أن نرى في كتاب الحكيم "محمدا" الرجل المثالي والزعيم القوي ، الدّاعية الصّامد.

ونحن نقبل أيضا أن نرى "محمَّدًا" يترل عليه جبريل بالوحي فيدور بينهما الخطاب ، ويأتيه جبريل برسالة ربّه وحيا مترلا يرسم له طريق الهداية وطريق الحياة وطريق العبادة ، وقد رسم الحكيم هذين الجانبين في شخصية "محمَّد"، ففي أكثر من مكان يعقد حوارا بين محمد وجبريل في المنظر السّابع من الفصل الثّاني ، نرى جبريل يصدر لمحمَّد أمر الدّعوة العلنية: " محمَّد على جبل الصفا بين يدي جبريل".

جبريل: أنذر عشيرتك الأقربين ، واخفض جناحك لمن اتبعك من المؤمنين ، قل إني أنا النذير المبين ، فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين...

"يرفع عنه الوحي".

محمَّد: "كالمخاطب لنفسه":سأصدع بما أمرت...سأصدع بما أمرت"[1]

وفي المنظر الرابع والثلاثين من نفس الفصل يترل عليه جبريل بأمر الهجرة:"ليلة الهجرة...النبي في داره"

جبريل للنّبي: "لا تبت هذه اللّيلة على فراشك الذي كنت تبيت عليه."[2]

فمن خلال هذا التصوير الرائع نلاحظ أن الحكيم كان صادقا صدقا فنيا مع نفسه ومع عمله وليس أدل على هذه من أن هناك جوانب معنية ركز عليه الحكيم الأضواء أكثر من غيرها، فقد ركز الأضواء على

[1] توفيق الحكيم ، محمد صلى الله عليه وسلم ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص: 26.
[2] المصدر نفسه ، ص: 94.

مواقف الرَّسول من موت والده وموت عمه حمزة وموت عمه أبي طالب، الموت هز الحكيم، هذا الموقف الذي تتفجر فيه النفس البشرية حرة طليقة حررها الألم من كل قيد، فركز الأضواء عليه، بل كذلك فعل الحكيم حين رسم شخصية النّجاشي ملك الحبشة ، فقد أعطى له صورة الملك الكريم الناضج المؤمن ورمز به إلى ما بين الأديان السّماوية من علاقة الحب والمودة والترابط ، إذ دخلت هذه العلاقة من شوائب الحقد والغيرة ووجدت تسامح النفوس الراضية المطمئنة الواعية "فعمل الحكيم إذا عمل فنان يختار ما يهز هو يعبر عنه، وقد وجد السيرة من صور البطولة ومن صور الإيمان ما هزه فعبر عنهن ووجد في كتب السيرة ما أخرجته عقول وقلوب هزتهم السيرة فأضافوا إليها خوارق ما أطربه وهزه فعبر عنه...وقد نجح الحكيم في أن يحقق الصدق الفني وإن أفتأت على الحقيقة التاريخية، ونجح أيضا في أن يقدم هذا كله في إطار جديد ليس ثوب المسرحية من حوار ومناظر وفصول، بنى من كل هذه المادة بناءا هندسيا فخما ورسم عمارة جميلة فيها من الذوق الهندسي المرهف الكثير ، ونجح في أن يعبر بهذا الفناء الكبير عن وقفة فنان معاصر أمام الشخصية الإسلامية شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام".[1]

وليس ببعيد عن" مسرحية محمد" ، نجد مسرحية أخرى موغلة في الذّهنية ألا وهي: "السلطان الحائر" والتي كتبها في باريس عام 1959م و" تمتاز المسرحية عن بقية مسرحيات الحكيم بأنها أكثر التصاقا بواقعنا رغم طبيعة المشكلة الفكرية التي تناقشها فهي تعالج موضوعا حيويا يمس حياتنا جميعا، وقد استطاع المؤلف أن يتخذ خلال هذا العلاج موقفا ايجابيا من المشكلة التي يعرضها ومن جانبي الصراع الذي أداره في المسرحية".[2]

وموضوع هذه المسرحية: أنه كان هناك سلطان اكتشف بأنه ما زال عبدا ، وأنه لكي يكون سلطانا شرعيا يجب عتقه ، ولا يكون له ذلك إلا ببيعه في المزاد العلني في الأسواق وكان هذا هو القانون، ولكن السلطان يملك قوة السيف التي بإمكانها تمزيق القانون ولكنه يقتنع بالقانون أكثر، وحدث أن بيع في السوق لتشتريه غانيه ترفض تحريره بعد شرائه، ولكنها في الأخير تعتقد بعد لقاء معه وبعد أن غير كل

[1] فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي ، محمد صلى الله عليه وسلم في الأدب المعاصر ، ص: 58-59.
[2] فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، الدار القومية مصر ، (د- ط) ، 1965 ، ص: 14-13.

منهما نظرته للآخر. ولقد أفصح الحكيم نفسه عن مضمونها وخلاصتها: "أي الوسيلتين أهدى سبيلا في حل المشكلات التي تواجه عالمنا المعاصر؟ القوة أم القانون؟"[1]

ويوضح الحكيم ذلك فيقول:"...إن أصحاب السلطان-ممن يملكون تقرير مصير البشر-يقفون الآن وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهدروجينية ، وفي يسراهم القانون أو المبادئ ، في جانب القواعد الصاروخية ، وفي الجانب الآخر هيئة الأمم ، وهم حائرون خائفون لا يدرون، أو هم لا يجرؤون على اتخاذ القرار الحاسم: أيهما يطرحون وأيهما يستبقون؟...أيهما يحتاج إلى شجاعة أكبر،وأيهما يعرض إلى الخطورة أفدح،هذا الموقف الحائر الخائف من مسؤولية الاختيار نهاية بين السيف والقانون قد جر العالم كله معه إلى الحيرة الشاملة والاضطراب العام."[2]

هكذا ومن خلال هذا القول نلحظ أن الحكيم إنما "يطرح قضية عامة تصدق على الإنسان في كل عصر ومصر.وهذا هو السبب في أن الشخصيات غير محددة الأبعاد تحديدا عاما وإنما تختلف باختلاف أوصافها، أو بنوع وظائفها وليس بأسمائها المتداولة في الواقع المعيش".[3]

" فتصبح بذلك مجرد رموز أو دلالات على معاني مجردة تتصل بفكرة المسرحية .ومن هنا نلتقي في هذه المسرحية بذلك الثالوث المؤلف في قصص ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية:السلطان والوزير والقاضي."[4]

فشخصية السلطان المحورية لم يعطها المؤلف كل اهتمامه بل حاول أن يوظف الشخصيات الأخرى ليكشف تطورها ونموها،فاعتمد على التقابل الذي بواسطته تتشكل علاقة درامية بين الثلاثة وذلك العمل الدرامي الذي يفجر به الصراع القائم حول الحيرة الداخلية ،داخل نفس السلطان الذي يصنعه قاضيه في اختبار صعب بين القانون والسيف والقوة ونلمس ذلك في الحوار التالي:

"القاضي: أعني أن لك الخيار يا مولاي السلطان ، لك أن تجعله للعمل، و لك أن تجعله للزينة...إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، من فعل سريع وأثر حاسم، ولكن السيف يعطي الحق للأقوى،ومن

[1] توفيق الحكيم ، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1974 ، ص: 3.
[2] المصدر نفسه ، ص: 3.
[3] شفيع السيد ، قراءة في الأدب الحديث نماذج من الأدب القصصي والمسرحي ، مكتبة الآداب ، (د- ط) ، 2004 ، ص: 227-228.
[4] عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، (د- ط) ، 1978م ، ص: 179.

