المطلب الأول: تعريف المسرح (لغة–اصطلاحا)

أولا: لغة: المسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان، ومنه سرح فهو سارح سرحا، واسم المكان من سرح هو مسرح، على دلك فإن مسرح معناها: المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا...[1] وهناك تعريف لغوي آخر.

كلمة (مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم ى المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح[2]، وإن المتصفح للمعجم المسرحي ل "حنان قصاب"وماري إلياس يجد أن الدراما كلمة اشتقت من الفعل Dram، والذي يعني (فعل) وصفة درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية باسم (Dramatikos) وفي اللاتينية (Dramaticus) وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة والخطر وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[3].

ثانيا: اصطلاحا: المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة[4]، ويعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، فهو إذن من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، وذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس...، ومادته هي الواقع المسلط على الفنان، ولغته وأدوات فنية ملائمة لموهبة

[1] - أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص28-29.
[2] - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج9، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003، مادة سرح، ص552.
[3] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص194.
[4] - أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي ، ص19.

الكاتب وتجربته واستعداداته، أما غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي[1].

والمسرح فن من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي، عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون... لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأدبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير (موليير) [2].

فقد كان هذه الواقعة كافية لإثارة وضعية قلقلة في المسرح ومشروعية انتمائه للثقافة العربية[3].

ويتضح لنا من خلال هذا أن المسرح العربي حديث الولادة، وهو فن دخيل على الثقافة العربية لم يكن معروفا من قبل وفق مجال محددا المعالم وعلى الرغم من أن هناك محاولات عديدة تقر بأن العرب قد عرفته لأنه ليس هناك ما يثبت ذلك.

المطلب الثاني: بدايات ظهور المسرح العربي

لعل الملامح الأولى للمسرح العربي:

أولها أن المسرح العربي كان وليد (الحاجة) ولم يكن وليد (الموروث الثقافي) فقبل قرن أو نصف قرن لم يكن له وجود عند العرب فهم لم يعرفوه، وعندما أخذوا يفيقون من ظلمات التخلف، أخذوا يتعلقون بكل المظاهر الحضارية الغربية، ولأن المسرح حاجة اجتماعية وثقافية وليس إرثا حيا في النفوس فقد ظل العرب يتعاملون معه بحذر كما يتعاملون مع قطعة هشة من الزجاج النفيس.

[1] - عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.
[2] - أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، ص30.
[3] - سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، 2004، ص7.

وثاني ملامحه أنه (ابن نهضة)، وهو الأعجوبة المدهشة الوحيدة الجيدة المجددة التي لا شبيه لها في كل مفردات عصر النهضة، وهكذا فإن مفردات عصر النهضة في تجديد الإرهاب وتقليد الغرب وتطوير السياسة كانت –في المحصلة النهائية– شبيهة بما غبر في تاريخ العرب ومستندة إلى فعل حضاري قديم يعاد مثله في العصر الحديث، أما المسرح فهو نبتة جديدة كل الجدة[1].

وثالث ملامحه أنه تقليد للغرب الذي هو العدو السياسي والصديق الفكري وهكذا وقع المسرح منذ نشأته في هذه المشكلة[2]، يقتبس كل شيء يصلح للتمثيل لا يهمه مدرسة بعينها، فينتقل عن المدرية التقليدية تارة والإبداعية تارة، والطبيعية الثالثة والواقعية أخرى وهكذا، ولما أخذ الكتاب يتجهون إلى وضع المسرحيات كانت وجهتهم أول الأمر واقعية، مستمدة من روح المجتمع المصري[3].

ومن ابرز ما فعلوه أنهم نقلوا هذا الفن عن الغرب وحاولوا إدخاله في بوتقة الذوق العربي، وجعلوه وجها من وجوه التمدن والحضارة[4].

المطلب الثالث: عناصر البناء المسرحي:

إن النص المسرحي عادة يعتبر المؤشر الأول والأساسي الذي يحدد نوعية العرض المسرحي وشكله الذي سيصل إلى الجمهور الذي غالبا ما يكون تأثره مطابقا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون متسقا محكما أو مهلهلا منهارا، جادا، صارما، أو خفيفا مرحا، ولا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحي عملها قبل عنصر التأليف الذي يعد الانتهاء منه بمثابة إشارة البدء للإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى[5].

[1] - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص76-77.
[2] - المرجع نفسه، ص78.
[3] - عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت،ص42.
[4] - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، ص87.
[5] - نبيل راغب: آفاق المسرح، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص7.

ويذهب نقاد المسرح إلى أن النص المسرحي يتكون من قسمين متمايزين، لا يمكن الفصل بينهما، وهما الحوار والإرشادات المسرحية، وحتى إن غابت هذه الإرشادات المسرحية ظاهريا، فإنها تظل مع ذلك موجودة في النص المسرحي مادامت تتمثل على الأقل في أسماء الشخصيات، وفي قائمة توزيع الأدوار، داخل الحوار[1].

أولا: الحوار: إن أول ما نلاحظه على المسرحية باعتبارها أحد الأجناس الأدبية أنها تقوم على الحوار، وذلك أن الحوار هو شكل المسرحية النهائي الذي يميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية[2].

