

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري-تيزي-وزو

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة العربية وآدابه

تخصص: أدب ومسرح

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر

المسرح الذهني عند "توفيق الحكيم"

□ دراسة تحليلية □

إشراف الأستاذة:

- د/ نبيلة زويش.

إعداد الطالبتين:

- رزيقة مقداس

- شابحة قرائشي

لجنة المناقشة:

-د/ مسعودة لعريط، أستاذة محاضرة "أ"، رئيسا.

-د/ نبيلة زويش، أستاذة محاضرة "أ"، مشرفا ومقررا.

-د/ نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2015/09/22

كلمة شكر

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى رئيسة التخصص "مسعودة لعريط"
التي فتحت لنا المجال ولزملائنا الولوج في هذا العقل الجديد في
قسمنا وهو فن المسرح.

كما نشكر الأستاذة المشرفة الدكتورة "نبيلة زويش" التي أشعلت
شمعة في درب عملنا هذا ووقفت إلى جانبنا وتبعت عملنا خطوة
بخطوة، ولم تبخل علينا بالمساعدة والإرشادات المتواصلة.

إهداء

الحمد لله الذي به تتم الصالحات، وصلى الله عليه وسلم
وبارك على سيدنا محمد، صاحب المعجزات الباهرات والكرامات الطاهرات، أمّا
بعد

أهدي ثمرة هذا العمل:

إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي، وحنانها بلسم جراحي
إلى بسمة الحياة وسرّ الوجود، إلى أغلى الحبايب أمّي الحبيبة
إلى من حملت اسمه بكل افتخار والدي العزيز.
إلى من يشاركني عشّ السعادة إخوتي وخواطي
إلى صديقتي التي رافقتني في إنجاز هذه المذكرة "شاحجة"
إلى كل من أحببتهم وأحبوني.

رزيقة

إهداء

إلى التي ربّتي صغيرة، وانتظرت نجاحي كثيرا ، أمّي الحنون أطل الله في
عمرها

إلى الذي أحسن تربيّتي أبي

إلى أخواتي وإخوتي خاصة أخي "مجيد" الذي كان سندي ومشجّعي على
طلب العلم

إلى رفيق دربي زوجي "علي" وعائلته الكريمة خاصة أمّه التي كانت بمثابة أمّي
الثانية.

إلى صديقتي التي رافقتني في إنجاز هذه المذكرة "رزيقة"

إلى طلبة تخصص أدب ومسرح

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة هذا العمل .

بشابة

مقدمة

مقدمة

يعدّ توفيق الحكيم أحد رواد الرواية العربية والكتابة المسرحية في العصر الحديث، وأبرز العلامات في الحياة الأدبية والفكرية والثقافية في العالم العربي، وقد امتدّ تأثيره لأجيال كثيرة متعاقبة من الأدباء والمبدعين، وهو أيضا رائد المسرح الذهني ومؤسس هذا الفن المسرحي الجديد.

يمتاز المسرح الذهني-عند توفيق الحكيم- بتغليب العقل وخضوعه لمقتضيات فكرية ذهنية ذات أبعاد فلسفية وتجريدية، السبب الذي جعل شخصياته ذات طابع رمزي تتحرك في المطلق من المعاني حاملة لأفكار يقوم عليها الصراع.

تتحدد إشكالية بحثنا الموسوم بعنوان "المسرح الذهني عند توفيق الحكيم" بالتصورات والمفاهيم التي بني عليها المسرح الذهني وهي التصورات التي تقودنا إلى طرح مجموعة تساؤلات أساسية نوجزها في الآتي:

- إذا كان الصراع هو قوام المسرح بصفة عامة فعلى أيّ مستوى يقع هذا الصراع في المسرح الذهني هل على مستوى الأحداث؟ أم الشخصيات؟ أم هو صراع ذهني؟

- هل توصل الحكيم إلى تأصيل مسرح ذهني عربي انطلاقا من خلفيات دينية وفلسفية؟

- كيف تعامل الحكيم مع الشخصية في مسرحه الذهني؟

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع لسببين رئيسيين:

- أولا: تخصصنا في شعبة أدب ومسرح.

- ثانيا: باعتبار توفيق الحكيم أحد رواد المسرح المتميزين حيث ألف العديد من الأعمال المسرحية المتنوعة بين مسرحية قصيرة وطويلة، وبين المآسي والملاهي والميلودراما، وكتب في عدة مذاهب وتيارات أدبية كاللامعقول والمسرح الذهني، وكتب المسرحيات الاجتماعية والسياسية ما يؤكد ثراء تجربته الإبداعية التي تستحق أن تكون موضوعا للدراسة.

أما عن سبب اختيارنا للمسرحيتين "الملك أوديب" و"أهل الكهف" دون غيرهما من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية فيعود إلى إعجابنا بالموضوعات التي تناولها توفيق الحكيم في هاتين المسرحيتين، إضافة إلى أنهما استقطبتنا جلّ الأبعاد الذهنية كالبعد العاطفي، الديني والحضاري، والذهني...

أما فيما يخص المنهج المتبع في البحث فقد استخدمنا المنهج الوصفي التحليلي فالوصفي شمل المادة الاصطلاحية والمفهوماتيّة والمعرفيّة، أما التحليلي فاستعملناه في تحليل كل من المسرحيتين "الملك أوديب" و"أهل الكهف".

لقد ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول فضلا عن المقدمة ومدخل البحث وخاتمته. ففي المدخل تطرقنا فيه إلى تبيان نشاط حركة الترجمة والاقتباس في المسرح العربي بأشكاله المختلفة سواء كان تعريبا أو تمصيرا... كما تعرضنا أيضا إلى مفهوم الاقتباس والتعريب والتّمصير.

أما في الفصل الأول الموسوم بعنوان المسرح الذهني/التأسيس النظري فبيّنا فيه مفهوم المسرح الذهني وروافده وأهم الخصائص التي يميّز بها هذا المسرح عن المسرح التمثيلي الفرجوي، كما بيّنا مدى صعوبة تجسيد هذا المسرح على مستوى خشبة، باعتباره مسرح يقوم على الفكر في المقام الأول.

وأما في الفصل الثاني الذي كان بعنوان في ثنايا نص الملك أوديب فقد خصصناه لدراسة مسرحية "الملك أوديب" وقد بدأنا بتقديم بطاقة فنية لهذه المسرحية، بعدها تعرضنا إلى أثر الخلفية الميتافيزيقية في الطبيعة الذهنية كما تعرضنا إلى الصراع الدرامي باعتباره الأساس الذي يقوم عليه العمل المسرحي، ثم ختمنا هذا الفصل بتقديم صورة لشخصيات المسرحية مبينين علاقاتها بالذهنية، معتمدين على بعض آراء النقاد.

وفي الفصل الثالث الذي وسمناه بعنوان في ثنايا نص أهل الكهف فقد خصصناه لدراسة مسرحية "أهل كهف"، وقمنا بتحليلها متبعين الخطوات نفسها التي حللنا بها مسرحية "الملك أوديب"، ففي البداية قمنا بإبراز الخطوط الرئيسية للمسرحية من خلال البطاقة الفنية، بعدها تطرقنا إلى أثر الخلفية الدينية في المسرحية وبيننا مدى علاقتها بالذهنية، مركزين على إبراز الصراع الذي تقوم عليه مسرحية "أهل الكهف" وأخيرا رجعنا لصورة أهم شخصيات المسرحية وبيننا علاقتها بالذهنية.

ختمنا بحثنا بحوصلة إجمالية تمّ فيها تبیین ما وقفت عليه هذه الدراسة حيث أبرزنا النتائج الجوهرية التي توصلنا إليها.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: "الملك أوديب" "أهل الكهف" "بجماليون" لتوفيق الحكيم، مسرح توفيق الحكيم لمحمد مندور أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم لأيت حمودي تسعديت، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، لأحمد عثمان وغيرها من المراجع والمصادر التي أنارت لنا سبيل البحث.

واجهتنا في مسيرة إنجازنا لهذا البحث جملة من الصعوبات كان أولها ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذه المذكرة، إضافة إلى صعوبة الموضوع في حد ذاته.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الوافي للأستاذة المشرفة الدكتورة "نبيلة زويش" على قبولها الإشراف على هذا البحث، وعلى النصائح والإرشادات التي قدمتها لنا، كما لا يسعنا إلا أن نسدي لها التقدير والعرفان على صبرها وما قامت به من توجيه ومتابعة وتقويم.

مدخل:

التّرجمة والاقتباس في المسرح العربي.

شكلت الترجمة والاقتباس أهم مصادر رواد المسرح العربي، ومادة خصبة استلهموا منها موضوعات مسرحياتهم، وقد كانت نقطة الانطلاق على يد مارون النقاش^(*) الذي زرع البذرة الأولى في التربة العربية من خلال عرضه لمسرحية أولى قدمها في بيروت سنة 1848، وكانت مقتبسة عن مسرحية "البخيل" للكاتب الفرنسي موليير (Molière) وقد حافظ على عنوانها.

وجاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النقاش بالثقافة الغربية، حيث زار فرنسا وإيطاليا مرات عدة بحكم عمله في التجارة، فشغف بالمسرح وعمل على نقله وترجمته إلى بلاده، وقد ساعده على ذلك شخصيته وروحه المتعطشة للعلم فتعلم لغات عدة منها الإيطالية والفرنسية وفي هذا الصدد يقول عنه أخوه نقولا النقاش: «هذه الروح المغامرة مكنته من الانطلاق في رحلات بعيدة...ومن هنا كانت رحلاته مدرسة مثمرة له ولأمتة...انطلق حتى وصل إلى الإسكندرية عام 1847...ثم القاهرة ومن هنا قطع البحر إلى إيطاليا وكانت إيطاليا في منتصف القرن التاسع عشر مركز إشعاع فني مسرحي ولاسيما في فنون الأوبرا...ومضي يرتاد المسارح ويشهد الأبرار...وفي نفسه قلق المستطلع...الذي يستوعب الأبعاد في سبيل نقلها أو نقل بعض منها إلى بيئته...وكان له ما أراد»⁽¹⁾.

ووقتئذ كان مسرح الكاتب الفرنسي الشهير موليير محط اهتمام الأوساط الثقافية العربية فراح يقرأ له وأعجب به أيما إعجاب.

أمّا أبو خليل القباني والذي يعد مؤسس المسرح في سوريا فلم يكن مثقفا ثقافة غربية كالنقاش، حتى يتمكن من استلهام المسرح الغربي بل كان يحسن التركية والعربية فقط، ولهذا

*-مارون النقاش: [1817-1855] كاتب مسرحي لبناني وهو من المتأثرين بالمسرح الغربي.

¹-عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص 22.

لجأ إلى الاقتباس من التراث العربي خاصة، من القصص والسير الشعبية، التي نسج من خلالها موضوعات مسرحياته، كالرشيد، والأمير غانم، وأنس الجليس، والأمير محمود... الخ. إلا أن القباني لم يعط الأهمية للنص المسرحي بقدر ما اهتم بعناصر جلب الجمهور بالتركيز على الرقص والغناء⁽¹⁾.

أمّا بدايات المسرح في مصر فقد كان على يد يعقوب صنوع عام 1876 والذي اقتبس هو الآخر من المسرح الإيطالي لأنه درس في إيطاليا مدة ثلاث سنوات، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس الفن المسرحي دراسة متقنة. وقد مثل في خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية.

ومن هنا يتبين ممّا ذهب إليه عمر الدسوقي أنّ مسرح صنوع لم يعمر أكثر من سنتين⁽²⁾.

وقد وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش حاملاً معه مسرحيات عمّه مارون النقاش (البخيل، أبو حسن المغفل، السليط الحسود) الأمر الذي نشط الحركة المسرحية في مصر ولم يكتف سليم النقاش بهذه المسرحيات بل اقتبس وترجم مسرحيات عديدة، ترجم أوبرا عايدة إلى اللغة العربية محافظاً على طابعها الغنائي، واقتبس من الفرنسية "هوراس الكورني (Corneille)، "وميترادت" لراسين (Racine) وقد لقي سليم النقاش تشجيعاً كبيراً خاصة من طرف الخديوي إسماعيل الذي نصحه بأن يكون فرقة مسرحية خاصة به⁽³⁾.

أمّا أديب اسحق فقد ترجم مسرحية "أندروماك" لراسين ثمّ مسرحية "شرلمان" وقد أعجب بها المصريون كثيراً ثمّ اشترك مع سليم النقاش في تأليف المسرحيات وتمثيلها بيد أنّهما وجدا بعد فترة أنّ عملهما هذا لا يعود عليهما بالريح وأنّهما لم يصادفا من النجاح ما يبشرهما

¹-ينظر: المرجع السابق، ص 66.

²-ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها، تاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، د.ت، ص 17.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

بمستقبل باسم، فانصرفا إلى الصحافة سويا، واتصلا بالسيد جمال الدين الأفغاني تاركين فرقتهما ليوسف خياط الذي عمل مع الشيخ سلامة حجازي في مستهل حياته التمثيلية كما عمل مع سليمان القرداحي الذي استقل بفرقته عن يوسف خياط. ويلاحظ أن المسرحيات المقتبسة والمعربة على يد هاتين الفرقتين قد كثرت من ذلك: فيدر، وتلماك وأستير، والجاهل المتطرب، والمريض الوهمي... الخ⁽¹⁾.

أما فيما يخص عملية التّصير والتي هي نوع من الاقتباس فيمكن القول بأن أهم عملية كانت تلك التي قام بها الأديب المصري محمد عثمان جلال حيث كان ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحا مصرية خالصة، وقد خلف لنا مجموعتين رائعتين من المسرحيات الأوربية والتي مصرها زجلا عاميا « سمى المجموعة الأولى "الأربع روايات من نخب التيارات" وقد نشرها لأول مرة 1888 والروايات الأربع التي تضمنتها من كوميديات الشاعر الكلاسيكي عملاق الكوميديا موليير وهي "الشيخ متلوف" و"النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء"... أما المجموعة الثانية فسماها "الروايات المفيدة في علم التراجيديا" وهي تضم ثلاث مآسي للشاعر الفرنسي الكبير راسين وهي "أستير" و"إفيجينيا" و"الإسكندر" «⁽²⁾.

وقد اتبع عثمان جلال في تمصيره أو تعريبه منهاجا خاصا أفصح عنه في المقدمة التي كتبها لتعريبه لقصة "بول وفرجينى" حيث نشرها تحت عنوان "قبول وورد جنة" وقد مصر اسم بول بـ "قبول" واسم "فرجينى" بـ "ورد جنة" وقال في مقدمة الكتاب « أخرجته من

¹-ينظر: المرجع السابق، ص21.

²-محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، ط1 دار النهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، د.ت، ص22-

الطباع الإفرنجية وجعلته على عوائد الأمة العربية، فمن تصفحه بعين النقد رأى القد على القد»⁽¹⁾.

وهو المنهج نفسه الذي اتبعه مصطفى لطفى المنفلوطي في تعريبه لمجموعة من المسرحيات التي كان يترجمها له عن الفرنسية بعض العارفين بتلك اللغة ترجمة حرفية يقرأها المنفلوطي ويستوعب أحداثها وشخصياتها ثم يعيد كتابتها بأسلوبه العربي مثلما فعل في مسرحية "سيرانو دي برجرانك" وفي "سبيل التاج"⁽²⁾.

نستخلص من المعطيات السابقة أنّ المسرح العربي في بداياته الأولى يستقي مادته من المسرح الأوربي، الأمر الذي يثبت أنّ فن التأليف المسرحي كان غريباً عن أدياننا لخلوّ التراث العربي منه، ممّا حدا بهؤلاء إلى الترجمة حيناً والاقتباس أو التّمصير أو التّعريب حيناً آخر.

وفي حديثنا عن التّعريب والتّمصير يرى يوسف نجم أنّ التّعريب قائم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث^(*) المسرحية إلى بيئة عصرية أو تاريخية، ويقوم أيضاً بتغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعها ومثلها ورغباتها وتصرفاتها بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلت إليها، مثلما حدث في تعريب عثمان جلال⁽³⁾.

أمّا التّمصير «...فهو نوع خاص من التّعريب وتتنحصر البيئة الجديدة في نطاق الحياة المصرية المعاصرة، ويعتمد اعتماداً كبيراً على تقاليدها ومثلها الخاصة...وتأتي اللهجة

¹-المرجع السابق، ص22

²-ينظر: نفسه، ص33.

*-الحوادث: لم يفرق النقد القديم و الحديث بين حدث (évènement) وحادثة (accident) لكن معاجم المصطلحات صححت الخطأ وصار التعامل مع الحدث ، و ثم وجود كلمة حادث في متون بعض المصطلحات راجعة لأصحابها .

³-ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي ، ط2، دار الثقافة، ، لبنان، 1967، ص 197.

العامة المصرية واستعمالاتها وتراكيبها الخاصة لتتم الصورة الجديدة وتظهرها قوياً ناصعة⁽¹⁾.

نفهم من خلال هذه التعريفات أنّ التعريب هو نقل الموضوعات من البيئة الأوربية إلى ما يتلاءم مع البيئة العربية، أمّا التّمصير فيخص ملائمة المسرحية للبيئة المصرية.

بينما يذهب **توفيق الحكيم** إلى رأي آخر حيث يرى أنّ التّمصير قد اقترن بالمسرح، بينما التعريب قد خص الرواية حيث يقول: «...الإنتاج المسرحي في تلك المرحلة شأنه شأن الإنتاج الأدبي الفكري كان أغلبه يعتمد على الترجمة والتّعريب...وكانت المسرحية الأجنبية الممصرة تسمى "اقتباساً" كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة -بتصرف كما عند المنفلوطي- تسمى "تعريباً" التعريب في الأدب والتّمصير في المسرح...»⁽²⁾.

أمّا إذا انتقلنا إلى مصطلح الاقتباس فنجد الدكتور **أحمد بلخيري** يعرفه على أنّه تحويل أثر فني من نوع إلى آخر (من رواية إلى مسرحية مثلاً) بحيث يعاد صياغة النص من جديد قد يكون أقل أو أكثر وفاء⁽³⁾.

أمّا **توفيق الحكيم** فيقر أنّ اللفظة لم تكن دقيقة أو محددة المعنى، بل كانت تعني في العرف الجاري أنّ المسرحية ليست تأليفاً خالصاً ولا هي ترجمة محضة، وأنّ الاقتباس هو نقل الموضوع من بيئة غربية إلى بيئة شرقية وتحويل الشخصيات إلى شخصيات مصرية أو شرقية⁽⁴⁾.

¹-المرجع السابق، ص 197-198.

²-توفيق الحكيم، حياتي، ط 1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1978، ص 212.

³-ينظر: أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، ط 2، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2006، ص 25.

⁴-ينظر: توفيق الحكيم، حياتي، ص 212.

وقد أولى كاتبنا **توفيق الحكيم** للاقتباس أهمية كبيرة وبتّضح ذلك في قوله: « كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتمرين كتاب مسرحنا، وإتاحة الفرصة لهم لمن أراد منهم أن يفرد بجناحيه في المستقبل ليطير بمفرده»⁽¹⁾.

فالاقتباس إذن في نظر **توفيق الحكيم** كان وسيلة تساعد الكاتب على الخلق والإبداع تمهد له ليكون في المستقبل مسرحا خاصا به.

إلا أنّ أديب **السلوي** يخالف رأي **توفيق الحكيم** في مفهوم الاقتباس ويرى فيه قتلا للإبداع لأنه يعيق عملية الخلق الفنّي، وملتصم ذلك من خلال قوله: « إنّ أغلب المسرحيين يلجأون إلى الاقتباس، لأنّهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفنّي ويعجزون عن استكمال، شروط التّأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أنّ حركتنا المسرحيّة قد نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا»⁽²⁾.

ويؤيد هذا الرأي **محمد الكفاط**^(*)، الذي يرى أنّ شيوع ظاهرة الاقتباس في المسرح العربي ترجع إلى أسباب ترتبط بالأزمة والضعف والخلل الذي ساد بدايات الممارسة المسرحيّة ولذلك فهو يرى « أنّ الاقتباس دائما عمل ضعيف لأنّهُ تستر وراء إبداع الغير»⁽³⁾.

فهذه المقولة إذن تؤكد أنّ حالة الضعف الفنّي لا يمكن أن تفرز عند مقتبسينا سوى أعمال ضعيفة.

¹-ينظر: المصدر السابق، ص 216.

²-أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 68.

*-محمد الكفاط: (1942-2001) كاتب مغربي حصل على دبلوم اللّغة العربيّة سنة 1965 من أعماله بنية التّأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات، المترجمة الجديدة ومترجمة فاس، أساطير معاصرة.

³-المرجع السابق، ص 68

في ضوء المعطيات السابقة يمكن القول إنّ المسرح الأوربي كان بمثابة اللبّات الأولى
للمسرح العربي.

الفصل الأول:

المسرح الذهني

- مفهوم المسرح الذهني.

- روافد المسرح الذهني.

- خصائص المسرح الذهني.

- المسرح الذهني وصعوبة التمثيل.

- مفهوم المسرح الذهني:

نشر **توفيق الحكيم** مسرحياته الذهنية الأولى دون مقدمات يشرح فيها اتجاهه في المسرح، وترك ذلك إلى غاية صدور مسرحيته "بجماليون" حيث بين في مقدمتها جوهر المسرح الذهني والأساس الذي أقامه عليه، يقول في ذلك: «إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز».⁽¹⁾

فالحكيم يذهب إلى اعتبار الممثلين مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني وأنها تحمل رموزا على المتلقي أن يدركها ويفهم أبعادها وعليه يمكن أن نربط بين مصطلح الذهني وبين الممثل الذي يتحول إلى مجرد فكرة رمزية.

وعليه، يطرح السؤال من أين جاء هذا المصطلح؟

والإجابة على هذا السؤال واضحة في قوله: «أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي فإنها تسمية خاصة بنا فيما يبدو وذلك أن النقد الأوربي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشمل على جوانب ذهنية وفكرية، أما التجريد فهي تسمية بعيدة فيما أعتقد»⁽²⁾.

نتبين من هذا التصريح أن التسمية تعود إلى **توفيق الحكيم** نفسه لكنه يبررها برجوعه إلى النقد الأوربي الذي لا يستبعد صفة الذهني أو الفكري أو التجريدي، والذي يتوجه به مؤلفوه إلى العقل والفكر، وذلك نظرا لما تتسم به طبيعة أعمالهم المسرحية والتي تعتمد كلية على البحث الدائم عن الحقيقة والمجردات.

كما يعترف **الحكيم** بأنه تأثر في مسرحه الذهني بأبرز عظمائه الأوربيين وهم **إبسن (Ibsen)** و**بيراندللو (Pirandello)** و**برنار شو (Bernard Show)**⁽³⁾ وإذا كان الصراع هو قوام

¹ - توفيق الحكيم، بجماليون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1984، ص12.

