المسـرح الذهـني

عنـــد توفـــيق الحكـــيم

بين الحلم والحقيقة نموذجا

دكتـــور

خالـــد طلعت عبـــد الفتـــاح الخولـــي

أستاذ مساعد بكلية اللغة العربية بالمنصورة

قسم الأدب والنقد

الملخص

يدور هذا البحث حول دراسة المسرح الذهني عند توفيق الحكيم ، من خلال الوقوف على تجربته الأولى المتمثلة في مسرحيته (بين الحلم والحقيقة) التي كتبها قبل (بجماليون) بحوالي سبع عشرة سنة ،متأثرا فيها بالأسطورة اليونانية ، في محاولة منه للمزج بين الحضارتين : الإغريقية والفرعونية ، كما يحاول هذه البحث – كذلك – الوقوف على مقومات العمل المسرحي لهذه المسرحية ، ودراسة بعض الظواهر الفنية البارزة فيها، كنوع من الربط بين النظرية والتطبيق .

مُقَدِّمَة

الحمد لله رب العالمين ، وصلاة وسلامًا على من لا نبي بعده ، إمام البلغاء ، وأفصح من نطق بالضاد ، سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين ، وبعد :

فقد شهد المسرح النثري في مصر تطورًا رائعًا في الربع الأول من القرن العشرين على يد أبي المسرح الأستاذ توفيق الحكيم ، الذي حرص على تحقيق التوازن الثقافي بين الحضارتين : العربية والغربية ، وذلك باستحداث نوع جديد من المسرح ، يسير على تقاليد المسرح العالمي ، يشيع فيه جو من الفكر والفلسفة ، كما هو الحال بداية عند روايات (هنريك إبسن) النرويجي ، ونهاية عند (برناردشو) الأيرلندي ، غير أن الحكيم أبى إلا أن يجدد ، محدثًا هذا الإبداع من (المسرح الذهني) الذي يجعل فيه الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز ، بهذا الفارق بينه وبين أدباء الغرب الذين جعلوا الممثلين شخصيات حية ، وطرفًا أساسيًا في الصراع ، مع إمكانية الجمع بين الرمزية والواقعية في العمل الواحد ، ولذا كانت مسرحيات الحكيم الذهنية — في رأيه – غير صالحة للتمثيل على خشبة المسرح ، لكونها تحتاج إلى إخراج خاص في مسرح خاص مكون من وسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال ...وما إلى ذلك من أشياء يتعذر وجودها كاملة على المسرح ، مما كان سببا في سعي الحكيم لدى القائمين بشأن الفرقة القومية لإيقاف تمثيل مسرحية أهل الكهف[١].

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة : (المسرح الذهني عند توفيق الحكيم : بين الحلم والحقيقة نموذجًا) التي تقوم على واحدة من هذه المسرحيات الذهنية

(١) ينظر : بجماليون / توفيق الحكيم ، صـ١٤ ، دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .

والتي كتبها الحكيم قبل (بجماليون) بحوالي سبعة عشر عامًا ؛ متأثرًا فيها بأسطورة اليونان ، ثم بجمال لوحة زيتية شاهدها في متحف اللوفر بفرنسا ، مبدعًا ومطورًا ومجددًا تحت وطأة الإحساس بالهوية العربية، إلى حد التواصل والمزج بين الحضارتين الإغريقية والفرعونية ، شريطة أن يكون طابع الأفكار وروحها شرقيًا محضًا .

ولعل هذا كان من ضمن الأسباب التي جعلتني أفرد هذه الدراسة لمسرحية (بين الحلم والحقيقة) في ضوء المنهج الوصفي التحليلي، فضلاً عن كون هذه المسرحية لم تجد من يهتم بها ويكتب عنها ، إلا ما جاء من سطور قليلة للأستاذ جورج طرابيشي في أعماله النقدية (الجزء الأول) وهي ومضات خافتة في ظلام ليل دامس ، لا تهدي الحائر ، ولا ترشد السالك .

وتنقسم هذه الدراسة إلى محاور ثمانية ، يسبقها مقدمة ، ثم تمهيد يدور في عجالة حول مفهوم المسرح الذهني ، ثم يعرض لنا ملخصا عن مضمون المسرحية ، ويعقبها فهرسان ، أحدهما للمصادر والمراجع ، وثانيهما للمحتوى ، ثم خاتمة تضم أهم النتائج .

أما المحور الأول – فيتحدث عن (الشخصيات في المسرحية)، ويأتي المحور الثاني للحديث عن (الحوار في المسرحية) ثم يدور المحور الثالث حول (الزمان في المسرحية) ، يليه (المكان في المسرحية) في المحور الرابع ، ثم يأتي المحور الخامس ، متحدثًا عن (الصراع في المسرحية)، أما المحور السادس فعنوانه : (اللغة في المسرحية) ، ثم يأتي المحور السابع ليتحدث عن (الحبكة في المسرحية) ، أما المحور الثامن والأخير– فيأتي موضحا بعض الظواهر الفنية التي توحي بها هذه الدراسة ، كعتبات العنوان ، والتأثر والتأثير، ثم تأتي الخاتمة لتحمل لنا أهم النتائج التي ستتوصل إليها هذه الدراسة .

وما توفيقي إلا بالله ، عليه توكلت وإليه أنيب .

تمهيد

أولا – مفهوم المسرح الذهني :

لعل من أيسر ما يعرف به المسرح الذهني : أنَّه مسرح كتب ليقرأ ، وليس قابلاً للأداء أو للتمثيل على خشبة المسرح ، والبعض يعرفه بمسرح القراءة ، ومسرحية القراءة هي المسرحية التي ألفت لكي تقرأ لا لتمثل على خشبة المسرح[١] ، أو هي المسرحية التي تعنى في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالبًا ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ولا يعني هذا أنَّ مسرحية (دراما الأفكار) هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحتشد فيها المؤلف أكبر عدد ممكن من الأفكار ، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع ، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية ، وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات [٢].

(١) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، تأليف / مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، صـ٣٦٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م .

وينظر ، المعجم المفصل في الأدب ، د/ محمد التونجي ، صـ٧٩١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ – ١٩٩١م .

(٢) ينظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / إبراهيم حمادة ، صـ١٤٤ ، ط دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٥م .

ومضمون المسرح الذهني عند توفيق الحكيم [1] هو جعل الممثلين أفكارًا

(١) ولد (توفيق إسماعيل الحكيم) بضاحية الرمل بالإسكندرية سنة ١٨٩٨م – كما ذكر هو بنفسه / أو ١٩٠٢م على ما يراه الدكتور إسماعيل أدهم – من أب مصري كان يشتغل في سلك القضاء وأم تركية ، ولما بلغ سن السابعة الحقة أبوه بمدرسة حكومية ، وبعد أن أتم تعليمه الابتدائي ، اتجه نحو القاهرة ليواصل تعليمه الثانوي ، ولقد أتاح له هذا البعد عن عائلته شيئا من الحرية فأخذ يعني بنواحي لم يتيسر له العناية بها كالموسيقى والتمثيل ، وبعد حصوله على البكالوريا التحق بكلية الحقوق ، فحصل على الليسانس سنة ١٩٢٥م ، ثم قرر والده إرساله إلى باريس لمواصلة دراسة القانون والحصول على شهادة الدكتوراه ، بيد أن طبيعته وميوله إلى الفن صرفتاه عن دراسة الدكتوراه والقانون إلى الموسيقى والمسرح والتمثيل ، وفي سنة ١٩٢٨م عاد توفيق الحكيم إلى مصر ليعمل وكيلاً للنائب العام في القضاء المختلط ، ثم في القضاء المصري ، ثم عمل مديرا للتحقيقات بوزارة المعارف ، ثم مديرًا لمصلحة الإرشاد الاجتماعي بوزارة الشؤون الاجتماعية .

استقال توفيق الحكيم من الوظيفة العمومية سنة ١٩٣٤م ، ليعمل في جريدة [أخبار اليوم] ، ثم عين سنة ١٩٥٤مديرا لدار الكتب الوطنية ، حصل توفيق الحكيم على جائزة الدولة سنة ١٩٥٤م ، وفي عام ١٩٥٨م أهداه الرئيس جمال عبد الناصر قلادة الجمهورية وهو أرفع وسام في الدولة ؛ تقديرا لما بذله من جهد من أجل الرقي بالفن والأدب ، ولغزارة إنتاجه أيضا ، كما مُنح جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦١م .

وعندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، عين فيه عضوا متفرغًا ، وفي سنة ١٩٥٩م قصد باريس ليمثل بلاده بمنظمة [اليونسكو] ، لكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلاً ، إذ فضل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة ١٩٦٠م ، ليستأنف وظيفته السابقة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ، توفى توفيق الحكيم في أغسطس عام ١٩٨٧م .

ينظر : ١- توفيق الحكيم ، د/ إسماعيل أدهم ، ود/ إبراهيم ناجي ، ص٣٥ ، وما بعدها ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر . ٢- عملاق الأدب توفيق الحكيم ، د/ محمد حسين الدالي ، ص ١٧ ، وما بعدها ، ط دار المعارف ، مصر ، سلسلة إقرأ(٥٤٥). ٣- أحاديث في الأدب ، رشيد الذوادي ، صـ ١٤ ، وما بعدها ؛ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م .

تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز [١].

عُرف الحكيم – إذن – بالمسرح الذهني (الذي فتح به بابًا جديدًا في الأدب العربي لم يكن مطروقًا ، وكان رائدًا فيه لا مسبوقاً ، وجعل نقاد الغرب يلتفتون إليه ، ويحتفون بأدبه ، فترجمت مسرحياته الذهنية إلى لغات عدة ،بيد أن الحكيم لم يشأ أن يتلون أدبه بلون إبداعي واحد ، فشغف بالتنويع والتجريب ، فجرفه تيار العبث الغربي الذي يريد الحكيم أن يقنعنا أنه ولجه من بوابة الأدب الشعبي الذي وجد فيه بذور أدب اللامعقول ، غير أن هذه الرحلة في تيار العبث جعلته يعود إلى نقطة البداية أو الوضع الأصل في الموقع الإبداعي عند الحكيم أي : المسرح الذهني)[٢].

بدأ الحكيم مسرحه الذهني بمسرحية أهل الكهف ، ثم أردفها بعدة مسرحيات تنتمي إلى هذا الاتجاه ، كشهرزاد ، وبجماليون ، وسليمان الحكيم ، والملك أوديب ، وإيزيس ، وغيرها [٣].

ويبدو أنَّ توفيق الحكيم هو صاحب تسمية المسرح الذهني بهذا الاسم في العالم العربي، حين أطلقه على مسرحياته ، إذ صرح بذلك في أحد أحاديثه قائلا : " أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي : فإنها تسمية خاصة بنا فيما

---

(١) بجماليون / توفيق الحكيم ، صـ١٢.

(٢) التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه ، إعداد / حميد علاوي ، صـ٢٢١ ، جامعة الجزائر ،كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٥– ٢٠٠٦م .