فالحوار في حقيقته فعل فكري يتفاعل مع الفعل المادي الذي قد يقف عاجزا عن التعبير عن مضمون فكري معقد ومتشابك، فإن الحوار سرعان ما يأخذ بيده ويمنحه أبعادا تعبيرية جديدة[3].

يضطلع الحوار في النص المسرحي بوظائف أساسية، يمكن التركيز على أهمها:

* وظيفة التعريف بالشخصيات: التعريف بالشخصيات يتم بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها أو عن طريق المناجاة الفردية وهي عبارة عن نصوص وخطابات يقرؤها الشخوص بصوت مسموع وكأنهم يقرؤونها لأنفسهم فيكشفون عن سلوكهم وخبايا نفوسهم.

* وظيفة التعبير عن الأفكار: هو الحوار الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة ويعتبر الحوار إحدى الوسائل المهمة لعرض الأفكار والتعبير عنها.

[1] - محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، طوق الحمامة، أساطير معاصرة-أهل الكهف-، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006، ص50.
[2] - توفيق الحكيم: فن الأدب، د.ط، مكتبة مصر الفجالة، مصر د.ت، ص140.
[3] - نبيل راغب: آفاق المسرح، ص34.

* وظيفة الإشعار بتطور الأحداث: يطلعنا النص الحواري على المستجدات التي تطرأ، وعلى المسارات التي تتخذها الأحداث والتفاصيل التي يدور حولها الحوار، وعلى الصراعات التي تنشأ بين الشخصيات.

* وظيفة الإيهام بالواقعية: إن الارتجال وتذويب الخطاب واستعمال بعض التراكيب اللغوية العامة وتكرار بعض الجمل والكلمات... كلها خصائص لغوية في تجذر الحوار الموقف الذي تدور فيه الوقائع بشكل يصبح معه الحوار استنساخا للحياة وترجمة أمينة للمعيش[1].

والحوار بصفته من أهم أدوات التعبير اللغوي لا تتنوع وظائفه واستخداماته من مؤلف للآخر فحسب بل من مسرحية لأخرى لنفس المؤلف[2].

ويعني من هذا الكلام أن الحوار غير ثابت وقابل للتغيير ولكل مسرحية حوارها الخاص الذي تمتاز به.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن "حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأي حال مطابقا لحوار الحياة اليومية"[3].

وليس الحوار وحده يعبر عن فكر المؤلف بل إنه يختلط مع عناصر داخلية أخرى كالفكرة التي يقوم عليها الحدث، أو الموضوع (الفعل) الذي يتضمن صراعا بين إرادتين أو أكثر.

ويتصاعد هذا الفعل في تسلسل منطقي لأجزاء الحبكة من خلال تفاعل أطراف الصراع حتى يصل إلى ذروته، ويحسم لصالح أحد الأطراف، حسب وجهة نظر الكاتب التي تنبع من سياق الفعل معتمدا على فنية الكتابة المسرحية، التي تصوغ الفعل في

[1] - محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والإعدادي، ص45-46.
[2] - نبيل راغب: آفاق المسرح، ص34.
[3] - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص29.

مواقف حية يشخصها مؤدون يتحركون ويتفاعلون، ويعبرون عن أفكارهم (الحوار اللغوي) أمام جمع من المشاهدين، يهدف الكاتب التأثير فيهم فكريا وفنيا[1].

ثانيا: الإرشادات المسرحية: إن الإرشادات المسرحية تحدد انطلاقا من العناصر التالية:

– العناوين الرئيسية أو المتخللة (فصول، مشاهد، لوحات...).

– لائحة الشخصيات بالإضافة إلى سمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.

– إشارات زمنية وفضائية.

– تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركتها وطريقة كلامها ودخولها وخروجها والديكور والأزياء... [2].

– ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال الآتي: من يتكلم؟ ففي الحوار يتكلم ذلك الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، أما الإرشادات المسرحية، فالكاتب هو الذي: يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها وخطابها الخاص بها[3].

ومن خلال هذا الاشتراك بين مكونات النص الداخلية من (حوار وحبكة وشخصيات...) ومكوناته الخارجية (ديكور، إضاءة، تصميم، ملابس...) يتشكل النص المسرحي.

[1] - محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والإعدادي، ص11.
[2] - حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ص14.
[3] - محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والإعدادي، ص50.

المطلب الرابع: المسرح الذهني:

إن للمسرح أنواعا كثيرة فمنها المسرح السياسي، والمسرح الاجتماعي، ومسرح اللامعقول والمسرح الذهني الذي نحن في صدد دراسته وذلك لأنه نوع جديد في الأدب العربي ظهر حديثا مع نخبة من الكتاب المسرحيين تعددت تسمياته منها المسرح الفكري، مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي.

ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية، ويبتعد عن التسمية والتصريح، يؤمن بعالم الجمال المثالي[1].

وتجربة المسرح الذهني كانت على يد "توفيق الحكيم" الذي حاول أن يرسم في إبداعاته ملامح مسرح عربي يكون له نفس المدلول الذي يتبادر إلى الأذهان، عندما نقول مثلا المسرح الإغريقي... هذا المدلول هو نفس ما يسمى اليوم بالمسرح الإنجليزي، أو المسرح الفرنسي، أز غيرهما من المسارح العظيمة، فهي دائما تشمل كل الأنواع، ولا تقتصر على نوع واحد... وتستخدم اللغة العامية واللغة الشعرية واللغة العليا والمتوسطة[2].