يدري غدا من يكون الأقوى؟...فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك !...أما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان...فما عليك يا مولاي سوى الاختيار:بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك،وبين القانون الذي يتحداك لكنه يحميك !...

السلطان: (مفكر لحظة) السيف الذي يفرضني ويعرضني ، والقانون الذي يتحداني ويحميني !؟ !...

القاضي: نعم...

السلطان: السيف الذي يفرضني على الجميع ، ولكنه يعرضني للخطر، أو القانون الذي يتحدى رغباتي ولكنه يحمي حقوقي !..."[1]

وأراد الحكيم بهذه المزاوجة بين الواقع والقضايا الاجتماعية والرؤية الذهنية المجردة لهذه القضايا، أن يقف ضد القوة عن طريق هذه المسرحية ليدفع بذلك الإنسان الوقوف إلى جانب القانون،لكن المعركة دائما موجودة تقف صامدة في وجه القانون والمهم في مسرح القضية هو الصراع عن كل شخصية اتجاه القضية الواحدة، والحكيم هنا أخذ عن "تشيكوف" في جمعه بين الكوميديا والتراجيديا، كما اقترب كثيرا من "ابسن" و"شو" في ثورتهما على التقاليد القديمة والأنظمة الملكية التي شلت أفكار الناس.

ومن هذا فإن مسرحية "السلطان الحائر" قد بلغت تلك المكانة الممتازة بين مسرحيات توفيق الحكيم الأخرى بعمق أهدافها، وسلامة مضمونها الإنساني الواعي.

وهناك الكثير غير هذه المسرحيات الفكرية الأنفة ذكرها ، ومن مثل ذلك نجد:"أغنية الموت" التي عالج فيها الحكيم قضية من قضايا المجتمع المصري آنذاك وهي قضية الثأر، وهذه المسرحية ذات قيمة عالية ، سواء من الناحية الفنية أو من الناحية المضمونية، إضافة إلى مسرحية "عودة الشباب" وهي مسرحية فكرية ولكن ليست من واقع المجتمع ولا من العلم الحديث ، بل كانت روحا لهما ، وهي تقوم على جبر عقلي يتماشى و غلفة المؤلف الداخلية ،لا فائدة حسب رأي الحكيم من معرضة الإنسان للزمن ، ومحاولة الخروج من نطاقه الواسع وجذوره المرسومة بأقدار تختارها ، فهناك قيمة جبرية تجبر الإنسان على الاستسلام له.

[1] توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، ص: 79-78.

ونجد أيضا مسرحية "رحلة إلى الغد" التي أشرت إليها سابقا والتي يعرض فيها الحكيم فكرته التجريدية العميقة التي يذكرها الفكر المحلل الواعي، ونلمح فيها أيضا روح المثالية أي حلم الحكيم بحياة مثالية ويتجسد هذا في قول السجين الثاني لصديقه السجين الأول :

"...لا نستطيع هنا أن نسقط أو أن نرتفع... وهذا ما قلت لك...هل فهمت؟... ولا كره ولا حسب...هل تفهم معنى هذا؟؟..."[1]

هنا نحس تلك المثالية المنعدمة التي تعادل اللاشيء في نفس الإنسان وليس مثالية المثل العليا- لأفلاطون- التي ينتصر فيها الخير على الشر.

وهناك مسرحيات أخرى مثل:"شهرزاد"، "بجماليون"، "سليمان الحكيم"...إلخ التي تعد هي أيضا من أبرز المسرحيات الذهنية للحكيم.

ومن هذا كل نلحظ أن الحكيم معروف بولعه الشديد في بناء مسرحياته على أساس فكري مجرد لا يقترب كثيرا من واقع الحياة ولا يغفل بوقائعها بل تقوم في الفكرة مقام الحدث ، وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على رسم الشخصيات وإدارة الحوار وبناء المسرحية.

ولما كان المسرح الحكيم مسرح الفكر ممتطيا صهوة جواد الفرجة،فإن الالتحاق به لا يتأتى إلا بامتطاء سابح أسلوبي في الفضاء النقدي، مسلحا بالمتوسطات القرائية ورموز العلامات، ذلك أن فكر الحكيم نفسه متغير وفق مواقف تاريخية معنية وصيغة المسرحية —من ناحية أخرى-تحمل تأثيرات مضامينه محسوسة ، والمجال التعبيري في مسرحية يتجه نحو ظاهرة أدبية ولغوية متميزة.

وبذلك فقد كان الفكر ولا يزال دوما أرقى وسيلة يستعملها إنسان في تبليغ رسالة الحياة ، فكل عمل عظيم نتج عن الفكر مهما تعددت طرق توظيفه ومهما كانت شاهد تجسيده.فالفكر هو الفكر ويبقى دائما هكذا.

[1] توفيق الحكيم ، رحلة إلى الغد ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د- ط) ، (د- ت) ، ص: 66-67.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية مقارنة

إنّ أغلب الأدباء العالميين و الذين اشتهروا بفنّهم القصصي أو المسرحي ، غالبا ما يلجأون إلى الأساطير القديمة لينهلوا مواضيعها المشوقة حتى تضفي على أدبهم لمسة خاصة من الجمال والدقة ، وحتى يستمتع القارئ بلذة التشويق الأدبي...

فأكثر الحضارات التي مضت تملك أساطير الخلق ، وعبّرت الأسطورة عن تفكير العقل البشري السّاذج وطفولته ، فهي تحكي التاريخ المقدّس للبشرية والزمن البدائي ، وكيف كان الإنسان القديم يتخيل الخلق وكيف كانت بدايات الأشياء ، ومن الأساطير التي أمتدّ أثرها في مختلف الأجناس الأدبية وتهافتت عليها أقلام عظماء الأدب والفن المسرحي: أسطورة "بيجماليون" التي تناولها كل من الكاتب العربي "توفيق الحكيم" و الكاتب الإيرلاندي "جورج برناردشو" فجاءت عملا إبداعيا وفنيا عند هذا ، و عملا قيّما مدهشا عند ذاك ، فسأحاول أن أجري مقارنتي في هذا الفصل بين المسرحيتين ، ولكن قبل ذلك سأقوم بدراسة المسرحيتين أولا وسأبدأ بمسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم.