² - توفيق صايغ، مجلة الحوار، العدد 15، مارس - أبريل 1975، ص 38

³ - ينظر: توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المقدمة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1978، ص 10.

المسرح، ينقل أحداث مشكلة لما يجري في الحياة بنسق معين قوامه التفاعل والمواجهة، فإنّ الصراع في المسرح الذهني عند الحكيم يقع في الذهن وفي هذا يضيف في مستوى آخر من مقدمته قوله «...فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستثير التفاهم، ويهزّ أفئدتهم، صراعا هو في المسرح الدّموي، بين درع ودرع أو بين ثور ورجل، وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة... هكذا كان المسرح ويكون، وإنّ الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعيّة، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح، والإثم... لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان وملكاته؟... هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان...؟»⁽¹⁾.

فالبطل إذن، في المسرح الذهني، لم يعد يصارع قدرا قاسيا تصنعه الآلهة ولا ثورا أو حيوانا قويا، كما هو في المسرح الدّموي، ولا يصارع حتّى عاطفة جامحة من عواطفه بل هو صراع من نوع آخر صراع الإنسان مع قضايا مطلقة ونقاش ذهنيّ.

وإضافة إلى هذا المفهوم الذي أورده توفيق الحكيم يمكن أن نستعين بمفاهيم أخرى للتعريف بهذا المسرح عسى أن تساعدنا في توضيح وشرح هذه التسميّة ومفهوم هذا المصطلح.

إنّ المسرح الذهني هو ذلك المسرح الذي يعطي للمتلقّي طرفي المعادلة بين معنى ومعنى آخر ولا يعطيه المعنى نفسه بشكل مباشر، فهو يعطي له عناصر الصراع بين مفهومين دون المغزى من وراء ذلك الصراع، إذ يترك له الاجتهاد في الكشف عن ذلك في كلّ صورة أو حدث باستخدام ذهنه في عمليات تفكير متلاحقة تبعا لتلاحق الصورة المشكّلة على مستوى ذهن ذلك المتلقّي⁽²⁾.

¹- توفيق الحكيم "بجماليون" المقدمة، ص 13-14.

²- ينظر: جابر عصفور، توفيق الحكيم، حضور متجدد، سلسلة أبحاث المؤتمرات/3، 1998، ص 513.

فمن خلال هذا المفهوم نستنتج أنّ المسرح الذهني لا يعطينا المغزى العام للمسرحية بطريقة مباشرة، وذلك يعود إلى طبيعة الشخصية التي تتسم بالطابع الرمزي والتجريدي، مما يتعسر على المتلقي ترجمة الرسالة ترجمة فورية.

أمّا الدكتور إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية فنجده يستبدل مصطلح المسرح الذهني بمصطلح دراما الأفكار (Drama of ideas) والتي يعرفها بقوله: «بأنها المسرحية التي تعنى في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية»⁽¹⁾.

نفهم من تعريفه هذا أنّ هذا النوع من المسرح لا يهتم كثيرا بالواقع وإن اقترب منه، إذ تحلّ فيه الفكرة الذهنية المقام الأول فتسطير على كلّ مكونات العمل المسرحي.

-روافد المسرح الذهني:

عزم توفيق الحكيم سنة 1925 وقد نال إجازة الليسانس في الحقوق أن يسافر إلى فرنسا، بقصد الحصول على درجة الدكتوراه في القانون، ووجد الشاب توفيق الحكيم هوى عند والده فلم يمانع وسافر توفيق إلى باريس، ولكنه ما حط رحاله في فرنسا حتى أحس بأنه ليس بمستطاعه أن يمضي في دراسة القانون لهذا انصرف عن القانون ومباحثه إلى فنون الأدب وخاصة المسرح الذي كان شغله الشاغل، فكان يقضي نهار أيامه في الاطلاع والقراءات والدراسة، وفي الليالي كان يتردد على المسارح والمحافل الموسيقية قاضيا وقته بين التسلية والاستفادة⁽²⁾.

والجدير بالذكر أنّ المسرح، في أوروبا في هذه الفترة (أي في فترة العشرينيات وبداية الثلاثينيات)، كان يعيش دورة مجده حيث «كان معاصرا لفلسفة برغسون (Bergson)

¹-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، دت، ص144.

²-ينظر: إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1986، ص 50.

وفاليري (valery)، ورسوم بكاسو (Picasso)، وموسيقى سترافانسكي، وميود (Mihaud) وكان ينهل من موارد الباليه الروسي والسويدي والثقافة المسرحية التي لم تنقطع قط وكان هذا النشاط كله متمركزا في باريس»⁽¹⁾.

فالملاحظ إذن أنّ باريس كانت تزخر بكلّ ألوان الفنون من موسيقى رسم مسرح وهذا ما جعل الحكيم يجد منفذا كبيرا وواسعا لمطامحه وفرصة لينتزد بهذا النشاط الفني والثقافي الذي كانت تعج به باريس.

وكان أمام الحكيم فرصة للاختيار بين الاتجاهات الأدبية المختلفة في عالم المسرح، فقد كانت باريس تموج بالاتجاهات الفكرية الرائدة، كما كانت تزخر بألوان المتعة الرخيصة في عالم المسرح، ويحدثنا الحكيم عن تطوّر مفهوم المسرح عنده بعد ذهابه إلى باريس فيقول: « في باريس لم أوصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر خط الفكاهة والفودفيل^(*) والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة. لقد كانت هذه الأنواع لم تنزل قائمة في فرنسا فيما يسمى بمسارح البولفار^(**) الذي يماثل عندنا شارع عماد الدين بملاهيته ومسرحياته... فإنّ الذي حدث هو أنّي زهدت في هذا الفنّ السهل ولم يغرنني نجاحه الهين... وسرت في اتجاه جديد مع ركب آخر من الكتاب والمؤلفين...ركب ابسن وبراندللو

¹- آيت حمودي تسعديت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الحدّثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، 1987ص 90.

*- الفودفيل (vaudeville):مصطلح فرنسي، ويعني جنس درامي يتكون من أغنّيات ورقصات ومشاهد تمثيلية قصيرة، ونكتات جريئة وحركات بهلوانية ويستعمل المصطلح الآن ليدل على المسرحيات الملهوية الاجتماعية ذات القيمة الفنية العالية.

** -مسرح البولفار (boulevard): يطلق هذا المصطلح على المسرحيات التي كانت تعرض في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مسارح باريس الرئيسية، وكان يكتبها بصفة أساسية يوجين لابيش، ولود فيك هاليفي، وكانت المسرحية من هذا النوع يتميز حينئذ بالواقعية والعنصر الهزلي والموضوع الاجتماعي.

وميتزلينك (Maetierlinck) كتاب ومؤلفون وجدوا العسر كلّ العسر في الظفر بجمهور واسع وقتذاك لأنهم نبذوا وسائل التّصفيق المعتادة ليشقوا طرقاً جديدة»⁽¹⁾.

فالمناخ الثقافي الذي وجده **توفيق الحكيم** في باريس جعله ينبذ الاتجاه الذي اتّبعه في مصر، رغم أنّه يؤكد أنّ هذا اللون من المسرح لا زال قائماً في باريس وينعطف نحو الاتجاه الرّمزي أو ما يسمى بالدراما الحديثة والمتمثلة في آثار **ابسن**، و**براندللو**، و**برناردشو** و**ميتزلينك**... وغيرهم.

ففي أوروبا تأثر **الحكيم** بهؤلاء الكتاب تأثراً شديداً حيث كان يطّلع على روائع مسرحياتهم، ويشاهد العروض المسرحيّة التي كانت تقدّمها الفرقة... وكل هذا النشاط الثقافي ساعد **توفيق الحكيم** في تنمية موهبته الفنيّة، والانتقال إلى مرحلة جديدة من التّأليف المسرحي أو ما يسمى بمرحلة تّأليف المسرح الذهني، وبذلك أصبحت السّمة الغالبة على مسرحياته هي البعد عن افتعال مواقف مسرحيّة مثيرة تشد الجمهور بحركتها الظاهرية الخارجيّة إيماناً بأنّ المسرح الانفعالي "الضحك" أو "البكاء" لا يمكن أن يكون كافياً وإنّما ينبغي أن يكون الفن قائماً على أساس الانفعال العاطفي والفكري معاً⁽²⁾.

ولعل تأثر **الحكيم** بهؤلاء الكتاب ولاسيما **ميتزلينك** يظهر بشكل جليّ في مفهومه للموضوع والشّخصيات والقالب. فقد غير الكاتب **توفيق الحكيم** أسلوب مسرحياته إلى وضع جديد هو اعتمادها على رسم أشخاص يشعرون ويفكرون فالوسيلة هنا لإبراز المشاعر والمواقف في حديثهم مع بعضهم البعض- أي الحوار- الذي يحلّ محلّ الموقف المثير، من هنا كان للحوار كأداة الأهميّة الأولى في إبراز الحركة الداخليّة لما يعتمل في نفوس الأشخاص⁽³⁾.

¹-مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، دار العلوم العربية للطباعة والنّشر، لبنان، 1990، ص 282.

²-ينظر: آيت حمودي تسعديت، أثر الرّمزيّة الغربيّة في مسرح توفيق الحكيم، ص 94-95.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص 95.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الحوار الذي كان يقصده **توفيق الحكيم** ليس ذلك الحوار العادي الذي يفسر الحدث ويشرحه، لأنّ كلّ مسرحيّة تقوم أساسا على الحوار، ولكن ما كان يعنيه هو ذلك الحوار الداخلي الذي أشار إليه **ميترلينك**، وهو عادة ما يكون مكتفيا بالإيحاء والرّموز التي تقوم مقام الحركة والفعل.

وكما يتّفق رأي **الحكيم** مع رأي **ميترلينك** في اعتباره للأحداث التي تجري على المسرح عاملا ثانويا وليس العامل الأصلي وهذا ما جعله يرفض ذلك النوع من المسرح الذي يقوم على الأحداث الخارجيّة المثيرة، وعلى قوة المفاجآت والحيل المسرحيّة، ويرفض المسرح الذي يقوم على المغامرات أو البطولة، فكلّ هذه الأشياء يراها شيئا ظاهريا وماديا ولا تمثل حقيقة الإنسان وسرّ وجوده، لذلك ركز على المأساة الداخليّة والتي تكاد تخلو من الحركة الخارجيّة باعتبار أنّ هذه المأساة أكثر تماشيا مع حقيقة الوجود.

أراد **ميترلينك** أن يبيّن أنّ الفكرة هي جوهر المسرح وليس الحركة والفعل الدرامي ويؤكد على هذا من خلال مثال قدّمه لنا فيقول: وقوف عجوز على خشبة المسرح يتأمل القوانين الأزليّة في صمت وهدوء أهم من فوران عشيق يغتال عشيقته خنقا، أو زوج غاضب يشنق زوجته انتقاما لشرفه⁽¹⁾.

ولم يتوقف تأثر **الحكيم** بهذا اللّون من المسرح عند هذا الحد وإنّما تأثر به أيضا في ربط الصراع الذي يجريه في مسرحياته بالقوى الخفيّة وبالمجهول وهو الأمر الذي دعا إليه **ميترلينك** حيث كان يقول: « إنّه لا ينبغي التّوقف عند فترة استثنائيّة من حياة الإنسان وإنّما ينبغي التّركيز على وضع الإنسان في الكون وعلاقته بالوجود نفسه»⁽²⁾.

¹-ينظر: المرجع السابق ، ص95.

²- المرجع نفسه، ص 94-95

افتتح **الحكيم** نزعتة الذهنية بعد عودته من باريس، والتي دام فيها ثلاث سنوات، وقد ابتدأها بكتابة مسرحية "أهل الكهف" التي أصدرها عام 1933 وقد استقبلها الدكتور **طه حسين** بالإشادة والترحيب باعتبارها بداية لفن جديد في الأدب العربي وهو المسرح ووصفها بأنها تمثل قمة الفن، وأنها لا تقل أهمية عن أعمال الفنانين الغربيين وشبهها بأعمال **ميترلينك**، ثم توالى بعد ذلك مسرحياته الذهنية الأخرى مثل: شهرزاد، يجمالون، سليمان الحكيم، الملك أوديب...⁽¹⁾.

يبدو من خلال الآراء السابقة أنّ "المسرح الذهني" فن لم يبتكره **توفيق الحكيم** بل هو اتجاه عام ظهر في الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التي ابتدأها **ابسن النرويجي** ثم أمعن في هذا الاتجاه **برناردشو** **الاييرلندي** و**ميترلينك**.

-خصائص المسرح الذهني:

يختلف المسرح الذهني عن المسرح التمثيلي الفرجوي، فإذا كان الثاني مسرح الفرجة والأخشاب، فإنّ الأوّل مسرح الفكرة والكتاب، ركح أحداثه ذهن الإنسان وفكره وعلى هذا الأساس يتميّز المسرح الذهني عن المسرح التمثيلي بجملة من الخصائص نوجزها في النقاط التالية:

1- إنّ المسرح الذهني مسرح يصلح للقراءة أكثر من التمثيل وذلك بما فيه من سيطرة روح التأمل والحوار الذهني القائم على المجادلة العقلية والفلسفية، فلهذا أراد **الحكيم** أن يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر⁽²⁾.

¹-ينظر: المرجع السابق ص97.

²-ينظر: السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، دب، ، دت، ص112.

- 2- اعتماد هذا المسرح على الفكرة لا الحادثة ويبدو ذلك من خلال قول **توفيق الحكيم**: «...إني حقيقة ما زلت محتفظا بروح المفاجأة المسرحية ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما في الفكرة...»⁽¹⁾.
- 3- معالجة الأفكار الذهنية من خلال قصة دينية كما هو الحال في أهل الكهف، أو أسطورية قديمة كما هو الحال في مسرحية أوديب وبجماليون....⁽²⁾.
- 4- يعتمد المسرح الذهني على جملة من الفروض الفكرية المحضة محاولا بذلك إيجاد الجواب لها من خلال المسرحية.

فمثلا في مسرحية أهل الكهف يفترض **الحكيم** أنّ ثلاثة أشخاص أحدهم راع ترك غنمه، والثاني أب ترك عائلته والثالث محب ترك خليلته، عادوا إلى الحياة بعد ثلاثة قرون وقد تغيّر عالمهم فهل يستطيعون العيش في الحياة أو الواقع الذي أمامهم؟

وفي **أوديب** قد اكتشف بعد معاشرته لأمّه معاشرته الزوج أنّه خرج من البطن نفسها التي خرج منها أولاده، فماذا يحدث لو تناسى هو وأمّه (زوجته) هذا الواقع واستأنفا حياتهما لا يسمعان لنداء آخر غير نداء القلب؟ وغير ذلك من الفروض التي تثبت في النهاية خطأها⁽³⁾.

- 5- انشغال هذا اللون من المسرح بالمشاغل الجوهرية للإنسان وبقضاياه الخالدة وإشكالاته الوجودية، وقضايا الإنسان الكبرى كما يفهمها **توفيق الحكيم** ليست قضايا البيئة والمجتمع الطارئة وإنما قضايا جوهرية ثابتة في كلّ طور من أطوار التاريخ البشري هي صراعه من أجل حريته وامتلاك مصيره ضدّ العوائق المستترة والقوى الخفية، ووفق هذا المنظور فإنّ هذا المسرح لا يهتم بالتفصيلات والجزئيات في حياة

¹- أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ط4، دار المعارف كورنيش النيل القاهرة، 1983، ص369.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص370.

³- ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة، القاهرة، دت، ص41.

الإنسان، وإنما يهتم بالقيم الجوهرية مثل صراع الإنسان ضدّ القوى المتعالية والمفارقة، كصراعه مع الزمن، الحقيقة والمكان... وهذه الخاصية في مسرح توفيق الحكيم جعلته مسرح الفواجع بحكم انسحاق الإنسان ضرورة أمام هذه القوى اللامنظورة⁽¹⁾.

6- إنّ الشخصيات الدرامية في المسرح الذهني تفقد سماتها الأدمية لتصبح مجرد أقنعة لرموز وأفكار، وبهذا فالشخصيات في هذا اللون من المسرح لا تهتمنا في ذاتها ولا تشغلنا هويتها وأسمائها بقدر ما يهمننا منها أبعادها الفلسفية والأطروحة الذهنية والفكرية التي ترمز إليها. وبحكم رمزية الشخصيات في المسرح الذهني باعتبارها أفكار وأقنعة للمقولات المجردة تحررت الشخصيات من الانتماء إلى ثقافة ما أو حضارة محددة لتكون رمزا للإنسان في مطلق المكان والزمان. ولهذا غلب عليها الطابع الأسطوري وأصبحت بعيدة عن حياة الواقع وربما هذا ما دفع محمد مندور إلى القول « فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو نابضة منفصلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه »⁽²⁾.

7- بحكم الطبيعة الذهنية للأحداث والرمزية للشخصيات فإنّ العقدة الدرامية لا تتطور من خلال الصراع الظاهر بين الشخصيات أو من خلال الأحداث ذاتها وإنما تتطور من خلال صراع الأفكار المجردة، فالأطروحة الفلسفية في المسرح الذهني عوضت العقدة المسرحية الكلاسيكية.

¹-ينظر: www.tunisie.education.com ، 28 مارس 2014.

²-محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص39.

-المسرح الذهني وصعوبة التمثيل:

يذكرنا الحكيم في مقدمة مسرحيته "بجماليون" بدوافعه الدفينة التي جعلته ينكب على هذا النوع من المسرح فيقول: « منذ عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، ... والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة»⁽¹⁾.

وهذا معناه أنّ توفيق الحكيم يعود بقارئه إلى نحو عشرين عاما عندما كان يكتب للمسرح وهو يتجاهل المطبعة شأنه شأن كتاب تلك الفترة.

ولكن الإشكال الذي يبقى مطروحا، لماذا تحديد المفهوم الحقيقي للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة؟

يؤكد توفيق الحكيم عند كتابته لمسرحياته الذهنية، مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بجماليون" أنه لم يفكر قط بتمثيلها بل لم يرض حتى أن يسميها "مسرحيات" ولذلك عمد إلى نشرها في كتب مستقلة عن المسرحيات الأخرى التي ظهرت في مجلدين أي (المسرح الممنوع، ومسرح المجتمع) حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل⁽²⁾.

ويضيف الحكيم على أنّ مسرحياته الذهنية كتبت للقراءة حتى يتمكن من فتح باب جديد للأدب العربي، فيغدو الأدب المسرحي أدبا يدرس ويقرأ في الجامعات مثلما هو الحال في الغرب. وبذلك يعقد الحكيم الصلح بين الأدب التمثيلي والأدب العربي الذي لم يلتفت في عصور ازدهاره إلى المسرح اليوناني بنقله أولا ومحاكاته بعد ذلك.

كما يبدو أنه تبين للحكيم بعد عودته من فرنسا أنّ الهوة ما زالت قائمة بين التمثيل والأدب، فالمسرحية تكتب لتمثل ولم تكن مؤهلة آنذاك لأن تقرأ كأدب قائم بذاته مثل المقامة الشعر، الرواية... الأمر الذي تجلّى فيما ذهب إليه الحكيم وهو يتحدث عن عزل التمثيل عن

¹-توفيق الحكيم، بجماليون، المقدمة، ص11

²-ينظر: المصدر نفسه، ص12.

الأدب: «والتمثيل أو التشخيص حتى اليوم بمعزل عن الأدب فالرواية، التمثيلية عندنا شيء يمثل ولا يقرأ... فالتمثيلية لا يمكن أن تقرأ لأنها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت، ولا تعرف بعد هذا الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة لكن إذا وجد هذا الحوار الأدبي الفكري الصالح للمطالعة، فماذا ترى يكون موقف الأدب العربي منه؟»⁽¹⁾.

هذا الحوار الذي يشير إليه الحكيم والقائم على الفلسفة والفكر تولى الحكيم نفسه إرساء دعائمه في الأدب العربي منذ أن وضع اللبنة الأولى في بنيانه فقد تقبل الأدب المسرح الذهني بيد أن جمهور المسرح لم يرحب به وبخاصة حينما عرضت "أهل الكهف" على المسرح القومي عام 1935 وبعث الحكيم نفسه عن تقبل المسرح الذهني نصا وفشله عرضا «...ومع ذلك فإن هذا الاتجاه عندي لم يجد صعوبة في أن يستقر داخل بيئتنا الأدبية، فالبيئة الأدبية في بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله وقد أحسنت استقباله... في حين أن البيئة المسرحية كانت لا تزال في واد آخر»⁽²⁾.

ويقر الحكيم نفسه بصعوبة تجسيد المسرحيات الذهنية التي يدور الصراع فيها بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن⁽³⁾، وهو الأمر الذي جعل أحد النقاد الفرنسيين يطلق عليه تسمية "المسرح في مقعد" إذ رأى في تأليفها عجزا عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحي، وهي التأثير في الجماهير عن طريق التمثيل الذي ينفث فيه الحياة ويفتح لها مغاليق النفوس ويعينها على استيعاب كل معانيها وأهدافها فضلا عن تطهيرها، بإثارة الانفعالات القوية.

¹-محمد شوشة، 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم، دار المعارف، مصر، دت، ص148.

²-توفيق الحكيم، حياتي، ص220.

³-ينظر: توفيق الحكيم، الملك أوديب ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعها بالجماهيرية، المطبعة النموذجية،

مصر، دت، ص41

ولم يتحرج الكاتب **توفيق الحكيم** من هذه التسمية لأنّها في اعتقاده سمة لا تتعلق فقط بمسرحياته، وإنّما هي تسمية عرفت به عند كتاب المسرح الكبار أمثال **إشيل (Achille)** وخاصة **شكسبير (Shakespeare)** حيث أنّ مسرحياته حققت النّجاح على مستوى القراءة أكثر مما حقته على منصات العروض، ويستدل **الحكيم** بذلك بقول **ريمي دي جرمون** ما من رواية من روايات **شكسبير** إلّا وقد خيبت ظني عند التّمثيل!«⁽¹⁾.

إنّ صعوبة تجسيد المسرحيات الذهنيّة على خشبة المسرح هو الأمر الذي دفع **توفيق الحكيم** إلى القول بأنّه لم يفكر قط بتمثيلها مما جعل النقاد يوجهون له نقدا لاذعا وفي مقدّماتهم الدكتور **محمد مندور** الذي يرى أنّ **الحكيم** يريد أن يغالطنا لما زعم أنّه لم يفكر قط بتمثيل هذه المسرحيات، وأنّه من غير المعقول إلّا تكون فكرة التّمثيل قد خطرت على باله وقت الكتابة وإلّا لما قسمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها زمانا ومكانا، ولما وصف الإطار الذي يجري فيه كلّ مشهد من مشاهدها⁽²⁾ ويدعم ما ذهب إليه بقول **الحكيم** نفسه «في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذي يضع في رأسه كتابة مسرحيّة للقراءة فقط دون التصور الإخراجي له على المسرح مهما كانت صعوبته»⁽³⁾.