[1] - بولحراش وردية: النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، مجلة الخطاب، ع10، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جانفي 2012، ص150.

[2] - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص121.

المبحث الثاني: النقد المسرحي

المطلب الأول: تعريف النقد المسرحي

المطلب الثاني: بدايات النقد المسرحي

المطلب الثالث: وظيفة النقد المسرحي

المطلب الرابع: الفرق بين النقد المسرحي ونقد الشعر

المطلب الخامس: اتجاهات النقد المسرحي

المطلب السادس: خطوات النقد المسرحي

لمطلب الأول: تعريف النقد المسرحي

أولا: تعريف النقد

النتاج الفكري وشرحه وإصدار الحكم عليه.

ثانيا: النقد المسرحي

يطلق مصطلح النقد المسرحي على الكتابات التي تتناول الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ويطلق كذلك على العملية التحريرية، أو الشفوية الخاصة بتحليل وتفسير العرض المسرحي، بما في ذلك النص والإخراج والتمثيل والديكور...، وذلك باعتماده على فرعي النقد: النظري والتطبيقي بحيث أن النظري مهمته تكوين مجموعة من الأصول والنظريات التي يمكن تحليل النص الدرامي في ضوئها وتحديد مستواه أما النقد التطبيقي فمهمته مناقشة النصوص. والكتابات النقدية تركز على النص المسرحي وعلى الظروف التي ظهر فيها[1].

المطلب الثاني: بدايات النقد المسرحي

ولا شك أن المسرح العربي قد بدأ بداية نقدية، فمارون النقاش، وقبل تقديم مسرحية "البخيل" التي نعتبرها أول مسرحية عربية، مهد لها بمقدمة خاضت في ظروف اتصاله بالثقافة العربية ومشاهدته لمسرحيات أوحت له أن يقدم مسرحية عربية نظرا لما يتوفر عليه المسرح من قدرة على تهذيب الطبائع[2]. وكتابته المسرحية "البخيل" وإنجازها وتقديمها بتلك المقدمة النقدية المهمة يدل بوضوح على أن الرجل كلن على وعي تام بعمله وأنه

[1] - مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، د.ط، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، وحدة الرغاية، الجزائر، 2002، ص11-12.
[2] - سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، ص81.

كان يتمثل الإبداع المسرحي باعتباره مسارا متشعبا يجمع بين الكتابة والنقد والإنجاز والتوجه إلى الجمهور في المطاف الأخير[1].

وبما أن هذا الفن جديد على الثقافة العربية فقد ألزم على المسرحيين أن يكونوا أول النقاد في التعريف على نوعية هذا الفن لأن أصوله مجهولة.

وعلى الرغم من أن مارون النقاش لم يخلف سوى ثلاث مسرحيات لكنها كانت كافية لتصوير موقفه من هذا الفن ((الأدبي)) الجديد، كما أنها كانت كافية لتوجيه الكتابة المسرحية وجهة خالصة في العالم العربي لفترة طويلة من الزمن بعده[2].

وهكذا فتح "مارون النقاش" باب النقد المسرحي أمام النقاد ليدخلوا في مضماره ويخرجوا بأحكام وفق مقاييس المسرح وأصوله.

المطلب الثالث: وظيفة النقد المسرحي

إن الفن المسرحي فن متشعب الاتجاهات، ومليء بالتطور، وغني بالعناصر والأنواع[3]، وبأن النقد المسرحي يشتغل على النص سواء من جانب التأليف أو العرض فإنه مكلف بتحديد الاتجاهات، وكذا التميز بين النصوص وفترات كتابتها لمعرفة مدى تطورها ومدى مطابقتها للعصر الذي كتبت فيه.

ودليل ذلك أن كتاب كل جيل يتخذون أصولا واحدة في الكتابة رغم التمايزات الكبيرة بينهم في تجليات هذه الأصول[4].

وكذا تتمثل مهمة النقد المسرحي أيضا في تحديد سلبيات وإيجابيات العمل المسرحي وفق مقاييس نقدية واضحة وذلك للمساهمة في تطوير فن التأليف إما بتوجيه

[1] - المرجع السابق، ص88.
[2] - محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب منذ البداية إلى الثمانينات، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ص77.
[3] - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص293.
[4] - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص145.

الكاتب بما أخفق فيه لتصحيحه أو إكماله، إما بمساندته لا قرار العمل وإثباتاته ليصل في أحسن صورة للقارئ أو الجمهور.

المطلب الرابع: الفرق بين النقد المسرحي ونقد الشعر

يكمن الفرق بين النقد المسرحي ونقد الشعر في "المحلية" التي تلعب دورا أساسيا في النقد المسرحي لأنه يستند إليها أذا أراد أن يكون نقدا نافذا صحيحا وهذه المحلية تجعل النقد المسرحي أيضا مقتصرا على جيل من أجيال كل أمة على عكس نقد الشعر الذي تصلح قواعده لأجيال الأمة المتطاولة عبر العصور، ولعل أوضح مثال على ذلك نقد الشعر العربي الذي يظل يدور في فلك قواعد معينة حكمته طول قرون رغم كل التجديدات فيه، فظلت مثلا علوم البلاغة والعروض وفصاحة الديباجة ومناسبة الألفاظ والمعاني واكتمال البيت تحكم الشعر العربي، فلما جاء الشعر العربي الحديث نقض بعض هذه القواعد وأضاف قواعد جديدة فكون لنفسه خصائص معينة، وإذا بهذا الخصائص تصبح عامة في الوطن العربي كله، فلم تكن أبدا محلية خاصة بقطر عربي دون آخر[1]. فمهما أثر نقد الشعر بقواعد جديدة فإنها حتما ستعمم على كافة الأقطار على عكس النقد المسرحي فهو محلي، وربما يعود ذلك لنوعية الفن.