المبحث الأول: دراسة مسرحية بيجماليون عند توفيق الحكيم:

1. أسطورة "بيجماليون":

لقد رويت هذه الأسطورة بأشكال عدّة من طرف العديد من الكتاب ، وأنا اخترت رواية "محمد مندور" التي جاءت كالتالي:

"كان في جزيرة كريت فنان بارع ، عقد عزمه على ألا يتزوج ، ليوفر حياته للفن، أو لأنه قد نفر من مظاهر استهتار النساء ، كما رآهن في أعياد فينوس آلهة الحب في تلك الأعياد الصاخبة...وغضبت فينوس من كبريائه ، فألقت بقلبه حب تمثال عاجي من صنعه اسمه (جلاتيا)،

واشتعلت بحواس الفنان المسكين رغبات الحياة ، فضرع إلى الآلهة أن تنفث الروح في التمثال ، ورق قلب الآلهة لضراعته فاستجابت له ، وتزوج بيجماليون من "جالاتيا" ، وكان له منها ولد هو "فابوس" ، مؤسس مدينة "فابوس" ، مدينة الحب الشهيرة..."[1]

2. أحداث المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية في منظر واحد وهو بهو في دار "بيجماليون" الذي كان يحوي نافذة كبيرة تطل على غابة جميلة ذات أزهار غريبة ، وفي أحد أركان داره ستار أبيض ساطع ، وما يميز هذا كله تلك

[1] عز الدين المناصرة ، النقد الثقافي المقارن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2005 ، ص: 506.

"الجوقة" التي تعزف أجمل موسيقى ، وفي هذا الوقت بالذات نجد الفتى "نرسيس" يجلس أمام السّتار الحريري يحرس تمثال"جالاتيا" العاجي الذي أبدع في صنعه سيده "بيجماليون" ، وأودع فيه فنه و قلبه وروحه مجسدا إمرأة آية في الجمال والجلال والإبداع الفني ، في هذه الأثناء تنادي (جوقة) الجميلات "نرسيس" وتخبره بقدوم "ايسمين" ، تدخل "ايسمين" على "نرسيس" وتطلب منه مرافقتها إلى الغابة ، لكنه يرفض مررا لأنه يحرس زوجة سيده "بيجماليون" ، فتحاول "ايسمين" أن تكشف ما وراء السّتار وبعد أن يمنعها من ذلك مرارا تستطيع أن ترى (زوجته) من خلال فرجة من السّتار...فتستغرب من الأمر ، وتخبر "نرسيس" بأن كل المدينة تتحدث عن "بيجماليون" ويقول الناس بأنه مجنون ! فكيف لرجل يصنع تمثالا بيديه ثم يقع في غرامه ؟ ثم تعلق مضيفة على ذلك بأنها أبصرت "بيجماليون" أمام المذبح لأمر ما لفينوس ، لعله يريد منها شيئا ما...

يستجيب "نرسيس" لطلبها ويذهب معها إلى الغابة تاركا تمثال "جلاتيا" دون حراسة ، ليظهر نور يلمع في النافذة ، نور سماوي ، لتهبط مركبة "فينوس" آلهة الحب والجمال برفقة "أبولون" إله الفن والفكر حتى يدخلان إلى داخل الدار ، وبينما هما يتأملان دقة صنع التمثال ، إذا بصوت غريب قادم من ساحة المعبد، هو صوت "بيجماليون" الذي لم يحضر يوما أعياد (فينوس).

هاهو اليوم يحضر المعبد متضرعا طالبا بثّ الحياة في تمثاله "جالاتيا"، وفعلا حققت له الآلهة ما أراد .

بعد عودته إلى مترله ، يفتح الباب وهو غاصب شاحب الوجه برفقة "نرسيس" الذي يحاول تهدئته...فجأة يسمع تنهّدًا خافتا من وراء الستار ، إنها تنهدات "جلاتيا" التي دبّت الحياة في عروقها ، يرفع الستار لقد تحولت "جلاتيا" إلى إمرة حسناء نابضة بالحياة ، فيتحدث معها "بيجماليون" تحدّث المستغرب الذي ليس قادرا على التفريق بين الحلم والحقيقة ، وهنا ينتهي الفصل الأول من المسرحية ليبدأ الفصل الثاني مفعما بمظاهر الحزن والأسى.

"بيجماليون" جالس في داره مطرقا كئيبا ، غير مبال بجوقة الراقصات التسع ، يلوم نفسه لأن "جالاتيا" لم تفهمه وهجرته مع الشخص الذي ربّاه "نرسيس" ، لتدخل "ايسمين" وتخبره عن مكان وجود "جالاتيا" و"نرسيس" ويدور بينهما نقاش ساخن ، فيثور ويصبّ جلّ غضبه على الآلهة "فينوس" ويتهمها بأنها هي سبب البلاء ، فهي التي حولت فنه إلى إنسان خاب أمله فيه والذي كان يظنه رمزا للجمال ، ويطلب منها أن ترد فنه ، لكن "فينوس" ترفض فيتدخل "أبولون" إله الفن والفكر ويسخر من " فينوس" ، وفي هذه الأثناء تعود

"جالاتيا" من الغابة خجلة وتعترف بحبها لزوجها "بيجماليون" ، "أبولون" يعزف على قيثارته ويطلب من "فينوس" أن تعترف بانتصاره.[1]

يظهر "نرسيس" في الفصل الثالث ، غاضب مهموم وخائف من أن يكون "بيجماليون" لا يزال غاضب منه، ويبرر هربه مع "جالاتيا" بأنها هي التي دبرت ذلك...في هذه الأثناء يدخل"بيجماليون" و"جالاتيا" حالة من التعب ، فتبدأ "جالاتيا" في كنس الغبار فينفر منها بعدما تعلق قلبه بصورة مثالية لتمثاله وذلك حين يراها تحمل المكنسة ، ويطلب من الآلهة مجددا أن ترد فنه وتمثاله وعمله وتأخذ عملها ، فتستجيب الآلهة وترد تمثاله فوق القاعدة الرخامية وهذه هي نهاية الفصل الثالث من المسرحية. أما في الفصل الأخير نرى كل شيء حول "بيجماليون" في حزن وأسى ، وشبح زوجته الراحلة لم يفارق مخيلته ، فيختلط عليه الأمر وتنهار أعصابه وهو لا يدري أيهما الأفضل و أيهما الأنبل؟ الفن أم الحياة؟ حتى ينتهي به الأمر إلى تحطيم تمثاله ، ليرحل هو الآخر مع ندمه.

3. أسباب اختيار المسرحية:

يقول "توفيق الحكيم" في مقدمة كتابه "بيجماليون": "...فإنّ قصة "بيجماليون" هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة ، ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة المعروضة في متحف "اللّوفر"..ما إن وقع بصري عليها منذ نحو سبعة عشر عاما حتى حركت نفسي فكتبت وقتئذ قطعة "الحلم والحقيقة" وكنت آمل أن أعود إليها ، فأضع كل ما خامرني منها في عمل أكبر و أرحب !...