أمّا الناقد **رياض عصمت** فقد عارض كليّة هذا النوع من المسرح وعبر عن رأيه بقوله « ليس هناك كما ادعى **توفيق الحكيم** على سبيل المثال لا حصر، مسرح ذهني للقراءة وليس للتّمثيل المسرح ليس مجرد حوار يقرأ، إنّهُ فعل والفعل دائما قابل للتّمثيل، عندما يكون الفعل غائبا أو ضعيفا، فالحوار يصبح مجرّد ثرثرة والمسرحيّة تصبح رديئة، إنّ المسرح

¹- المصدر السابق، ص 41-42.

²- ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 37.

³- جابر عصفور، توفيق الحكيم، حضور متجدد، ص 674.

الذهني سيء التأليف إذا كان لا يمثل وهذا بالمناسبة لا ينطبق على كل مسرحيات الحكيم»⁽¹⁾.

فمن خلال هذه المقولة نفهم أنّ رياض عصمت قد ذهب إلى نفس ما ذهب إليه محمد مندور، وهو أنّ الحكيم لما كان يدّعي أنّ مسرحياته الذهنية كتبت للقراءة دون التمثيل أمر لا يمكن الأخذ به، لأنّ المسرح ليس مجرد حوار بحث يوضع للقراءة دون التمثيل بل أداء يجمع بين الحركات والإيماءات والأصوات.... وهذه الأفعال كلّها تحتاج إلى أن تجسد على خشبة المسرح حتى تكتمل صورتها، وإلا أصبحت بكماء لا حياة فيها.

فمن خلال هذه الانتقادات التي وجهت للمسرح الذهني حاول الكاتب توفيق حكيم أن يدافع عنه ويبدو ذلك من خلال قوله: «... هذا المسرح الذهني لا بد منه، وما دامت هنالك موضوعات لا محيى من إبرازها، تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسّدة، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة)، أو (المكان)... لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي»⁽²⁾.

وهذا معناه أنّ الحكيم يرى أنّ المسرح الذهني أعد للقراءة أكثر مما أعد للتمثيل، وهذا يعود إلى طبيعة موضوعاته التي تقوم على مناقشة أفكار ذهنية مجردة لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح، لأنّ الصراع فيها ليس بين شخصيات وأخرى، بل هو صراع شخصيات مع قضايا مطلقة كالحقيقة والزمن والمكان.

كما ذهب إلى القول بأنّ فشل تمثيل مسرحيته (أهل الكهف) يعود إلى برمجة عدد كبير من المسرحيات الأدبية في وقت واحد لجمهور لم يتعود على هذا النوع من

¹-الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد10، جانفي 2012، ص153.

²-توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص41.

المسرحيات، فالمسرح الذهني أمر جديد على الجمهور وعلى المسرح أن يقدمه للجمهور كالدواء للمريض جرعات لا دفعة واحدة.

ويعود بنا **توفيق الحكيم** إلى طبيعة الإخراج ويتوقف عند قول المخرج الفرنسي **لونييه بو** (Lugné-Poe) إن مسرحية شهرزاد قصيدة تحتاج في إخراجها إلى ذكاء ورهافة وذوق⁽¹⁾ وكان **بو** الذي أخرج مسرحيات **ابسن** و**أوسكار ويلد** (Oscar wild) حينئذ متقدما في السن ومريضا، وقال **الحكيم** « لو كان قادرا على إخراج مسرحياته لكان هو المجد »⁽²⁾.

نفهم من هذه العبارة أن **توفيق الحكيم** يرى بالبداهة أن المجد الذي لا مجد بعده هو نجاح مسرحياته على المسرح لا قراءة الناس لها.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نقول على الرغم من النقد الموجه لهذا المسرح، إلا أنه لا يمكن أن ينكر أحد منا أن **الحكيم** استطاع بفضل المسرح الذهني أن يجعل من المسرحيات فنا قائما بذاته في الأدب العربي، يمكن أن يقرأ ويحدث التأثير المطلوب، حتى وإن جاءت أعمالا تجريدية ذهنية خالصة لذلك لم تتجح أثناء التمثيل.

¹-محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص115.

²- توفيق الحكيم، بجماليون المقدمة، ص16.

الفصل الثاني

في ثنايا نص الملك أوديب

-بطاقة فنيّة.

-أثر الخلفيّة الميتافيزيقية في الطبيعة الذهنيّة.

-الصراع الدرامي الذهني.

-صورة الشخصيّة وعلاقتها بالذهنية.

-بطاقة فنية لمسرحية الملك أوديب:-

تعد مسرحية "الملك أوديب" التي كتبها **توفيق الحكيم** سنة 1949م الباكورة الأولى لتجلي أسطورة أوديب في المسرح المصري بخاصة والمسرح العربي عامة، وقد نقلها من التراجيديا القديمة للكاتب الإغريقي **سوفوكليس**^(*) بعد أن اطلع عليها في ترجمتها الفرنسية وبعد أشهر قليلة من السنة نفسها صدرت مسرحية أخرى **لأحمد باكثير**^(**) جعل عنوانها "مأساة أوديب" وقد قيل ساعتها أنه كتبها متأثراً إلى حد كبير بمسرحية **الحكيم** إلا أنه أعطاها صبغة إسلامية⁽¹⁾.

ثم تلي هاتين المسرحيتين مسرحية **علي سالم**^(***) ووسمها بعنوان "كوميديا أوديب" أو "أنت اللي قتلت الوحش" وكان ذلك عام 1970 وأول ما نلاحظه على مستوى العنوان انتقال الكاتب من التراجيديا إلى الكوميديا وقد يتبادر لذهن المطلع على هذه العتبة سؤال هل نقلها من التراجيديا إلى الكوميديا؟ لكن نقاد تلك المرحلة اكتفوا بالقول بأنه عبر فيها عن الصورة التي عاشها مجتمعه قبل هزيمة العرب عام 1967 وابتعد فيها عن نص **سوفوكليس** وما كتبه **الحكيم** وكذا **باكثير**⁽²⁾.

يذكر **توفيق الحكيم** وهو يتحدث عن هذه المسرحية عن الدواعي التي دفعته لاختيار هذه المسرحية الإغريقية فيقول بعد طرح السؤال على نفسه « لماذا اخترت أوديب بالذات؟ الأمر قد يبدو عجيبا... ذلك أنني قد تأملت طويلا فأبصرت فيها شيئا لم يخطر قط

*-سوفوكليس (497-406 ق م) مسرحي اغريقي تعزى إليه ما بين 103 و130 مسرحية وقد فقدت جميعا عدا سبع منها، من أهم أعماله أصابع اليد، أوديب ملكا، أنتجون، الكترا.

** - أحمد يا كثير (1910-1969م) كاتب ومسرحي يماني الأصل مصري الجنسية من رواد الكتابة في المسرح العربي من أعماله الأدبية، مأساة أوديب، شهرزاد، الثائر الأحمر، ماروت، فواست الجديد.

¹-ينظر: مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1983، ص72-102.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص135.

على بال سوفوكليس - أبصرت فيها صراعا ليس بين الإنسان والقدر، كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية "أهل الكهف" هذا الصراع لم يكن قط بين الإنسان والزمن، كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب أخرى خفية قل من التفت إليها حرب بين الحقيقة والواقع»⁽¹⁾.

تؤكد هذه المقولة أنّ كاتبنا **توفيق الحكيم** لم يتعامل مع الأسطورة الإغريقية تعاملًا سلبيًا يقوم على الاستنساخ والمحاكاة دون تغيير أو إضافة، بل تعامل معها بصورة إيجابية لأنّه كان القارئ الذي رأى في الأسطورة ما لم يره سوفوكليس نفسه، وما لم يره الإغريق جميعًا، فانطلق يكتبها من منظور جديد. ومن ثمّ نفهم أنّ إضافة الحكيم قد انبثقت من نحت صراع جديد يعاينه البطل التراجيدي **أوديب** بين واقعه وحقيقته، واقعه زوجا **لجوكاستا** وحقيقته ابنا لها، واقعة قاتلا لرجل ما وحقيقته قاتلا لأبيه.

وعلى هذا الأساس يتجلى الفارق الجذري بين **أوديب** الإغريقي و**أوديب** العربي في نوعية الصراع التراجيدي كما تصوره **الحكيم** فأسطورة **سوفوكليس** هي تراجيديا الإنسان المنسحق أمام القدر، القدر القاسي المحتوم، الذي لا اختيار فيه ولا مرد له الذي يقضي على امرئ من قبل أن يولد، يقضي عليه بأن يقتل أباه ويتزوج من أمّه ويجتهد ما استطاع للتخلص من هذا القدر المحتوم ولا يستطيع الابتعاد عن هذين المنكرين الفظيعين، لأنّهما لعنه من الآلهة ولا مفر منها.

أمّا إذا عدنا إلى تراجيديا **توفيق الحكيم**، فهي تراجيديا الإنسان المنسحق أمام الحقيقة، تلك الحقيقة المؤلمة التي سعى **أوديب** بنفسه بالبحث عنها على الرغم من توفر فرص الخلاص من مأساته، لكنه رفضها بحكم عقلانيته المتطرفة التي تنتهي به إلى الكشف عن حقيقة نفسه والتي تغاير تماما صورة الحياة التي كان يعيشها، صورة واقعه المتمثل في

¹ - توفيق الحكيم، مقدمة الملك أوديب، ص 41-42.

مجموعة من العلاقات التي تربطه بالآخرين، لكن في الأخير يتبين له أنّ هذه العلاقات زائفة، وأنّ جوكاستا زوجته ما هي في الحقيقة إلاّ أمّه، وأنّ أبناءه ما هم في الحقيقة إلاّ إخوته، وأنّ كريون قبل أن يكون صهرا له ما هو في الحقيقة إلاّ خاله.

وهكذا ينهار أوديب أمام هذه الحقيقة التي حولت حياته من سعادة إلى شقاء.

1-تقديم غلاف الكتاب:

قدم لنا غلاف كتاب مسرحيّة "الملك أوديب" بلون أبيض وتوسطه عنوان المسرحيّة "الملك أوديب" وقد كتب بلون أسود بارز، وفوق العنوان على الجهة العليا للكتاب ورد اسم المؤلف **توفيق الحكيم** بخط صغير وبلون أسود، أمّا على الجهة السفلى للكتاب فقد كتب أيضا بخط صغير وبلون أسود ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميزت 919377 المطبعة النموذجية 6 سكة الشابوري بالحلمية الجديدة.

2-الحجم:

يحتوي الكتاب على مائتين واثنين وعشرين صفحة.

3-عدد الفصول:

تحتوي المسرحيّة على ثلاثة فصول وينقسم الفصل الثالث بدوره إلى منظرين:

- يبدأ **الفصل الأول** من الصفحة الخامسة والخمسين وينتهي عند الصفحة مائة وإحدى عشر صفحة وتدور أحداثه في بهو القصر.

- **الفصل الثاني**: يبدأ من الصفحة مائة واثنى عشر صفحة وينتهي عند الصفحة مائة وستة وخمسين صفحة وتدور أحداثه في ساحة أمام القصر.

- **الفصل الثالث:** المنظر الأول يبدأ من الصفحة مائة وسبع وخمسين وينتهي عند الصفحة مائة وأربع وسبعين وتدور أحداثه في القصر، أمّا المنظر الثاني يبدأ من الصفحة مائة وخمس وسبعين وينتهي عند الصفحة مائتين وواحد وتدور أحداثه في ساحة أمام القصر.

4-الزّمن: غير وارد.

5-شخصيات المسرحيّة:

- أوديب: ملك طيبة
- جوكاستا: زوجة أوديب وأرملة لايوس
- أنتجونة: بنت جوكاستا وأوديب
- ترسياس: العراف
- الشّعب: وتمثله الجوقة
- الكاهن
- كريون: شقيق جوكاستا
- الراعي الأول: خادم لايوس
- الراعي الثاني: خادم كورنت
- بوليب: ملك كورنت
- ميروب: زوجة بوليب
- لايوس: والد أوديب
- الخادم: عامل في قصر أوديب
- الغلام: وهو قائد ترسياس
- بقية أولاد أوديب: وهم شخصيات غائبة

6- عرض ملخص المسرحية:

الفصل الأول:

يبدأ العمل في بهو القصر حيث يقف أوديب متكئا على أحد الأعمدة ينظر من خلال الشرفة، وهو يفكر فيما يحصل لشعبه، تدخل جوكاستا وأولادها ليروا أوديب على هذه الحال فتتساءل أنتجونة: «ما باله يرسل البصر هكذا للمدينة؟»⁽¹⁾ فتطلب منها أمها أن تذهب لتسري عنه، فهي وحدها التي يصغي إليها دائما.

ويحس أوديب بوجود زوجته وأولاده فيلقت إليهم، ويعرفون أنّ سبب حزنه هو الوباء الذي ألم بالمدينة، وبذلك تحاول جوكاستا أن تبعد عنه فكرة الشرّ تلك، ويلتف الأولاد حول أبيهم ليسروا عنه وتطلب أنتجونة من أبيها أن يقص عليهم قصة الوحش الذي قتله ويظن أوديب أنّ جوكاستا هي التي أوحى لأنتجونة أن تسأله مثل هذا السؤال، فترد عليه جوكاستا بأنها صفحة من حياته ومن حق أولادها أن يلموا بها، وبناء على ذلك يروي أوديب قصته منذ البداية، أي منذ أن كان في قصر بوليب، وميروب في كورنته حيث ربياه أحسن تربية إلى أن علم ذات يوم من شيخ أطلق لسانه الخمر أنّه ليس ابنا للملك والملكة وإنما هو لقيط، وهذا ما جعله يهيم على وجهه تاركا القصر الملكي ليبحث عن حقيقة نسبه إلى أن انتهى به المطاف عند أسوار مدينة "طيبة" مكان لقاء الوحش المهول أو الأسد المجنح بأجنحة نسر، فيطرح عليه سؤاله الذي اعتاد طرحه على كل من لقيه من أهل "طيبة" فيجيب أوديب ليقهر بإجابته ذلك الوحش، ثم تحكي جوكاستا قصة زوجها السابق لايبوس الذي مات في ذلك الوقت تاركا إياها في عنفوان الشباب، وكيف أنّ أخاها كريون الذي كان الوصي على العرش أعلن عن رغبته في منح عرش "طيبة" ويد ملكتها الأرملة لمن ينقذ المدينة من الوحش، ويذكر أوديب جوكاستا بأنّ ما تقوله عن العرش والزواج من الملكة لم

¹ - المصدر السابق، ص 55.

يكن يعلمه حينما واجه الوحش بعد ذلك تتحدث **جوكاستا** عن مرحلة استقبالها لذلك الذي فرض عليها زوجها وهل ستحبه؟ فهي لم يهتما من يكون الظافر بالوحش، ولكن ما يهتما من يكون الظافر بالقلب، قلب المرأة الذي لم يعرف الحب على الرغم من زواجها المبكر من **لايوس** الذي كان يكبرها سنا فلم تعرف معه معنى السعادة. بعد ذلك ينتقل الحديث إلى بطولة **أوديب** المبالغ فيها أمام الوحش، وهو الأمر الذي كان يسعده ويسعد زوجته وأولاده.

ويعود **توفيق الحكيم** ليؤكد مشكلة الحقيقة والواقع من خلال تصرفات **أوديب** نفسه الذي غمرته السعادة في أحضان **جوكاستا** فأنسته ما الذي خرج للبحث عنه، والواقع أنسى **جوكاستا** الحقيقة وأعماها عما يجري من حولها.

وبينما يدور الحديث بين **جوكاستا** و**أوديب** يسمع أصوات الشعب المتجمهر حول القصر والذي كان يطالب **أوديبا** بأن ينفذ المدينة من الطاعون، كما أنقذها من أبي الهول، وبناء على ذلك يطلب **أوديب** من **ترسياس** الحضور إلى القصر، وعند مجيئه يطلب منه **أوديب** إيجاد علاج لهذه المحنة، لكن **ترسياس** يعرض عن ذلك، فيثور **أوديب** في وجهه، هنا يعلمه **ترسياس** أنّ قناعه في يده وبإمكانه أن يمزّقه ويكشف عن وجهه وقتما يشاء.

وأثناء ثورة **أوديب** يطلعنا **الحكيم** على المؤامرة التي دبرها **ترسياس** باشتراك **أوديب** معه، تلك المؤامرة التي لم يعد **أوديب** يخاف من عواقب الكشف عنها، والمؤامرة هي كذبة من صنع **ترسياس** الذي أشاع أنّ **أوديب** بطل مع أنّه في الحقيقة ليس كذلك، فهو لم يلق وحشا يطرح ألغازا بل مجرد أسد عادي كان يفترس كل من يتخلف خلف أسوار "طيبة"، قتله **أوديب** بهراوته وألقى بجثته في النهر.

وكذبة **ترسياس** أشاعها من تلقاء نفسه لينصب **أوديب** ملكا لأنّه لم يرض **بكريون** أن يتولى العرش، كما أنّه قد أوحى ل**لايوس** بفكرة قتل ابنه موهما إياه بأنّ السماء هي التي ألهمته بذلك ليقصي الوريث الشرعي للعرش رغبة منه في أن يكون العرش لرجل غريب.

ويحاول ترسياس أن يخيف أوديب بالحقيقة إن هو فعل ما نوى، فيخبره أوديب أنه لن يخاف من الحقيقة مهما كانت نتائج فعلته.

وعندما يطمئن ترسياس تماما لجبن أوديب وخوفه من مواجهة الحقيقة لحرصه الشديد على حياته وكيان أسرته، يعلن في وجهه أنه لا يخاف ما سيقوله أوديب عنه للشعب فترسياس أيضا سيعلم للشعب حقيقة أوديب وهي أنه لم يقم بما يزعم أنه قام به، فينصرف ترسياس مرتاح البال.

ثم يدور حوار بين أوديب وجوكاستا عما يحس به من ضيق في صدره، ويعود بنا توفيق الحكيم للتأكيد على طبيعة علاقة أوديب بأنتجونة، فهي تستأثر باهتمام من أوديب أكثر من غيرها، فيسأل عنها باستمرار كما تنقل جوكاستا لأوديب حب أنتجونة له وإيمانها الشديد به.

يحضر كريون من المعبد بصحبة كبير الكهنة الذي يطلب من أوديب أن يستمتع لكريون في خلوة ولكن أوديب يرفض ذلك ويطلب منه الكلام أمام الشعب، وبناء على طلب أوديب يخبره كريون أن إثمًا يدنس "طيبة" لابد من محوه وأن دمًا قد سفك ولا مفر من غسل ذلك الدم بالدم، فيعلم أوديب أن الدم المقصود هو دم لايبوس الملك المقتول، ويطلب كريون من أوديب أن يبحث عن القاتل ويعدده أوديب بذلك، فيبدأ على الفور في شكل تحقيق مع كريون إلا أن المفارقة الدرامية تقع، حيث يعلم كريون والكاهن بحقيقة القاتل بينما أوديب تجهل ذلك، ويدور حوار طويل بين ثلاثتهم يفهم أوديب منه أن القاتل هو ترسياس نفسه وتتجدد المفارقة الدرامية إلى تلك اللحظة التي تؤدي إلى إفصاح الكاهن عن الحقيقة أمام رغبة أوديب الملحة لمعرفة الحقيقة، فيخبره الكاهن أنه قاتل لايبوس ولا يستطيع أوديب أن يصدق مرارة الحقيقة، فيتهم الكاهن وكريون بالتآمر عليه والطمع في عرشه ويخبرهما بين أمرين الموت أو النفي.

الفصل الثاني:

تبدأ أحداث هذا الفصل في ساحة أمام القصر وقف فيها أوديب والكاهن وكريون موقف المائلين بين أيدي قضاء قبالة جوقة الشعب المحتشدة، وقد قضى فيها أوديب حكمه على كريون و الكاهن بعد اتهامهما بمحاولة المس به وتولي الحكم، تتدخل الملكة جوكاستا بقولها إن وحي السماء أرفع من أن يدركه البشر في كل حين لأنَّ إرادة الإله له من المرامي ما لا يتسع له ذهن إنسان وتستشهد لذلك بأن تقول بأنَّ الوحي الأوَّل قد أوحى لـ لايبوس بأنَّه يقتل بيد ابنه الذي هو من صلبه والابن هنا قد هلك وهو في المهد فقد أعطاه لايبوس إلى راع موثوق القدمين ليهلكه على جبل أجرد، أمَّا لايبوس فقد قتل خارج الديار عند ملتقى طرق ثلاثة على يد جماعة من اللصوص، عندها بدأ الشك يساور أوديبا بأنَّه هو القاتل وتؤكد من جرمه بعد تأكيد الشاهد الوحيد للحادثة بأنَّ القاتل هو شخص واحد وهو فتى قويَّ جلد، قام شجار بينه وبين الحراس من الحاشية فتغلب عليهم وقتلهم وأصابته ضربة منه رأس الملك فمات، وقتها أقبل شيخ من "كورنته" وأخبر أوديب أن الملك بوليب قد أوصى قبل وفاته أن تكون ملكا على "كورنته" فلما استفسر أوديب عن كيفية معرفة وجوده أجاب أنه جاء إلى "طيبة" وعندئذ علمت أنك ملكها، فسأله عن معرفته لمسقط رأسه أجاب الشيخ بأنَّه قد تسلمه من راع من "طيبة"، وبدوره سلمه إلى أسرة بوليب، فتبناها حتى صارفتى بالغا، واستشهد له بتورم قدميه، وبعث أوديب في طلب الراعي الذي قابل شيخ "كورنته" وسلمه أوديب الرضيع فجاء الراعي واعترف بالحقيقة كاملة.

وبانكشاف الحقيقة تسقط جوكاستا مغشيا عليها ويبقى أوديب شارد الذهن لا يدري ما

العمل.

الفصل الثالث:

تتألف أحداث الفصل الثالث من منظرين: تدور أحداث المنظر الأول داخل القصر حيث **جوكاستا** في حجرتها لمقابلة على الفراش ومن حولها **أوديب** و أولادها، يطلب منهم **أوديب** أن يبتعدوا عنها قليلا، تحرك **جوكاستا** أهدابها وتفزع لبقائها حيّة، ويطلب **أوديب** من **أنتجونة** أن تتصرف مع إخوتها، وتستنكر **جوكاستا** وضعها الجديد وتتمنى الموت إلا أنّ **أوديب** يعبر لها عن حرصه التام على حياتها، وتخبره **جوكاستا** أنّ لا فائدة من البقاء فأعداؤها ليسوا على الأرض أو في السماء، وإنّما عدوها تلك الحقيقة المؤلمة التي أصر **أوديب** على كشفها، وهنا يطالب **أوديب جوكاستا** بمواجهة الواقع، يخرج **أوديب** وتبدأ **جوكاستا** بإلقاء نظرة الوداع على كلّ ما حولها ومن حولها، وتوصي **أنتجونة** بأبيها خيرا إذا ما صار وحيدا وتؤكد **أنتجونة** على وصيّة والدتها، لينتهي المنظر الأول من الفصل الثالث.