(٣) ينظر : قراءة نقدية في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، د/ جميل عبد الغني محمد علي ، صـ ٣٩ ، ٤٠ ، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، ع ١٦ ، جـ١ ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

يبدو ."[1]

وهذا لا ينفي كونه قد تأثر بالمسرح الفكري الأوروبي وبأهم رواده ، إذ أنَّ [مسرح الفكر] اتجاه ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية ، والذي يبدو لنا أنَّ الحكيم فرض على نفسه طريقًا مخالفًا للفكر والأدب (ذلك أنَّه رسم لمسرحه الذهني هدفاً مغايرًا لهدف كتّاب المسرح الفكري الأوربي ، من خلال اهتمامه بصورة بالغة بالحوار على حساب عناصر الدراما الأخرى ، حجته في ذلك أنَّه يكتب مسرحيات ذهنية للقراءة لا للتمثيل والعرض)[2].

وتعد مرحلة المسرحية الذهنية (هي المرحلة التي تمثل نضج المسرحية عند الحكيم ، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاءً ، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ، ليواصل دراسة القانون بجامعتها ، للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده ، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد)[3].

ويستطيع الدارس أن يهتدي إلى الفرق بين المسرح الأرسطي والمسرح الذهني ،(فإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل ورد الفعل ، فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري

(١) ينظر أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة ١٩٥١- ١٩٧١م ، صلاح طاهر ص١٨٧ ، مطابع الأهرام التجارية ، مصر ١٩٧١م .

(٢) المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم ، رسالة دكتوراه ، للطالب / ميمون بن إبراهيم ص١٥٨ ، مخطوطة بجامعة وهران الجزائرية، كلية الآداب واللغات والفنون ٢٠١٠-٢٠١١ .

(٣) المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ - تنظير – تحليل) د. / خليل الموسى ، ص٩٢ ، من منشورات اتحاد الكتاب العربي ١٩٩٧م .

وصراع الأفكار عبر التجريد ، ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية يفترض الحكيم فرضية ما ، ثم يعالج نتائج هذه الفرضية ، لينتهي من مجموعها إلى أنَّ الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكن الخروج منها) [(١)].

- موضوعات المسرح الذهني :

من الموضوعات التي طرحها الحكيم في مسرحه الذهني موضوع جدلية الزمن والذات في مسرحية (أهل الكهف) ، والموضوع الجزئي الذي بحث فيه هو الحلم والحقيقة في تلك الثنائية الضدية ، وموضوع القدرة والحكمة في مسرحية (سليمان الحكيم) ، وموضوع الفن والحياة في (عهد الشيطان) [(٢)].

ولعل من الدوافع التي جعلت الحكيم يولي اهتمامه بالمسرح الذهني : ماذكره بنفسه من فقر أدبنا العربي لهذا اللون ، واستجابته لظروف الحياة العامة التي أحاطت به وتطور تلك الظروف ، وما استنبطه النقاد من موقفه من المرأة وفشله في تجاربه الأولى معها ؛ مما ولد في نفسه الخوف منها ، والقدرة على الاستغناء عنها ،[(٣)] ولا أدل على ذلك من أعماله الأدبية التي كان يتخفى فيها ولا يبرز عاطفته تجاه المرأة ، خوفا من نظرة المجتمع لراهب الفكر في روايته (الرباط المقدس

(١) السابق ، صـ ٩٣ .

(٢) ينظر المسرح الذهني في مسرحية الهارب للطاهر وطار / مريم دقلة ، صـ ١٨- ٢٠ ، ماجستير ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر .

(٣) ينظر مسرح توفيق الحكيم، د/ محمد مندور ، ص ١٤ وما بعدها ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة.

) وغيرها .

نعم ،لقد ظلت المرأة ردحا طويلا مناط اهتمام الحكيم في الكثير من مسرحياته ، بداية بأهل الكهف ، ومرورا بشهرزاد ، ووصولا إلى بيجماليون ، كدليل على تقديره الشديد لأهمية المرأة وأصالة دورها في المجتمع ، وقد أكد ذلك بقوله معترفا بقيمتها : "...فشعوري الخاص نحو المرأة تجده في كل ما كتبت ، شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة "[١]

يضاف إلى ماسبق – من دوافع اهتمامه بالمسرح الذهني – طبيعته الخاصة ، وبناؤه الداخلي ، وميله إلى التأمل والاستبطان .[٢]

*****

ثانيا – ملخص المسرحية :

تعد مسرحية (بين الحلم والحقيقة) من المسرحيات ذات الفصل الواحد و(يتميز هذا النوع بقلة العدد في الشخصيات وبوحدة المنظر الذي تدور فيه حوادث المسرحية ، كما يتميز بوحدة الحدث من غير الالتجاء إلى حبكات ثانوية)[٣] ، ويعرف [باتريس] مسرحية الفصل الواحد بأنها (مسرحية قصيرة تُمثل بلا توقف ، في مدة زمنية ، تتراوح بين عشرين وخمسين دقيقة ... وتركز مادتها الدرامية على أزمة أو مشهد محدد ، إيقاعه سريع جدًا ، والمؤلف يتعامل معه من

(١) ملامح داخلية /توفيق الحكيم ، ص ١٢٧، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة.

(٢) ينظر تاريخ المسرح عبر العصور ، د/ مجيد صالح بك، صـ ١٩١،الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، ١٤١٢ / ٢٠٠٢ .

(٣) معجم المصطلحات العربية ، صـ ٣٦٢ .

خلال التلميح والكناية للإشارة إلى الموقف ، وبلمسات سريعة واقعية ليرسم الجو) [١].

أما أحداث المسرحية فهي حوار تمثيلي يعقده الحكيم بين نحّات يصنع التماثيل ، وبين زوجته ، حيث صنع النحات تمثالاً جميلا لأميرة فرعونية ، وظل يجلس أمام تمثاله هذا ، يتغزل فيه بأرق كلمات الغزل التي تنبئ بهيامه الشديد به ، منكرا زوجته ، ولم يعبأ بها وبجمالها – حيث كانت على قدر عال من الجمال – مما حدا بالزوجة — وقد بلغت الغيرة منتهاها – أن تقوم بتحطيم التمثال ، ليعود زوجها (النحات) إلى رشده ، ويفيق مما كان عليه ، فيعود يتغزل في امرأته ، منكرًا ما حدث منه ، لتقوم الزوجة بتفسير هذا الأمر ، بأنَّه يشبه أسطورة السكير وزوجته .

ربما حدث ذلك بالفعل من الحكيم ، فيكون قد هام ذات مرة ببعض الشخصيات ثم أراد تجسيدها في هذه المسرحية ، محاولا أن يفيد من أي حدث مر به ، سواء أكان إيجابا أم سلبا ، معتمدا على الرمز باستخدام الأسطورة ، حين قال: " إني اليوم أقيم مسرحي وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز . " [٢]، وسيتضح لنا ذلك من خلال دراسة مقومات العمل المسرحي لهذه المسرحية في الصفحات التالية .

---

(١) معجم المسرح ، تأليف / باتريس بافي ، ترجمة / ميشال ف . خطّار ، صـ٤٠١ ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، فبراير ، ٢٠١٥م.

(٢) بجماليون / توفيق الحكيم ، صـ١٢.

المحور الأول - الشخصيات في المسرحية :

لأهمية الشخصية في العمل المسرحي عدها البعض (مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلالها الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية) [١].

ويعرفها أحد الباحثين بأنها (تصوير منسق لإنسان بجميع خصائصه المميزة يقوم بالفعل في بوتقة من الصراع مع آخرين للوصول إلى هدف ، والشخصية أرهف ركن من أركان المسرحية لأنها محور أركانه)[٢].

ويرى [باتريس] أنَّ الشخصية في أساسها مصممة لتكون كلامًا حكائيًا سرديًا [٣] ، وأنها تساعد الممثل على تكوين ملامحه ، وإبداء رأيه بطريقة لا تبدو فيها أنَّها تطرح إشكالية ما[٤].

وللشخصية المسرحية أبعاد وشروط :

فمن أبعادها : أولاً – أن يتوفر عنها معلومات إحصائية كقولهم (رجل يرتدي بذلة ويقعد على كرسي) . ثانياً – أن يتوفر عنها معلومات أساسية كالعمر والعمل ، وحياته في البيت ، ثم الأحداث الجانبية الرئيسة ، ثالثًا – المعرفة الكاملة بالشخصية وتاريخها ، رابعاً – كونها نادرة تماماً ومميزة ومثيرة لاهتمام

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د/ إبراهيم حمادة ، صـ ١٥٥ .

(٢) أزمة المسرح السعودي ، تأليف / ياسر مدخلي ، دار ناشري للنشر الإليكتروني ، نشر إليكترونيات في يوليو ٢٠٠٧م .

(٣) معجم المسرح ، تأليف / باتريس بافي ، ترجمة / ميشال ف . خطّار ، صـ١٩٣.

(٤) السابق ، صـ ٣٨٧ .

الجمهور [١].

ومن أهم الشروط التي يجب أن تتوفر فيها :

١- أن تكون مناسبة ، أي : تكون الأفعال والتصرفات الصادرة عن الشخصية ملائمة لطبيعتها .

٢- أن يكون لأخلاق الشخصية شبيهًا بالواقع ، حتى يقتنع الجمهور بها.

٣- أن يكون خلقها سويًا ، أي متناسقة في أفعالها وتصرفاتها حتى لو لم تكن كذلك في الواقع .

٤- أن تكون الشخصية لا نموذجية ، أي من الشخصيات التي يندر تكرارها ، حتى يؤدي ذلك إلى جذب انتباه المشاهد [٢].

ويقسم النقاد الشخصية إلى شخصية محورية ، وأخرى ثانوية أو مساعدة، فالشخصية المحورية هي التي تقوم على مفهوم البطل ، (وتستمد معظم الشخصية وجودها من مقدار صلتها به ، ومن طبيعة تلك الصلة ، فالبطل هو المحرك لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح ، ويمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي)[٣].

---

(١) ينظر أزمة المسرح السعودي ، صـ ٥٥ .

(٢) ينظر : مسرحية قيس ولبنى للشاعر عزيز أباظة – عرض وتحليل ونقد، د/ سامي عطية أحمد السيد ، صـ ١٤٦ ، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، ع ١٥ ، جـ١ ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .

(٣) فن المسرحية ، د/ عبد القادر القط ، صـ ٢٠ ، دار نوبار للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٩م .

أما الشخصية الثانوية المساعدة ، فهي التي لها وظيفة في مجرى الأحداث ، ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطور الحبكة الدرامية ، وتأتي في المرتبة الثانية ، وتتفاوت أهميتها من مسرحية لأخرى [1].

والناظر في مسرحية (بين الحلم والحقيقة) يستطيع أن يميز بين نوعين من الشخصيات .

النوع الأول : الشخصية المحورية الأساسية ويمثلها (النحات) الذي يرمز له الحكيم بـ (هو) صانع التماثيل الذي جلس أمام تمثال صنعه لأميرة فرعونية ، وزوجه التي يرمز لها بـ (هي) وهي جميلة تشبه التمثال .