ومرت الأيام ، واتجهت إلى قصص "القرآن" و"ألف ليلة وليلة" وكدت أنسى قصة اليونان...حتى ذكرني بها "برناردشو" يوم عرضت مسرحيته "بيجماليون" في شريط من أشرطة السينما منذ عامين !..عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة فعزمت على كتابة هذه الرواية...وقد فعلت ، وأنا أعلم أن هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب ولا بدّ أنها أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقد و إن كنت لا أعرف غير قصة الكاتب الايرلندي !..."[2]

إذن يصرح "توفيق الحكيم" بنفسه عن الأسباب التي جلبت انتباهه في هذه الأسطورة ، ففي البداية شاهد لوحة فنية في "متحف اللّوفر " بباريس ، وبعد مدة شاهد مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو التي عرضت عن طريق فيلم سنمائي بالقاهرة.

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 533-532 ، (بتصرف).
[2] توفيق الحكيم ، بيجماليون ، ص: 16-17.

ومن هنا نرى أن "توفيق الحكيم" لم يعترف بأنه تأثر بمسرحية "جورج برناردشو" وإنما بالفيلم الذي اقتبس منها وبالأسطورة اليونانية ، مع أنه من المرجح عودته للمسرحية الجنس الأدبي الذي نسج على منواله ، والذي يشكّل مجال إبداعه ، كما يلاحظ أن هذه المقدمة تفصح عن ارتباك المصطلح المسرحي لدرجة أنه يطلق على المسرحية مصطلح "الرواية" ومثل هذا الارتباك قد يعني أن هذا الفن ما زال في بداياته لم ترسخ أسسه في أذهان المؤلفين قبل المتلقين ، وأن التأثر بالآخر أمر مفروغ منه سواء اعترف المؤلف أم لم يعترف . لكن الملاحظ أن "الحكيم" يعلن تأثّره بالأسطورة اليونانية كما يعلن تأثّره بالتراث الإسلامي دون أي حرج وإن كان يلمّح إلى أن هذا التأثر لن يفلح في إلغاء أصالته الإبداعية ووجهه الحقيقي ..."[1]

إنّ توفيق الحكيم تعرّف على أسطورة "بيجماليون" من خلال اللّوحة الفنية والعرض السينمائي ، فأراد أن يطرح هذه القضية بطريقة حديثة وملائمة للعصر ، فهو دائما يأتي بالجديد ، فقد عوّد الناس على إبداعاته الفنية المختلفة ...ولعل هذه هي الأسباب التي تركته يختار المسرحية " ليدونها ويجعلها عملا أدبيا خالدا ، ورغم أن "توفيق الحكيم" قد تأثر بالثقافة الغربية وأدبائها ، وتأثر "ببرناردشو" في إنجاز هذا العمل فهو لم يعترف بذلك ، وهذا ما نستطيع أن نسميه بالتأثير والتأثر ...

4. لمعالم الرئيسة في مسرحية "بيجماليون"لتوفيق الحكيم:

يرى أغلب الباحثين أن مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم هي ذات طابع فلسفي ، ومبنية على ركيزة الجمال والفن والحياة ، و هذه الفكرة تمسك بها الكثير من الدارسين لهذه المسرحية ، ومن بينهم: "محمد مندور" و"لويس عوض" الذي يقول عن مسرحية بيجماليون أنها : " تطرح مشكلة فلسفية وتعالجها وهذه المشكلة هي حيرة الفنان بين الفن و جمال الحياة."[2]

كما علقت على هذا الأمر الدكتورة "تسعديت آيت حمودي" والتي رأت أن القضية التي تعالجها المسرحية هي حيرة الفنان أيختار الفن أم الحياة؟ أما "محمد مندور" فيقول في هذا الصدد: "وها نحن نرى الأستاذ توفيق الحكيم يتناول أسطورة "بيجماليون" اليونانية الأصل ، ليتخذ منها وسيلة لعلاج مشكلة نحس أنها تعني الكاتب ، مشكلة الحياة التي لا يجد الفنان سبيلا إلى العزوف عنها مهما أصاب من نجاح ، وهي أبدا تلاحقه وتقتضيه حقوقها".[3]

---

[1] ماجدة حمود ، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، (د –ط) ، 2000، ص: 14.
[2] عوض لويس ، دراسات غربية وعربية ، دار المعارف ، مصر ،(د– ط) ، 1995 ، ص: 184.
[3] عز الدين المناصرة ، النقد الثقافي المقارن - منظور جدلي تفكيكي- ص: 535.

إذن ففي الفصل الأول من المسرحية يمكننا أن نلاحظ التناقض العجيب بين: الفنان "بيجماليون" ، والجميل معشوق النساء "نرسيس" ، تقول "إيسمين":

"أنت وبيجماليون طرفا نقيض ، عند أحدكما ما ليس عند الآخر ...لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر"[1]

في حين يؤكد "نرسيس" على ذلك بقوله: " لقد كان بيجماليون يقول لي دائما ، إنك يا نرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء ...أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة "[2]

تنتهز "فينوس" و"أبولون" الفرصة وذلك في غياب نرسيس ، تدخل دار بيجماليون فتسمع الآلهة صوتا غير معهود ، "أبولون" إله الفن والفكر يعرفه ، لكن "فينوس" تقول أنها لم تسمع هذا الصوت من قبل ، لكن أبولون يؤكد أنه صوت" بيجماليون" ، حتى يظهر الصوت واضحا من بعيد: "فينوس !...فينوس !...أيتها الآلهة ، ذات العرش المصنوع من الذهب ، المطعم بالياقوت والفيروز !...يا ابنة جوبيتر العظيمة ! يا من تلبي نداء عبادك ...فينوس اسمعي ندائي وأجيبي دعائي".[3]

"فينوس" تسمع الصوت وتتساءل من هذا ؟ فيجيب "أبولون" أنه "بيجماليون" ، ثم تتساءل ماذا يريد؟ حتى يظهر صوت "بيجماليون" مرة أخرى : "فينوس !...فينوس !...أيتها السّخية بالهبات !...امنحيني هبة واحدة، انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا !...زوجتي جالاتيا العاجية أعطها حياة يا إلهة الحب والحياة..."[4]

تنفخ "فينوس" الروح في جسد جالاتيا العاجي فتتحول إلى إمرأة تنبض بالحياة ، فقد تمنى "بيجماليون" أن يرتبط بالتمثال الذي تحول إلى حقيقة عن طريق الزواج لكن دوام الحال ليس من المحال ، فقد سئمت "جالاتيا" من الحياة الرتيبة وراحت تلهو مع "نرسيس" معشوق النساء في الحقول ، لكن بيجماليون لم يفهم الأمر على حقيقته وظنّ أنه غدر منها ، فتصلح الآلهة هذا الامر لكن "بيجماليون" يبقى دائما في صراع داخلي بين خلود الفن وجمال الحياة ، لكن تلك الصورة المثالية لجالاتيا تلاشت بعد أن رآها تحمل المكنسة وتنفض الغبار من بيتها ، هنا تأكد "بيجماليون" أن تمثاله فارق عالم الجمال والمثل وأصبح معرّضا لقوانين الحياة ، في حين أدرك روعة الفن وجماله ورآه الشيء الخالد الذي لا يفنى...هنا رجع بيجماليون يدعوا الآلهة أن تردّ فنه الخالد ، ووصل به الأمر إلى تحدي الآلهة حيث قال: "دعيني أقل لهم ما أريد ، دعيني أصارح

[1] توفيق الحكيم ، بيجماليون ، ص: 21.
[2] نفس المرجع السابق ، ص: 531.
[3] توفيق الحكيم ، بيجماليون ، ص: 38-39.
[4] المصدر نفسه ، ص: 40.