المطلب الخامس: اتجاهات النقد المسرحي

إن النقد المسرحي يتخذ ثلاثة متمايزة وهي: الاتجاه الشكلي، الاتجاه التفسيري، والاتجاه الاجتماعي.

أ- **الاتجاه الشكلي:** ينطلق نقاد الاتجاه الشكلي من تصور أن الشكل هو القيمة الأولى التي ينبغي أن يسعى الكاتب المسرحي إلى تجويدها بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل اجتماعيا.

[1] - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص146.

ب- اتجاه النقد التفسيري: ينطلق نقاد الاتجاه التفسيري من تفسير النصوص أساسا ثم تقييمها في ضوء معرفة ما بالتصورات النظرية العامة عن المسرح الأوروبي نقدا وتاريخا[1].

ج- اتجاه النقد الاجتماعي: الذي ينطلق من مشكلة اللغة حيث اهتم منتجي خطاب النقد الاجتماعي في مصر بلغة المسرح سواء في جانبها النصي أو جانبها الأدائي، ولكن لم تكن لديهم القدرة الكافية على تحليل لغة المسرح تبدياتها العينية الملموسة، أي في نصوص المسرحية العربية المختلفة، ومع ذلك فمن الممكن تصنيف نتاج هؤلاء النقاد حول لغة المسرح إلى ثلاثة مجالات يتعلق المجال الأول بوظيفة الحوار، بينما يرتبط الجانب الثاني بمسألة لغة الحوار بين الشعر والنثر، وأما المجال فيختص بمسألة الفصحى والعامية في لغة المسرح.

ومن الواضح أن هذا المجال الأخير هو أكثر المجالات التي اهتم بها هؤلاء النقاد[2]، واللغة من القضايا الشائكة التي تداولها رجال المسرح وكتابه، خاصة منذ بداية القرن العشرين، كان المدى القومي في أواسطه قد أجج النقاش حول أي لغة نختار عند الكتابة، وتاليا عند الإنجاز والإلقاء، العربية الفصحى أو العامية المتداولة، وكان من الطبيعي أن يتجه قدماء اللغة إلى اختيار الفصحى، ويتجه الباحثون عن الامتداد الشعبي أو التجاري إلى اختيار العامية، وأن يهتدي البعض كتوفيق الحكيم إلى البحث عن لغة ثالثة بينهما تؤاخذ من هذه ومن تلك، توفيقا أو تلفيقا... لايهم[3].

كما لا يجوز دائما أن ندعي أن لغتنا الدارجة هي أقرب اللغات إلى المسرح وأقدرها على التعبير عنه، فإن مهمة اللغة في المسرحية أساسا هي ان تحقق للصراع قوته وإثارته، وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا.

[1] - سامي سليمان احمد: الخطاب النقدي والايدولوجيا، د.ط، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص20-21.س
[2] - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل ، ص279.
[3] - سعيد الناجي: قلق المسرح، ص16.

فمهما أوغلت اللغة الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها في المواءمة بين نفسها وبين شخوص الرواية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء كانت عامة أو فصحى[1].

المطلب السادس: خطوات النقد المسرحي

إن للنقد المسرحي خطوات يتبعها خلال عملية النقد وهي:

أن يكون النقد المسرحي ملما بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية، ودراسة العصر الذي كتب فيه المسرحية، وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية، وهي خطوة أولى في نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني والعناصر التي اعتمدت عليها والتي آل إليها نجاح العمل الفني أو فشله، وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تتبع حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهر الشيء وحده وإنما ترى ما استخدم وراء الكلمات[2].

كذلك تتبع الصور والمجازات، فلكل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج إلى تتبع لتبيان قسمات العمل الفني وروحه ومغزاه[3].

فالناقد المسرحي إذا لم يتتبع هذه الخطوات في العملية النقدية فإنه سيكون من الصعب عليه دراسة النص المسرحي فهذا الأخير لم يأتي من عدم وإنما بمجموعة من العوامل ساهمت في إنجازه وعلى الناقد معرفتها والظروف التي كتب فيها النص وعرض ليتمكن من قبضه وتحليله وتفسيره.وفي نهاية هذا الفصل نصل إلى أن المسرح هو فن غربي بالدرجة الأولى، فقد عرفه الغرب قديما مع حضارتهم اليونانية والرومانية وأعطوه المكانة المرموقة، بحيث جعلوه فنا قائما بذاته له أصوله ومعالمه، ويرجع ذلك لأهميته

[1] - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص234.
[2] - المرجع نفسه، ص226-227.
[3] - المرجع نفسه، ص230-231.