وشخصية (النحّات) تذوب عشقًا في الجمال أينما وجد ، وهو هنا هائم بهذا التمثال الذي صنعه بيديه ، حيث ينظر إليه قائلاً :

– نفريت ! ما أجملك ! عيناك في صمتهما العجيب تابوتان لامعان ، يرقد في أحدهما الحب وفي الآخر الحب .

هي لزوجها الفنان :

– ألن تكف عن مخاطبة هذا التمثال الصخري ؟

هي :

– إنك جننت .

هو :

(١) مسرحية قيس ولبنى ، صـ ١٤٨ ، مرجع سابق .

– إني أحب .

هي :

– تحب تمثالاً من الصخر ؟

هو :

– إنَّها ليست من الصخر ، أللصخر حرارة وأنفاس ؟!

هي :

– تلك حرارتك وأنفاسك !

هو :

– ما أجملك يا نفريت ! رأسك ذو الشعر الأسود شمس من الأبنوس ، رأسك اللامع كرة ساحر تبهر بصري وتثقل رأسي ، إنني أشعر الآن بدوار.

هي :

– لا تطل النظر إلى هذا الصخر اللامع .

(ترده عن التمثال)

هو :

– دعيني يا امرأة .

هي :

– كلا لن أدعك هذه المرة ، لقد ضقت ذرعا بهذا التمثال ...لا تحدق فيه

ببصرك ..إنك تحلم ...أقسم أنك في حلم . [١]

ولعل فيما سبق من حديث (النحات) ما يوحي بشدة غرامه بالفن وتهيامه به ، حتى وقع – في النهاية – أسيرًا لهذا الفن الجميل ، الأمر الذي جعله يعيش في الخيال ، متصورًا أن ما صنعه ليس من صخر ، بل هو إبداع من نبض ، يملؤه الحب من كل مكان ، يسحر من يراه ، فيبهر بصره ويثقل رأسه .

ويلاحظ أن الشخصية عند توفيق الحكيم (قد تقلع من الواقع ، لكنها سرعان ما تنساه ، وكأنها تنكره ، وهي تبدو وكأنها مكلفة بمهمة تتفانى من أجل إنجازها ، وتعجز في الغالب عن تحقيق أهداف كبيرة وشبه معجزة تضعها نصب أعينها) [٢] ، وهذا واضح في شخصية هذا الرجل الذي تفانى في فنه ، فجسد من فنه هذا إنسانًا يشعر ويحس .

أما شخصية الزوجة فجاءت شخصية سطحية بسيطة لا عمق فيها ، وقد خلع عليها الحكيم رداء الغيرة الشديدة على زوجها ، مما سيؤدي بها إلى أن تقوم – في النهاية – بتحطيم التمثال ، ولعل هذا يفسر لنا موقف الحكيم من المرأة التي لايوافق أن تشاركه عالمه إلا إذا كانت من صنع يده وعصارة فكره .

أما عن النوع الثاني من الشخصية ، فهو الشخصية الثانوية أو المساعدة ويمثله (التمثال) وهو الشخصية ذات التأثير الكبير في تغيير مسارات الأحداث ، بل وتوجيه البطل (النحات) توجيهات مختلفة ، حيث وجدناه يتحول من مرحلة الإنسان الطبيعي إلى إنسان بعيد عن الواقع ، زاهد في الحياة ، تائه في

(١) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١٠٥ – ١٠٧ .

(٢) التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم / حميد علاوي ، صـ ١٥٦ .

جمال الفن ، هائم فيه .

وهناك أيضًا شخصية تمثال آخر لرجل ، وهو (أسرتسن) زوج (نفريت) التمثال المرأة ، ليس له ظهور كثير على الرغم من وجوده بجانب (نفريت) فوق عرش واحد ، وهو يمثل فقط مصدر الغيرة للنحات (صانع التماثيل) حيث قال :

– أنا الذي يغار من زوجها (أسرتسن) إنَّه إلى جانبها أبدًا .. فوق عرش واحد ... تحوطهما هالة من أنفاس الآلهة ... وتحفهما العبيد بمراوح النخيل[1].

وهناك – أخيرًا – شخصية العبيد الذي لا يظهرون إلا في منظر وحيد [وهم يمسكون بمراوح النخيل] .

*****

(١) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١١٠ .

المحور الثاني - الحوار في المسرحية :

يعرف [باتريس] الحوار بأنَّه حديث بين شخصيتين أو أكثر ، والحوار المسرحي هو إجمالا : تبادل كلامي بين الشخصيات ، وهو الشكل الأساسي والمثالي للدراما ، أو هو تبادر بين (أنا) متكلم ، و(أنت) مستمع ، كل مستمع يأخذ دور المتكلم ، وكل ما هو معروض لا معنى له إلا في سياق هذه العلاقة الاجتماعية بين المتكلم والمستمع [(١)].

ويعرفه الدكتور إبراهيم حمادة بأنَّه (الكلام الذي يتم بين شخصية أو أكثر ، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد ، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها) [(٢)].

ويرى الدكتور العشماوي أن للحوار في المسرحية – بصفة عامة – شأنا كبيرا ، لأنه يعد الوسيط الوحيد للتعبير ، سواء أجاء نثرًا أم شعرًا ، وأن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطًا وموحيًا في الوقت ذاته [(٣)].

وتكمن أهمية الحوار عند توفيق الحكيم في كونه أداة المسرحية ، فهو الذي يعرض الحوادث ، ويوجِد الأشخاص ، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها ، كما أن الحوار – عنده – يمثل الشعر في كونه ملكة تولد ، أكثر مما هو شيء يكتسب ، وإن كان طول الممارسة والمرانة له بالطبع أثر كبير في الوصول به إلى

---

(١) ينظر معجم المسرح ، صـ ١٧٠ – ١٧٢ .

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، صـ ١٠١ .

(٣) ينظر : دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ، د/ محمد زكي العشماوي ، صـ٦٠ ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م .

الجودة والإتقان ، استمع إليه يقول : " إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ، ... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية...فهو الذي يعرض الحوادث ، ويوجِد الأشخاص ، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها ، ...والحوار في أغلب ظني كالشعر ، ملكة تولد ، أكثر مما هو شيء يكتسب ، وإن كان طول الممارسة والمرانة له بالطبع أثر كبير في الوصول به إلى الجودة والإتقان "[(١)].

كما يرى الحكيم أن (الحوار – باعتباره أداة المسرحية – تقع عليه أعباء كثيرة ، بل عليه وحده تقع كل الأعباء ، فمنه تعرف قصة المسرحية ، وما انطوت عليه من حوادث ومواقف ، وهو لا يقصها علينا حكاية ونعت في الماضي ، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك ، فالحوار هو الحاضر، وهو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها ، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضيًا أبدًا)[(٢)].

والحكيم كفنان مبدع يرى أن الحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور ، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين ، وكل ما يوضع على اللوحة من فن ، ومن ثم فليست مهمة الحوار رواية ما حدث لأشخاص ، بل مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم ، دون وسيط ، ليس هذا فحسب ، بل عليه أن يلون تلك الحوادث باللون الموافق لنوع المسرحية مأساة أو ملهاة[(٣)].

كما تكمن أهمية الحوار عند الحكيم أيضًا في أنّه – فضلاً عما سبق – يعول عليه في تكوين الشخصيات ، فلابد أن نعرف من طريقه طبائع الأشخاص،

(١) فن الأدب / توفيق الحكيم ، صـ ١٤٠ ، دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر .

(٢) السابق ، صـ ١٤١ .

(٣) ينظر السابق ، صـ ١٤١ .

ودخائل نفوسهم ، كما تكمن أهميته – أخيرا– في كونه ملزما بخلق جو المسرحية ، وهو عمل دقيق ، لا يبوح لنا الحوار بسره ، وليس هو بالعمل المنظور ، ولكنه من عجائب الحوار أحيانًا [١].

أقول : إن أهمية خلق جو المسرحية الملقاة على عاتق الحوار يبدو فيه رهافة الحس ، ووعي المؤلف المثقف الذي يستطيع بثاقب ذوقه وكامل شعوره ، وامتلاكه أدوات الفن أن يفعل ما تحدث عنه الحكيم ، ولعل البعض يعد مثل ذلك مبالغة [٢].

ويبدو لي أن ملاك الأمر كله يرجع إلى الأسلوب وانقياده إلى الكاتب المتمكن ، استمع إلى الحكيم يقول : " إن رجل الفن ... وهو المقلد الأصغر للمبدع الأكبر .. يدرك أن الفن لا يعيش بالغاية ، لأنَّ الغاية فانية كاسمها ، وإنما يعيش الفن بالأسلوب ، لقد انقضت الغاية من تشييد (الأهرام) ، وفنيت الغاية من بناء (البارتينون) ، دفن الموت أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقي أسلوب الفن وحده خالدًا في الأهرام و البارتينون)[٣].

وقد أطلعنا توفيق الحكيم على حقيقة الحوار في مسرحية (بين الحلم والحقيقة) – في أثناء حديثه عن الحوار في مسرحية (فاوست) لجوته – حيث وضح لنا أن الذي يشغل المؤلف ليس الواقع ولا مآسي البشر ، وإنما الذي يهمه في قصته

(١) ينظر السابق ، صـ ١٤٢ .

(٢) ينظر على سبيل المثال – من الذين أعدوا ذلك مبالغة . التنظير المسرحي ، صـ ١٣٦

(٣) تحت شمس الفكر / توفيق الحكيم ، صـ ٥٦ ، ٥٧ .

هذه هو علاقة الإنسان بما هو أعلى منه ، هنا إذن مجال الفكر والشعر[١].

والناظر في حوار مسرحية (بين الحلم والحقيقة) يدرك أنَّه – في معظمه – حوار خارجي ، وليس داخليًا ، والحوار الخارجي (هو الذي تتوجه به شخصية بالحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ، ثم يأتي دورها ، وتتحول بذلك إلى المتكلم يخاطب والآخر يسمع)[٢] ، وهو حوار يجريه الحكيم بروح الشعر وإن تقيد بالنثر:

هـو :

- نفريت ... رأسك اللامع بين يدي كوكب أسود بين يدي إله ، كوكب لا نهار له .

هـي :

- ورأسي أنا أيها المجنون . ألا تراه ؟

هـو :

- من أنت ؟

هـي :

- انظر إلى شعري الأسود اللامع .

هـو :

---

(١) ينظر فن الأدب صـ ١٤٤ .

(٢) المسرح الذهني في مسرحية الهارب للطاهر وطار / مريم دقلة ، صـ ٦٧.

- رأسك ليل له نهار [1].

إلى هنا وتنفجر الزوجة غَضْبَى ، تحركها نار الغيرة ، فتُظهر مدى مقتها لزوجها قائلة له :

إني أمقتك مقتا شديدًا ، وأبغضك أكثر مما تبغضني ، وأمقت من تحب ، وأبغض هذا التمثال .