أمّا المنظر الثاني من هذا الفصل يبدأ في الساحة أمام القصر، والجوقة تحتشد كما كانت في الفصل الثاني، ولكن يقف بينهما كلّ من **كريون** و **الكاهن** حيث ترثي الجوقة ذلك المصير الذي آل إليه **أوديب وجوكاستا** ولا تجرؤ الجوقة الممثلة لشعب "طيبة" على إصدار قرار بشأن **أوديب** ولا حتّى ترسياس المسبب الأول لتلك المشكلة، وتخبرنا الجوقة بقدوم **أوديب** الذي يظن أنّ حكما ما قد أصدرته الجوقة بحقه، لكن الكاهن يخبره بأنّ الشعب لم يحكم، ويطلب منه ألا يتراجع فيما وعد به عقاب **لايوس**، فيخبره **أوديب** أنّه لن يتراجع، بل يطلب منه أن يذكره بنوع العقاب الذي وعد به القاتل، فيعلم الموت أو النفي.

إلا أنّ **أوديب** يعلن عن جبنه لمواجهته الموت لحبّه لأسرته، فيطلب من الكاهن أن يكون النقي من نصيبه، وبعد ذلك يسمع **أوديب** والشعب صيحة **أنتجونة** الصادرة من داخل القصر، فيتّجه الجميع إلى الداخل إلا **أوديب** الذي تطلب منه الجوقة أن ينتظر معها... وبينما هم كذلك إذ بخادم يخرج من القصر وفي عينه آيات الهلع، يقف ويعلن موت

جوكاستا ويصف ما حدث بالتفصيل ويضيف أنّ أوديب ما إن رأى ذلك حتّى انتزع مشابك ثوب جوكاستا الذهبية... ودفعها دفعا عنيفا متصلا إلى عينيه صائحا « لن أبكيك إلاّ بدموع من دم»⁽¹⁾.

ويخرج أوديب من القصر ليعلن نيته في الابتعاد عن أسوار "طيبة" نافيا نفسه ويخرج كريون من القصر فيوصيه خيرا بأبنائه، كما يطلب منه إجراء الطقوس الجنائزية التي تليق بدفن جوكاستا، ويطمع أوديب في طلب آخر قبل رحيله وهو لمس وجوه أولاده البريئة بأصابعه، وتصر أنتجونة على مرافقته لتكون عينيها اللتين يبصر بهما الأشياء.

-أثر الخلفية الميتافيزيقية في الطبيعة الذهنية:

استعان توفيق الحكيم في مسرحيته الذهنية "الملك أوديب" بالخلفية الميتافيزيقية التي جسدها من خلال الصراع بين إرادة الإنسان وإرادة الإله حيث قال في مقدّمة هذه المسرحية «لقد رأيت أنا أيضا في قصة أوديب تحديا من الإنسان للإله أو القوى الخفية، ولقد أظهرت ذلك على نحو أبرز»⁽²⁾.

فقد بيّن الحكيم ذلك من خلال شخصية أوديب وترسياس فأوديب قد أوصله غروره إلى تحدي الآلهة ومحاولة الوصول إلى ما لا ينبغي الوصول إليه ويبدو ذلك من خلال قول الكاهن لأويب: « لكنك تبحث دائما فيما لا ينبغي البحث فيه، وتساءل دائما أسئلة لا يجب أن تطرح، إنّ وحي السماء عندك موضع فحص وتقيب»⁽³⁾ كذلك قول

¹ - المصدر السابق، ص 191.

² - المصدر نفسه، ص 49.

³ - نفسه، ص 68.

أوديب: «لا ينبغي إلا أن أعتد على يدي هذه، يدي هذه التي تعرف كيف تبطش بكل من يتعرض لي ولكم بسوء وحشا كان أو بشرا أو إلها»⁽¹⁾.

والشيء نفسه الذي نلاحظه على شخصية ترسياس حيث كان يؤمن بأن إرادته الإنسانية قادرة على التحكم في مصير "طيبة" وقدرها، فاختلق قصة النبوءة المشؤومة، نبوءة الابن الذي قتل أباه، التي أبعد بموجبها أوديب الطفل الوريث الشرعي للعرش عن ملكه ليلقيه أبوه إيماناً بالنبوءة إلى الهلاك، مثلما اختلق قصة الوحش أبي الهول حتى يبعد كريون باعتباره ينتمي إلى العائلة الملكية وعن العرش أيضاً، ثم الارتقاء إلى رتبة الإله والتشبه به ويبدو ذلك من خلال قول ترسياس لأوديب «أنت لا تنكر أنني قد نجحت... وما أنت على هذا العرش إلا من آياتي إرادتي»⁽²⁾.

ولما كانت رؤية الحكيم الذهنية وخلفية الفلسفة الشرقية لا تؤمن بالوهية الإنسان، وإنما بخضوعه لقوى مفارقة له، وأن إرادة الإنسان حرة ولكن في حدود خاصة فإنه في مسرحيته عبث بترسياس وسخر من إرادته وفجعه بغروره ونرجسيته ليثبت له أنه لم يكن سوى لعبة في يد القدر، فترسياس تمتع بآيات خلقه لمدة سبع عشرة سنة ثم صعقته الحقيقة فأوديب الذي أدخله إلى "طيبة" ملكاً وبطلاً أسطورياً هو نفسه أوديب الطفل الرضيع، الذي ألقاه بالنبوءة المشؤومة إلى الهلاك والموت من أجل تحقيق غاياته والتي لم تكن إلا وهماً لأن الحكم ظل في العائلة نفسها وللوريث الشرعي الذي هياً له ترسياس نفسه، ومن هذه النقطة بالذات أحس ترسياس بقسوة القدر وعنف سخريته ويبدو ذلك من خلال قوله لغلامه «أذهب بي إلى الإله لأسأله متى أعد سخريته ودبرها، اصعد بي إلى السماء أيها الغلام وأدخلني على الإله لأعلم هل هو يضحك الساعة حقاً مني»⁽³⁾.

¹ - المصدر السابق، ص 84.

² - المصدر نفسه، ص 81.

³ - نفسه، ص 184.

فبعد فشل ترسياس في محاولاته أدرك حقا أنه ليس وحده في هذا الكون بل هناك قوى خفية أو ميتافيزيقية تسيطر عليه وهذا هو جوهر التراجيديا في نظر توفيق الحكيم ويتبين ذلك من خلال قوله: «إنّ أساس التراجيديا هو إحساس الإنسان بأنّه ليس وحده في الكون وأيّ تراجيديا لا تقوم على هذا الشعور الديني لا يستحق أن يطلق عليها هذا الوصف»⁽¹⁾.

وربما أراد الحكيم أن يجعل من ترسياس وسيلة يناقش بها فكرة نيتشه* (Nietzsche) وأندريجيد** (André Gide) القائلة: «إنّ الإنسان هو سيّد أمره، وهو الذي يحرك مقاديره ولا توجد قوة عليا تحركه وهو القادر على استخدام إرادته في كل شيء»⁽²⁾.

ومن هنا صوّر توفيق الحكيم عن طريق مغامرة ترسياس أنّ نيتشه مخطئ وأنّ الإنسان مهما سما بقدراته فإنّ القوى العليا الميتافيزيقية هي وراء هذا التدبير وقادرة على تدمير إرادة الإنسان في أيّ وقت.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ هذا الصراع الميتافيزيقي الذي وظفه توفيق الحكيم في مسرحيته له الأثر البالغ في تقريب هذه المسرحية إلى الطّبيعة الدّهنية، لأنّه كلما اقتربنا من الطابع الميتافيزيقي زاد اقتربنا من الطّبيعة الدّهنية.

¹- أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978، ص61.

* نيتشه (1844-1900) فيلسوف ألماني شهير صاحب فلسفة القوة، من أعماله: هكذا تكلم زرادشت، قصيدة المجهول.

** أندري جيد (1879-1951) كاتب ومسرحي فرنسي من أهم أعماله: يوميات أندري والتر، سول، اللاأخلاق، الباب الضيق، كهف الفنكان، السمفونية الريفية، مزيفوا النقود، أوديب.

²- آيت حمودي تسعديت، أثر الرّمزية الغريبة في مسرح توفيق الحكيم، ص145.

-الصراع الدرامي الذّهني:

جسد توفيق الحكيم في مسرحيته الذّهنية "الملك أوديب" الصراع الميتافيزيقي وذلك لقدرتها على استيعاب الجوانب المختلفة للصراع المأساوي الذي تستشعره النفس الإنسانيّة في معاناتها الداخليّة لاستكشاف المجهول.

ويبدو هذا الطابع المأساوي جليا وواضحا في هذه المسرحيّة بحيث أنّ البطل الحقيقي لا يتمثل في شخصية أوديب أو جوكاستا وإنما كانت الحقيقة هي بطل الصراع الفعلي الدائر طوال أحداث المسرحيّة⁽¹⁾.

نشأ أوديب على حب والديه بوليب وميروب حيث ظن أنّهما والديه ولمّا انكشف له القناع فجأة، انهارت ثقته بالأشياء وعندئذ تولد في نفسه حب البحث عن حقائق الأشياء فيخرج حيث تسوقه قدماه إلى "طيبة"، وحيث يصبح ملك ويتزوج جوكاستا الملكة، فأنسته السعادة التي كانت تغمره في أحضان جوكاستا مشكلته التي قد خرج من أجلها وهي البحث عن حقيقته وعندما أصاب المدينة الطاعون، وطلب الشعب معرفة وحي الآلهة في هذه الكارثة، فبدأ أوديب مشغولا بالبحث والتنقيب وهنا يأخذ ترسياس في تحذيره من أن تعبت أصابعه الطائشة بقناع الحقيقة، الحقيقة التي أفلتت منه في "كورنته"، وابتعدت عنه في "طيبة"، ولكنه يتحدى هذه الحقيقة ويعلن أنّه لا يخشى على نفسه منها وإن طوحت به من فوق العرش. حتّى إذا ما عرف بعد البحث والتنقيب- أنّه ابن الملك لا يوس انطلق

¹-ينظر: أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكيّة لمسرح توفيق الحكيم، ص 76.

كالمجنون يقول: «لايوس! جوكاستا يا للسماء ! انقشع الضباب من حولي... فرأيت الحقيقة، ما أبشع وجه الحقيقة! يالها من لعنة ! ... لم يسبق أن صبّ نظيرها على بشر...»⁽¹⁾.

إنّ حقيقة أوديب قد غيرت تماما صورة الحياة التي يعيشها صورة واقعه. إنّ هذا الواقع يتمثل في مجموعة من العلاقات التي تربطه بالآخرين، فإنّ جوكاستا هي الزوجة والأم في الوقت نفسه، وأنّ أبناءه هم أيضا إخوته، وأنّ كريون خاله وصهره في الوقت نفسه، ولكن أوديب على الرغم من معرفته للحقيقة وتلقيه للضربة القاسية أراد إقناع جوكاستا بأن تضع أصابعها في أذنيها وتغمض عينيها عن القرابة التي تجمعهما وتستأنف الحياة معه بحيث يقول: «أوديب: ... اعترف لك يا جوكاستا أنّي تلقيت الضربة وكدت أنوء بها... ولكنّها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة! ... فأنت هي جوكاستا دائما... ومهما أسمع من أنّك لي أم أو أخت... فلن يغير هذا الواقع شيئا... وهو أنّك عندي دائما جوكاستا!

جوكاستا: أوديب! يا من أعزه أكثر من نفسي! لا تحاول أن تخفف من وطأة المصيبة! ... إنّ الواقع هو كما وصفت... ولكن الحقيقة يا أوديب! ... ماذا تفعل بصوت الحقيقة الصارخ!؟

أوديب: الحقيقة؟ إنّني ما خفت يوما من وجهها... ولا ارتعت من صوتها»⁽²⁾.

فجوكاستا لا ترى غير الواقع أي أنّها أم وزوجة فلا ترى غير هول المأساة لذا أرادت الموت ولا ترى قيمة في حياتها بحيث تقول:

جوكاستا: «ما قيمة الحياة الآن يا أوديب؟ ما قيمة حياتنا؟... أعداؤنا الآن ليسوا في السماء ولا في الأرض، عدونا داخل أنفسنا، عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة التي حفرت

¹-توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 155.

²-المصدر نفسه، ص 162-163.

عليها أنت بيدك، وكشفت عنها ولا سبيل إلى الخلاص منها...إلا بالقضاء على أنفسنا...يجب أن أموت إذا أردت أن أخنق في أعماقي ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة»⁽¹⁾.

من هنا يتّضح لنا أنّ توفيق الحكيم قد وجد في أسطورة أوديب صراعا لم يجده الأدباء الذين سبقوه في تناولهم للأسطورة فقد أبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بالصراع الذي يجري في مسرحية "أهل الكهف"، "الصراع بين الواقع والحقيقة ذلك الصراع الذي جربين مثلينيا الذي عاد إلى الكهف بمعجزة إلهية فأحب "بريسكا" وأحبته إلا أنّ حائلا يقف بينهما وهو الحقيقة المتمثلة في الثلاثمائة سنة فتنفس عليهما الواقع وعبثا حاول المحبان نسيان هذه الحقيقة.

وهذا الصراع عينه وإن اختلفت أدواته رآه الحكيم في مسرحيته "الملك أوديب" فالمحبة التي جمعت بين أوديب وجوكاستا لم تستطع الاستمرار أمام الحقيقة البشعة التي اكتشفها كل منهما وهي أنّ أوديب قد تزوج بأمّه وقتل والده، فهناك حقيقة وواقع، فهذا ما أشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: «أما الحقيقة فيدركها الذهن أو هي لا تعيش إلا فيه، أمّا الواقع فمفعم بالحياة ينبض به القلب وتمتلئ به النفس»⁽²⁾.

فالمقولة توضح أنّ الحقيقة والواقع وجهان لعملة واحدة فإذا كانت الحقيقة شيء، فلا يمكن أن يكون الواقع شيئا آخر وفي مسرحية "الملك أوديب" حدث العكس فالحقيقة شيء والواقع شيء آخر لذا حدث الصراع بينهما، وهو الصراع البارز في المسرحية.

وفي إطار صراع أوديب من أجل الحقيقة، يدور صراع آخر بين إرادة الإنسان وإرادة الإله، وتبيّن هذا الصراع في الحوار الذي دار بين ترسياس و أوديب:

¹-المصدر السابق، ص 160.

²-عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في المسرح العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980، ص 155.

ترسياس: «دعك يا أوديب من الحقيقة لا تتحداها.

أوديب: ولماذا تتحدى أنت السماء يا ترسياس؟ أتراك أصلب مني عودا وأمضى عزما
وأحد بصرا!

ترسياس: لست أحد منك بصرا يا أوديب، فأنا لا أرى شيئا ولا أبصر في الوجود إلا
إرادتنا. لقد أردت فكنت أنا الإله، ولقد أرغمت طيبة حقا أن تقبل الملك الذي أردته أنا لها
فكان لي ما أردت كما ترى»⁽¹⁾.

فكل من أوديب و ترسياس أراد أن تنصر إرادته على إرادة الإله، فأوديب تحدى
الحقيقة وترسياس تحدى السماء.

ويظهر صراع آخر في المسرحية بين العقل والقلب، وغاية هذا الصراع أن تعصف
الحقيقة بالواقع، وأن ينتصر العقل على القلب، فأوديب لم يحطمه إلا عقله الباحث عن
الحقيقة، إنه قد يتشبث بالحياة ويتنكر لعقله وللحقيقة، ويستمتع فقط لقلبه، لكن دون جدوى
وبعد فوات الأوان. ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين أوديب وجوكاستا:

أوديب: «...ولنضع أصابعنا في أذهاننا ولنعش في الواقع...في الحياة التي تنبض بها
قلوبنا الفياضة بالمحبة والرّحمة!...

جوكاستا: لا أستطيع يا أوديب...لا أستطيع البقاء معك! إن حبك لأسرتك قد
أعماك...إنك لا ترى الناس وما هو قائلون...لو استأنفنا هذه الحياة الشاذة بعد اليوم...لم
أعد أصلح للبقاء...أيها العزيز ليس هناك من مخرج إلا ذهابي»!⁽²⁾.

¹-توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص 79.

²-المصدر نفسه، ص 164.

فجوكاستا هنا استسلمت لأمر الواقع، على عكس أوديب الذي أراد الاستمرار متجاوزا الواقع راضيا بالحقيقة لأنه يجد في أعماقه قدرة على مواجهتها.

يبدو من خلال حوار أوديب مع جوكاستا أنها تنتظر للواقع والمحيط والناس والأعراف بينما يبدو أوديب غير آبه بما يدور حوله ومكتف بما هو مقتنع به في أعماقه.

وفي مقطع آخر يتبين إلحاحه الشديد على جوكاستا بأن تبقى معه:

أوديب: « ما هذه الدموع في عينيك!...قولي إنك تريدان الحياة من أجلنا!...»

جوكاستا: أوديب!

أوديب: لماذا تنتظرين إليّ هكذا كما لو كنت طفلك...

جوكاستا: أوديب!...

أوديب: ماذا بك يا جوكاستا العزيزة؟! إنك ترثين لي!...تشبثي بهنأنا الضائع...»⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع نلاحظ أنّ أوديب ينكر كلفة حقيقة واقعه المتمثلة في أنّه ابنا

لجوكاستا.

-صورة الشخصية وعلاقتها بالذهنية:

يعرّف توفيق الحكيم الشخصية المسرحية في أكثر من موقف وبخاصة في مقدمات بعض أعماله.

بداية يرى إلزامية تصوير الشخصية تصويرا مباشرا وفي ذلك يقول في مقدّمة مسرحية

الملك أوديب: «وأعني بالمسرح هنا كلّ فن يرمي إلى تصوير الأشياء والأشخاص والأفكار

على خشبة، أو شاشة، أو موجة أو صفحة»⁽²⁾.

¹- المصدر السابق، ص167.

²-المصدر نفسه، ص30.

يريد **توفيق الحكيم** أن يبيّن لنا من خلال هذه المقولة أنّ الشّخصيّة يمكن تجسيدها وتصويرها على مستويات متعددة قد تكون على مستوى الخشبة أو الشّاشة أو الورق.

ويرى أنّ الشّخصيّة إنّما تخلق من خلال القضيّة أو الفكرة الأمر الذي يوضحه في مسرحيّة "حمار الحكيم": «أنه لا يصنع كلاماً لأشخاص، وإنّما يصنع أشخاصاً يتكلمون»⁽¹⁾. بمعنى أنّ الشّخصيّة هنا هي المسؤولة عن أقوالها وأفعالها فهي التي تتحدث وليس المؤلف.

وفي عرض **توفيق الحكيم** لشخص مسرحياته -على حد قول **إسماعيل أدهم** و**إبراهيم ناجي**- يعرّفنا بالنماذج التي يخلقها من طرائق تفكيرها، ونماذج عملها، وبدرات روحها، ومثّل هذه المقدرّة تقوم على قوة الاقتدار، وإبداع يدل على المقدرّة على العرض والتّصوير، فهو يخلقها ويتخيّلها، ويترك للدّهن شرح وتحليل مجموع الأعمال التي تقوم بها والأفكار التي يديرها على ألسنتهم، ولهذا تكون حيويّة الأشخاص، ودلائل الحركة من مستلزمات فنه وليس معنى هذا الكلام أنّ الصدق النفساني والعمق في التحليل يفتقدان في مسرحياته والشّخصيّة عند **الحكيم** لاحقيقة لها فهو يعتقد أنّها وهم زائف⁽²⁾.

والمتمأل في مسرح **الحكيم** الدّهني يلحظ أنّ المؤلف قد اعتمد فيه على تصوير الشّخصيات تصويراً مباشراً وهذا بهدف التّعريف عليها.

تبدأ مسرحيّة "الملك أوديب" بهذا التّعريف أو التصوير الذي حدّد به **الحكيم** المكان والشّخصيات من خلال مقطع حوارى تطلب فيه أنتجونة من والدها أن يقص عليها كيفية انتصاره على الوحش فيقول:

¹-توفيق الحكيم: حمار الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص 129.

²- أدهم اسماعيل، إبراهيم ناجي، "توفيق الحكيم"، ص 109-110.

«فليكن ما تريدون... أنتم تعلمون أنني نشأت مثلكم في قصر ملكي... ووجدت مثلكم الحب والعطف في أحضان أب كريم، هو الملك بوليب وأم رؤوم هي الملكة ميروب!... لقد ربياني وهذباني، كما يربي ويهذب أبناء الملوك... إلى أن صرت شابا جلد قويا!... أحذق الفروسية، وأهيم بالمعرفة!...»⁽¹⁾.

فقد تربي أوديب في القصر الملكي أحسن تربية وهذب على طريقة تهذيب الملوك، وأعطاه الملك بوليب والملكة ميروب كل الحب والحنان الذي يعطيه أي أب و أم لابنهما لذلك لم يحس يوما بأنهما ليسا والداه.

وكذا الحال بالنسبة إلى مسرحياته الذهنية الأخرى فقد طغى عليها الجانب التصويري للشخصيات والملاحظ في هذا المسرح أن المؤلف يصنع فيه كلاما يعبر من خلاله عن أفكاره وأحاسيسه ويتخذ الشخصية مطية أو بوقا يعبر به من خلالها.

ويوظف الإرادة للسير بأحداث المسرحية إلى الأمام فبواسطتها تكافح الشخصية وتناضل وتجاهد ضد الإرادات والعوائق والنواميس والقيود والقوانين المادية والمعنوية الخفي منها والظاهر ونوضح هنا أن إرادة هذه الشخصيات تنسم بسمتين:

السمة الأولى: تبدو إرادة الشخصية مقيدة فهي ليست إرادة مطلقة أو في مستوى الإرادات التي تتفق في مواجهتها إنها إرادة محدودة بحدود تلك الإرادات القوية القاهرة، تنطلق بقوتها كلها ولكن داخل إطار تلك الإرادات الأقوى⁽²⁾.

ففي مسرحية "الملك أوديب" يدور صراع أوديب حول بحثه عن الحقيقة داخل إطار الواقع أو القدرية التي حلت به والشيء نفسه يحدث في المسرحيات الذهنية الأخرى. وإن اختلفت أداة ووسيلة الصراع والإطار الذي تكمن فيه ففي مسرحية "أهل الكهف" يدور صراع القلب أو حب مشلينيا لبريسكا داخل إطار الزمن.

¹-توفيق الحكيم، "الملك أوديب"، ص 59.

²-ينظر: توفيق الحكيم: التعادلية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص 45-46.

السمة الثانية: وهي متصلة بالسمة الأولى، إنها الإرادة غير الصامدة حتى النهاية فالشخصية المسرحية عند الحكيم وخاصة في التراجيديا شخصية عاجزة أمام مصيرها النهائي، ومهزومة في نتيجة صراعها الختامية، وهذا ما يجعل كفاحها عديم الجدوى أمام تلك القوة الكبيرة التي تواجهها⁽¹⁾.