لأنه تصوير لمشاعر الإنسان وأحاسيسه، والتعبير عن قضاياه، وكذا فن التطهير – أرسطو– وفيه يجد الفنان نفسه –لأنه الأرضية التي يبني عليها أفكاره– وكذا يجد الناقد أرضه –المادة الخصبة– لمزاولة نقده وهذه الأهمية والقيمة اللتان يلعبهما المسرح جعلته يدخل إلى الحضارة العربية بأصوله ومعالمه الغربية، فالبداية كانت مع "مارون النقاش" في إدخال هذا الفن ونشره، وبانتشاره وتقبله من طرف المجتمع العربي بدأ المؤلفون في كتابة المسرحيات ولكن جلها كان تقليد واقتباس للغرب دون اللجوء إلى التجديد والتغيير ومحاولة إيجاد مسرح عربي إلى أن ظهر توفيق الحكيم داعيا إلى التأصيل واستنبات مسرح عربي أصيل شأنه شأن المسارح الغربية.

1- القصة في المسرحية والمغزى من التأليف:

أ- القصة في المسرحية:

لقد جرت أحداث هذه القصة في عصر سلاطين المماليك، وهي تتحدث عن سلطان شجاع مقدام، أحبه شعبه كثيرا وذلك لقوته وحسن قيادته وعدالته، إلى أن وقع ما لم يكن في الحسبان بأن هذا السلطان ما هو إلا عبد رقيق لم يعتق على حسب دعاية أحد النخاسين الذي أقرّ بأنه قد باعه إلى السلطان الراحل الذي نسى عتقه ولإسكات هذا الموقف ومنع انتشاره، طلب الوزير من الجلاد أن يعدم النخاس بمجرد سماع صوت المؤذن مناديا لصلاة الفجر، ولكن بحيلة من الغانية لم ينفذ الحكم فقد استطاعت تأخير أذان صلاة الفجر وبالتالي لم يعدم النخاس.

فغضب الوزير لذلك غضبا شديدا، وأخبره حينها النخاس بأنه قد رفع بظلامة إلى السلطان لأنه ليس من المعقول أن يعدم دون محاكمة فأطلعه الوزير بأن السلطان قد علم بظلامته وأنه في طريقه إلى الوصول وحضور المحاكمة رفقة القاضي.

فبمجرد وصول السلطان والقاضي، أخبرهم المحكوم عليه (النخاس) بأنه لم يقل إلا الحقيقة وهي أن السلطان عبد رقيق- لكن السلطان لم يستعجب للأمر لأن السلاطين قبله كانوا من الرقيق، فتدخل الوزير وأخبره أن جريمته ليست هذه وإنما تتمثل في كونه قد أشاع بين الناس بأنك لم تعتق فكيف يحكم عبد رقيق شعبا حر، فنفى المحكوم عليه

الكلام وبأن الناس هي التي تتحدث عن هذا الأمر، فحينها أمر السلطان القاضي أن ينادي بين الناس بأنه عبد حر، ولكن القاضي والوزير ارتبكا لذلك، وأمر الوزير بأبعاد الناس بما فيهم المحكوم عليه، فأدرك السلطان من خلال هذا الموقف حقيقته وأنه لا توجد أي وثيقة لدى القاضي تثبت بأنه حر، وحينها أظهر القاضي تفطنه لذلك الوضع بإسراره على تطبيق الحكم فيه باعتباره شيئا من أشياء بيت المال وجب بيعه في مزاد علني، فغضب السلطان من هذا الحكم واستل سيفه في وجه القاضي باعتبار أن السيف الذي صنع له المجد كفيل بالحل، ولكن بتدخل من الوزير نجا القاضي الذي خير السلطان بأمرين لا ثالث لهما:"السيف"أم"القانون" فاحتار السلطان لذلك، ولكنه بعد التفكير المطول اختار "القانون" ومن ثم أقيم المزاد لبيعه والبيع ارتبط بالعتق، وبمجرد وصوله إلى ساحة المدينة أخذت الناس تثرثر بين مستغرب وساخر، وافتتح مزاد بيعه بعشرة آلاف دينار إلى أن وصلت في الأخير إلى ثلاثين ألف دينار التي رست على رجل مجهول، فوقع عقد الملكية، ورفض توقيع العقد العتق وقال بأن الذي كلفه بالشراء لم يكلفه بالعتق، فأرغمه القاضي بذكر مكلفه أو يعذب، فخرجت حينها الغانية حاملة المبلغ، فتعجب الناس لذلك، كيف تشتري السلطان امرأة عاهرة؟ وتقدمت الغانية من القاضي الذي طلب منها توقيع حجة العتق، فرفضت هي الأخرى ذلك، لأن هذا الأمر لا يعقل فالملك لا يرتبط بعتق، فحاول القاضي إقناعها بالتوقيع لكنه لم يستطع ذلك، بينما السلطان من خلال محاورته لها بطريقة منطقية متأنية استطاع في الأخير إقناعها بتوقيع حجة العتق لكن شريطة أن

تستضيفه ليلة واحدة في بيتها إلى سماع صوت المؤذن مناديا لصلاة الفجر فقبل السلطان بذلك على الرغم من تخوف الجميع من ذهاب السلطان إلى منزلها ، فقبل حلول الفجر طلب القاضي من المؤذن بأن يؤذن لصلاة الفجر التي لا يزال الوقت مبكرا عليها.