ولا يلبث أن يرد على هذه الكلمات بكلمات شاعرية يعبق بها الزمان والمكان ، بيد أن وجهة الكلمات هذه المرة يوجهها نحو (نفريت) قائلاً :

- نفريت ! أنت لي وحدي ، أنتِ كوكبي ، فلنسبح سويًا في بحار الفضاء تاركين خلفنا [أسرتسن] ... ولنبحث عن جزيرة الهناء الدائم ... تلك الجزيرة التي خلفتها الآلهة لأنفسها ثم فقدتها ... هلمي بنا نبحث عنها معًا فربما كان حظنا أوفر من حظ الآلهة [2].

هي :

- أقسم أنك في حلم ، لكني سأوقظك .

هو :

- نفريت ... جزيرة الهناء الدائم ليست في محيطات الفضاء كما تزعم الآلهة ... عبثًا تبحث عنها الآلهة في محيطات الأثير ... جزيرة الهناء الدائم المفقودة لا يعرف مقرها غيري ... ميلي بأذنك نحوي كي أهمس لك بمكانها ، أتدرين أين جزيرة الهناء الدائم وهي ليست في محيطات الفضاء، هي في محيط ...

(١) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١١١ ، ١١٢ .

(٢) السابق ، صـ ١١٢ .

عينيك ..[١]. وحواره مع التمثال (نفريت) أحسبه حوارا أحاديا جانبيا ، يلقيه (النحات) معبرًا عما يختلج في صدره من مكنونات باتت ترسم طبائع شخصيته ، فضلاً عن تحديد الغاية من هذا العمل الأدبي .

والحوار في المسرحية من النوع الجيد ، حيث حرص الحكيم على شيئين ذكرهما [باكثير] (الأول : وجود الصراع الصاعد ، فهو الذي يكسبه القوة والحياة ، والثاني : معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة ، لأنَّ الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه ، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون في المستقبل)[٢].

فكل كلمة قالها (النحات) تشير إلى مدى تعلقه بهذا التمثال الذي صنعه بيديه ، وكأنه يريد أن ينقل إلينا حقيقة تعلق الفنان بفنه تعلقًا شديدًا لا فكاك عنه ، هذا التعلق وهذا الحب يجعلان الفنان يحلق بهما في عالم اللاواقع ، يؤثر فيه التمثال على زوجته التي ترفض مثل تلك العلاقة ، ومن ثم فالحوار يفصح عن ظاهر الشخصية وباطنها ، ولذا كان التميز ، يقول (باكثير) : " إذا أردتم أن تحكموا على حوار ما ، فابحثوا عن هذا التيار النفسي فيه ، فإن وجدتموه مطردًا فيه متسلسلاً فاعلموا أنَّه حوار ممتاز ؛ لأنه يعبر عن ظاهر الشخصية ، ويفصح عن باطنها في وقت واحد)[٣].

---

(١) السابق ، صـ ١١٢ ، ١١٣ .

(٢) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية / علي أحمد باكثير ، صـ ٨١ ، الناشر مكتبة مصر .

(٣) السابق ، صـ ٨٧ .

المحور الثالث - الزمان في المسرحية :

بداية نؤكد – مع من أكد – أن الزمان شرط أساسي لأي إبداع تاريخي ، مهما كانت درجات تجاوز الواقع [١].

كما تجدر بنا الإشارة إلى حقيقة ارتباط الزمان بالمكان وأن (الزمان غير منفصل عن المكان ، وأن قضية الإنسان لا تختلف إذا قلنا إنّه في صراع مع الزمان أو مع المكان ، على أساس أن نفهم من الزمان (الزمان المكاني) ومن المكان (المكان الزماني)،وقد أدرك هذه الحقيقة الفيلسوف والشاعر، الفيلسوف بتفكيره ، والشاعر بتجربته) [٢] ، ومن ثم فليس مكان بلا زمان ، كما أنه ليس زمان بلا مكان ، وقد أكد بعضهم هذه الحقيقة بقوله : " إن قليلا من النظر المتأمل يكفي لبيان كيف أنهما – أي الزمان والمكان – يعتمد الواحد منهما على الآخر ، ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان ، كما ليس زمان بلا مكان ، تماما كما أن الحياة لا تقوم بغير جسم ، والجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته من حيث هو جسم حي دون الحياة ، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني ،والزمان مكاني ، وقد رتب على ذلك أنه ليست هناك لحظة زمانية بغير موضوع في المكان ، ولا موضع في المكان بغير لحظة زمانية .) [٣].

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د/ سعيد علوش صـ١٠٨ ، ط دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان – سو شبريس ، المغرب ، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

(٢) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ..دراسة مقارنة، د/ عز الدين إسماعيل ، صـ ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ط دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٠.

(٣) السابق ، صـ ٢٥٢ .

وفيما يخص الحديث عن الزمن المسرحي الذي يقصد به تتابع الحدث ، نجد أن لهذا النوع من الزمن أنماطا عديدة ، أتى الحكيم في مسرحيته (بين الحلم والحقيقة) بواحد من هذه الأنماط ، وهو الزمن التتابعي الذي تتتابع فيه الأحداث دون انقطاع ، وقد جاء الزمن هنا واضحًا في خطين متداخلين، تأرجح بينهما الوعي واللاوعي ، مما أدى إلى احتدام الموقف وتطوره ، كما أتى الزمان هنا شرسًا ،حيث ساعد الزوجة على تحطيم التمثال ، ليكون ذلك سببًا رئيسًا في حل العقدة وانفراج الأزمة .

أما الإشارات الزمانية فقد غاب معظمها ، وكأن المسرحية لم تدم سوى هذه اللحظات التي دار فيها الحوار ، وهذا يجعلنا نوقن أن توفيق الحكيم التزم بمبدأ وحدة الزمان ضمن الوحدات الثلاث التي اشترطها أرسطو ، أعني : وحدة الموضوع ، والمكان ، والزمان في المسرحية ، حيث قال أرسطو في الفصل الخامس من كتاب (الشعر) : "إن المأساة تجتهد أن تبقي قدر المستطاع في حدود دورة واحدة للشمس أو قريبًا من ذلك "[(١)].

وقد أدرك الحكيم هذا كله حين قال عن قيمة الزمن عند مؤلف المسرحية : " شأن مؤلف المسرحية هنا شأن الموسيقي أيضًا ، فهو مقيد– هو الآخر– بوقت السامع ، لا يستطيع أن يمضي في لحنه – مأخوذًا بالتحمس ، أو الوحي – فيطيل في تأليفه إلى الحد الذي يجاوز مجلس السماع المصطلح عليه في دور الموسيقى ، فالوحي عند الموسيقى ومؤلف المسرحية يجب أن ينظر في الساعة من

(١) موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة ، جـ١ ، صـ ١٣١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٨٣م .

حين إلى حين ؛ ليعرف الحدود التي يتحتم عندها أن يقف " [١].

كما يلاحظ أن الحكيم أشار إشارة خفيفة لنوع آخر من الزمن ، يستدعي فيه البطل أحداثًا أسطورية تذكره بها زوجه في قولها له مبررة ما حدث :

- أتذكر أسطورة السكير وزوجته ؟ ، لقد كان يسرق حُليّ زوجته كي يسبغه على خليلته ، ثم يسرق حليّ خليلته كي يخلعه على زوجته .

هو :

- ومن خليلته ؟

هي :

- زوجته [٢].

ويسمى النقاد هذا النوع من الزمن ب[الزمن الداخلي] الذي يختلف عن الزمن الخارجي إذ إنّه يعد استدعاءً واستحضارًا لتجارب ماضية ويعرفه البعض بأنّه (زمن الماضي المستحضر المعيش في الحلم بنوعيه ، حلم النوم ، وحلم اليقظة) [٣]، والبعض يسميه بالزمن الاسترجاعي أو المشهد الاسترجاعي ، ويقصد به (العودة إلى الماضي ، وتكون هذه العودة إلى أشياء أو أحداث وقعت وتلاشى

(١) فن الأدب / توفيق الحكيم ، صـ ١٣٩ .

(٢) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١١٨ .

(٣) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية / مصطفى توابي صـ١٠٥ ، الناشر / دار الفارابي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م .

زمنها إلا أنها تبقى مؤثرة في الذاتي والنفسي للشخصية)[١].

والمدهش في الأمر أن الحكيم كان من الذكاء بمكان ؛ حيث جعل الزمن الخارجي أو الواقع ينتصر على الأسطورة ، أو الحلم ،أو الزمن الداخلي ، الاسترجاعي ، وهذا واضح حين أفاق (النحات) من وهم حبه وتهيامه بالتمثال ، بعد ما حطمته زوجه ، قائلاً على الفور :

- أين أنا وأين كنت ؟

هي :

- لست أدري أين كنت ! إنما أنت الآن هنا معي وقد عدت إليَّ

هو : (ينظر إليها مليًا) .

- أيتها العزيز ، أنا هنا معك ! اجلسي إلى جانبي .

هي :

- لماذا تطيل إليّ النظر هكذا ! ؟

هو :

- كأن رأسك شمس سوداء ..

هي :

(١) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح ، أطروحة دكتوراة ، إعداد / زاوي أحمد ، ص ٢١٢ ، جامعة وهران ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، الجزائر، ٢٠١٤/٢٠١٥ .

- بل ليل له نهار ...

هـو :

- كوكب من الأبنوس ... وعيناك ، كأن عينيك من ذهب ...

هي :

- عيناي من نحاس ...

هـو :

- عيناك بحيرتان صافيتان يسبح في إحداهما الحب وفي الأخرى ... الحب[1].

*****

(١) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١١٤ ، ١١٥ .

المحور الرابع - المكان في المسرحية :

يعرف المكان بأنه (سلسلة من الأنماط الشيئية المتوزعة التي تحتل حيزًا ولها أبعادها وخصائصها المادية ، ففهم المكان قائم أولاً على الخبرة والتجربة ، أن نفهم المكان يعني أن نجربه ، وبذلك يصبح المكان إطارًا للأشياء ، ينطوي عليها ويبرزها) (١) .

ويمكن النظر إلى المكان (بوصفه نظاما له امتداداته الاجتماعية والاقتصادية والعاطفية ، تنتظم فيه العلاقات الإنسانية ، فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث ، حتى إن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ في بعض الأحيان طابعا مقدسا ؛ لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة ، لما يثيره من مشاعر الانتماء وذكريات مواطن النشأة والمتقلب ، ليظل المكان مقرونا بالوجود الآدمي الأول ، حيث رحم الأم ، وانتهاء بقبر يضمه بعد موته ، والفاصل بينهما تجليات لأمكنة متنوعة [النشأة ، اللعب الإقامة ، الدراسة]) (٢).

وعن أسبقية المكان على الإنسان ، وثبوته عن الزمان ، يرى البعض أن (المكان –تاريخيا – أقدم من الإنسان ، والإنسان بوجوده وكينونته في المكان يعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية، ووفق ثقافته ، ورغم أن المكان والزمان عنصران متلازمان لا يفترقان، فإن المكان ثابت على

---

(١) عبقرية الصورة والمكان / طاهر عبد مسلم صـ ١٦ ، ط دار الشروق ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م .