هؤلاء الآلهة بالحقيقة ، لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه"[1] ، فتستجيب الآلهة لهذا التحدي وتستل روح التمثال فيعود إلى جموده كأول مرة ، وفي هذه الأثناء يفقد بيجماليون جمال الحياة وروعتها ويتمنى لو تعود "جالاتيا" من جديد إلى حياته ، لكن هيهات...غضبت الآلهة ورفضت دعاءه ، فيموت بيجماليون من الأسى والحزن بعد تحطيم تمثاله في حالة غضب.

فهذه المسرحية تجسّد حب الإنسان للفن والحياة معا ، كما يتجلّى واضحا في هذه المسرحية حبّ الفنان لفنه وإبداعه ، فهو يرى نفسه في هذا الفن ، و أحداث الأسطورة اليونانية تتجلى واضحة في مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم ، حتى اسمي "جالاتيا" و "بيجماليون" لم يتغيرا في كليهما ، يعني أن هناك تشابه كبير بين الأسطورة و المسرحية...

إذن بعد هذه الرحلة الأسطورية وهذه المسرحية الشيّقة للكاتب "توفيق الحكيم" يراودني سؤال عن من هو "برناردشو"؟ وكيف كانت مسرحيته "بيجماليون" التي هي تحمل نفس اسم مسرحية "توفيق الحكيم"..؟

5. مسرحية "بيجماليون" عند برناردشو:

في أوائل القرن العشرين شغلت الناس العديد من القضايا الاجتماعية المختلفة ، وقد فكر الكاتب "جورج برنادشو" في أن يتناول الأسطورة اليونانية ويصبها في قالب مسرحي اجتماعي مميز ، فاختار قضية من بين القضايا ودوّنها في مسرحية باسم "بيجماليون . إذن فمن يكون جورج برناردشو؟ وكيف كانت مسرحية "شو" الفكرية؟.

"جورج برناردشو" كاتب إيرلندي ، ولد في "مدينة دبلن في 26 يوليو 1856م ويقول أنه من صلب (أوليفر كرمويل) ، أحد زعماء الثورة البريطانية على الملكية".[2] من أب يشتغل في التجارة ، و أم كانت مغنية...

هو من أعلام المسرح والذي استطاع أن يرجع فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي ممزوج بالخيال والرّمزية ، اهتم كثيرا بالمجتمع وما يدور في المجتمع من تناقضات ومفارقات حيث اعتبر أبا للمسرح الفكري، فشخصية "برناردشو" ، "كانت أظهر شخصية على المسرح الإنجليزي من عام 1890م إلى عام 1920م ، وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانتها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه".[3]

---

[1] عز الدين المناصرة ، النقد الثقافي المقارن ، ص: 539.
[2] المرجع نفسه ، ص: 510.
[3] محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص: 184.

له كتب عديدة يصور فيها الواقع المعاش من بينها: رواياته "زير النساء" و"كانديدا" ، رواية "من يدري" ، "حرفة السيدة ورن" عام 1898م ، " الإنسان والإنسان الأعلى" ، "استحالة الفوضوية" ، "الفابية والإمبراطورية"...هذه البعض من مؤلفات الكاتب الايرلندي.

إذن بعدما تعرّفنا على "جورج برناردشو" ، أستطيع أن أنتقل إلى مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو وذلك بدراستها ، ومعرفة مدى قربها أو بعدها من الأسطورة اليونانية.

في عام 1912م كتب الكاتب الايرلندي "برناردشو" مسرحيته الفكرية "بيجماليون" والتي جعل بطلها "هيجنز" عالما متخصصا في دراسة الأصوات ، والذي يتصادف في يوم ما أثناء توقفه في المحطة بفتاة تبيع الزهور تدعى "أليزا" ، والتي تتكلم بطريقة غير لائقة ، طريقة عجيبة في الكلام تنبئ على أنها سوقية و لم تتعلم النطق الإنجليزي المهذب ، فهذا الذي يمنح "هيجنز" فرصة ليدرس لهجتها ويتعرف على مدى قدرته على تحويل اللهجة الريفية إلى لهجة مدنية ، فيعرض على "أليزا" فكرة تحويلها إلى سيدة راقية من المجتمع الثري ، فتوافق على الفكرة التي أعجبتها كثيرا...

"وحين يلقنها دروسا في قواعد اللغة والإلقاء والحديث تستوعبها بذكاء ، وبما أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو ، ولا بد من أجل تعلم النحو الاعتماد على طريقة سليمة من تهذيب الفكر والإحساس ، أي يستلزم تعلم اللياقة الاجتماعية ، وبمثل هذا التعلم استطاعت الفتاة الظهور في المجتمع بوصفها (دوقة) وهكذا استطاع (هيجنز) أن يصنع من الفتاة الفقيرة المعدمة أميرة أرستقراطية ، كما استطاع (بيجماليون) أن يصنع امرأة من تمثال".[1]

بدأت"أليزا" تعاني فقد تحولت من فتاة فقيرة إلى فتاة غنية ، فعاشت صراعا بين ما نشأت عليه من عادات وتقاليد وقيم وبين عادات وقيم مجتمع وحياة جديدة لا تشفق على البشر ، ترى الإنسان أداة لتحقيق المصالح والأهداف ، وقعت في حب "هيجنز" وهو لا يبالي ولا يواريها أي اهتمام ، فعلى أية حال هي ليست من مستواه فهو لا يستطيع الارتباط بها ، وينتهي بها الأمر إلى رفض البقاء في هذا المحيط الذي عانت منه كثيرا ، وتفضل الزواج من رجل في مستوى عائلتها ومن طبقتها لأنها كرهت تقاليد الطبقة الأرستقراطية.

[1] ماجدة حمود ، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، ص: 11.