وبسماع السلطان والغانية صوت المؤذن استغربا للأمر ولكنهما نزلا، فطلب القاضي من الغانية توقيع الحجة بناءا على شرطها سماع صوت المؤذن، فوقعت الحجة على الرغم من أن السلطان رفض ذلك ووصفه بالتحايل والتلاعب، ضد هذه المرأة التي اكتشف حقيقتها بأنها شريفة وتهوى مجالس الأدب والشعر والغناء، وأمر الجميع باحترامها وقدم لها الياقوتة الثمينة شكرا لها وأنها لا تسوى شيئا أمام عظمتها.

ب- المغزى المراد من تأليف المسرحية:

أن مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم تتناول قضية الحكم في مصر بعد ثورة يوليو في الخمسينيات، وتصور مشكلة الإنسان وهو يواجه السيف والقانون وذلك من خلال شخصية السلطان الحائر بين أمرين هل يحقق العدالة ويحسم المشكلات الاجتماعية التي تطرح على المجتمع بتطبيق القانون أم السيف، وفي النهاية يتغلب القانون الذي يعد بمثابة الطريق السليم والحل الصحيح للمعضلات الاجتماعية[1].

[1] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور ، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، دط، مطابع حسناوي، الجزائر، ديسمبر،2002، ص40.

نجد أن "الحكيم" لديه هدف من وراء المسرحية أراد إيصاله، وذلك بطريقة غير مباشرة، فهو على وع تام بأن استعمال القوة حتما سيؤدي إلى الهلاك، وأن على الإنسان استعمال عقله في حل الأمور، باللجوء إلى القانون الذي هو بمثابة الحامي، وأيضا وجوب تطبيق فردية الحكم، شريطة أن يكون الحاكم قادرا على تحمل المسؤولية لذا نجده قد ركز على شخصية السلطان، فكان عنوانا لمسرحيته، فصلاح المجتمع في نظره يبدأ من الحاكم ثم رعيته ولذلك أراد منه النموذج الذي يجب أن يحتذي به.

2- عناصر البناء في المسرحية:

أ- الفكرة:

*إن أول شيء تقوم عليه المسرحية هو الفكرة التي تشكل الانطلاقة الحقيقية للمسرحية، ففكرة مسرحية "السلطان الحائر" قد قامت على السيف أم القانون، وهي فكرة صالحة لكل زمان ومكان وهذا دليل على براعة الحكيم في الصياغة والتأليف المسرحي، فقد استطاع بذلك أن يجعل من مسرحيته النموذج وذلك عندما يتعرض الإنسان إلى موقفين متعارضين أن يختار الموقف الأسلم بينهما.

ب- الحدث:

تأسس الحدث في مسرحية "السلطان الحائر" فنيا على عنصر التوتر الدرامي، وذلك لأن السلطان مهدد بفقدان الحكم، والنخاس مهدد بالإعدام، والحدث يبدأ في منتصف الليل وهذا يدل على الغموض[1].

وأحداث مسرحية "السلطان الحائر" في الفصول الثلاثة تدور حول أوقات متباينة (منتصف الليل- الفجر- الصباح) ومن خلال هذا تحققت وحدة الزمان، وكذلك أغلبية الأحداث وقعت في ساحة المدنية بالقرب من منزل الغانية، بداية من إعدام النخاس، ثم بيع السلطان ثم عتقه باستثناء حدث وحيد مرافقة السلطان للغانية في منزلها، كذا وحدة المكان تحققت هي الأخرى.

وأن الحدث يدور حول شخص ذاهب إلى الموت (النخاس) وآخر معرض للبيع في سوق النخاسة (السلطان) وهو أسلوب عرفه مسرح شكسبير، حيث الحدث يتوازى مع حدث فرعي آخر[2].

وبذلك خالف "الحكيم"المسرح اليوناني الذي يقوم على حبكة واحدة وبذلك لم يلتزم بوحدة الموضوع.

[1] هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 227.
[2] المرجع نفسه، ص 305.

كما أن الحدث في تصاعد فكانت بداية الحدث في انتظار موعد إعدام النخاس الذي لم يكن لديه أي سبيل للنجاة من يد الجلاد الذي كان ينتظر فقط سماع صوت المؤذن لصلاة الفجر لتنفيذ الحكم.وهذا المقطع من المسرحية يثبت ذلك:

"الجلاد: عند الفجر قلت لك هذا أكثر من عشر مرات... عند الفجر !...أنفذ فيك الحكم !...فهمتك الآن؟... دعني إذن أنعم بالسلام لحظة !...

المحكوم عليه: الفجر ؟ !...إنه لم يزل بعيدا !...أليس كذلك أيها الجلاد؟ !

الجلاد: لست أعرف.

المحكوم عليه: لا تعرف ؟ !...

الجلاد: المؤذن هو الذي يعرف... متى صعد إلى مئذنة هذا المسجد وأذن لصلاة الفجر نهضت أنا إليك بسيفي وأطحت برأسك..."[1].

ولكن وبمجرد وصول المؤذن لتأدية أذان صلاة الفجر، دعته الغانية لاحتساء فنجان قهوة وذلك لتأخير أذان صلاة الفجر، وهذا الحوار يوضح ذلك:

"الغانية: وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف؟ !...صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل. وهو محتاج إلى شراب ساخن... اصعد إلى داري أيها المؤذن !... سأعد لك ما يصلح صوتك...

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دط، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، ص 11-12.

الجلاد: والفجر؟...