(٢) أدبية السيرة الذاتية ،بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة ، إعداد / ناصر بركة ، ص ١٥٦ ، رسالة دكتوراة مخطوطة بجامعة الحاج لخضر،باتنة، الجزائر ، ٢٠١٢ -٢٠١٣.

عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكا مباشرا ، ذلك أن المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس ، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكا غير مباشر من خلال فعله فيه .) [١].

والمكان المسرحي : هو ذلك المكان الجغرافي الذي تحتويه خشبة المسرح وهو هنا ذلك المكان الذي وقف فيه (النحات) في منزله أمام تمثاله وهو يرنو إليه ، حيث دارت أحداث المسرحية في بيت النحات ، ومن ثم فقد التزم الحكيم في مسرحيته (بين الحلم والحقيقة) بوحدة المكان التي نادى بها أرسطو والتي (تفرض استعمال مكان واحد ، يمكن أن تشمله نظرة المشاهد على الرغم من ذلك) [٢] ، هذا ، على الرغم من علم توفيق الحكيم أن المسرحي – على عكس الروائي – مقيد بمناظر قليلة ، يجب أن تجري في إطارها المغلق كل القصة التي يعرضها ... هذا الحيز الضيق لا بد أن تتحرك فيه أعظم المآسي البشرية والمهازل الإنسانية ، وأن تحدث من الأثر في النفوس ما تحدثه – أو ربما أكثر مما تحدثه – الرواية المروية . [٣]

وتنبغي الإشارة في هذا السياق ، أنه لا يمكن (عزل المكان المسرحي عن سياقاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والإيديولوجية ، ولهذا يعد كل عنصر من عناصر المسرحية بمثابة جذور لغرس المسرح في الحياة والواقع الذي يعيش فيه

(١) أهمية المكان في النص الروائي ، مقال منشور بمجلة نزوى العمانية، للكاتبة / آسية البوعلي ، عدد ١ أبريل ، ٢٠٠٢، موقع المجلة على الشبكة العنكبوتية:https://www.nizwa.com.

(٢) معجم المسرح ، باتريس صـ ٥٩٠ .

(٣) فن الأدب ، توفيق الحكيم ، صـ ١٣٧ ، ١٣٨ .

المؤلف المسرحي والممثل والمخرج .) [١]

وكما كان للمكان الظاهر – أعني بيت النحات الذي فيه التمثال – دور مهم في أحداث المسرحية ، فإن هناك مكانا لامرئيا للمتلقي لعب دورًا لا يقل أهمية عن المكان الظاهر ، إنه مكان حدوث الأسطورة التي روتها زوجه له عن (السكير وزوجته) :

هي :

- أتذكر أسطورة [السكير وزوجته ؟] لقد كان يسرق حليَّ زوجته كي يسبغه على خليلته ، ثم يسرق حليَّ خليلته كي يخلعه على زوجته .

هو :

- ومن خليلته ؟

هي :

- زوجته [٢].

إن مكان حدوث أسطورة (السكير وزوجته) لعب دورًا مهما هنا ؛ حيث عمل على ضبط تطور الحدث الذي عرضه لنا الحكيم تطورًا له دلالته الموحية ، وكأنه علامة أو أيقونة للتحول الإيجابي في نفس الزوج (النحات) تجاه الزوجة ، أو إلى الحقيقة بدلاً من الحلم ، عن طريق البعد عن الفن .

*****

(١) التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ، ص١٣٠ .

(٢) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١١٨ .

المحور الخامس - الصراع في المسرحية.

للصراع دور فاعل في المسرحية ، وبخاصة في الشخصيات ، وبدون هذا الصراع تظل الشخصية مبهمة ، لا نعرف هدفها وما تود تحقيقه [١].

والصراع هو (التصادم بين الشخصيات أو النَزَعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة) [٢].

أو هو (مناضلة بين قوتين متعارضتين ، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي) [٣].

وقد يكون هذا الصراع داخليًا في نفس إحدى الشخصيات ، أو خارجيًا مع قوى خارجية كالقدر والبيئة ... [٤].

ولابد أن يتسم الصراع المسرحي بالنمو والتصاعد ، ويتدرج في بطء ، أما إذا اتسم الصراع بالركود والبطء ، فإنه يصيب المتلقي بالملل والسأم وعدم القدرة على متابعة الحدث [٥].

وقد جاء الصراع في (بين الحلم والحقيقة) من النوع الخارجي ، حيث دار بين الفنان (النحات) وزوجه ، وهما شخصيتان متناقضتان تماما ، ومن ثم تولد الصراع بينهما ، لتتكشف أمامنا فكرة الحكيم التي أراد إذاعتها ، وهي مدى

---

(١) ينظر فن المسرحية ، د/ عبد القادر القط ، صـ١٨ ، مرجع سابق .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / مجدي وهبة وكامل المهندس ، صـ٢٢٤.

(٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د/ إبراهيم حمادة ، صـ ١٦٢ .

(٤) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، صـ ٢٢٤ .

(٥) ينظر : مسرحية قيس ولبنى ، صـ ١٧٤ ، ١٧٥ ، مرجع سابق .

العداء الكامل من الحياة للفن (لأنَّ الفن هو الكمال ، والحياة هي النقص ، وعلى الأول أن يهرب من الثانية هربه من الطاعون ، ونظرًا إلى أن المرأة هي إغراء الحياة الأعظم ، فما على الفنان إلا أن يهرب منها إلى شبحها)[١]،ومن ثم هام الفنان عشقا في تمثاله الذي أبدعه بيديه ، فراح يذيع سره لزوجه التي لا تفهم حقيقة الفن ، ولا تتعلق إلا بكل ما هو زائل ورخيص :

هـو :

- إنى أحب .

هي :

- تحب تمثالاً من الصخر ؟

هـو :

- إنها ليست من الصخر ، أللصخر حرارة وأنفاس ؟ [٢].

وينمو الصراع ويتصاعد حين تخاطبه فيقول لها :

- من أنتِ ؟

هي :

- من أنا ؟! ألا تعرفني ؟ إني أبغضك ؟

(١) جورج طرابيشي ، الأعمال النقدية الكاملة ، جـ١ ، صـ ١٣٧ ، الناشر دار مدارك للنشر ، الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ،٢٠١٣.

(٢) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١٠٦ .

ويحتدم الصراع حينما تقول له :

-إني أمقتك مقتًا شديدًا ، وأبغضك أكثر مما تبغضني ، وأمقت من تحب ، وأبغض هذا التمثال [١].

ويمتد الحوار بينهما حتى تقول له :

- سأجعلك تفيق من تأثير عينيها ، انظر ؟ ماذا ترى بيديّ ؟

(تأتي بمطرقة من الحديد)

هو :

- لا تقربي نفريت .

هي : (تحطم التمثال) .

- انظر هذا الكوكب الأسود تمحوه المطرقة ! [٢].

وقد خلت المسرحية من النوع الثاني من الصراع ، وهو الصراع الداخلي الذي ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين ؛ أي صراع الشخصية مع قواها الداخلية وما ينتج عنه من تمزق في هذه الذات وذلك يعبر عن معاناة الشخصية ، [٣] ولعل استعانة الحكيم - في مسرحيته - بالصراع الخارجي فقط مرده إلى ضيق الزمن ، حيث إن المسرحية ذات فصل واحد ، أو

(١) السابق ، صـ ١٠٩ .

(٢) السابق ، صـ ١١٢.

(٣) ينظر : المسرح الذهني في مسرحية الهارب للطاهر وطار / مريم دقلة ، صـ ٦٠.

يكون الحكيم أراد فقط كشف لثام شاعرية اللغة التي تعد بمثابة المشكاة التي تنير درب العمل المسرحي بأكمله ، وربما يكون – أخيرا – لخوف الحكيم من إدخال الرتابة والسأم في نفوس قرائه ، ومن ثم اكتفى بنوع واحد من الصراع ، وهو الصراع الأصيل في العمل المسرحي .

*****

المحور السادس - اللغة في المسرحية :

اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعًا ، باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي [١].

والمسرح تشكيل لغوي خاص ، وممن تنبه لهذه الحقيقة توفيق الحكيم حين بين أن أنسب لغة للكتابة المسرحية هي اللغة العربية المبسطة التي تفهم في كل البلاد العربية ، واللغة العربية الصحيحة المبسطة التي تسمى بلغة الصحافة هي أنسب لغة [٢].

وفي المسرحية التي معنا استطاع توفيق الحكيم أن يجعل من اللغة قالبًا خاصًا للأفكار،وتعبيرًا عن دواخل الشخصيات وروايتهم، خاصة شخصية (النحات) الفنان الذي أنطقه الحكيم بكلمات شاعرية .

ومن ثم يمكن لنا أن نصف لغة الحوار في (بين الحلم والحقيقة) بالكلمات التي وصف بها الحكيم حوار [هاملت] ، و[مكبث] لشكسبير بقوله : " إنما هو حوار يجري على منطق الشعر ، فهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعي في الحياة الواقعية ، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية ، فهو يقفز قفزات ، ويعبر فجوات ، ويستعين بالكلمات المضيئة ، والحكم البليغة ، والصور اللامعة ، ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النفوس الإنسانية ، وأسرار الطبائع

(١) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن د/ محمد زكي العشماوي ، صـ ٥٧ .

(٢) ينظر ملامح داخلية / توفيق الحكيم ، صـ ١٣٠ ، ١٣١.

البشرية " [١].

ومن أمثال تلك اللغة الشاعرية قوله يصف التمثال :

- ما أجملك يا نفريت : رأسك ذو الشعر الأسود شمس من الأبنوس ، رأسك اللامع كرة ساحر تبهر بصري ، وتُثقل رأسي ، إنني أشعر الآن بدوار [٢].

فهو يخلع على التمثال صفات الجمال ، فرأس (نفريت) بشعرها الأسود شمس من الأبنوس ، فشعرها شديد السواد يشبه لون أخشاب الأبنوس اللامعة ، وكونه يختار لون الأبنوس ، فيه دلالة على المتانة والجودة ، والفخامة ومن المعلوم أن خشب الأبنوس تُصنع منه الأشياء الثمينة ذات الجودة العالية كقطع الشطرنج الثمينة وسائر المنحوتات ، وفاخر الأثاث وغير ذلك ، وهو لم يجعلها فقط سوداء كالأبنوس ، بل جعلها شمسًا من الأبنوس ، كدليل على شدة اللمعان الذي يجذب انتباه المشاهد .

وحين يقول :

- نفريت : ما أجملك يا نفريت ! صوتك الرقيق فراش جميل الألوان يطير في لطف ورقة من جوف زنبقة حمراء [٣].

فهو يتخيل صوتها – أعني صوت نفريت التمثال – في رقته وهمسه وعذوبته – إذا تكلمت – بصوت الفراش الذي يسلب العقل بجميل ألوانه حين يطير في تتابع ولطف ورقة من جوف هذه الزهرة ذات الرائحة الزكية والأوراق الرمحية المستطيلة من فصيلة الزنبقيات ، مما يزيد من جمال الصورة التي رسمها الحكيم

(١) فن الأدب / توفيق الحكيم ، صـ ١٤٣ .