والحوار الذي دار بين الكاهن وأوديب يوضح عجز الشخصية أمام مصيرها النهائي:

الكاهن: « لو أنك أردت أن تدنو من الإله فأشعلت له في نفسك "مسرحة" ، لأضاعت لك في أحلك لياليك...ولكنك آثرت أن توقد في "عقلك" "مصاييح"... انطفأت كلها عند عصفه من عصف الريح!...»

أوديب: لا تلمني أيها الكاهن....ولا تنتقم مني!... لقد أضأت حقا تلك "المصاييح" لأبحث عن "الحقيقة"!...ولقد حذرتني يوما ترسياس من أن تلمس أصابعي وجهها...وتدنو من عينيها!...إنها لا تحب من يحدق إليها أكثر مما ينبغي!...حتى اقتلعت عيني أنا!...لقد انتقمتم هي...فخفف عني أنت أيها الكاهن...إنني في حاجة إلى رثائك ورحمتك!...»⁽²⁾.

وكانا أوديب و ترسياس منذ بداية المسرحية رمزا لإرادة الإنسان في مواجهة الإرادة العليا هذه الإرادة الإنسانية التي على الرغم من كل محاولاتها لا تحقق ما تصبو إليه وتبقى الأحداث بعد ذلك لتحقيق هذه الفكرة الذهنية التي طرحها الحكيم من خلال الصراع بين الحقيقة والواقع⁽³⁾.

يتضح من هنا أنّ صورة هذه الشخصيات لها علاقة مباشرة بالذهنية، وأرادها أن تكون تجسيدا لمفاهيم ذهنية.

¹-ينظر: المصدر السابق، ص 47.

²-توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص194.

³-ينظر: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، ص110.

اهتم الحكيم في مسرحياته إذن بالفكرة، وهي غالبا ما تكون فكرة ذهنية قائمة على التأمل، ومن هنا كانت شخصياته شخصيات وظيفية، مجردة من كل الصفات التي تشكل بطاقتها الدلالية. تتحصر مهمتها في تجسيد هذه الأفكار على نحو رمزي، وبالتالي فهي في النهاية رموز لحقائق فلسفية فكرية.

هكذا نظر الحكيم إلى أوديب فجعله يحاول الماضي مع أمه على أنها زوجته، غير عابئ بالحقيقة التي تكشفت له، وذلك من خلال نظرتة إلى الأمومة على أنها حقيقة ذهنية مجردة⁽¹⁾ الأمر الذي يتضح في خطابه الموجه إلى أمه:

أوديب: «...الحقيقة؟!... ما هي قوة هذه الحقيقة؟!... لو أنها كانت أسدا ضاريا حاد المخلب والنااب لقتله وألقيت به بعيدا عن طريقنا... ولكنّها شيء لا يوجد إلّا في أذهاننا... إنّها وهم!... إنّها شبح... إنّ ضربتي لا تنفذ في أحشائها... ويدي لا تتال من كيانها... وحش مجنح حقا!... رابض في الهواء... لانصل إليه بسلاحنا... ويقتل سعادتنا بألغازه! ...

جوكاستا!... أنت ترتعدين من طيف يا جوكاستا!... إنّ الواقع الذي نعيش الآن فيه، يجب أن يبقى... ويجب ألا نسمح لشيء لا نراه أن يهدمه... دعك من حقيقة ماسمعنا آيتها العزيزة!... إصغي إلى نبضات قلبك الساعة... ماذا هي قائلة لك؟!... أهي تقول لك: إنّ شيئا قد تغير؟!... هل حبك لـ أوديب قد تغير؟!...»⁽²⁾.

أراد أوديب في هذا المقطع أن يتهرب من الحقيقة على الرغم من أنّه هو الذي أصر على الوصول إليها مهما كان الثمن. وبعد أن اكتشفها تجاهلها ولم يرد أن يغير شيئا في حياته ولم يهمه إن كانت جوكاستا أمه أو أخته...

¹-المرجع السابق، ص 107.

²-توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 166-167.

وصلت الشخصيات في هذه المرحلة من المسرحية حدا تحللت فيه من كل ارتباطاتها المادية والواقعية لتصبح شخصيات رمزية تقدم تجربة معينة فرغبة أوديب في استمرار العلاقة بينه وبين **جوكاستا**، حتى بعد أن اتضح له الموقف الذي يجمع بينهما قائمة على العلاقات الرمزية. فلا مجال للشعاع التي كانت موضوعا للوم النقاد واستنكارهم لأن العلاقات السابقة لهذا الموقف تتيح لنا تقبله على نحو رمزي وهو يساعد على تركيز وتعميق المعنى الذي أقام عليه الكاتب عمله. وعلى هذا النحو الرمزي يمكن اعتبار الحقيقة التي اكتشفها **أوديب** حقيقة عقلية...⁽¹⁾.

كما تبدو الشخصية في مسرح **توفيق الحكيم** ثانوية وغير حرة لا تستطيع أن تقرر ولا تتحكم في فعلها وسلوكها.

هذا ما لاحظته **لايوس آجري**، فالشخصية لم تحظ بالاهتمام الكافي. بل إن المؤلف يعاملها معاملة ثانوية ويجعلها نتيجة لا سبب بينما الشخصية الإنسانية هي سبب كل نتيجة فهي التي تفعل وهي التي ترسم التاريخ أو الحياة بعمومياتها وخصوصياتها بكيانها وتفصيلها وهي التي تشكل الأحداث كبارها وصغارها. وهذا ما يحتم أن تكون الجوهر والأصل إننا لا نستطيع ونحن نتحدث عن المسرحية كظاهرة فنية اجتماعية إنسانية إلا أن نخضع الشخصية فيها في مكانها الحقيقي في المقدمة ولا يسعنا إلا أن نفهمها كما يفهمها النقاد المسرحيون⁽²⁾.

وما دام **الحكيم** قد اعتبرها كذلك -أي ثانوية- في مسرحه الذهني خصوصا فإنها لم تؤد دورها النفسي والاجتماعي كاملا.

¹- آيت حمودي تسعديت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 128-129.

²- ينظر: لايوس آجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت ص 189.

وخلص ما نصل إليه أنّ حياة الشخصيّة في مسرح الحكيم الفكري يحددها حديثها وفكرها، لا شيء آخر. فهذا ما نلاحظه في حوار الذي أدار به مسرحه الذهني الذي يقوم على الفكر المحظ والحوار الفلسفي.

الفصل الثالث:

في ثنايا نص أهل الكهف

-بطاقة فنيّة.

-أثر الخلفيّة الدنيّة وعلاقتها بالذهنيّة.

-الصراع الدرامي الذهني.

-صورة الشّخصيّة وعلاقتها بالذهنيّة.

-بطاقة فنيّة لمسرحيّة أهل الكهف:-

عدت مسرحيّة "أهل الكهف" تحفة من الفن الخالص وآية ما أخرجته توفيق الحكيم وذلك يعود إلى النجاح الكبير الذي حققته على المستوى الأدبي، حيث اعتبرها الكتاب حدثًا كبيرًا كان في مقدمتهم **طه حسين** الذي قال عنها: «إنّها حدث في تاريخ الأدب، وإنّها تضاهي أعمال فطاحل أدباء الغرب»⁽¹⁾.

وقد كتب **الحكيم** هذه المسرحيّة خريف 1928 بمقهى صغير بضاحية الرّمل بمدينة الإسكندريّة ويبدو أنّ الخطوط الأساسيّة لهذه المسرحيّة قد اتضحت في ذهنه منذ الصغر حين كان يستمع لسورة **الكهف** يتلوها المقرئ في المسجد يوم الجمعة، فحولها من قصة وردت في القرآن الكريم إلى قالب مسرحي والشّاهد على ذلك قوله: «إنّ أهل الكهف كتبت في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير، ولقد كان الفقيه يرتل وأنا ساهم أرى في الهواء الكهف وظلماته وفجواته وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم يشاطروهم عين النّصيب، كل تلك الصورة كانت تنسج خيوطها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة هذه اليد، يد الطبيعة الفنيّة»⁽²⁾.

فمن خلال هذه المقولة يمكن القول إنّ **توفيق الحكيم** قد اعتمد في بنائه تراجيديا أهل الكهف على النص القرآني وليس أساطير اليونان.

أمّا إذا نظرنا إلى موضوع هذه المسرحيّة فإنّها تتمحور حول صراع الإنسان مع الزّمن، ويتمثل هذا الصراع بين الإنسان والزّمن في ثلاثة نماذج بشرية يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون، ليجدوا أنفسهم في زمن غير الزّمن الذي عاشوا فيه من قبل.

¹ - أدهم إسماعيل وناجي إبراهيم، توفيق الحكيم، ص 89.

² - المرجع نفسه، ص 90.

وكان لكل واحد منهم صلات وعلاقات اجتماعية تربطهم بالناس وبالحياء، تلك العلاقات والصلات التي كان لكل واحد منهم رؤيا تلخص معنى حياته وجوهره، وعندما استيقظوا مرة أخرى سعى كل منهم ليعاود هذه العلاقات الحياتية ولكن سرعان ما أدركوا أن هذه العلاقات قد انقضت بمضي الزمن، الأمر الذي حملهم على الإحساس بالوحدة والغربة في عالم جديد لم يعد عالمهم، وبالتالي لم يبق أمامهم سوى الفرار سريعا إلى كهفهم مفضلين موتهم على حياتهم.

1-تاريخ طبع المسرحية:

ظهرت الطبعة الأولى من مسرحية "أهل الكهف" عام 1933 عن دار مطبعة مصر بالقاهرة، وقد طبع منها المؤلف عددا خاصا وزّع معظمه على خاصة الكتاب والأدباء... وبعد مرور أشهر من صدور الطبعة الأولى، أعيد طبع هذه المسرحية في مطبعة الاعتماد للتداول بين الناس.

2-تقديم غلاف الكتاب:

جعل الناشر غلاف كتاب مسرحية "أهل الكهف" بلون بني فاتح، وتوسطه عنوان المسرحية "أهل الكهف" وقد كتب بلون أسود بارز، وفوق العنوان على الجهة العليا للغلاف ورد اسم المؤلف **توفيق الحكيم** بخط صغير وبلون أسود، أما على الجهة السفلى للكتاب، فقد كتب أيضا بخط صغير وبلون أسود ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميزت 919377 المطبعة النموذجية 6 سكة الشابوري بالحلمية الجديدة.

3-الحجم: يحتوي الكتاب على مائة وخمس وسبعين صفحة.

4- عدد الفصول: تتكون المسرحية من أربعة فصول الفصلان الأول والرابع تدور أحداثهما في الكهف بالرقيم*

والفصلان الثاني والثالث تدور أحداثهما في قصر الملك (بهو الأعمدة) وقد قسم توفيق الحكيم المسرحية إلى أربعة فصول دون أن يقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد.

يبدأ الفصل الأول من الصفحة الخامسة وينتهي عند الصفحة السادسة والثلاثين.

- الفصل الثاني: يبدأ من الصفحة السابعة والثلاثين وينتهي عند الصفحة السابعة والسبعين.

- الفصل الثالث: يبدأ من الصفحة السابعة والسبعين وينتهي عند الصفحة مائة وثلاث وثلاثين.

- الفصل الرابع: يبدأ من الصفحة مائة وأربع وثلاثين وينتهي عند الصفحة مائة وخمس وسبعين.

5- الزمن: دارت أحداث المسرحية في زمنين:

- الزمن الأول: وهو زمن الحكم الوثني، وهو عصر دقيانوس.
- الزمن الثاني: وهو زمن الحكم المسيحي وهو عصر استيقاظ أهل الكهف.

6- شخصيات المسرحية:

- مثلينيا ومرنوش: وهما وزير الملك دقيانوس.

*-الرقيم: اختلفت الآراء في تفسيره فمنهم من قال إنه لوح حجري كتب عليه قصة أهل الكهف، وأسماؤهم ووضع على باب الكهف ومنهم من قال: إنه اسم قرية أو بلد، أو هو الكتاب المرقوم الذي كان معهم في الكهف ومنهم من قال انه اسم جبل ومنهم من تصور أنه اسم كلب.

ينظر: أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 240-241.

- يملیخا: وهو راعي.
- قطمیر: وهو كلب یملیخا.
- الأميرة برسیکا: ابنة الملك المسيحي دقيانوس.
- الملك الوثني: دقيانوس.
- الملك المسيحي.
- غالياس: مؤدب الأميرة برسكا.
- الصياد.
- الراهب الأول.
- الراهب الثاني.
- جماعة من الناس

7- عرض ملخص المسرحية:

الفصل الأول:

في الفصل الأول نشاهد وزيری الملك دقيانوس وهما مرنوش ومثلينيا صحبة الراعي يملیخا جالسين تحت جناح ظلام الكهف يشتكون إلى بعضهم البعض من ألم أطرافهم وإحساسهم بالتعب من جراء نومهم الثقيل، وفي سياق حديثهم، نعرف أن مرنوش اعتنق المسيحية دينا وأنه أب لولد، كما نعرف أن مثلينيا كانت تربطه بابريسكا ابنة الملك الوثني دقيانوس علاقة حب ولذلك استطاع إقناعها بالدخول معه في الديانة المسيحية بخلاف والدها الملحد الذي يكفر بهذه الديانة، ويعاقب كل من يتبع المسيحية دينا وتشاء الصدفة أن يبعث مثلينيا برسالة إلى إحدى الوصيفات العاملة بالقصر لتسلمها إلى خطيبته برسكا، فحواها أنه ذاهب مع مرنوش لتأدية صلاة عيد الفصح سرا، إلا أن الوصيفة الحاقدة على الوزيرين سلمت الرسالة إلى الملك، دقيانوس، وما إن اطلع عليها حتى جنّ جنونه وأراد

معاقبتهما لكن بريسكا تحايلت على والدها وخرجت خلسة وأخبرت الوزيرين بما حدث، ففرا حينها وفي طريقهما التقيا بالراعي يملیخا وكان مسيحيا فطلبا منه أن يدلها على مخابأ فدلها على كهف الرقيم ولجأ معهما إليه مصطحبا معه كلبه قظمیر تاركا غنمه لوحدها ونام الجميع في الكهف نومهم الثقيل إلى أن استيقظوا ولمّا شعروا بالجوع جمعوا ما عندهم من نقود وذهب يملیخا ليشترى بعض الطعام لكنه سرعان ما عاد مخبرا زميله أنه التقى في طريقه بصائد فارس، ولمّا طلب منه أن يبيعه ما عنده من صيد، اندهش عند رؤيته النّقود المكتوب عليها ضرب في عهد دقيانوس، ثمّ لكز فرسه وجرى مسرعا إلى أن اختفى فأوقعتهم هذه الحادثة في حيرة يبدؤون في التساؤل عن المدّة التي مكثوا في الكهف فمنهم من قال: إنّنا مكثنا أسبوعا، ومنهم من قال شهرا، وفيما هم كذلك أقبل عليهم جماعة ممن علموا بشأن الكنز، من طرف الفارس فاعتقد الثلاثة أنّهم جند دقيانوس قد علموا بمكان وجودهم وأنّهم لاشك هالكون.

الفصل الثاني:

في هذا الفصل نشاهد في بهو الأعمدة بالقصر بريسكا ابنة الملك المسيحي المؤمن الشبيهة بابريسكا ابنة الملك الوثني دقيانوس وهي تروي لمؤدبها غالياس قصة حلمها الذي رأت فيه أنّها ستدفن حيّة فيجيبها مؤدبها غالياس بأنّ قصة حلمها له علاقة بما هو شائع عن الكنز الذي مفاد روايته أنّ بريسكا الجدة ابنة الملك دقيانوس والتي حسبما تتبأ لها العرّاف تشبهها تمام الشبه، ويدخل الملك ويخبرهما أنّ ثلاثة أشباح رابعهم كلبهم قد وجدوا بالغار، وقتها يتأكد غالياس أنّ هذه هي معجزة البعث قد تحققت في عهدهم.

ويقبل عليهم القديسون وقد تقدمهم نفر من النّاس فيستقبلهم الملك، وتفرع بريسكا لرؤيتهم فتتوارى منهم مصطحبة معها مؤدبها غالياس، وما أن يمكث القديسون فترة من الزّمن حتّى يستأذنون بالانصراف، يملیخا إلى البحث عن غنمه، ومرنوش لرغبته في رؤية

ولده وزوجته، أمّا مشلينا فيبقى في القصر قرب بريسكا اعتقادا منه أنّها هي الفتاة التي أحبها وأحبته قبل رحيله إلى كهف الرّقيم، ويعود يملخا مستغربا ما رأى في طريقه بعد خروجه من القصر مخبرا زميله مرنوش الذي عاد إلى القصر ليأخذ معه بعض النقود لشراء حاجيات إلى زوجته وابنه، ومشلينا الذي بقي بالقصر بأنهم مكثوا في الكهف ثلاثة قرون، فيصدق ذلك مشلينا لأنّه عرف ذلك من لدن خدم القصر، وينفي مرنوش، ذلك ويصف زميله بأنهما أصيبا بالجنون، ويعود يملخا وحده إلى الكهف بعد أن عجز عن إقناع زميله في العودة معه.

الفصل الثالث:

في هذا الفصل يسأل مشلينا غالياس عن بريسكا معتقدا أنّها حبيبته الحقيقيّة فيخبره غالياس بأنّها عند الملك تقرأ له حتّى تخفف من متاعبه وأرقه فيثور مشلينا معتقدا أنّها قد خانته وأحبت الملك بدلا منه، وقتها يدخل مرنوش ويخبره بأنّه قد عرف من أهل "طرسوس" أنّ زوجته قد ماتت، وأنّ ابنه قد استشهد منذ ثلاثمائة سنة مضت ويخبر زميله أنّه يزمع العودة إلى الكهف، ومع انصرافه تقبل بريسكا على مشلينا فيعاتبها هذا الأخير على أنّها أنكرت حبها له وتعلقت بالملك، ولما تخبره بريسكا بأنّ الملك هو والدها وأنّ السلسلة التي تعلقها في جيدها لم يهدها هو لها وإنّما وجدتها بالقصر، عند ذلك يقتنع مشلينا بأنّ حبيبته بريسكا قد ماتت حقا منذ ثلاثمائة سنة وأنّه أخطأ في اعتقاده.

الفصل الرابع:

في الفصل الرابع يعود بنا توفيق الحكيم إلى الكهف حيث نرى مشلينا يخاطب مرنوش ويبدو أنهما في الحلم، ولا يتذكّران من خروجهما شيئا بل يظنان أنّهم ما خرجوا وأنّ خروجهم لم يكن سوى حلما، ثمّ كيف يكون مرنوش ابن أربعين عاما وابنه ابن ستين وقد مات منذ ثلاثمائة عام؟ وكيف تكون بريسكا و"طرسوس" ليس طرسوسا، ويظل مشلينا يحلم

ويستيقظ **يمليخا** قليلا ليموت، ويموت بعده **مرنوشا** وثنيا ولكن **مشلينا** مؤمن لأن قلبه عاشق، ثم تصل **بريسكا** و**غالياس** بعد شهر من عودة الرجال الثلاثة إلى الكهف، وتدخل لتجد **مشلينا** على الرّمق الأخير، فتعترف له بحبها الذي هو أقوى من الزمن.

وقد عادت إليه ولا يهّمها إن كانت هي **بريسكا** القديمة أم الجديدة إن كانت تشبه جدتها أم لا ويعترف **مشلينا** لها أنه قهر الزمن بحبه وأنّ السعادة قادمة إليه، لكن قواه تخونه فيموت سعيدا بين ذراعيها، وتقص **بريسكا** على **غالياس** حكاية شبيهة بحكاية أهل الكهف (حكاية أراشيمما) ويصل الملك والشعب إلى الكهف لإقامة معبد، ويخرج **غالياس** وترفض **بريسكا** الخروج وتبقى إلى جانب **مشلينا**، وتدفن نفسها حيّة مع **مشلينا** بعد أن أغلق البناءون باب الكهف وهذا ما تتبأ به العرّاف، وتغدو **بريسكا** قديسة مع القديسين أو هي امرأة أحببت... ويغلق عليها الكهف وعلى الموتى.

-أثر الخلفيّة الدينيّة وعلاقتها بالذهنيّة:

تعود بنا قصة "أهل الكهف" إلى بداية انتشار الديانة المسيحية في "طرسوس" إذ وجد **الحكيم** معجزة تصلح وعاء لفحص قضية البعث، وهي تقول أنّ نفرا من المسيحيين الأوائل خشوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان المتعصب لوثنية **دقيانوس** الذي حكم بين 249-251 ففروا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين ثم بعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي **الصالح تيدوسيوس** الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين 408-450 وكان بعثهم استجابة من الإله لصلاة هذا الإمبراطور الذي طلب من ربه أن يريه معجزة تؤكد فكرة البعث فبعث أولئك الفتية.

ولقد تجادل المسلمون أيام النبي في أمر "أهل الكهف" بعد أن عرفوا بنبئهم من البيئات اليهودية والمسيحية التي كانت تقيم في الجزيرة أو على أطرافها وسألوا النبي في ذلك ونزلت "سورة الكهف" التي تحكي قصتهم في ثماني عشرة آية «أمّ حسبت أنّ أصحابَ أهل الكهف

وَالرَّقِيمَ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةَ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رُشْدًا (10)...» سورة الكهف الآية 9-10.

يقول **توفيق الحكيم** أنّ ما فعله هو مجرد تحويل فني لهذه الآيات القرآنية، وهذا صحيح من حيث هيكل الأحداث والشخصيات، **فالحكيم** يأخذ بالرأي القائل بأنّ أهل الكهف قد مكثوا في كهفهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا، وإن تكن المصادر المسيحية تقول أنّهم مكثوا مائتي سنة فحسب وهي الفترة التي انتصرت خلالها المسيحية وقضت على الوثنية وأصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية الشرقية وأمّا من حيث الأشخاص وعددهم، فقد اكتفى **توفيق الحكيم** بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي وهم: **مشلينيا** و**مرونش** ثمّ **الرّاعي يملیخا** و**كلبه قطمير** وأضاف إليهم الفتاة **بريسكا** ومؤدبها **غالياس**.

وأما **يودسيوس** فلم يذكر **الحكيم** اسمه مكتفيا بتسمية الملك⁽¹⁾.

وعليه، يكون مصدر **توفيق الحكيم** في مسرحيته النصّ القرآني فقد اعتمد اعتمادا أساسيا عليه وكتب المفسرين، حيث أنّ القارئ لمسرحية "أهل الكهف" يلتبس فيها الروح الدنيوية التي تسري نبضاته في جسم النصّ المسرحي كلّ، وخاصة أثناء معالجته لفكرة البعث والتي اقتبسها **الحكيم** من الآية «فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لَنَعْلَمَ أَيَّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِئُوا أَمَدًا (12)...» سورة الكهف الآية 11-12.