لقد استفاذ الكاتب "برناردشو" من أسطورة "بيجماليون" فقط في فكرة التحويل ، " تحويل المرأة التي يراها (هيجتر) أشبه بتمثال من حال إلى حال ، عبر قدراته الإبداعية في العلم ، التي أتاحت له استخدام علم الأصوات في تحويل المرأة ، كما أتاح الفن في الأسطورة تحويل المرمر إلى إمرأة جميلة."[1]

كما كانت أجواء المسرحية أجواء واقعية بعيدة كل البعد عن الجو الأسطوري ، فهذه المسرحية تنطق بهموم الإنسان المعاصر والأزمات التي يتعرض لها الناس في عصر العلم ، فالفنان "بيجماليون" تحول إلى عالم صوتيات يدعى "هنري هيجتر" أما "جالاتيا التمثال" فأصبحت بائعة الزهور الفقيرة المعدمة "أليزا" ، فالإبداع يكمن في تحويل فتاة معدمة من طبقة كادحة إلى طبقة أرستقراطية ، وذلك بتدريبها على لغة مغايرة وعادات غير مألوفة لديها...

فالفنان "بيجماليون" أحب تمثاله إلى درجة التوحد به والتضرع للآلهة بتحويله إلى كائن بشري ناطق يستطيع الزواج معه ، في حين "هيجتر" العالم يتعامل بجفاء مع تلميذته "أليزا" إلى درجة أنه يتجاهل حبها له وإلغاء إنسانيتها ومشاعرها ، رغم أنها كانت هي السبب في إنجاح تجربته لأنها فتاة ذكية وكلّ هذا علها تفوز بحب أستاذها ويتزوج منها ، لكن هيجتر يرفض هذه الفكرة رفضا قاطعا...

"فبرناردشو" "يرى أن إعجاب الفنان بفنه إلى درجة التوحد والرغبة في التواصل الأبدي معه ، يعبر عن موقف رومانسي (كما حصل في الأسطورة) فهو يريد من الأديب أن ينأى بعواطفه الخاصة عن شخصياته ، فيتيح لها فرصة التعبير عن ذاتها بحرية وهذا ضروري في اعتقادنا..."[2]

أما الطبقات الاجتماعية لدى "برناردشو" لا تكمن في اللغة والعادات التي أتقنتها "أليزا" ، وإنما هي مجموعة من الأفكار الراسخة التي تمسك بها الأفراد وهذا ما جعل الهوة بين الطبقات الاجتماعية (الدنيا والعليا) ، وهذا ما يحتاج إلى جهود جماعية حتى يتحقق التساوي...وهذا ما كان مستحيلا أيضا في المسرحية.

وهكذا كان "جورج برناردشو" "قادرا على خلق الشخصية الإنسانية في رواياته وعلى إعطائها الجانب الحي، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات وتحقيق عنصر الإثارة الذي لا تستغني عنه أيّة مسرحية ناجحة ، وما فلسفته ، وما اشتراكيته ، وما حواره ، وما سخريته ، إلاّ وسائط برّاقة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، و انقاذ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم."[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 12.
[2] المرجع نفسه ، ص: 13.
[3] محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ، ص: 208.

هذا باختصار كل ما يتعلق "ببرناردشو" وفلسفته ومسرحيته "بيجماليون " ، وكيف استفاذ الكاتب من الأسطورة "بيجماليون"...

والآن بعدما تعرفنا على المسرحيتين للكاتب العربي والكاتب الغربي، يتسنى لي أن أجري المقارنة بين المسرحيتين...

المبحث الثاني: بيجماليون" بين توفيق الحكيم وبرناردشو:

سأحاول في هذه الصفحات أن أجري مقارنة بين المسرحيتين ومعرفة مدى تأثر "توفيق الحكيم" "برناردشو"...

في حقيقة الأمر هناك تأثر بمسرحية "برناردشو" ، ففي البداية هما يتناولان أسطورة واحدة...لكن المتأثر الأكبر والذي تركت الأسطورة بصماتها في مسرحيته هو "توفيق الحكيم" ، سواء ملامح الأسطورة الأصلية أم ملامح الشخصيات الجديدة "كنرسيس"و "ايسمين" ، فهي رموز أسطورية تخدم فكرة الفن والحياة والصراع بينهما...

ففكرة التحول من تمثال إلى امرأة و من امرأة فقيرة إلى امرأة ارستقراطية هي نقطة الإلتقاء بين المسرحيتين ، فنجد مسرحية "برناردشو" تحمل عدة تفسيرات ومن بينها: قضية الفن والحياة والتي صبها في قالب عصري ، سواء في البناء الدرامي أو الشخصيات والصراع العفوي والنمو الطبيعي في الشخصيات والأحداث ، بينما مسرحية "توفيق الحكيم" جعلت من الفن المسرحي وسيلة لتقديم أفكاره ، فنهاية مسرحيته كانت طبيعية ، نهاية تقليدية إما تنتهي بالزواج أو الموت...وهي نهايات كونية تنقطع عندها الأحداث ، أما مسرحية "شو" نهايتها غير طبيعية وهذا هو الأمر الذي فتح المجال للنقاش ، فالبعض مؤيد والبعض الآخر رافض معتبرا إياها نقصا في المسرحية، وقد تحدّث العديد من النقاد عن "بيجماليون" الحكيم وعن اتجاهه إلى الأسطورة ، من بينهم "محمد مندور" الذي يرى أن اتجاه الحكيم إلى الأسطورة كان الهدف منه تقديم حياتنا الحاضرة " و هذا اتجاه يبشر بالخير خليق بأن يجدد حياتنا ، ولكن على شرط أن يكون إنسانا عميقا جميلا وأما إذا أخذنا بالقشور والهياكل تاركين اللباب والمعاني الذهنية ، فسنفقد أصالتنا دون أن تستعيض عنها بأصالة أخرى."[1]

فهنا نجد "محمد مندور" يرى أن المسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بمشكلة الحياة وعلاقة الفنان بالحياة ، و نجد من ناحية أخرى "عز الدين إسماعيل" يرى " قصة بيجماليون تعبّر عن مغامرة من هذا النوع ، يقف فيها الإنسان موقف الخالد ، فيستشعر الألوهة ، لكن الحياة لم تجعل للآلهة بل للإنسان ، الإنسان هو الكائن المحدود برغباته ونزعاته الأرضية ، حيث يمكن أن ينتصر بيجماليون الخالق عن بيجماليون الإنسان ، يمكن أن تنتصر الأبدية على الحياة البشرية ".[2]

---

[1] عز الدين المناصر ، النقد الثقافي المقارن ، ص: 535.

[2] المرجع نفسه ، ص: 535.