الغانية: ...إن الفجر سيؤذن له في حينه، وأنت على كل حال في مأمن، ولا تبعة عليك... المؤذن وحده هو المسؤول... هلم بنا أيها المؤذن !...فنجان من القهوة فيه لصوتك شفاء وصفاء !...

المؤذن: لا بأس بوقت قصير، وفنجان صغير..."[1]

وبذلك نجحت حيلة الغانية فانقضت بذلك حياة النخاس.

وكذا ؟؟؟ حدث بيع السلطان وعتقه قد تحقق وحصل السلطان على حريته وعلى قيادة شعبه وذلك بفضل الغانية، وهذا ما يدل عليه المقطع الآتي:

"السلطان: فلنتقدم بالثناء على كرم هذه السيدة النبيلة... اسمحي لي يا سيدتي أن أوجه إليك شكري، وأن أرجو منك أن تقبلي رد مالك إليك، إذ لم يعد هنالك من سبب يدعو إلى خسارة مالك !...أيها الوزير فليدفع إليها من مالي الخاص ما يعادل المبلغ الذي خسرته !...

الغانية: لا... لا يا مولاي السلطان !... لا تسترد مني هذا الشرف !... ما من ثروة في الأرض تعدل عندي هذه الذكرى الجميلة التي سأعيش عليها طوال حياتي..."[2]

[1] المصدر السابق، ص 32-33.
[2] المصدر نفسه ، ص 135.

ومن خلال هاذين الموقفين أثبتت الغانية مدى ذكائها وبراعتها و كما أنها أسهمت في تصاعد الحدث ونمائه.

ج- الصراع:

إن الصراع في مسرح الفكر ليس صراعا دراميا بمعنى الكلمة، فهو لا يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي الذي في مجموعة الصراع في المسرحية كلها، فالمنطلق الذي يبدأ منه المؤلف منطلقا فكريا محضا يحاول بعد ذلك أن يجد له شخصيات يلبسها الأدوار.[1]

أي أن الهدف من الصراع هو الإقناع بفكرة معينة على عكس الصراع بين إرادتين الذي يقوم في أغلبه على الجانب العاطفي دونما اللجوء إلى العقل. فمسرحية "السلطان الحائر" قائمة على الصراع الفكري.

- لقد كان الصراع عنصر فعال في المسرحية، فقد أسهم في تبيين صفات الشخصيات وطبائعها، وبين نقطة الضعف ونقطة القوة فيها، كما في الصراع الذي جرى بين خادمة الغانية والجلاد، فقد أظهرت الخادمة بأنها امرأة تتصف بالشجاعة وعدم الخوف، وكما بين حرية المرأة في ذلك العصر (العصر المملوكي)، أما الجلاد فقد ظهر جبانا خائفا ومثال ذلك من المسرحية:

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 111.

"الخادمة (تهز النعل بيدها) اسمع أيها الرجل !... دع هذا المسكين وشأنه !... واجهني أنا إذا كانت لديك الشجاعة !... حسابك معي أنا... لقد أسأت أدبك معنا، وعليك أن تقدم إلينا اعتذار وتطلب منا الصفح... وإلا فورب العزة صاحب الملكوت وواهب الجبردت...

الجلاد: (في رفق) مهلا !... مهلا... !...

الخادمة تكلم !... ما جوابك؟...

الجلاد:التفاهم !..."[1]

– وكذا أسهم الصراع في الاختيار كما في الصراع الذي دار بين السلطان – القاضي– الوزير، بحيث اقتنع السلطان في الأخير بالقانون بعد جهد جهيد.

"السلطان: قررت أن أختار... أن أختار...

الوزير: ماذا يا مولاي؟...

السلطان: (صائحا في عزم) القانون !... اخترت القانون !...".[2]

وكذا الصراع الذي دار بين الغانية–القاضي– الوزير– السلطان حيث في بداية الأمر رفضت الغانية التوقيع وذلك لأن القاضي والوزير لم يستطيعا إقناعها، مما أدى بتدخل السلطان.

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 28.
[2] المصدر نفسه، ص 60.

"السلطان: ليس هذا عندي بمبرر لقتل هذه المرأة.. إنك تريد أن تلجأ إلى تبرير شبه قانوني لاستخدام السيف !..

الوزير: موت هذه المرأة ضروري لإخراجنا من هذا المأزق !...

السلطان: الآن نحتاج إلى جثة هامدة لإنقاذنا؟ !..."[1]

ومن ثم يستدعي السلطان الغانية ويدخل معها في محاورة أثبت من خلالها مدى ذكائه وفطنته بحيث أنه في الأخير تحصل على قبولها بالتوقيع. وهذا ما أوضحه المقطع الآتي:

"السلطان: عليك أن تختاري !..

الغانية: الخيار صعب !...

السلطان: أعرف !...

الغانية: إنه لمؤلم أن أتركك تذهب... أن أفقدك إلى الأبد !...

ولكنه مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك !... لأن بلادنا لن تباح لها أبدا سلطان في مثل عدلك وشجاعته... لا... لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش !... أريد أن تبقى سلطانا...

السلطان: وإذن؟

[1] المصدر السابق، ص 91.