واستنادا إلى هذه الآية الكريمة عالج **توفيق الحكيم** فكرة البعث مضيفا إليها لمستته الفنية، حيث جعل ثلاثة فتية وهم **مشلينيا** و**مرونش** و**يمليخا** مع **كلبه قطمير**، يفرون بدينهم من **دقيانوس**، إلى كهف بالرقيم، وهنا تحدث المعجزة، حيث ينام الفتية نوما عميقا يستغرق مدة ثلاثمائة سنة، وعندما يستيقظون يتساءلون فيما بينهم عن المدة الزمنية التي قضوها في

¹-ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 45.

الكهف، أيوم أو بعض يوم؟ وهل ينام الإنسان أكثر من هذا القدر؟ لكن لا جواب على هذا اللّغز الغيبي، وبذلك تكثر الأسئلة والملاحظات والتأملات.

مشلينيا: «كم لبثنا هاهنا؟»

مرنوش: يوما أو بعض يوم.

مشلينيا: من أدراك؟

مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟

مشلينيا: صدقت⁽¹⁾.

فبعد الحوارات الطويلة التي دارت بينهم يقرر الفتية الثلاثة الخروج من الكهف إلى المدينة (طرسوس) ومتابعة حياتهم وأحلامهم من جديد، ولكنهم يجدون حياة أخرى غريبة لم يعرفوها من قبل وبذلك يفقدون الأمل في معاودة الحياة مرة أخرى في تلك المدينة الغريبة وبين أحيائها الغريبة. وهكذا يعود الفتية إلى الكهف بعد يأسهم مفضلين موتهم على حياتهم، حيث نرى مرنوش في ثورته الأخيرة وهو يستقبل الموت وينكر أن يكون هناك بعث غير أن مشلينيا لا يأخذ بوجهة نظره ويعد ذلك كفرا منه وعودته إلى الوثنيّة.

مشلينيا: «(في قلق) أهذا هو كلّ ما نرتجيه بعد الموت؟ أهذا كلّ تلك الحياة

الأخرى...؟»

مرنوش: نعم

مشلينيا: (في قلق) مرنوش؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟

مرنوش: أحمق! أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث!؟

¹ - توفيق الحكيم، أهل الكهف، ملتزم الطبع و النشر، مكتبة الآداب ومطبعها بالجماميزت المطبعة النموذجية مصر،

مشلينيا: أستغفر الله، أنت الذي عاش مسيحيا تموت الآن كوثنيا؟

مرنوش: (في صوت خافت) نعم... أموت الآن...

مشلينيا: مجردا عن الإيمان..

مرنوش: مجردا.. عن كل شيء... عاريا كما ظهرت... لا أفكار ولا عواطف... ولا

عقائد...»⁽¹⁾.

فمشلينيا إذن يؤمن بالبعث وبعودة الروح مرة أخرى إلى الحياة، وهذا لأنّ الموت عنده ليس قضاء مطلقا على الروح، فحين يفني الجسد مع مضي الزمن تظل الروح باقية في عالمها الخاص، وحين تعود الروح إلى الحياة تدب في الجسد.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ الحكيم قد عالج في مسرحيته فكرة البعث وهي حقيقة ميتافيزيقية تتصل بالغيب وبالمجهول، ممّا جعل هذه المسرحية على علاقة وطيدة بالذهنية.

-الصراع الدرامي الذهني:

يتمثل الصراع الدرامي في هذه المسرحية في صراع "أهل الكهف" ضدّ الزمن من أجل الحياة والحب، ويبدأ هذا الصراع بخروج الفتية (يمليخا، مرنوش، مشلينيا) من الكهف واتصالهم بالحياة مرة أخرى بعد أن انقطعوا عنها مدّة ثلاثمائة سنة، وبعد خروجهم يذهب كلّ واحد منهم للبحث عن أمله في الحياة، حيث يهرع يملبخا للبحث عن غنمه فهي كلّ ما كان يمتلكه في الحياة، ولكن بخروجه استطاع أن يلمس حقيقة المدّة الزمنية التي قضاها في الكهف، فهو لا يجد غنمه بل يجد حياة أخرى لم يشهدها من قبل. وكذلك يفقد كلبه قطمير كل فرصة للاندماج في هذه الحياة الجديدة مع أمثاله من كلاب المدينة، فيحس بالغرابة بين

¹- المصدر السابق، ص152.

هذه الكلاب وتنتظر إليه الكلاب ذاتها على أنه كائن غريب ويكون هذا سببا كافيا للكلب **قطمير** وللراعي **يمليخا** لفقدان كل أمل في معاودة الحياة من جديد في هذه المدينة الغريبة وبين أحيائها الغريبة، ويعود **يمليخا** وكلبه **قطمير** إلى الكهف وقد أدركا حقيقة الفترة الزمنية التي تفصله هو وزميلاه عن هذه الحياة، ولكنه يفشل في أن يقنع صديقه **مرنوش** بهذه الحقيقة، والحوار الذي جرى بينهما يوضح ذلك:

يمليخا: «إننا نمنا أكثر من ثلاثمائة سنة.

مرنوش: صه... كفى....

يمليخا: لقد دهشت مثلك يا **مرنوش** لكنه الواقع وعمّا قليل يثبت لك أننا لبثنا في الكهف هذا القدر من الأعوام.

مرنوش: أيتها السموات، أعطيني العقل الذي أستطيع به تصور ما يتفوّه به هذا الممرور إنك جننت يا **يمليخا** هذا كلّ ما في الأمر.

يمليخا: إنّي أروي الحقيقة»⁽¹⁾.

ويقرّر **يمليخا** العودة إلى الكهف بينما يتشبث **مرنوش** بالحياة التي ترك فيها زوجة وابنا، ومضى بالهدايا يبحث عن زوجته وولده، لكن ما إن وصل إلى ذلك المكان وجد سوق سلاح يقوم مقام بيته، وعلم أنّ زوجته وابنه قد ماتا منذ ثلاثمائة سنة، فرأى أنّ حياته خير منها الموت، وأنّ بقاءه فيها أدنى من العدم: « إنّ الحياة المطلقة المجردة عن كلّ ماضٍ وعن كلّ صلة وعن كل سبب لهي أقل من العدم بل ليس هناك قط ما العدم إلا حياة مطلقة»⁽²⁾.

وهكذا يمضي **مرنوش** إلى الكهف كما مضى زميله **يمليخا**، معترفا بأنّ لا شيء يربطه بهذا العالم الجديد والغريب الذي تغيير بمضي الزمن.

¹- المصدر السابق، ص 82.

²- المصدر نفسه، ص 96.

مرنوش: «...ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم هذا العالم المخيف، نعم صدق يملixa... وإن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها هؤلاء الناس غرباء عنا... ثم المدينة أهي طرسوس؟ مستحيل أن تكون طرسوس، نعم يا مشلينا. إننا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام. وإن يملixa لم يجن ولم يكذب. إنني الآن فقط أدرك هذه الحقيقة... ثلاثمائة عام مضت...، وهاهو ذا عالم آخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه، كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح»⁽¹⁾.

وأخيراً، يبقى مشلينا الذي رفض العودة إلى الكهف ذلك لأنه كان يعتقد أنه قد وجد في القصر خطيبته بريسكا التي أحبها وأحبته، لأنه لم يكتشف بعد حقيقة الهوة الزمنية التي تباعد بينه وبين هذا العالم، وبقي دافع الحياة قويا في نفسه، لكن ما إن عرف مشلينا حقيقة الأعوام الثلاثمائة، لم يشأ أن يخضع لها، فكان يحس بنفسه بأنه موفور القوة والحيوية ويحس بأنه يستطيع أن يشارك في تلك الحياة وأن يرتبط بأهلها، كبريسكا مثلا وهكذا يبقى مشلينا حتى آخر لحظة من صراعه مع هذه الحقيقة - حقيقة الزمن - ويأبى الرضوخ لها ويريد الاستمرار في تلك الحياة، لأنه لم يؤثر فيه كثيرا أن يعرف أن بريسكا الأولى كانت قد انتهت منذ أمد بعيد، وأن بريسكا التي أمامه والتي يتعلق بالحياة من أجلها شخص آخر، فقد كان على استعداد لأن يبدأ مع بريسكا الجديدة هذه الحياة الجديدة، لكن بريسكا رفضت ذلك لأن هناك فاصل زمني طويل يفصل بينها وبينه.

ومن هنا، يقرر مشلينا هو الآخر العودة إلى الكهف معلنا انتصار الزمن على الإنسان، وبذلك يقول مشلينا لبريسكا: «نعم... نعم... الوداع يا ... يا... لست أجسر الآن أرى مصيبي وأحس عظم ما نزل بي لا مرنوش ولا يملixa رزنا بمثل هذا... إن بيني وبينك خطوة... بيني وبينك شبه ليلة... فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها. وإذا الليلة

¹ - المصدر السابق، ص 92.

أجيال... أجيال... وأمد يدي إليك وأنا أراك حيّة جميلة أمامي فيحوّل بيننا كائن هائل جبار. هو التّاريخ! نعم صدق مرنوش... لقد فات زماننا، ونحن الآن ملك للتّاريخ.... ولقد أردنا العودة إلى الزّمن ولكن التّاريخ ينتقم... الوداع!»⁽¹⁾.

فيمليخا ومرتوش ومثلينيا أرادوا العيش في الحياة مرّة أخرى لأنّهم ظنوا أنّ أحلامهم لازالت قائمة وأنّ تلك الحياة حياتهم، ولكن الزّمن سرعان ما أثبت لهم عكس ذلك، **فيمليخا** قد وجد غنمه قد بادت ومرتوش اكتشف موت ابنه وزوجته منذ أمد بعيد، أمّا **مثلينيا** فقد فقد خليلته.

فالحكيم إذن أراد أن يثبت لنا من خلال هذا الصراع «أنّ الزّمن عنده ليس شيئاً مجرداً بل هو محتوياته والحياة ليست جوهر في ذاتها بل هي مجموعة من الروابط التي تربط الإنسان بهذه الحياة، فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وأصبحت عدماً»⁽²⁾.

ومن خلال ما تطرقنا إليه يمكن أن نقول إنّ الصراع في هذه المسرحيّة كما في سواها من مسرحيات **الحكيم** الذّهنيّة فكري، فهو ليس صراعاً بين الشّخصيات كما نجده في مسرح **راسين** و**شكسبير**.... ولكنّه صراع داخل الذّهن يقيمه بين الأفكار ولذلك كان اهتمامه بالفكرة أكثر من اهتمامه بالحركة.

-صورة الشّخصيّة وعلاقتها بالذّهنيّة:

قدّم لنا **توفيق الحكيم** شخصيات أهل الكهف تقدّماً كافياً فقد عزّفنا في هذه المسرحيّة بالشّخصيات الثلاثة وبأسمائها ووظيفة كلّ منها في الحياة وبالمشكلة المشتركة بين الجميع وهي أنّهم كانوا مسيحيين فروا من دقيانوس عدو المسيحيّة.

¹ - المصدر السابق، ص 133.

² - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 46.

مشلينيا: «يا مرنوش !

مرنوش: استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

مشلينيا: أين أنت أسمع صوتك المتبرم ولا أراك. آه ! ظهري يؤلمني !

مرنوش: دعني أنا أيضا ضلوعي توجعني. كأنما نمت عليها عاما.

مشلينيا: أين الراعي؟ أين ثالثنا الراعي؟

مرنوش: أتبين شبح كلبه هنا باسطا ذراعيه»¹.

وأثناء تقديم الكاتب **توفيق الحكيم** لهذه الشخصيات جعل لكل واحدة منها صفة تتميز بها عن باقي الشخصيات.

قدم يملixa بصورة ذلك الراعي البسيط من حيث المستوى الاجتماعي، لكنه جعله أكثر الشخصيات الثلاث إيمانا بالمسيحية، فقلبه راسخ الإيمان يؤمن بأن الله والمسيح هما المدبران لشؤون العالم، والعقيدة عنده إحساس وتعقل أحيانا، في إيمانه يكاد أن يكون متصوفا إذ يرى الإشراقات النورانية ويدركها بوجدانه وإن كان لا يستطيع تعليها.

يقول واصفا هذه الإحساسات وهو يتحدث عن كيانه إلى نور الإيمان عندما سمع الراهب يحكي عن المعجزات: «لست أذكر شيئا مما قال (أي الراهب) لكنني لن أنسى ما شعرت به إذ ذاك إحساس لم يعتزني في حياتي من قبل إلا مرة، إذ كنت أهبط الجبل ساعة غروب، فأشرفت على منظر بالخلاء، لم أر أجمل منه، فلبثت ليلتي أفكر وأستذكر أين رأيت هذه الصورة من قبل؟ أفي الطفولة؟ أفي الأحلام؟ أم قبل أن أولد؟ إن هذا الجمال على غرابته ليس مجهولا عندي»².

¹-توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص05.

²-المصدر نفسه، ص17.

إن هذا يعني أن إدراك شخصية يملخا كان قائما على الإدراك الفطري لذلك الجمال الأزلي، أو لتلك الحقيقة الأبدية دون أن يبحث لها عن تعليل. وقد كان هدف توفيق الحكيم هو جعل هذه الشخصية ذات دلالة رمزية، يردها بذاكرتها إلى مرحلة الفطرة لينجذب من تلقاء نفسه إلى المجهول، كما ترمز إلى ارتباط الإنسان بالمجال الغيبي والميتافيزيقي¹.

ولذلك عندما اصطدم يملخا بضياح غنمه والتي ارتبط بها ارتباطا شديدا، فقد كلّصلته بالحياة الموضوعية مباشرة من غير تعليل أو تفكير.

أما شخصية مرنوش، والذي كان وزير الملك الوثني دقيانونس ومساعدته في المذابح التي كان يقوم بها الملك، فقدمه بصورة الرجل الوفي في حبه لزوجته وولده الصغير، كأنهما يبرران وجوده في الحياة ويضيفان معنى إلى حياته، وهذا ما جاء على لسانه «إني إنما أحيا بهما ولهما»² فهو أثناء اعتناقه المسيحية لم يكن إيمانه بالمسيح والمسيحية ولكن لحبه الشديد لزوجته المسيحية. فارتباط مرنوش إذن بالحياة كان يقوم على الحياة الأسرية القائمة على ابن وزوجة، وهذا الارتباط كما تعبر عنه آيت حمودي تسعديت «يمثل نوعا من الحياة أرقى من الحياة القائمة على الفطرة، لأن الروابط أساسها قائم على النظام والقانون، وهذه العلاقات لا تنهض إلا على أساس العقل»³.

ولهذا ارتبطت شخصية مرنوش بلفظة العقل الذي احتل مكان الصدارة منذ بداية المسرحية، وبخاصة بعد خروجه من الكهف، إذ أصبح لا يؤمن ولا يصدق شيئا إلا إذا ساير عقله، وكان يرفض ما يقوله زميله يملخا عن المدّة التي بقوها في الكهف "ثلاثمائة سنة" باعتبار أنّ هذا الأمر لا يتصوره العقل:

¹-ينظر: آيت حمودي تسعديت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 112.

²--توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 13.

³- آيت حمودي تسعديت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ص 110.

مرنوش: «ما تقول يا يملیخا لا يمكن أن يتقبله عقل بشر. وائي لأتسامح إذ أعدك بعد عاقلا. وأنت تقول جادا هذا الكلام. أتستطيع حقا أن تعتقد أننا نمنا في الكهف أكثر من ثلاث ليالي؟»¹ ويضيف في مكان آخر: «إن لي عقلا، ها هو ذا في رأسي، أحس بوجوده وهذا الكلام الذي تقول ينكره هذا العقل»⁽²⁾.

وقد كانت محاولة مرنوش التعامل مع الأشياء في حدود العقل تجعله يعيش تمزقا أليما عند إدراكه الحقيقة، وبذلك انهار وضعف إيمانه، وأوشك على الجنون وعاش حالة لم يعيشها أصحابه، وعجز عن تركيب الأحداث في تصوره، فكيف مات ابنه شيخا وهو لا يزال شابا يحده الشوق إلى ذلك الطفل الحبيب والزوجة الحبيبة؟

مرنوش: «... عذاب آخر لا تفهمه أنت. يا ربي، لماذا تركتني فريسة للعقل، ثلاثمائة عام، ابني في سنّ الستين و أنا فتى أمام النضج والحياة؟»⁽³⁾.

أراد توفيق الحكيم أن يبين من خلال هذه الشخصية أنّ العقل لا يستطيع أن يدرك إلا تلك الحقائق الظاهرة، وإذا حاول الإنسان أن يتجاوزها يكون مصيره الفشل لا محالة، وقد استمد هذا المفهوم من الفلسفة الرمزية التي كانت ترفض أن يكون العقل أداة لتفسير الكون ومعرفة أسرارها⁴.

إنّ رفض توفيق الحكيم لفكرة أن يكون العقل هو الوسيلة لمعرفة أسرار الكون يحاول أن يبين بأنّ للقلب هو الآخر دورا وهو المؤهل لإدراك الكون وخفاياه عن طريق التجربة الوجدانية، وللتعبير عن هذه الفكرة عمد إلى خلق شخصية مثلينيا وجعله يظهر بصورة مغايرة لصاحبيه، فحبه لبريسيكيا بنت الملك الوثني ديقيانوس جعله لا يرى من الثلاثمائة

¹ - توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 67.

² - المصدر نفسه، ص 69.

³ - نفسه، ص 95.

⁴ - ينظر: آيت حمودي تسعديث، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 117.

سنة التي يتحدث عنها صاحباها إلا أنها مجرد أرقام ومقاييس وضعها العقل، ويرى أنها مجرد تصور عقلي أكثر من حقيقة قائمة.

مشلينيا: «هذه الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها إن هي إلا كلمات، أعداد، أرقام، هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها»¹.

وتأتي **بريسيكيا** في المسرحية كشاهد حي على قوة القلب وقدرته على قهر الزمن وتجاوز مقاييس العقل، فقد شعر كل من **مشلينيا** و **بريسيكيا** بقوة تجذب أحدهما نحو الآخر رغم الحاجز المنيع بينهما والتمثل في ثلاثمائة سنة. أحس هو بعاطفة الحب نحوها في الكهف فكانت مقاومته للموت أطول من زميليه، وشعرت هي نحوه بتلك القوة الغريبة تدفعها إلى أن تدفن نفسها معه داخل الكهف، أملا أن تلتقي به في عالم آخر هو عالم الروح فنقول **بريسيكيا لمشلينيا** «لا شيء يفصلني عنك إن القلب أقوى من الزمن»².

يبدو أنّ **توفيق الحكيم** يرفع من مكانة الحب ليجعله يقوم مقام العقيدة، وهذا ما جاء على لسان **مرنوش**.

مرنوش: «إنّ الحب ليبتلع كلّ شيء حتى الصداقة وحتى الإيمان.

مشلينيا: حتى الإيمان؟! !

مرنوش: لأنّه هو نفسه إيمانا أقوى من كلّ إيمان»³

إنّ الحب في منظور **توفيق الحكيم** شيء مقدس مثل الإيمان تماما وكأنّه بصيرة وجدانية لأنه يستطيع أن ينتهك ستار الأشياء.

¹- توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 95.

²- المصدر نفسه، ص 158.

³- نفسه، ص 26.

الصورة التي أعطيت لكل شخصية، ليس من خلال صفاتها الجسدية وإنما منظورها وكيفية أو نمط تفكيرها ولهذا طغت الصورة الذهنية التي تجسد وتؤكد مفهوم المسرح الذهني، والذي تتحول فيه الشخصيات إلى أفكار تؤسس للصراع الدرامي الذي تقوم عليه أحداث المسرحية والذي ينمو تدريجياً لتتشكل الحركة من خلال الفكرة.

خاتمة

خاتمة

وفي ختام بحثنا توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها في النقاط الآتية:

- اعتمدت المسرحية قبل **توفيق الحكيم** في غالبيتها على موقف الإضحائي والإبكائي، وكانت مغرقة في الإضحاك مستعينة بالنكات اللفظية والحركات المرتجلة والشخصيات الكاريكاتورية، وإما مغرقة في الإبكاء بالكلمات التي تثير في النفس عاطفة الحزن وتفيض الدموع. لكن **الحكيم** لم ييأس ولم يقبل النجاح السريع بل حاول أن يغيّر ذوق الجمهور ويرتفع بمستواهم الفكري، وقام بنقل المسرحية من السطحية إلى العمق عن طريق الاهتمام بقضايا الإنسان من حيث هو كائن له عقل وشعور. وهذا الاتجاه الفكري الذي سلكه **الحكيم** أبعدته عن المسرح إلى حدّ جعل بعض النقاد يعتقدون بأنّ مسرحه غير صالح للتّمثيل ويكتب للقراءة فحسب.

- أوّل من أسهم في معالجة مأساة أوديب **توفيق الحكيم** الذي كان فاتحة الكتاب في عرض الأسطورة من خلال عقلية عربية، فقد استطاع تحويل الصراع من صراع بين "الإنسان والقدر" إلى "صراع بين الحقيقة والواقع" ولم يبق على استنساخ الأسطورة ومحاكاتها، بل ولّد صراعاً جديداً بين واقع **أوديب** كزوج لأمّه حقيقته كابن لها، واقعه قاتلاً لرجل ما، حقيقته قاتلاً لأبيه، واقعه أباً لأبنائه وحقيقته أبا لهم.

- إنّ أسطورة أوديب تقدم صورة شخصية للبشرية في طموحها وشقائها. فقد كانت وما تزال المعبر الأصيل عن كثير ممّا يثور في نفس الإنسان وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره من متغيرات نتيجة لعلاقته مع الواقع ومحاولته تفهمه وتملكه في شقاء وكفاح للتّحكم فيه وتغييره.

يمكن اعتبار مسرحية "أهل الكهف" انعكاساً دقيقاً لآراء الكاتب الذهنية والحضارية التي صاغها في إطار عربي شرقي إسلامي، إذ اقتبس روح العمل من القرآن الكريم ثم أبداع فيها.

- يتّصل موضوع مسرحيّة "أهل الكهف" وفلسفتها بالحياة الإنسانيّة العامة على اختلاف العصور والبيئات لأنّها تطرح العديد من القضايا والتساؤلات عن الزّمن والبعث، والصلة بين الإنسان والزّمن وبين الحي والأحياء.
- تظهر مسرحية "أهل الكهف" وقصة "أهل الكهف" فروقات عديدة في الشّخصيات والمكان والصراع.
- لا يوجد تطابق بين شخصيات المسرحيّة والقصة القرآنية، بحيث اكتفى الحكيم بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي، وحين وصفهم القرآن بقوة الإيمان والتوحد، حوارات الشخصيات داخل الكهف في المسرحيّة تتم عن عقدة مضطربة فيها الشك والتذبذب وهذا ما يتنافى مع فحوى السورة القرآنية.
- شخصيات الحكيم في مسرحه الدّهني شخصيات تتحرك في مجالها الرّمزي الذي تحمله ما أكسبها الطابع التجريدي وتوحي به، وهي لهذا شخصيات يغلب عليها الطابع التجريدي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولاً- المصادر:

توفيق الحكيم

- أهل الكهف، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميزت
المطبعة النموذجية مصر، دت.