(٢) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١٠٦ .

(٣) السابق ، صـ ١٠٧ .

لجمال صوت التمثال (نفريت) ، وقد جمع الحكيم بين جمال الشكل وحسن الصوت حين ضم إلى ما سبق (اللون الأحمر) ليجتمع لها الدلال والجمال ، فضلا عن شدة الأثر فيمن يشاهد .

- بقي أن أشير إلى أن الحكيم عمل على ربط المضمون بالجمال في النص المسرحي الذي معنا ، بل إنَّه عمل على تذويبهما معًا في وهج واحد ، بحيث يصيران شيئًا واحدًا ، لا يضحي بأحدهما لحساب الآخر ، فقد تحدث عن جمال (نفريت التمثال) رابطًا بينه وبين (الفن) كمعادل موضوعي تحت شيء واحد يجمع بينهما الجمال والتفرد ، فالتمثال هو مصدر الإلهام الذي يفتح له آفاق الفن والجمال .
- يضاف إلى ما سبق أن النص المسرحي الذي معنا ذو بُعْد إنساني يتعانق مع البعد الميتافيزيقي ، حيث إن الصراع الدائر في الحوار والمحتدم في آن هو نفسه الصراع الدائم بين الفن والحياة ، بين الفن وما يحدثه من متعة باقية وأثر خالد ، وبين الحياة وجمالها الفاني ، أو هو الأزمة الباقية التي يعيشها الفنان بين ما يبدعه من بنات أفكاره من مثاليات ، وبين ما يعيشه هو نفسه في الواقع من مثالب ونقائص هذا الواقع البالي .
- كما لعب الاستفهام دورًا لا بأس به في خلق نوع من القلق واستنفار الآخرين في نفس الاتجاه ، كقوله مستفهمًا :" من أنت ؟" حينما قالت له : " ورأسي أنا أيها المجنون ألا تراه ؟ " .

فالاستفهام في كلا الحالين يفيد الاستنكار ، فالنحات ينكر أن يكون هناك من يضاهي [نفريت التمثال] في الجمال ، أما الاستفهام في قول الزوجة فيفيد الاستهزاء بجانب الإنكار، لأنَّها نظرت إلى الوجود المادي لا أكثر .

والاستفهام في قول الزوجة " لماذا تطيل إليّ النظر هكذا ! ؟ " يفيد التعجب

والاندهاش، حيث تحول – بعد تحطيم التمثال– على طرفي نقيض، ومن ثم تأتي المفارقة في هذا الاستفهام"من نفريت؟ " وهو في ظاهره يفيد الإنكار ، بيد أن له بعدًا إنسانيًا آخر في نفس الكاتب ، فكون الزوجة حطمت التمثال ، فقد حطمت الفن في نفس الفنان ، ومن ثم هبطت نفس الفنان من السمو والعلياء إلى أسر الحياة ومطالب الجسد ، إلى الإنسان الذي يقول لزوجته :

– لا أعرف سواك يا عزيزتي في الوجود .

ما أجملك ! كم أود لو أتناول رأسك الأبنوسي بين يديّ وأرشف من فمك رحيقًا في لون الورد ، بل خمرًا من عصير اللآلئ في كأس من ورد(١).

هنا تقف لغة مسرحية (بين الحلم والحقيقة) شامخة بكل قيمها ومعاييرها ، وأيضًا بكل ثرائها لتعطينا أبعادًا أخرى أكثر وأكثر ، ولتعلن بحق أنَّه على الرغم من وجود (بجماليون) الحكيم بثرائها وبكل معطياتها ، فإن (بين الحلم والحقيقة) ستظل هي الأصل ، والمنبع الثر الذي استقى منه الحكيم (بجماليون) ، (إن بجماليون بالرغم من أنَّها مبنية هي الأخرى على لعبة الزوجة العشيقة ، الحلم / الواقع ، الحياة / الفن ، تمثل مع ذلك تقدمًا حقيقيًا على حوارية (بين الحلم والحقيقة) ، فمن يهوي على رأس التمثال تحطيمًا هذه المرة ليس هو الزوجة مدفوعة بغيرة أنثوية " حقيرة " ، وإنما هو الفنان نفسه مدفوعًا بقلقه أمام الاختيار بين الفن والحياة) (٢).

*****

(١) السابق ، صـ ١١٦ .

(٢) جورج طرابيشي ، الأعمال النقدية الكاملة ، جـ١ ، صـ ١٣٩ .

المحور السابع - الحبكة في المسرحية :

الحبكة هي العنصر الرئيس في المسرحية ، ولا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي ، وهي (سلسلة الحوادث التي تجري فيها ، مرتبطة عادة برابط السببية) [١] ، أو هي التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته ، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض) [٢].

ومن المعلوم أن (كل حبكة مسرحية ينبغي أن تشتمل على بداية ووسط ونهاية ، والبداية ليست مقدمة وليست عرضًا ، وإنما هي مرحلة من مراحل الحدث يتحتم أن يتبعها شيء معين ، أي أنَّها شيء يترتب على حدوثه شيء آخر ، أما الوسط فهو ما يتبع آخر ويتبعه آخر ، وفيه يعرض المؤلف لتطورات أزمته المسرحية حتى تبلغ ذروتها ، أما النهاية فهي ما لا يكون بعدها شيء ، وفيها يميل المؤلف بأزمته نحو الحل حلاً تطمئن له النفوس ، بحيث لا تتساءل : ترى ماذا بعد ذلك ؟) [٣].

هذا ، وقد جعل الحكيم مسرحيته (بين الحلم والحقيقة) فصلاً واحدًا يحتوي على بداية ووسط ونهاية ، أما البداية : فلم يشأ الحكيم أن يطيل في عرض التفاصيل ، حتى لا يتسرب الملل إلى نفس المتلقي ، حيث لم يطل في تعريف الشخصيات فالنحات : [صانع تماثيل] ووصفه وهو يجلس أمام التمثال بقوله : " قد جلس أمام تمثال صنعه لأميرة فرعونية " .

---

(١) فن القصة – محمد يوسف نجم ، صـ ٦٣ ، ط دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة السابعة ١٩٧٩م .

(٢) مسرحية قيس ولبنى ، صـ ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٣) السابق ، صـ ١٨٦ .

أما الزوجة فهي (جميلة تشبه التمثال) ، ثم بدأ يصف الحوار الذي دار بينه وبين التمثال ، ويشاركه في الرد زوجه التي تنكر عليه ما يفعله من مخاطبة تمثال صخري ووصفه بكل صفات الجمال والروعة ؛ مما يؤدي إلى تسرب الغيرة في نفس الزوجة ، وهذا بدوره يجعلنا نتحدث عن مرحلة الوسط التي تتأزم فيها الأحداث ، فالزوجة أنكرت عليه ذلك ، قائلة في غضب شديد :

– كلا ، لن أدعك هذه المرة ، لقد ضقت ذرعًا بهذا التمثال ، لا تحدّق فيه ببصرك ... إنك تحلم ... أقسم أنك في حلم [١].

ولما أنكر عليها ذلك ، وسمته بالجنون تارة ، وبالمغمى عليه المسحور بجمال عيني التمثال تارة أخرى .

ثم تأتي مرحلة النهاية التي تحمل تباشير الحل ، حيث تنحل العقدة بتحطيم الزوجة لهذا التمثال الذي سحر زوجها وجعله لا يبرح النظر إليه ، ليتحول من فنان يصف جمال الفن الذي ملك عليه أقطار نفسه ، إلى زوج يصف مفاتن جمال زوجته ، ومن ثم جاءت الخاتمة واضحة وضوحًا كاملاً؛ حيث اعتمد الحكيم – لتوضيح فكرته – على الارتجاع الفني أو ما يسمونه ب[الفلاش باك] القائم على استدعاء أسطورة (السكير وزوجته) ليصبح (التمثال يمثل الحلم ، والزوجة تمثل الحقيقة ، التمثال هو الخليلة ، والزوجة هي الحليلة ، أما النحات فهو المخمور،ونظرًا إلى أن الفن أسمى – في رأي الحكيم – من الحياة ، فطبيعي أن يهيم المثّال عشقًا بالتمثال الذي هو من صنع يديه) [٢].

(١) عهد الشيطان ، بين الحلم والحقيقة ، صـ ١٠٧ .

(٢) جورج طرابيشي ، الأعمال النقدية الكاملة ، جـ١ ، صـ ١٣٥ .

وقد جاءت الحبكة متوازنة ، والحبكة المتوازنة (هي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد لتصل إلى درجة الأوج [الذروة أو الأزمة أو النقطة الوسطى عند أرسطو] ثم تبدأ القصة بالنزول نحو النهاية)[1].

فالناظر إلى مسرحية (بين الحلم والحقيقة) يجد أنَّها جاءت على البناء التصاعدي للأحداث ، ثم أخذت الأحداث تتصاعد وتنمو لتصل إلى درجة الذروة ، المتمثلة في غَيْرة المرأة التي تشاهد نفور زوجها منها إلى الفن .

ثم بدأت بالنزول نحو النهاية والانفراج المتمثل في تحطيم التمثال ، أي معارضة الحياة للفن وانتصار الحياة –الواقع –على الفن .

بقي لي أن أشير إلى أن العمل الفني الذي قام به الحكيم في رائعته (بين الحلم والحقيقة) هو عمل جديد بكل المقاييس عن الأعمال التي سبقته أو تأثر بها من أسطورة إغريقية قديمة ، ومن لوحات زيتيه شاهدها في متحف اللوفر ، ثم من عرض لمسرحية (بجماليون) لبرناردشو ، فالحكيم – وهو الفنان الموهوب – أحب أن يكتب شيئاً على خلاف ما قرأه وشاهده أول الأمر ، ومن ثم أتى بهذا العمل (بين الحلم والحقيقة) الذي لا رابط بينه وبين ما سبقه من أساطير وأعمال أخرى سوى التأثر أو السبق فقط ، ثم يأتي الحكيم الفنان بعد حوالي سبع عشرة سنة من كتابته لهذا العمل بمسرحية (بجماليون) التي تتناص مع كلٍ من (بجماليون) الأسطورة القديمة ، و(بجماليون) اللوحة الزيتية التي شاهدها في متحف اللوفر .

(١) ينظر : مدخل إلى تحليل النص الأدبي / عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق ص١٢٩ ، دار الفكر ، الأردن ، الطبعة الرابعة ، سنة ٢٠٠٨م .

أما مسرحية (بجماليون) لبرناردشو ، فهي تختلف كلية عن (بجماليون) الحكيم ، فبجماليون برناردشو (ليس هو هذا المثّال الذي ينحت تمثالاً من الرخام ... إنما هو شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين ... أستاذ في علم الصوتيات ، يهتم بلهجة فتاة قصيرة منحدرة من حثالة لندن ، ويحاول هذا الأستاذ أن يرفع هذه الفتاة إلى الوسط الاستقراطي والطبقة الممتازة ، ثم لا يلبث أن يخضع لها رغم أنفه) (١)، ومن ثم فالبون شاسع ، والاختلاف واضح بين العملين ، فبينما جنحت رواية [برناردشو] إلى الواقعية في العرض والتناول ورسم الأشخاص ، إذا رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية ، وبالتالي إلى الإيحائية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات ،حتى تكشف المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم (٢).