إذن ينتقد "محمد مندور " مسرحية الحكيم ، فهو في البداية يعترض الشخصيتين "نرسيس" و "إيسمين" ويعتبر هذه الأسماء مجرد رموز لعلاج إحدى مشاكل الفنان التي تعترض حياته الفنية والجسمية ، ويعالجها على نحو معقد مبسط ، كما يرى شخصية "نرسيس" رمزا " إلى تلك النزعة القوية التي تدعوه إلى الحياة وتصرفه عن الفن ، فحزم أمره واتخذ من نرسيس حارسا لتمثاله ، واتخذ من حياته حارسا لفنه."[1]

ويعلق على شخصية "ايسمين" بقوله : " ترك الكاتب لنرسيس الحرية في أن يلهو مع فتاة يونانية ، عرفت منذ عهد سوفكل بالحكمة وكأني بالكاتب لا يخشى على نرسيس منها شيئا ، هي ملهاة عرضت نفسها على نرسيس فقبلها ، وهي لن تؤدي به إلى الطغيان على بيجماليون ، لن تنتصر الحياة على الفن ، وكم كنت أود لو التمس الحكيم لنرسيس فتاة أخرى...ايسمين في ذكرياتي هي ايسمين سوفكل..."[2]

كما يرى أيضا "محمد مندور" أن "توفيق الحكيم" قد مزج بين شخصيتي "نرسيس" و"بيجماليون" أي الفن الذي هو بيجماليون والحياة التي هي "نرسيس" ، كما يرى أن شخصية "ايسمين" كانت مجرد متعة عابرة، واستدل على ذلك بهروب "جالاتيا "مع" نرسيس" فهي لم تغار ، بل حتى بيجماليون لم يحس بالغيرة و ألمها ، وكذلك لأن "نرسيس" هو "بيجماليون" نفسه ، فإذا سار الفن مع الحياة سارت جالاتيا مع نرسيس وهنا تكمن العقدة في حياة "بيجماليون" ، لذا طال تردد الحكيم بين الحياة والفن...هذا هو رأي "محمد مندور " الذي تمحور حول العلاقة بين الفن والحياة ، الظاهر أنه لم يتعاطف مع المسرحية ، لأنه يرجح الفن على الحياة...لكن لماذا رفض "محمد مندور" مسرحية "الحكيم" وهاجم شخصيتي "نرسيس"و "إيسمين"؟ ربما لأنه كان يستدل بمسرحية "بيجماليون" "لبرناردشو" فهاهو يقول " هاهو برناردشو يكتب بيجماليون ويبلغ حرصه على الحياة ، ألا يتصور تمثالا من العاج أو المرمر بل فتاة حية من دم ولحم ، بائعة الزهور لم تكن حياتها شيئا قبل أن يعثر عليها بيجماليون ، كانت بائعة لا تعرف من الحياة إلا القليل ولم يكن لها غير تلك النبرة المؤثرة...عثر بيجماليون بالفتاة ولم يزل يلقنها نغمه الطبقة الممتازة حتى أصبحت متعة الإبصار وبهجة النفوس ، ولكن نجاح الفتاة وإقبال الرجال عليها لم يلبث أن نفذ إلى غرائز بيجماليون كرجل نافذ يحب الفتاة لنفسها ، يحبها على غير وعي منه ، حتى كان يوم أدرك فيه مدى هذا الحب"[3] ، وفي المقابل نرى "عز الدين اسماعيل" يقر باستفادة الحكيم من الأسطورة اليونانية ،كما استفاد أيضا من مسرحية "برناردشو".

[1] المرجع نفسه ، ص: 536

[2] نفس المرجع السابق ، ص: 536.

[3] نفس المرجع السابق ، ص: 440-441.

ومن جانب آخر ترى "الدكتورة ماجدة حمود" أن "الدكتور عز الدين المناصرة" لم ينتبه إلى أن "برناردشو" في عمله المسرحي قدم لنا عالما وليس فنانا..."ولذلك لا نستطيع أن نقول أن مسرحية الحكيم أكثر واقعية من مسرحية "برناردشو" ما دامت كل واحدة منهما تمثل عالما منفصلا عن الآخر ، وإن كان ثمة لقاء في تفضيل بيجماليون الفن الخالد عند الحكيم في لحظة من اللحظات على الإنسان الزائل ، كما فضل هيجتر العلم على الارتباط بالإنسان وإن كنا نستطيع أن نضيف ميزة خاصة ببرناردشو ، هي إضفاء البعد الاجتماعي على المسرحية."[1]

وترى أيضا أن الفارق الأساسي بينهما يكمن في البعد الفكري الذي ينعكس على الإبداع "فتوفيق الحكيم" يؤمن بفكرة الفن للفن (رغم قلق هذا الإيمان) ، أما "برناردشو" يؤمن بفكرة الفن للحياة لذلك يستعرض في مسرحيته تجربة علم الأصوات الذي جعل في خدمة الإنسان ، حيث نقل به "أليزا" من طبقة إلى أخرى وفي نفس الوقت يبين الخلل الذي يعتري التجارب الإنسانية العلمية في حين فصلها عن المشاعر فتستبعد بذلك عن الغاية والهدف النبيل وتسقط في الآلية والقسوة ، "فبرناردشو" يمزج بين العلم والفن وذلك لخدمة الإنسان.[2]

إذن هناك بعض الرّواسب من مسرحية "برناردشو" بقيت في أعماق الحكيم ، والتي توزعت على شخصيات عدة دون تخطيط مسبق ودون أن تفقد أصالتها مثل شخصية "بيجماليون" التي تقابل "هيجتر" فقول "بيجماليون": "كلا لقد تعبت ، أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي ،ويعطيني ويجود علي ويمنحني" يذكرنا بصوت السيد "دولتل" في مسرحية "شو" بعد انتقاله إلى الطبقة المتوسطة: " مين قال له يعلمني (جنتلمان)...كنت سعيد حر ...الخلاصة أني بقيت عايش للناس التانيين مش لنفسي"، ولعل هذا هو التأثر الوحيد الذي يكمن في المسرحيتين أما باقي المقارنات فهي تكمن في الإختلاف بين المسرحيتين وفي الأهداف."[3]

وفي نهاية هذا الفصل أستطيع أن أقول أن "توفيق الحكيم" فعلا تأثر بالأدب الغربي وخاصة الفرنسي، كما تأثر "بجورج برناردشو" الذي أفلح في بناء مسرحية على بعدين منسجمين ، بعد واقعي وبعد رمزي أسطوري ، كما أستطيع أن أقول أن كلا الكاتبين استفاد من الأسطورة اليونانية.

---

[1] ماجدة حمود،مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، ص: 17.
[2] المرجع نفسه ، ص: 18 ، (بتصرف).
[3] عز الدين المناصرة ، النقد الثقافي المقارن ، ص: 543-544، (بتصرف).