- بجماليون، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1984.

- التعادلية، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.

- حمار الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.

- حياتي، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1978.

- الملك أوديب ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميزت
المطبعة النموذجية مصر دت

- يا طالع الشجرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1978.

ثانياً- المراجع:

- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد
والتأليف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.

- أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية
العامة للكتاب مصر، 1978.

- أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ط4، دار المعارف
كورنيش النيل القاهرة، 1983.

- إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1986.
- آيت حمودي تسعديت، أثر الرّمزيّة الغربيّة في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ، 1987.
- جابر عصفور، توفيق الحكيم، حضور متجدد، سلسلة أبحاث المؤتمرات/3، 1998.
- السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، دب، ، دت.
- عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقّاش إلى توفيق الحكيم) ط1، دار الفارابي، بيروت، 1999.
- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في المسرح العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980.
- عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها، تاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، دت.
- محمد شوشة، 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم، دار المعارف، مصر، دت.
- محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، ط1، دار النهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، دت.
- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة، القاهرة، دت.
- مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، 1983.

- مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، لبنان، 1990.

- يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1967.

ثالثا - المراجع المترجمة:

- لايوس آجري، فن كتابة المسرحية، تر. دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. دت

رابعا - المجلات والدوريات:

-مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد10، جانفي 2012.

- توفيق صايغ، مجلة الحوار، العدد 15، مارس-أفريل 1975.

خامسا - المعاجم:

- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، ط2، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط2، 2006.

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، دت.

سادسا: المواقع الالكترونية:

1- www.tunisie.education.com, 28 mars 2014

2- www.goodveads.com/outhors/show/871368, 16/01/2013

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

1	مقدمة
6	مدخل: التّرجمة والاقْتباس في المسرح العربي.
13	الفصل الأول: المسرح الذّهني
14	- مفهوم المسرح الذّهني:
16	- روافد المسرح الذّهني
20	- خصائص المسرح الذّهني
23	- المسرح الذّهني وصعوبة التّمثيل:
28	الفصل الثّاني: في ثنايا نص الملك أوديب
29	- بطاقة فنيّة لمسرحيّة الملك أوديب
38	- أثر الخلفيّة الميتافيزيقية في الطّبيعة الذّهنيّة:
41	- الصراع الدرامي الذّهني
45	- صورة الشّخصيّة وعلاقتها بالذّهنيّة:
52	الفصل الثّالث: في ثنايا نص أهل الكهف
53	- بطاقة فنيّة لمسرحيّة أهل الكهف:
59	- أثر الخلفيّة الدّينيّة وعلاقتها بالذّهنيّة:
62	- الصراع الدرامي الذّهني
65	- صورة الشّخصيّة وعلاقتها بالذّهنيّة:

72 خاتمة
74 قائمة المصادر والمراجع
78 فهرس الموضوعات
81 ملحق

ملحق

-بيوغرافيا الكاتب.

-سورة الكهف.

ملحق 1: بيوغرافيا الكاتب:

ولد **توفيق الحكيم** في الإسكندرية بمصر سنة 9 أكتوبر 1898. وهو ينتمي إلى أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة؛ إذ كان أبوه موظفا في السلك القضائي ومن الفلاحين الأغنياء وعلى قسط وافر من الثقافة وصلة بعدد من رجالات العصر ومتقفيه بينما كانت أمه تركية الأصل، ومن أسرة مماثلة في مستواها لأسرة زوجها وطبقته مما هيا لأفراد هذه الأسرة مجالا طيبا للعيش والدراسة.

تلقى **توفيق إسماعيل الحكيم** دروسه الابتدائية في مدرسة دمنهور، وانتقل بعد ذلك إلى القاهرة لمتابعة دراساته الثانوية، وكان بعض إخوته وأقربائه يقطنون فيها، فعاش بينهم طوال هذه المرحلة، ثم التحق بعدها بمدرسة الحقوق وتابع تحصيله العالي فيها إلى أن نال الإجازة في القانون سنة 1924م.

والتحق **توفيق الحكيم** بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محاميا متدربا فترة زمنية قصيرة، ولقد سعى له والده لدى **لطفى السيد**، فعمل على إيفاده في بعثة دراسية إلى باريس لمتابعة دراساته في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة، ولكن **توفيق الحكيم** خيب ظن والديه هذه المرة أيضا، وبدلا من أن يدرس الحقوق انصرف إلى الأدب والمسرح وخالط الأوساط الأدبية و الفنية في باريس و لقد سجل ذكرياته الباريسية في كتابيه: (عصفور من الشرق) و(زهرة العمر).

وفي باريس، كان يزور متحالف اللوفر وقاعات السينما والمسرح، واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة؛ إذ اطلع على الأدب العالمي: الإغريقي والفرنسي منه. كما كانت له ثقافة اجتماعية وسياسية محلية وعالمية. وفي هذه الفترة بالذات اطلع على المسرح الذهني والرّمزي والتّجريبي "أوديب ملكا"، "بجماليون"...

وأحس والده أنّ ابنهما لم يغير في باريس الاتجاه الذي سلكه في مصر، فاستدعيه في سنة 1927م، أي بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعاد توفيق صفر اليدين من الشهادة التي أوفد من أجل الحصول عليها وإن كان قد نهل من الثقافة الموسيقية والأدبية والفنية الشيء الكثير.

وبعد عودته إلى مصر سنة 1934م، تعرف على مشاكل الشعب المصري، واتصل به عن قرب وتعرف إحساسه ووجدانه وعقباته التي وضعها المستعمر نصب عينيه.

وخلال هذه الفترة، جمع الملاحظات التي تتعلق بأهالي الأرياف ومعاناتهم في ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية الجائرة في كتابين: روايته التي صدرت سنة 1937م "يوميات نائب في الأرياف" وكتابه الذي صدر سنة 1953م "ذكريات في الفن والعدالة".

وفي عام 1934م، انتقل توفيق الحكيم من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مدير التحقيقات وظل يعمل في هذه الوزارة حتى نقل منها إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها في سنة 1939. وتولى في هذه الوزارة وظيفة مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، بيد أن وظيفته الإدارية كانت تعرقل مسيرته الإبداعية والفنية، لذلك يستقيل نهائيًا من وظيفته الحكومية سنة 1943 ليعمل في الصحافة بجريدة "أخبار اليوم" التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية التي دفعته إلى الحكومة في سنة 1951م مديراً عام لدار الكتب.

وفي هذه الفترة، نشر مجموعة من المقالات والدراسات الفنية والأدبية والسياسية (تأملات في السياسة حماري قال لي- شجرة الحكم- مجموعة قصصه القصيرة - فن الأدب- عصا الحكيم...).

وفي عام 1956م، عين توفيق الحكيم عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى للأدب والفنون ومندوباً لبلدة في هيئة اليونسكو سنة 1959م، بحيث قضى في هذا المنصب قرابة

ملحق

عام عاد بعده سنة 1960م إلى المجلس الأعلى من جديد وظل فيه زمنا قصيرا قبل أن يتقاعد ويعود إلى التفرغ لأعماله الأدبية وتأليفه إلى أن توفي سنة 1987م بالقاهرة. وقد نال توفيق الحكيم جائزة الدولة قبل ثورة 1952م وبعدها قلده جمال عبد الناصر أكبر وسام للثقافة.

لقد ألّف توفيق الحكيم عدّة مؤلفات إبداعية ودراسات أدبية وفنية واجتماعية وسياسية وفكرية ويمكن أن نجملها في المخطط التالي:

المؤلفات	التّجنيس	تاريخ الإصدار
محمد (صلعم)	سيرة حوارية	1936م
عودة الروح	رواية	1933م
أهل الكهف	مسرحية	1933م
شهرزاد	مسرحية	1934م
يوميات نائب في الأرياف	رواية	1937م
عصفور من الشرق	رواية	1938م
تحت شمس الفكر	مقالات	1938م
أشعب	رواية	1938م
عهد الشيطان	قصص فلسفية	1938م
حماري قال لي	مقالات	1938م
براكسا أو مشكلة الحكم	مسرحية	1939م
راقصة المعبد	قصص قصيرة	1939م
نشيد الإنشاد	كما في التوراة	1940م
حمار الحكيم	رواية	1940م
سلطان الظلام	قصص سياسية	1941م
من البرج العاجي	مقالات قصيرة	1941م
تحت المصباح الأخضر	مقالات	1942م

ملحق

1942م	مسرحية	بجماليون
1943م	مسرحية	سليمان الحكيم
1943م	سيرة ذاتية - رسائل	زهرة العمر
1944م	رواية	الرباط المقدس
1945م	صور سياسية	شجرة الحكم
1949م	مسرحية	الملك أوديب
1950م	21 مسرحية	مسرح المجتمع
1952م	مقالات	فن الأدب
1953م	قصص	عدالة وفن
1953م	قصص فلسفية	أرني الله
1954م	خطرات حوارية	عصا الحكيم
1954م	فكر	تأملات في السياسة
1959م	مسرحية	الأيدي الناعمة
1955م	فكر	التعادلية
1955م	مسرحية	إيزيس
1956م	مسرحية	الصفقة
1956م	21 مسرحية	المسرح الممنوع
1957م	مسرحية	لعبة الموت
1957م	مسرحية	أشواك السلام
1957م	مسرحية تنبؤية	رحلة إلى الغد
1960م	مسرحية	السلطان الحائر
1962م	مسرحية	يا طالع الشجرة
1963م	مسرحية	الطعام لكل فم
1964م	شعر	رحلة الربيع والخريف
1964م	سيرة ذاتية	سجن العمر

ملحق

1965م	مسرحية	شمس النهار
1966م	مسرحية	مصير صرصار
1966م	مسرحية	الورطة
1966م	قصص قصيرة	ليلة زفاف
1967م	دراسة	قالبنا المسرحي
1967م	مسرحية	بنك القلق
1972م	مسرحيات قصيرة	مجلس العدل
1922م	ذكريات	رحلة بين عشرين
1974م	حوار فلسفي	حديث مع الكواكب
1974م	مسرحية	الدنيا رواية هزلية
1975م	ذكريات سياسية	عودة الوعي
1975م	مسرحية	الحمير
1975م	ذكريات سياسية	في طريق عودة الوعي
1975م	مقالات	ثورة الشباب
1976م	مقالات	بين الفكر والفن
1976م	مقالات	أدب الحياة
1977م	مختار التفسير	مختار تفسير القرطبي
1980م	مقالات	تحديات سنة 2000
1982م	حوار مع المؤلف	ملامح داخلية
1983م	فكر فلسفي	التعادلية مع الإسلام والتعادلية
1983م	فكر ديني	الأحاديث الأربعة
1983م	ذكريات	مصر بين عهدين
1985م	فكر سياسي	شجرة الحكم السياسي (1919-1979)

ملحق 2: سورة الكهف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

يُبَشِّرُكَ اللَّهُ مِنْ شَدِيدِ آبَاءِ سَالِيئِنْدِرَقِيمًا ﴿١﴾ عَوْ جَالُهُ تَجْعَلُ وَلَمْ أَلِكْتَبِ عَبْدِهِ عَلَى أَنْزَلَ الَّذِي لِلَّهِ الْحَمْدُ
 يَنْ وَيُنْدِر ﴿٢﴾ أَبْدَافِيهِ مَكْنِيْنَ ﴿٣﴾ حَسَنًا أَجْرًا لَهُمْ أَنْ الصَّلِحَاتِ يَعْمَلُونَ الَّذِينَ الْمُؤْمِنِينَ وَ
 وُلُونَ إِنْ أَفْوَاهِهِمْ مِنْ تَخْرُجُ كَلِمَةً كَبُرَتْ لِأَبَائِهِمْ وَلَا عِلْمٍ مِنْ بِهِ هُمْ مَا ﴿٤﴾ وَوَلَدَ اللَّهُ اتَّخَذَ قَالُوا الَّذِ
 لَمْ مَا جَعَلْنَا إِنْ ﴿٥﴾ أَسْفَا الْحَدِيثِ بِهِذَ أَيُّومِئُوا الْمَإِنَّ أَثَرِهِمْ عَلَى نَفْسِكَ بَخَعُ فَلَعَلَّكَ ﴿٦﴾ كَذِبًا لِأَيَقِ
 نَّ حَسِبْتَ أَمْ ﴿٧﴾ جُرْزَا صَعِيدًا عَلَيْهَا مَا لَجَعِلُونَ وَإِنَّا ﴿٨﴾ عَمَلًا أَحْسَنُ أَيُّهُمْ لِنَبْلُوهُمْ هَازِيئَةً لِأَرْضِ عِ
 نَكٍ مِنْ ءَاتِنَارِنَا فَقَالُوا الْكَهْفِ إِلَى الْفِتْيَةِ أَوْى إِذْ ﴿٩﴾ عَجَبًا أَيَّتِنَا مِنْ كَانُوا وَالرَّقِيمِ الْكَهْفِ أَصْحَابًا
 مَرَعَثْنَهُمْ ثُمَّ ﴿١٠﴾ عَدَدًا سِنِينَ الْكَهْفِ فِي ءَاذَانِهِمْ عَلَى فَضَرْتِنَا ﴿١١﴾ رَشَدًا أَمْرِنَا مِنْ لَنَا وَهَيْبِي رُحْمَةً لَدِ
 لَهُمْ بِرَبِّهِمْ ءَامِنُوا فِتْيَةَ إِيَّاهُمْ بِالْحَقِّ نَبَأَهُمْ عَلَيْكَ نَقُصُّ نَحْنُ ﴿١٢﴾ أَمَدًا لِبَثْوَالِ مَا أَحْصَى الْحَزِينِ أَيُّ لِنَعْلَا
 دُونِهِ مِنْ نَدَّ عَوَالِنَ وَالْأَرْضِ السَّمَوَاتِ رَبُّ رَبُّنَا فَقَالُوا أَقَامُوا إِذْ قُلُوبِهِمْ عَلَى وَرَبَطْنَا ﴿١٣﴾ هُدًى وَزِدْنَ
 نَبِيْنَ بِسُلْطَنٍ عَلَيْهِمْ يَأْتُونَ لَوْلَا ءَالِهَةٌ دُونَهُ مِنْ أَخَذُوا وَقَوْمُنَا هَتُّوْا ءِ ﴿١٤﴾ شَطَطًا إِذْ أَقْلْنَا لَقَدْ إِلِهَا
 مَرِيئُشُرَ الْكَهْفِ إِلَى فَأَوْرَ اللَّهُ إِلَّا يَعْبُدُونَ وَمَا أَعْتَرَلْتُمُوهُمْ وَإِذْ ﴿١٥﴾ كَذِبًا لِلَّهِ عَلَى أَفْتَرَى مِمَّنْ أَظْلَمَ فَمَ
 ﴿١٦﴾ مَرْفَقًا مَرُّكُمْ مِنْ لَكُمْ وَهَيْبِي رُحْمَتِهِ مِنْ رَبِّكُمْ لَكَ

فِي وَهُمْ الشَّمَالِ ذَاتَ تَقْرُضُهُمْ غَرَبَتْ وَإِذَا الْيَمِينِ ذَاتَ كَهْفِهِمْ عَنْ تَزَاوَرُ طَلَعَتْ إِذَا الشَّمْسُ وَتَرَى ﴿١٧﴾
 سَبِيْهُمْ ﴿١٨﴾ مَرَشِدًا أَوْلِيَّآلَهُ رَتَّجْدَ فَلَنْ يُضِلُّ وَمَنْ الْمُهْتَدِ فَهُوَ اللَّهُ يَهْدِي مِنَ اللَّهِ ءَايَتٍ مِنْ ذَلِكَ مِنْهُ فَجَوَّةٌ

أَطَّلَعَتْ لَوْ بِالْوَصِيدِ ذِرَاعِيَهُ بَسِطُوكَلْبُهُمُ الشَّمَالِ وَذَاتَ الْيَمِينِ ذَاتَ وَنُقِلُّهُمْ رُقُودُهُمْ أَيَقَاطَا وَتَح
 مِنْهُمْ قَائِلٌ قَالَ بَيْنَهُمْ لَيْتَسَاءُ لَوْ أَبَعَثْنَاهُمْ وَكَذَلِكَ ﴿١٧﴾ رُعبًا مِنْهُمْ وَلَمَلِكْتَ فِرَارًا مِنْهُمْ لَوَلِيَتْ عَلَيْهِمْ
 نِدَاهُ بَوْرِقِكُمْ أَحَدَكُمْ فَأَبَعَثُوا الْبَيْتَمَ بِمَا أَعْلَمَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَيَوْمٍ بَعْضُ أَوْيَوْمًا لَبِئْنَا قَالُوا الْبَيْتَمَ كَم
 إِيَّاهُمْ ﴿١٨﴾ أَحَدًا بِكُمْ يُشْعِرَنَّ وَلَا وَلِيَتْ لَطْفَ مَنَّهُ بِرِزْقٍ فَلْيَأْتِكُمْ طَعَامًا أَرْكَى أَيْهَا فَلْيَنْظُرِ الْمَدِينَةَ إِلَى هـ
 لَيْتَهُمْ أَعَثَرْنَا وَكَذَلِكَ ﴿٢٠﴾ أَبَدًا إِذَا تَفْلِحُوا وَلَنْ مَلَيْتَهُمْ فِي يُعِيدُوكُمْ أَوْ يَرَّجُمُوكُمْ عَلَيْكُمْ يَظْهَرُوا وَإِنْ
 نَبَأَ عَلَيْهِمْ أَبْنُو أَفْقَالُوا أَمْرَهُمْ بَيْنَهُمْ يَتَنَزَّعُونَ إِذْ فِيهَا رَيْبٌ لَا السَّاعَةَ وَأَنَّ حَقَّ اللَّهُ وَعَدَانٌ لِيَعْلَمُوا ع
 مَثَلَتُهُ سَيَقُولُونَ ﴿٢١﴾ مَسْجِدًا عَلَيْهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ أَمْرَهُمْ عَلَى غَلْبِ الَّذِينَ قَالَ بِهِمْ أَعْلَمَ رَبُّهُمْ بِنِي
 قَلْ كَلَيْتُمْ وَتَأْمَنُكُمْ سَبْعَةٌ وَيَقُولُونَ بِالْغَيْبِ رَجْمًا كَلَيْتُمْ سَادِسُهُمْ خَمْسَةٌ وَيَقُولُونَ كَلْبُهُمْ رَابِعُهُ
 لَا ﴿٢٢﴾ أَحَدًا مِنْهُمْ فِيهِمْ تَسْتَفْتِ وَلَا ظَهَرَ أَمْرًا إِلَّا فِيهِمْ تَمَارٍ قَلِيلٌ إِلَّا يَعْلَمُهُمْ مَا بَعْدَهُمْ أَعْلَمَ رَبِّي
 يَهْدِيَنَ أَنْ عَسَى وَقُلْ نَسِيتُ إِذْ أَرَبْتُكَ وَأَذْكُرُ اللَّهُ يَشَاءُ أَنْ إِلَّا ﴿٢٣﴾ غَدًا إِذْ لَكَ فَاعِلٌ لِي شَأْيٍ تَقُولَنَّ وَ
 مَا أَعْلَمُ اللَّهُ قُلْ ﴿٢٤﴾ تَسْعَاوُزْدَادُوا سِنِينَ مِائَةٌ ثَلَاثٌ كَهْفِهِمْ فِي وَلِبِشُوا ﴿٢٥﴾ رَشَدًا هَذَا مِنْ لَأَقْرَبَ رَبِّي
 كَمِهِ فِي يُشْرِكُ وَلَا وَلِيٍّ مِنْ دُونِهِ مَنْ لَهُمْ مَا وَأَسْمَعُ بِهِ أَبْصَرُوا وَالْأَرْضِ السَّمَوَاتِ غَيْبُهُ لِبِشُوا ب
 ﴿٢٦﴾ مُلْتَحِدًا دُونَهُ مَنْ تَجِدَ وَلَنْ لِكَلِمَتِهِ مُبَدِّلٌ لَأَرْبِكَ كِتَابٍ مِنْ إِلَيْكَ أَوْ حِي مَا وَأَتْلُ ﴿٢٧﴾ أَحَدًا ح
 يَدُ عَنَّهُمْ عَيْنَاكَ تَعْدُ وَلَا وَجْهَهُ دِيرِيدُونَ وَالْعَيْشِيِّ بِالْغَدَاةِ رَبَّهُمْ يَدَّ عُونَ الَّذِينَ مَعَ نَفْسِكَ وَأَصْبِرْ ﴿٢٨﴾
 حَقُّ وَقُلْ ﴿٢٩﴾ فُرْطًا أَمْرُهُ وَكَانَ هَوْنُهُ وَاتَّبَعِ ذِكْرِنَا عَنْ قَلْبِهِ دَأْغَفَلْنَا مَنْ تَطِعَ وَلَا الدُّنْيَا الْحَيَاةَ زِينَةً تَر
 يَشُوا وَإِنْ سُرَادِقُهُمْ أَحَاطَ نَارًا لِلظَّالِمِينَ أَعْتَدْنَا إِنَّا فَلْيَكْفُرْ شَاءَ وَمَنْ فُلْيُؤْمِنْ شَاءَ فَمَنْ رَبِّكُمْ مِنْ آل
 وَءَامَنُوا الَّذِينَ إِنَّ ﴿٣٠﴾ مُرْتَفِقًا وَسَاءَتْ الشَّرَابُ بِسَسِ الْوُجُوهُ يَشْوَى كَالْمُهَلِّ بِمَاءٍ يُغَاثُوا يُسْتَعِ

نَهَرُ تَحْتَهُمْ مِنْ تَجْرِي عَدْنٍ جَنَّتْ لَهُمْ أَوْلِيَاكَ ﴿٢٠﴾ عَمَلًا أَحْسَنَ مِنْ أَجْرِنُضِيعٍ لَا إِنَّا الصَّلِحَتِ وَعَمَلًا
لَا رَأْيِكَ عَلَيَّ فِيهَا مُتَكِبِينَ وَإِسْتَبْرَقِ سُنْدُسٍ مِنْ خَضْرَاءِ ثِيَابًا وَيَلْبَسُونَ ذَهَبًا مِنْ أَسَاوِرٍ مِنْ فِيهَا يُحَلِّوْنَ الْأَ
﴿٢١﴾ مُرْتَفَقًا وَحَسَنَتِ الثَّوَابِ نِعَمًا