*****

(١) في النقد المسرحي والأدب المقارن ، د/ محمد زكي العشماوي ، صـ ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

(٢) ينظر السابق ، صـ ٢١١ .

المحور الثامن - ظواهر فنية :

أولا- عتبات العنوان :

يرى البعض أن العنوان هو المفتاح السحري الأساس للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد الاستنطاق والتأويل ، وإضاءة ما غمض منه [١] ، فضلاً عن كونه يعد (من أهم العتبات المهمة في دراسة النص الأدبي أو الفني ، فهو المحور الدلالي الذي يدور حوله مضمون النص ، وتبنى عليه دلالاته السطحية والعميقة ، كما أنَّه الأساس الموضوعاتي الذي يتحكم في بناء الأشكال الإبداعية ، واختيار الفنيات الجمالية والأسلوبية) [٢] ، كما أنَّه هو الذي يحقق للنص ما يريده من إبلاغ للمتلقي دون غموض أو إبهام ، وهو ضمن عناصر النص الموازي للنص الرئيس ، والمقصود بالنص الموازي عند [جيرارجنيت]هو العنوان الرئيسي ، والعنوان الفرعي ، والعناوين الداخلية ، والمقدمات ، والملحقات والهوامش ، والإهداء ، والملاحظات ، وكلمات الغلاف ، والفهرس ، والمقتبسات ، والتنبيهات ، والتقديم ، والتوثيق ، والأيقونات ، والعبارات التوجيهية ... إلى غير ذلك ، باعتبار أن النص الموازي هذا يعد منجما من الأسئلة بدون أجوبة [٣].

وللعنوان الخارجي وظائف سيميائية عديدة : كوظيفة التعيين والتسمية، ووظيفة الوصف والشرح ، ووظيفة الإغراء والإغواء ، والوظيفة الإشهارية التي

(١) ينظر مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، مقاربة سيميائية / شلواي عمار صـ٤ ، بحث مقدم في الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي ، كلية الآداب ، جامعة محمد خيضر بسكرة .

(٢) سيموطيقا العنوان ، د/ جميل حمداوي ، صـ٦ ، الطبعة الأولى ٢٠١٥م .

(٣) ينظر السابق ، صـ ١٢ .

تجذب فضول المتلقي لشراء العمل والإقبال عليه قراءة وإنتاجًا ، هذا فضلاً عن الوظيفة الدلالية المتمثلة في تلخيص العنوان لمضمون النص المعروض [١].

وعنوان مسرحية (بين الحلم والحقيقة) للحكيم هو عنوان داخلي لمسرحية من فصل واحد ، وهو متفرع عن العنوان الأساس للكتاب الذي تضمن تلك المسرحية وهو (عهد الشيطان) حيث إن هذا العنوان يمثل عنوانًا لمسرحية مقتبسة من (فاوست) لـ[جوته] الألماني ، ولما كان الحوار بين الشيطان وبين الكاتب هو الأبرز في المسرحية سمي هذا العمل به ، أما (بين الحلم والحقيقة): فتنتمي إلى عالم الأساطير[٢] الذي ينتمي إليه معظم ما يحمله (عهد الشيطان) بين دفتيه ، إذًا فالشبه أو الثائر واضح بين هذا العنوان الداخلي ، وذاك العنوان الخارجي .

وقد أسهم هذا العنوان (بين الحلم والحقيقة) في فهم النص وتفسيره ، يضاف إلى ماسبق أن الحكيم أتى بجملة قصيرة مفسرة بعد هذا العنوان ، وهو قوله : " أحدهما شبح الآخر " وكأن هذا التمثال الذي صنعه النحات يمثل الحلم

---

(١) ينظر السابق ، صـ ١٣ ، ١٤ .

(٢) الأسطورة :(شكل خاص من القص ، تم ربطه بتاريخ الآلهة اليونانية القديم ، وعلى الرغم من ذلك فإن الأساطير ليست هي تاريخ الآلهة ، وإنما هي تاريخ لشخصيات بطولية تتميز عن القصة الخرافية أو القصة الملحمية ، بل هي تاريخ القدامى ، ولكنها تختلف عن النصوص التاريخية وقصص الحيوانات) استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجًا ، أطروحة دكتوراه ، إعداد / عبد الناصر مباركية / جامعة منتوري ، قسطنطينة ، الجزائر ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ٢٠٠٥/ ٢٠٠٦م .

والفن الذي يهيم به الفنان عشقًا ، وأن الزوجة تمثل الحقيقة ، ومن ثم حقق لنا العنوان نوعًا من الاتساق والانسجام على مستوى بناء النص المسرحي ، أو كأن العنوان مع النص يمثلان وحدة موضوعية واحدة .

ومن ثم كان العنوان (هو الذي يسمى النصوص والخطابات الإبداعية ، ويعينها ، ويخلق أجواءها النصية والتناصية ، عبر سياقها الداخلي والخارجي، علاوة على استيعابه للأسئلة الإشكالية التي تطرحها هذه النصوص والخطابات بواسطة عناوينها الوسطية والبؤرية)[1].

*****

(١) سيمو طيقا العنوان ، د/ جميل حمداوي ، صـ ٢٢ .

ثانيا - التأثر والتأثير:

بداية ينبغي الإشارة إلى شيئين أشار لهما بعض النقاد الذين تناولوا الحديث عن مسرح توفيق الحكيم : الأول – يتعلق بشخص الحكيم وعلاقته بالمرأة – تحدث عنه الدكتور محمد مندور ، موضحًا أن الحكيم فكر في عدم الزواج نهائيا وتخصيص حياته للأدب والفن ، لكن غرائز الحياة كانت تغالبه ، حتى حدث في حياته ما يشبه الازدواج والمرض النفسي ، فكان يحلو له أنَّ يذيع الناس أنَّه عدو للمرأة ، بينما هو في حقيقة أمره شغوف بها كغيره من الرجال ، ولكن الكبرياء تغالبه ، ونزعة الفن توهمه بأنَّه لا يستطيع أنَّ يستغني بالفن عن المرأة ، وفي هذه الفترة اهتدى إلى أسطورة (بجماليون) ، فرأى فيها مادة طيعة لمعالجة تلك المشكلة التي أضنته وهي مشكلة التردد بين الفن والمرأة ، أو على الأصح بين الفن والحياة [1].

الأمر الثاني : يتعلق بالفن ، ويوضحه لنا توفيق الحكيم بنفسه ذاكرًا لنا كيف جاءته فكرة مسرحية (بين الحلم والحقيقة) في مقدمة مسرحيته (بجماليون) حيث يقول : " لعل أول من كشف لي عن جمالها [يقصد قصة بجماليون] تلك اللوحة الزيتية (بجماليون) و(جالاتيا) بريشة (جان رواكس) المعروضة في (متحف اللوفر) ما إن وقع بصري عليها منذ نحو سبعة عشر عاما ، حتى حركت نفسي ، فكتبت وقتئذ قطعة (الحلم والحقيقة) وكنت آمل أن أعود يومًا إليها ، فأضع كل ما خامرني منها في عمل أكبر وأرحب ، ومرت الأيام واتجهت إلى (قصص القرآن) و(ألف ليلة وليلة) وكدت أنسى قصة اليونان ، حتى

(١) ينظر المسرح د/ محمد مندور صـ١١١ ، ط دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠م .

ذكرني بها [برناردشو] يوم عُرضت مسرحيته (بجماليون) في شريط من أشرطة السينما منذ عامين ، عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة ، فعزمت على كتابة هذه الرواية ، وقد فعلت، وأنا أعلم أنَّ هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب ، ولابد أنَّها أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقد ، وإن كنت لا أعرف غير قصة الكاتب الأيرلندي "[1].

وهنا يعن لنا بعض الملاحظات منها : أولاً – ذكر الدكتور/ محمد مندور أنه (لولا سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا ، وبُعده لفترة من الوقت عن التيارات المحلية التي كانت سائدة في بيئتنا المسرحية ، ثم اتصاله بالآداب العالمية ، ومعرفته بما سماه بالمسرح الذهني عند رواده الكبار من أمثال [إبسن]الزويجي ، ثم [برناردشو] الأيرلندي ، وغيرهما ، لما اتجه نحو هذا النوع من المسرحيات)[2].

ثانياً – بات معلومًا من كلام الحكيم نفسه ، أنَّ مسرحية – أو قطعة – بين الحلم والحقيقة سابقة على بجماليون الحكيم بسبع عشرة سنة تقريبًا ، وكأنها بمثابة الأصل الذي استمد منه مسرحيته (بجماليون) أو مسودة لها .

ثالثًا – كما وضح لدينا من خلال ما سبق أنَّ توفيق الحكيم مغرم باستلهام التراث اليوناني ، وهو ما أكده بنفسه في إحدى مقالاته التي رد فيها على الأستاذ أحمد أمين ، حيث قال : " مع الأسف أراني مضطرًا أن أقول للصديق المبجل : إن استيحاء أساطير اليونان والرومان ، وامرئ القيس ، وشهرزاد ، هو النوع الأرقى في الأدب ، في كل أدب ، لا في الماضي وحده ، ولا في الحاضر ، بل في الغد أيضًا ، وبعد آلاف السنين ، ما دام الإنسان إنسانًا ، وما دام رقيه الذهني

(١) بجماليون / توفيق الحكيم ، صـ ١٦ ، ١٧.

(٢) مسرح توفيق الحكيم ، د/ محمد مندور ، صـ٢٠ .

بخير لم يصبه نكاس ." [١].

ويرى أحد الباحثين أنَّ توفيق الحكيم عمد إلى دراسة الأدب اليوناني وقام بتقريبه وتقديمه للجمهور العربي ،في صورة مسرحياته :أوديب، براسكا ، بجماليون ، وغيرها ، من أجل الإفادة فقط من البناء الدرامي اليوناني ، للتوصل إلى إبداع دراما مصرية عربية [٢].

إذا فالتاثر أو الشبه واضح بين [بجماليون] ، و[بين الحلم والحقيقة]- مع الاختلاف بين العملين في بعض الأحداث – فإذا كان الحوار يدور بين النحات (صانع التماثيل) وبين التمثال وزوجته في (بين الحلم والحقيقة) ، فإنه في (بجماليون) يدور تارة بين النحات والتمثال (جالاتيا) ، وتارة أخرى بين بجماليون و(جالاتيا) امرأته التي دبت فيها الحياة ، ويطول هذا الحوار بينهما ، إلى أن تسأله (جالاتيا) في الفصل الثالث عن المكنسة لتزيل بها الغبار [٣].

ويجاوبها ذات مرة بقوله :

- لست أنت أثَري الفني.
- إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة [٤].