خـــاتمـــة

خـــاتـــمـــة

بعد هذا الجهد في البحث مع تحليل أعمال توفيق الحكيم المسرحية والتي تأثرت بالثقافة الغربية عموما والثقافة الفرنسية خصوصا ، أمكننا أن نقول : تمّ بحمد الله ، بعد الدراسة من جهة ، والراغبين في الاطلاع على الموضوع من جهة ثانية ، حيث يمكن تلخيص أهم النتائج التي توصلنا إليها في الآتي:

- ✓ تأثر توفيق الحكيم بالمسرح الفرنسي حيث اطلع على أعمال الكثير من الكتاب الغربيين من أمثال : "سوفوكليس" و" برناردشو" و" سارتر" ...وكذلك الكتاب العرب أمثال : "الأصفهاني" و" الجاحظ" و " ابن المقفع" وغيرهم ممن برعوا في الكتابة الأدبية والمسرحية وتركوا بصماتهم يدونها التاريخ.
- ✓ عبر مسيرته الخالدة منع الأدب والثقافة ، استطاع أن ينجز الكثير حيث أثرى المكتبة العربية بالكثير من المؤلفات التي تحمل في مضامينها الأساطير والرمز اللامعقول...
- ✓ من خلال فن الترجمة والاقتباس استطاع أن ينقل لنا "توفيق الحكيم" الكثير من الأعمال الأدبية العالمية الرائعة بعد إضفاء تلك اللمسة العربية الأصيلة عليها ، ما جعل من المسرح العربي فنا بارزا مستقلا له خصوصياته ومميزاته الفنية.
- ✓ تحرير المسرح العربي من ذلك الجمود الذي كان يسوده ، لأن هذا الفن جديد على أدبائنا ويحتاج إلى دعم وقراءة واعية فهو لم يجاوز بعد قرنا من الزمان.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد بلغنا الرسالة على أتم وجه ، رغم أنه بحث متواضع يفتح المجال لمن يريد التوسع في الدراسة والبحث العلمي.

قائمة

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر :

1-ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد السابع ، دار صادر ، بيروت ، ط4 ، 2005.

2-توفيق الحكيم ،أهل الكهف ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

3-توفيق الحكيم ، إيزيس ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1974.

4-توفيق الحكيم ، بجماليون ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1974.

5-توفيق الحكيم ، حماري قال لي ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

6-توفيق الحكيم ، حياتي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1974.

7-توفيق الحكيم ، رحلة إلى الغد ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

8-توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

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

10-توفيق الحكيم ، شهرزاد ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

11-توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1973.

12-توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ، (د – ط) ، (د – ت).

13-توفيق الحكيم ، محمد صلى الله عليه وسلم ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1984.

14-توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، (د – ط) ، (د – ت).

ب- المراجع العربية :

1- أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1980م.

2- أحمد سخسوخ ، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1416 /1995م.

3- أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ط1 ، 2002م.

4- أبو الحسن سلام ، إتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2005م.

5- إسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، المطبعة العربية ، تونس ، ط1 ، 1986م.

6- أنور المعداوي ، كلمات في الأدب ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، (د – ط) ، 1966م.

7- تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1 ، 1986م.

8- حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط1 ، 2000م.

9-حسين علي محمد و أحمد علي زلط ، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ، ج2 ، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2001م.

10- حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم –دراسة- موفم للنشر ، الجزائر ، (د – ط) ، 2008م.

11- حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، الأدب الحديث ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، (د – ط) ، 2005م.

12- خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1986م.

13- درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، (د – ط) ، 1958م.

14- رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، نشأة المعارف بالإسكندرية ، ط2 ، 2000م.

15- رشيد بوشعير ، المرأة في أدب توفيق الحكيم ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1996م.

16- سالم المعوش ، الأدب العربي الحديث نماذج ونصوص ، دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1999م.

17- شفيع السيد ، قراءة في الأدب الحديث نماذج من الأدب القصصي والمسرحي ، مكتبة الآداب ، (د – ط) ، 2004م.

18- عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، (د – ط) ، 1978م.

19- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، دار السعادة للطباعة ، مصر ، ط1 ، 1998م.

20- عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، ج2 ، دار المعرفة الجامعية ، (د – ط) ، 2002م.

21- عز الدين المناصرة ، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2005م.

22- عوض لويس ، دراسات غربية وعربية ، دار المعارف ، مصر ، (د – ط) ، 1995م.

23- غالي شكري ، توفيق الحكيم الجيل الطبقة والرؤيا ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، (د – ط) ، 1993م.

24- غالي شكري ، ثورة المعتزل ، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، (د – ط) ، (د – ت).

25- فاروق خو رشيد و أحمد كمال زكي ، محمد صلى الله عليه وسلم في الأدب المعاصر ، منشورات إقرأ ، (د – ط) ، (د – ت).

26- فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، الدار القومية ، مصر ، (د – ط) ، 1965م.

27- ماجدة حمود ، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن –دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب ، (د – ط) ، 2000م.

28-محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث وإتجاهاتهم الفنية : الشعر – المسرح –القصة –النقد الأدبي ، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، (د – ط) ، 2003م.

29-محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ، دار الشروق ، ط1 ، 1994م.

30-محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله و إتجاهاته مع دراسات تحليلية مقارنة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، (د – ط) ، (د – ت).

31-محمد الصاوي الجويني في الأدب العالمي ،الأدب المقارن ، المسرح ، ج1 ، منشأة المعارف ، جلال حزي وشركاه، (د – ط) ، (د – ت).

32-محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ط3 ، (د – ت).

33-محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، (د – ط) ، (د – ت).

34-محمد مصايف ، دراسات في النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د – ط) ، (د – ت).

35-نبيل راغب ، فنون الأدب العالمي ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1996.

ج- المراجع المترجمة :

1-إرنست فيبشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د – ط) ، 1986م.

2-تمارا الكساندرو فنا بوتينتسيفا ، ألف عام و عام على المسرح العربي ، ترجمة : توفيق المؤذن ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1990م.

د- المجلات والموسوعات :

1-جابر عصفور، إيزيس الحكيم ، مجلة العربي ، العدد :490 ،(سبتمبر 1999م).

2-عصام بهي ، اللغة في المسرح النثري ، فصول مجلة النقد العربي ، العدد : 01 ، (أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر 1984م).

هـ- مواقع الأنترنت :

1-WWW.SQU.EDU.OM/STU/PIONEENS/HAKEEMنقلا عن فؤاد دوارة في النقد المسرحي.

الفهرس

دعاء

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة..... أ

مدخـــل: ميـــلاد المسرح الـــــعربي 1

الفصل الأول: " ســـــيرة ومســـــيرة

المبحث الأول: حياة توفيق الحكيم..... 5

المبحث الثاني: الإنتاج المسرحي عند الحكيم 14

الفصل الثاني: "أثر الثقافة الفرنسية في مسرح توفيق الحكيم".

المبحث الأول: توظيف الأسطورة والرمز واللامعقول 21

المبحث الثاني: المسرح الذهني (مسرح الأفكار والعقل) 49

الفصل الثالث: "دراسة تطبيقية مقارنة _مسرحية (بيجماليون) نموذجا عند توفيق الحكيم وجورج برنارد شو".

المبحث الأول: دراسة مسرحية بيجماليون عند توفيق الحكيم 62

المبحث الثاني: بيجماليون بين توفيق الحكيم وبرنارد شو 71

خاتـــــمة 74

قائمة المصادر و المراجع 75