عَابَيْهِمَا وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا وَحَفَفْنَاهَا أَعْنَبٍ مِنْ جَنَّتَيْنِ لِأَحَدِهِمَا جَعَلْنَا رَجُلَيْنِ مِثْلًا لَهَا هُمَا وَأَضْرَبَ
فَقَالَ ثَمَرُهُ دُرٌّ وَكَانَ ﴿٢٢﴾ نَهْرًا خِلْفَهُمَا وَفَجَّرْنَا شَيْعًا مِنْهُ تَظْلِمٌ وَلَمْ أَكْهَأْ أَتَتْ الْجَنَّتَيْنِ كَلْتًا ﴿٢٣﴾ زَر
نَ أَظُنُّ مَا قَالَ لِنَفْسِهِ ظَالِمٌ وَهُوَ جَنَّتُهُ دُرٌّ وَخَلَّ ﴿٢٤﴾ نَفَرًا وَأَعْزَمًا لَا مِنْكَ أَكْثَرُ أَنْ تُحَاوِرَهُ وَهُوَ لَصَحْبِهِ
هُ قَالَ ﴿٢٥﴾ مُنْقَلَبًا مِنْهَا خَيْرًا لِأَجْدَنَ رَبِّي إِلَى رُدِّدْتُ وَلَيْنَ قَائِمَةَ السَّاعَةِ أَظُنُّ وَمَا ﴿٢٦﴾ أَبَدًا هَذِهِ تَبِيدُ
اللَّهُ هُوَ لِكِنَّا ﴿٢٧﴾ رَجُلًا سَوَّيْتُمْ نَطْفَةٍ مِنْ تَرَابٍ مِنْ خَلْقِكَ بِالَّذِي أَكْفَرْتَ تُحَاوِرُهُ وَهُوَ صَاحِبُهُ دَل
مِنْكَ أَقْلٌ أَنَا تَرَنُ إِنَّ بِاللَّهِ إِلَّا قُوَّةٌ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ شَاءَ مَا قَلَّتْ جَنَّتِكَ دَخَلَتْ إِذْ لَوْلَا ﴿٢٨﴾ أَحَدًا بَرِيءًا أُشْرِكُ وَلَا رَبِّي
صَعِيدًا فَتَصْبِحُ السَّمَاءُ مِنْ حُسْبَانًا عَلَيْهِمْ وَيُرْسَلُ جَنَّتِكَ مِنْ خَيْرِ أَيُّوتَيْنِ أَنْ رَبِّي فَعَسَى ﴿٢٩﴾ وَوَلَدًا مَالًا
قَ مَا عَلَيَّ كَفِيهِ يُقَلِّبُ فَأَصْبَحَ بِثَمَرِهِ وَأُحِيطَ ﴿٣٠﴾ طَلْبًا لَهُ تَسْتَطِيعُ فَلَنْ غَوْرًا مَا وَهِيَ يُصْبِحُ أَوْ ﴿٣١﴾ زَلْقًا
مِنْ يَنْصُرُونَهُ دَفْعَةً لَهُ تَكُنْ وَلَمْ ﴿٣٢﴾ أَحَدًا بَرِيءًا أُشْرِكُ لَمْ يَلِيْتَنِي وَيَقُولُ عُرُوشَهَا عَلَيَّ خَاوِيَةٌ وَهِيَ فِيهَا أَنْفِ
حَيَوةٍ مِثْلَ هُمَا وَأَضْرَبَ ﴿٣٣﴾ عُقْبًا وَخَيْرٌ ثَوَابًا خَيْرٌ هُوَ الْحَقُّ لِلَّهِ الْوَالِيَةُ هُنَالِكَ ﴿٣٤﴾ مُنْتَصِرًا كَانَ وَمَا لِلَّهِ دُونَ
لِلَّهِ وَكَانَ الرِّيحُ تَذْرُوهُ هَشِيمًا فَأَصْبَحَ الْأَرْضُ نَبَاتُ بِهِ فَأَخْتَلَطَ السَّمَاءُ مِنْ أَنْزَلْنَاهُ كَمَا الدُّنْيَا ل
كَارِيَاكَ عِنْدَ خَيْرِ الصَّلِحَتِ وَالْبَقِيَّةِ الدُّنْيَا الْحَيَوةُ زِينَةُ وَالْبُنُونَ الْمَالُ ﴿٣٥﴾ مُقْتَدِرًا شَيْءٌ كُلِّ عَلَيَّ
رِضْوَانًا ﴿٣٦﴾ أَحَدًا مِنْهُمْ نُعَادِرُ فَلَمْ وَحَشَرْنَاهُمْ بَارِزَةً الْأَرْضِ وَتَرَى الْجِبَالَ نُسِيرُ وَيَوْمَ ﴿٣٧﴾ أَمَلًا وَخَيْرٌ ثَوَابًا

سَبُّوْ وَوَضِعَ ﴿٤٨﴾ مَّوْعِدَ الْكُفْرِ لِيَجْعَلَ الْآنَ زَعْمَتُمْ بَلِّ مَرَّةً أَوَّلَ خَلْقِنَا كَمَا جِئْتُمْو نَالِقَدْ صَفَّارِ تِكْ عَلَى وَع
بِرةً وَلَا صَغِيرَةً يُغَادِرُ لَا الْكِتَابِ هَذَا مَالِ يَبْوَيْلَتْنَا وَيَقُولُونَ فِيهِ مِمَّا مُشْفِقِينَ الْمُجْرِمِينَ فَتَرَى الْكِتَابَ
وَالْإِدَامَ اسْجُدُوا لِلْمَلَكَةِ قُلْنَا وَإِذْ ﴿٤٩﴾ أَحَدًا رَبُّكَ يَظْلِمُ وَلَا حَاضِرًا عَمِلُوا مَا وَوَجَدُوا أَحْصَنَهَا إِلَّا كَب
دُؤْلَكُمْ وَهُمْ دُونِي مِنْ أَوْلِيَاءَ وَذُرِّيَّتَهُ رَأْفَتَتْ خِذُّ وَنَهَى رَبِّهِ ءَأَمْرٍ عَنِ فَفَسَقَ الْجِنِّ مَنْ كَانَ إِبْلِيسَ إِلَّا فَسَجَدَ
﴿٥٠﴾ بَدَلًا لِلظَّالِمِينَ بَيْتَسَّ ع

﴿٥١﴾ وَيَوْمَ عَصَدَ الْمُضَلِّينَ مَتَّخِذُ كُنْتُ مَا أَنْفُسِهِمْ خَلَقُوا وَلَا وَالْأَرْضِ السَّمَوَاتِ خَلَقَ أَشْهَدُ لَهُمْ مَا
﴿٥٢﴾ نُونَ وَرَاءَ مَوْبِقًا بَيْنَهُمْ وَجَعَلْنَا لَهُمْ يَسْتَجِيبُوا أَفْلَمْ فَدَعَوْهُمْ زَعْمَتُمْ الَّذِينَ شُرَكَاءِ يَ نَادُوا وَيَقُولُ
بِالنَّاسِ الْقُرَّاءِ انْ هَذَا فِي صَرْفَنَا وَلَقَدْ ﴿٥٣﴾ مَصْرَفًا عَنْهَا جَدُّ وَأَوْلَمَ مَوَاقِعُهَا أَنَّهُمْ فَظَنُّوا النَّارَ الْمُجْرِمِ
غَفَرُوا وَالْهُدَى جَاءَهُمْ إِذْ يَوْمَئِذٍ مَنْوَأَنَّ النَّاسَ مَنَعَ وَمَا ﴿٥٤﴾ جَدَّ لَأَشْيَاءٍ أَكْثَرًا إِلَّا نَسْنُ وَكَانَ مَثَلِ كُلِّ مِ
﴿٥٥﴾ نَذِيرِينَ مُبَشِّرِينَ إِلَّا الْمُرْسَلِينَ نُرْسَلُ وَمَا ﴿٥٦﴾ قُبُلًا الْعَذَابِ يَأْتِيهِمْ أَوَّلًا وَلِينَ سَنَةً تَأْتِيهِمْ أَنْ إِلَّا رَبَّهُمْ وَيَسْتِ
أَظْلَمُوا مَنْ ﴿٥٧﴾ هُزُوا أَنْذَرُوا وَمَاءَ ابْتِي وَأَتَّخِذُوا وَالْحَقُّ بِهِ لِيَدَّ حِضْوَابًا لِبَطْلِ كَفَرُوا وَالَّذِينَ وَتُجَدِّلُ وَمِ
﴿٥٨﴾ وَفِي يَفْقَهُوهُ أَنْ أَكِنَّةً قُلُوبِهِمْ عَلَى جَعَلْنَا إِنَّا يَدَاهُ قَدَّ مَتَّ مَا وَنَسِيَ عَنْهَا فَأَعْرَضَ رَبِّهِ بِشَايَسْتِ ذِكْرٍ مِمَّنْ
مَائِيًا أَخَذَهُمْ لَوْ الرَّحْمَةَ ذُو الْغُفُورِ وَرَبُّكَ ﴿٥٩﴾ أَبَدًا إِذْ آيَهْتَدُوا أَفَلَنْ الْهُدَى إِلَى تَدَّ عُهُمُ وَإِنْ وَقَرَّاءَ إِذَا هُمْ
لَكِنَّهُمْ الْقُرَى وَتَلَكَّ ﴿٦٠﴾ مَوْبِلًا دُونَهُ مِنْ تَجِدُّ وَالنَّ مَوْعِدُ لَهُمْ بَلِّ الْعَذَابِ لَهُمْ لَعَجَلٌ كَسَبُوا
حَرِينَ مَجْمَعًا أَبْلَغَ حَتَّى آ أَبْرَحَ لَا لِفَتْنَهُ مُوسَى قَالَ وَإِذْ ﴿٦١﴾ مَوْعِدَ الْمَهْلِكِهِمْ وَجَعَلْنَا ظَاهِمًا الْمَاءَ
أَوْزًا أَفْلَمَّا ﴿٦٢﴾ سَرَبًا الْبَحْرِ فِي سَبِيلِهِ فَاتَّخَذَ حُوتَهُمَا نَسِيًا بَيْنَهُمَا مَجْمَعًا بَلَعَا فَلَمَّا ﴿٦٣﴾ حُقْبًا مَضَى أَوَّلًا

تُفَانِي الصَّخْرَةَ إِلَى أَوْيُنَا إِذْ أَرَاءَيْتَ قَالَ ﴿٦٢﴾ نَصَبًا هَذَا سَفَرْنَا مِنْ لَقِينَا لَقَدْ غَدَاءَ نَاءً إِنَّا لَفَتَدُهُ قَالَ جَدَّ أَنْبَغِ كُنَّا مَا ذَلِكُ قَالَ ﴿٦٣﴾ عَجَبًا الْبَحْرِ فِي سَبِيلَهُ دَوَّاتُ خَذُّهُ دُكْرُهُ وَأَنَّ الشَّيْطَانَ إِلَّا أَنْسَدِيهِ وَمَا أَحْوَتَ نَسِيهِ لِمَا لَدُنَّا مِنْ وَعَلِمْنَهُ عِنْدَنَا مِنْ رَحْمَةٍ أَتَيْنَهُ عِبَادِنَا مِنْ عَبْدًا فَوْجَدًا ﴿٦٤﴾ قَصَصَاءَ أَثَارِهِمَا عَلَى فَأَرَدَتْ صَبْرًا مَعِيَ تَسْتَطِيعَ لَنْ إِنَّكَ قَالَ ﴿٦٥﴾ رُشْدًا عَلِمْتَ مِمَّا تَعْلَمُنِ أَنْ عَلَى أَتْبِعُكَ هَلْ مُوسَى لَهُ رَقَالَ ﴿٦٦﴾ ع لَ أَمْرًا لَكَ أَعْصِي وَلَا صَابِرًا اللَّهُ شَاءَ إِنْ سَتَجِدُنِي قَالَ ﴿٦٧﴾ خُبْرًا بِهِ نَحِطُ لَمْ مَاعِلَى تَصْبِرُ وَكَيْفَ ﴿٦٨﴾ قَهَا السَّفِينَةَ فِي رَكْبًا إِذَا حَتَّى فَانْطَلَقَا ﴿٦٩﴾ ذِكْرًا مِنْهُ لَكَ أُحَدِّثُ حَتَّى شَيْءٍ عَنِ تَسْئَلِنِي فَلَا أَتْبَعْتَنِي فَإِنْ قَا لَ ﴿٧٠﴾ صَبْرًا مَعِيَ تَسْتَطِيعَ لَنْ إِنَّكَ أَقُلُّ أَلَمْ قَالَ ﴿٧١﴾ إِمْرًا شَيْئًا جِئْتَ لَقَدْ أَهْلَهَا لَتُغْرِقَ أَخْرَقَتْهَا قَالَ خَرَّ قَتَلَتْ قَالَ فَفَقْتَلَهُ، غُلْمًا لَقِيَا إِذَا حَتَّى فَانْطَلَقَا ﴿٧٢﴾ عُسْرًا مَرِي مِنْ تَرْهَقْنِي وَلَا نَسِيتُ بِمَا تُؤَاخِذْنِي لَاقَ ﴿٧٣﴾ نَكْرًا شَيْئًا جِئْتَ لَقَدْ نَفْسٍ بَغَيْرِ زَكِيَّةٍ نَفْسًا

تَقَدْ تَصَحِّبْنِي فَلَا بَعْدَ هَاشِيءٍ عَنِ سَأَلْتُكَ إِنْ قَالَ ﴿٧٤﴾ صَبْرًا مَعِيَ تَسْتَطِيعَ لَنْ إِنَّكَ أَقُلُّ أَلَمْ قَالَ ﴿٧٥﴾ بِيهَا فَوْجَدًا يُضَيِّفُهُمَا أَنْ فَابُوا أَهْلَهَا اسْتَطَعَمَا قَرِيَّةً أَهْلًا أَتِيًا إِذَا حَتَّى فَانْطَلَقَا ﴿٧٦﴾ عُدْرًا لَدُنِّي مِنْ بَلْغَ نَبِيَّكَ وَبَيْنَكَ بَيْنِي فِرَاقُ هَذَا قَالَ ﴿٧٧﴾ أَجْرًا عَلَيْهِ لَتَّخَذَتْ شِعْتُ لَوْ قَالَ فَاقَامَهُ دِينَقَضُ أَنْ يُرِيدُ جِدَارًا فِ بِيهَا أَنْ فَأَرَدَتْ الْبَحْرِ فِي يَعْمَلُونَ لِمَسْكِينٍ فَكَانَتْ السَّفِينَةُ أَمَّا ﴿٧٨﴾ صَبْرًا عَلَيْهِ تَسْتَطِيعَ لَمْ مَا بَتَا وَيَلِ سَاءَ رَهَقَهُمَا أَنْ فَخَشِينَا مُؤْمِنِينَ أَبَوَاهُ فَكَانَ الْعُلْمُ وَأَمَّا ﴿٧٩﴾ غَضَبًا سَفِينَةَ كُلِّ يَأْخُذُ مَلِكُ وَرَاءَهُمْ وَكَانَ أَعْلَمِينَ فَكَانَ الْجِدَارُ وَأَمَّا ﴿٨٠﴾ رُحْمًا وَأَقْرَبَ زَكَاةً مِنْهُ خَيْرًا رُهُمَا يُبَدِّ لُهُمَا أَنْ فَأَرَدْنَا ﴿٨١﴾ وَكُفْرًا طَغِينَا يَرْجَأُ شَدُّ هُمَا يَبْلُغَانِ رُبُّكَ فَأَرَادَ صَلِحًا أَبُو هُمَا وَكَانَ لُهُمَا كَثْرَتُ حَتَّى وَكَانَ الْمَدِينَةَ فِي يَتِيمِينَ لُغَا

عَلُّوْنَكَ ﴿٨٢﴾ صَبْرًا عَلَيْهِ تَسْطِيعَ لَمْ مَا تَأْوِيلُ ذَلِكَ أَمْرِي عَنِ فَعَلْتُهُ رُوْمًا رَبِّكَ مِنْ رَحْمَةٍ كَثُرْهُمَا وَيَسْتَخِ
بِبَاشَتِي كُلِّ مَنْ وَا تَيْنَهُ الْأَرْضِ فِي لَهُ مَكَّنَا إِنَّا ﴿٨٣﴾ ذَكَرْنَا مِنْهُ عَلَيْكُمْ سَأْتَلُوا قُلُ الْقَرْنَيْنِ ذِي عَنْ وَدَسَ
وَمَا عِنْدَهَا وَوَجَدَ حَمِيمَةً عَيْنٍ فِي تَغْرُبُ وَجَدَهَا الشَّمْسِ مَغْرِبَ بَلَّغَ إِذَا حَتَّى ﴿٨٤﴾ سَبَبًا فَاتَّبَعَ ﴿٨٥﴾
يُرِدُّ ثُمَّ نَعِدْ بِهِ رَفَسَوْفَ ظَلَمَ مَنْ أَمَا قَالَ ﴿٨٦﴾ حُسْنًا فِيهِمْ تَتَّخِذُ أَنْ وَإِذَا تَعَذَّبَ أَنْ إِمَّا الْقَرْنَيْنِ يَبْذُقُ الْقُلُوبَ
رَأَى أَمْرًا مِنْ لَهُ وَسَنَقُولُ الْحُسْنَى جَزَاءَ فَلَهِ رَصْلِحًا وَعَمَلٌ ءَامِنٌ مِنْ وَأَمَّا ﴿٨٧﴾ نُنْكَرُ عَدَا أَبَا فَيَعِدُّ بِهِ رَبِّهِ إِ
تَرَادُوا مِنْ لَهَا مِنْ لَهَا لَمْ قَوْمٍ عَلَى تَطَّلِعُ وَجَدَهَا الشَّمْسِ مَطَّلِعَ بَلَّغَ إِذَا حَتَّى ﴿٨٨﴾ سَبَبًا أَتَّبَعَ ثُمَّ ﴿٨٩﴾ يُسَ
مَا مِنْ وَجَدَ السَّدَّيْنِ بَيْنَ بَلَّغَ إِذَا حَتَّى ﴿٩٠﴾ سَبَبًا أَتَّبَعَ ثُمَّ ﴿٩١﴾ خَبَرَ الدِّيَةَ بِمَا أَحْطَنَّا وَقَدْ كَذَلِكَ ﴿٩٢﴾
الْأَرْضِ فِي مُفْسِدُونَ وَمَا جُوجَ يَأْ جُوجَ إِنْ الْقَرْنَيْنِ يَبْذُقُ الْقُلُوبَ ﴿٩٣﴾ قَوْلًا يَفْقَهُونَ يَكَادُونَ لَأَقَوْمًا دُونَهُ
عَلَّ بِقُوَّةٍ فَأَعْيُونِي خَيْرُ رَبِّي فِيهِ مَكْنَى مَا قَالَ ﴿٩٤﴾ سَدَّ أَوْ بَيْنَهُمْ بَيْنَنَا تَجْعَلُ أَنْ عَلَى خَرَجًا لَكَ نَجْعَلُ فَهَلْ
عَلَّهُ إِذَا حَتَّى أَنْفَخُوا قَالَ الصَّدَفَيْنِ بَيْنَ سَاوَى إِذَا حَتَّى الْحَدِيدِ زُبْرَاءُ تُونِي ﴿٩٥﴾ رَدَمًا وَبَيْنَهُمْ بَيْنَكُمْ أَج
مُهُ هَذَا أَقَالَ ﴿٩٦﴾ نَقَبَالَهُ رَأَسَتْطِعُوا أَوْ مَا يَظْهَرُ وَهُ أَنْ أَسْطِعُوا أَمَا ﴿٩٦﴾ قَطْرًا عَلَيْهِ أْفْرِغْ ءَاتُونِي قَالَ نَارًا ج
﴿٩٨﴾ حَقَّارِي وَعَدُّ وَكَانَ دَكَّاءَ جَعَلَهُ رَبِّي وَعَدُّ جَاءَ فَإِذْ رَبِّي مِنْ رَح

رِينَ يَوْمَ مِيدٍ جَهَنَّمَ وَعَرَضْنَا ﴿٩٩﴾ جَمْعًا جَمَعْنَهُمُ الصُّورِ فِي وَنُفِخَ بَعْضُ فِي يَمُوجُ يَوْمَ مِيدٍ بَعْضَهُمْ وَتَرَكَنَا
بَيْنَ أَفْحَسَبَ ﴿١٠٠﴾ سَمْعًا يَسْتَطِيعُونَ لَا وَكَانُوا ذِكْرِي عَنْ غَطَاءٍ فِي أَعْيُنُهُمْ كَانَتْ الَّذِينَ ﴿١٠١﴾ عَرَضًا لِلْكَف
رِينَ نُنَبِّئُكُمْ هَلْ قُلُ ﴿١٠٢﴾ نُرْ لَأَلِلْ لِكْفِرِينَ جَهَنَّمَ أَعْتَدْنَا إِنَّا أَوْلِيَاءُ دُونِي مِنْ عِبَادِي يَتَّخِذُوا أَنَّ كَفَرُوا وَالَّذِ
أَوْلِيَاكُمْ ﴿١٠٣﴾ صُنْعًا يُحْسِنُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِبُونَ وَهُمْ الدُّنْيَا الْحَيَوَةَ فِي سَعِيهِمْ ضَلَّ الَّذِينَ ﴿١٠٤﴾ أَعْمَلًا بِالْأَحْسَ

نَمُ جَزَاؤُهُمْ ذَلِكَ ﴿١٥﴾ وَزَنَا الْقِيَمَةَ يَوْمَ هُمْ يُقِيمُ فَلَا أَعْمَلُهُمْ فَخَبِطَتْ وَلِقَائِهِ رَبِّهِمْ بِكَأَيْتِ كَفَرُوا الَّذِينَ
سِ جَنَّتْ لَهُمْ كَانَتْ الصَّلِحَاتِ وَعَمِلُوا ءَامَنُوا الَّذِينَ إِنَّ ﴿١٦﴾ هُزُوا وَرُسُلِي ءَايَتِي وَأَتَّخَذُوا كَفَرُوا بِمَا جَاهِ
الْبَحْرُ لَتَفِدَ رَبِّي لِكَلِمَتِ مَدَادًا الْبَحْرُ كَانَ لَوْ قُلَّ ﴿١٨﴾ حَوْلًا عَنْهَا يَبْغُونَ لَا فِيهَا خَلِدِينَ ﴿١٧﴾ نُزُلًا الْفِرْدَوْ
يُدُّ إِلَهُ إِلَهُكُمْ أَنَّمَا إِلِي يُوْحَى مِثْلُكُمْ بَشَرًا إِنَّمَا قُلَّ ﴿١٩﴾ مَدَدًا بِمِثْلِهِ جَعْنَا وَلَوْ رَبِّي كَلِمَتُ تَنْفَدَ أَنْ قَبْلَ
﴿٢٠﴾ أَحَدًا رَبِّهِ بِعِبَادَةِ يُشْرِكُ وَلَا صَلِحًا عَمَلًا فَلْيَعْمَلْ رَبِّهِ لِقَاءَ يَرْجُوا كَانَ فَمَنْ وَاحٍ