ثم يتحول الحوار إلى صراع داخلي بين حبه للتمثال وحبه للإنسانة :

---

(١) تحت شمس الفكر ، توفيق الحكيم ، صـ ٧٠ .

(٢) ينظر المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم ، صـ ١٦٩ .

(٣) بجماليون صـ ١٠٧ .

(٤) السابق صـ ١١٦ .

- أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي .

- هي الفن وأنت الزوجة .

ثم لا يلبث بجماليون أن يقول لجالايتا :

- نفترق ، فتجيبه :

- منذ الآن ! هذا خير لي ولك [1].

ولعل مما أزعجه ، وجعله يتحول بها إلى التمثال مرة أخرى ، سؤاله لها كالمتعجب .

- تهرمين ؟ !

ثم لا تلبث أن تعود (جالاتيا) تمثالاً [2].

ولا يلبث بجماليون أنَّ يندم ويتضرع للآلهة مجددًا أنَّ يعيدوا له (جالاتيا) الزوجة ، وهكذا يظل بجماليون في حالة من التشظي والتفكك الداخلي والانشطار النفسي بين الفن والحياة (جالاتيا) الآدمية الزوجة ، و(جالاتيا) التمثال ، حتى يختلط الأمر في رأسه ، فيدور هذا الحوار بينه وبين (نرسيس) :

- أيهما الأصل وأيهما الصورة ؟! قل لي يا نرسيس : أيهما الأجمل وأيهما الأنبل ؟ الحياة أم الفن ؟!

ثم ينظر إلى المكنسة التي كانت في يد زوجته ، فيرى أنَّها أرفع معنى من لفتة

(١) السابق ، صـ ١١٨- ١٢٣ .

(٢) السابق ، صـ ١٢٦ .

تمثاله المتعاليه [١] ، وتنتهي المسرحية بتحطيم بجماليون لرأس التمثال الذي أضاع حياته ، وأوقعه في هذا الصراع الطويل[٢].

فالتأثر – فيما سبق – جد واضح بين العملين ، وكأنه الصراع المرير بين الفن والغريزة (أو الحياة) .

يقول الأستاذ جورج طرابيشي ، معلقا على العملين : " إن بجماليون بالرغم من أنَّها مبنية هي الأخرى على لعبة الزوجة / العشيقة / الحلم / الواقع ، الحياة / الفن ، تمثل مع ذلك تقدمًا حقيقيًا على حوارية (بين الحلم والحقيقة) ، فمن يهوي على رأس التمثال تحطيمًا هذه المرة ليس هو الزوجة مدفوعة بغيرة أنثوية حقيرة ، وإنما هو الفنان نفسه مدفوعًا بقلقه أمام الاختيار بين الفن والحياة " [٣].

*****

(١) السابق ، صـ ١٤١ .

(٢) السابق ، صـ ١٥٣ – ١٥٧ .

(٣) جورج طرابيشي ، الأعمال النقدية الكاملة ، جـ١ ، صـ ١٣٩ م .

الخاتمة

وبعد ، فيستطيع الدارس لمسرحية (بين الحلم والحقيقة) لتوفيق الحكيم الوصول إلى نتائج عديدة لعل من أبرزها :

١- استطاع الحكيم – بجدارة وحنكة وفنية – أن يحول الأسطورة من إغريقية إلى فرعونية ، ذات روح شرقية ؛ توصلاً إلى إبداع دراما مصرية عربية .

٢- اشتهر الحكيم بالمسرح الذهني الذي طرق به في الأدب العربي باباً غير مطروق .

٣- يختلف المسرح الذهني عن المسرح الأرسطي في اهتمام الأول بالتأمل الفكري وصراع الأفكارمع القضايا الفلسفية، أو ما وراء الطبيعة ، على خلاف الثاني.

٤- تعد مسرحية (بين الحلم والحقيقة) أول مؤلفات الحكيم المسرحية ، تأثرًا بأسطورة (بجماليون) اليونانية ، ومن ثم باتت (بين الحلم والحقيقة) المنبع الثر الذي استقى منه الحكيم مسرحيته (بجماليون) .

٥- لعل وجود هذا العنوان (بين الحلم والحقيقة) ضمن كتاب بعنوان (عهد الشيطان) ينتمي الأول فيه إلى عالم الأساطير، الذي تنتمي إليه معظم ما يحمله الثاني بين دفتيه ، مايجعلنا نطمئن إلى وضوح الشبه ، والتأثر الظاهر بين العنوان الداخلي (بين الحلم والحقيقة) وذاك العنوان الخارجي (عهد الشيطان).

٦- التزم الحكيم في مسرحيته هذه بمبدأ الوحدات الثلاث التي أقرها أرسطو – أعني : الموضوع ، والزمان ، والمكان .

٧- استمد الحكيم أسماء شخصياته من التراث المصري القديم ، كما عمل على الموائمة بين الشخصية وبين طبيعتها في الواقع، فشخصية (النحات) تبدو شخصية متفانية في الفن والإبداع ، والزوجة جميلة تشبه التمثال ، بيد أنَّها

كغيرها من بنات جنسها شديدة الغيرة على زوجها من التمثال الذي يخلو من تلك الصفات .

٨- جاء الحوار في المسرحية نثريًا بروح الشعر ، كما كان من النوع الجيد ، نتيجة معرفة الكاتب بشخوصه معرفة جيدة ، فضلاً عما تحمله لغة الحوار من دلالات وإيحاءات .

٩- تمثل ذكاء الحكيم – من ناحية الزمن – أن جعل الزمن الخارجي والواقع ينتصر على الأسطورة أو الحلم أو الزمن الداخلي .

١٠- كان للمكان الظاهر دور هام في أحداث المسرحية ، كما كان المكان اللامرئي بمثابة العلامة ، أو الأيقونة الدالة على التحول الإيجابي في نفس النحات .

١١- جاء الصراع في المسرحية من النوع الخارجي ، كاشفًا فكرة الحكيم التي أراد إذاعتها ، والمتمثلة في العداء الصارخ بين الحياة والفن .

١٢- استطاع الحكيم أن يجعل من اللغة قالبًا خاصًا للأفكار ، وتعبيرًا كاشفًا لدواخل الشخصيات ورؤيتهم ، عن طريق كلمات شاعرية مشعة، فكان النص المسرحي ذا بُعد إنساني يتعانق مع البعد الميتافيزيقي .

١٣- جاءت الحكبة في المسرحية متوازنة ، حيث أخذت تتصاعد لتصل إلى درجة الذروة ، ثم تبدأ بالنزول نحو النهاية والانفراج المتمثل في تحطيم التمثال ، المعادل الموضوعي لانتصار الواقع على الفن .

*****

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

فهرس المصادر والمراجع

- أحاديث في الأدب ، رشيد الذوادي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م .
- أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة ١٩٥١- ١٩٧١م ، صلاح طاهر ، مطابع الأهرام التجارية ، مصر ١٩٧١م .
- أزمة المسرح السعودي ، تأليف / ياسر مدخلي ، دار ناشري للنشر الإليكتروني ، نشر إليكترونيات في يوليو ٢٠٠٧م .
- بجماليون / توفيق الحكيم ، دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .
- تاريخ المسرح عبر العصور ، د/ مجيد صالح بك، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، ١٤١٢ / ٢٠٠٢ .
- توفيق الحكيم ، د/ إسماعيل أدهم ، ود/ إبراهيم ناجي ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر .
- جورج طرابيشي ، الأعمال النقدية الكاملة ،الناشر دار مدارك للنشر ، الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ،٢٠١٣.
- دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ، د/ محمد زكي العشماوي ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .
- دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية / مصطفى توابي ، الناشر / دار الفارابي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م .
- سيموطيقا العنوان ، د/ جميل حمداوي ، الطبعة الأولى ٢٠١٥م .

- عبقرية الصورة والمكان / طاهر عبد مسلم ، ط دار الشروق ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م .
- عملاق الأدب توفيق الحكيم ، د/ محمد حسين الدالي ، ط دار المعارف ، مصر ، سلسلة إقرأ(٥٤٥).
- فن الأدب / توفيق الحكيم ، دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر .
- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، ط دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة السابعة ١٩٧٩م .
- فن المسرحية ، د/ عبد القادر القط ، دار نوبار للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٩م .
- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية / علي أحمد باكثير ، الناشر مكتبة مصر .
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ..دراسة مقارنة، د/ عز الدين إسماعيل ، ط دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٠.
- مدخل إلى تحليل النص الأدبي / عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق ، دار الفكر ، الأردن ، الطبعة الرابعة ، سنة ٢٠٠٨م .
- مسرح توفيق الحكيم، د/ محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة.
- المسرح د/ محمد مندور، ط دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠م .

- المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – تنظير – تحليل) د/ خليل الموسى ، من منشورات اتحاد الكتاب العربي ١٩٩٧م .
- مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، مقاربة سيميائية / شلواي عمار ، بحث مقدم في الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي)، كلية الآداب ، جامعة محمد خيضر بسكرة .
- معجم المسرح ، تأليف / باتريس بافي ، ترجمة / ميشال ف . خطّار ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، فبراير ، ٢٠١٥م.
- معجم المسرح ، تأليف / باتريس بافي ، ترجمة / ميشال ف . خطّار .
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د/ سعيد علوش ، ط دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، سو شبريس ، المغرب ، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ ،١٩٨٥م .
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د/ إبراهيم حمادة ، دار المعارف ١٩٨٥م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، تأليف / مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م .
- المعجم المفصل في الأدب ، د/ محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ – ١٩٩١م .
- ملامح داخلية / توفيق الحكيم ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة .

- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة ، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٨٣م .

***

المجلات والدوريات

- مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، عدد ١٥ ، جـ١ ، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م .

- مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، عدد ١٦ ، جـ١ ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

- مجلة نزوى العمانية، عدد ١ أبريل ، ٢٠٠٢، موقع المجلة على الشبكة العنكبوتية:https://www.nizwa.com

***

الأطروحات

- أدبية السيرة الذاتية ،بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة ، إعداد / ناصر بركة ، رسالة دكتوراة مخطوطة بجامعة الحاج لخضر،باتنة، الجزائر ، ٢٠١٢ –٢٠١٣.

- استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجًا ، أطروحة دكتوراه ، إعداد / عبد الناصر مباركية ، جامعة منتوري – قسطنطينة – الجزائر – كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ٢٠٠٥/ ٢٠٠٦م .

- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح ، أطروحة دكتوراة ،

إعداد / زاوي أحمد ، جامعة وهران ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، الجزائر، ٢٠١٤/٢٠١٥.

- التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه ، إعداد / حميد علاوي ، جامعة الجزائر ، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦م .

- المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم ، رسالة دكتوراه ، للطالب / ميمون بن إبراهيم ، مخطوطة بجامعة وهران الجزائرية، كلية الآداب واللغات والفنون ٢٠١٠-٢٠١١ .

- المسرح الذهني في مسرحية الهارب للطاهر وطار / مريم دقلة ، ماجستير ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر .

*****