الغانية: سأوقع الحجة !..."[1]

– لقد اتضح من خلال ذلك أن الشدة في الصراع لا تؤدي إلى نتيجة كما حدث مع القاضي– الوزير– والغانية– فصراعهم أرجعهم إلى الاحتكام بالسيف، ولكن صراع السلطان– الغانية أدى إلى نتيجة لأنه أدرك كيف يتعامل معها دون شدة وتعصب وإنما التجأ إلى المنطق في ذلك، فكان الصراع المصاحب للمنطق والاتزان ذا فائدة وأسهم في الحل.

د– **الحوار**:

يعتبر الحوار الأساس الذي تقوم عليه المسرحية، وبه تتضح المهارة الفنية للمؤلف.

فمسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم أثبتت مهارته وحسن صياغته،، وكيفية تناوله للأحداث، فقد امتاز حوارها بالجمل القصيرة، حتى أنها تمثلت في بعض الأحيان بمجرد كلمات أو حروف مما أكسبت النص طابعا دقيقا، موجزا ذا إيقاع موسيقي سريع ومثال ذلك من النص:

"القاضي: أهو من الأعيان؟...

المجهول: خير من ذلك !...

[1] المصدر السابق، ص 97 -98.

القاضي: كيف ذلك؟...

المجهول: الأعيان يزورونه ولكنه لا يعني بزيارتهم !...

القاضي: إنه وزير إذن؟...

المجهول: لا..."[1]

وأيضا احتوت المسرحية على الحوار ذا الجمل الطويلة وقد اتضح في المواقف التي تضمنت شرحا أو تبريرا أو تدهينا ومثال ذلك كما حدث مع الوزير مبررا موقفه للسلطان.

"الوزير: إني مستحق للموت... أعرف ذلك فهذا جرم لا يغتفر... إن السلطان الراحل ما كان يستطيع أن يفكر في كل شيء، أو يذكر كل شيء، أنه لمن صميم عملي أنا أن أفكر له، وأن أذكره، بالخطير من الأمور... كان من واجبي أنا حقا أن، اعرض عليه موضوع العتق، بما له من أهمية خاصة، وأن أعد ما يقتضيه من إجراءات شرعية، ولكن مقامك العالي، يا مولاي ونفوذك وهيبتك ومنزلتك العظيمة في النفوس، كل تلك الصفات في سموها جعلتنا نسهو عن حالة الر ق والعبودية... وتماسكت معللا النفس بأن هذا الموضوع لن يتاح له يوما أن يفتح أو يثار...

السلطان: هاهو ذا قد فتح وأثير !..."[2]

[1] المصدر السابق، ص 80.
[2] المصدر نفسه، ص 44 – 45.

على العموم فقد كان الحوار ذا الجمل القصيرة هو الغالب على المسرحية ربما يعود ذلك إلى طبيعة الموضوع فهو لا يحتاج إلى إطالة الحوار لأنه دقيق وواضح.

– كما أن الحوار كشف عن الشخصيات وبين حقيقتها فمن خلاله اتضح بأن السلطان عبد رقيق، كما أنه أثبت براءة النخاس، وأوضح للناس أيضا بأن الغانية ما هي بعاهرة وبأنها امرأة تستحق التقدير والاحترام ودليل هذا الأخير من النص:

"القاضي: (وهو يفحص بنظره التوقيع) نعم... أنت رغم كل شيء امرأة طيبة !..

السلطان: بل إنها لمن فضليات النساء !... وعلى أهل المدينة أن يحترموها !... هذا أمر أيها الوزير !...". [1]

– وقد جاء الحوار في طابع فكاهي هزلي ويتضح ذلك جليا في بداية الفصل الأول في الحوار الذي دار بين المحكوم عليه والجلاد حيث نلاحظ أن هناك قلب بين الشخصيتين فالجلاد يطلب من المحكوم ليه أن يرفع من معنوياته وكأنه هو الذي سيعدم، والحكيم بهذا الأسلوب يلجأ إلى ما تأكد في مسرح شكسبير في خلطه للأنواع الدرامية فيما عرف بأسلوب (التراجيكوميك).[2]

و هذا مقطع من المسرحية يؤكد ذلك:

"الجلاد: هلم !... غن... اسمعني...

[1] المصدر السابق، ص 134.
[2] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 285.

المحكوم عليه: أو ترى حقا أن لي الآن المزاج الذي يصلح للغناء؟ !...

الجلاد: أو لم تعدني منذ قليل بإدخال البهجة على نفسي، وكشف الانقباض عن صدري؟...

المحكوم عليه: أنت الذي يشعر بالانقباض؟ !...

الجلاد: نعم... وأرجوك أن تزيل انقباضي !... اغمرني في المرح غمرا !..."[1]

وأيضا قد حمل حوار المسرحية طابع الابتزاز والسخرية ومثال ذلك من النص:

"المحكوم عليه: إن هذا الجلاد يعدمني إعداما !...

الجلاد: ماذا تقول؟...

المحكوم عليه: لم أعد أحتمل !...

الجلاد: لم تعد تحتمل انتظارا... يا لك من مضني مسكين، أحرقه الشوق إلى غنائي !..."[2]

أما فيما يخص السخرية فمثاله من النص:

[1] توفيق الحكيم،السلطان الحائر، ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص 24.

"الخمار: أجلسه أمام باب الحانوت على مقعد مريح، وألبسه حذاءين جديدين، وأضع فوق رأسه لوحة كتبت عليها هذه العبارة ((هنا تباع أحذية السلطان)) وسوف ترى في الغد أهل المدينة وقد تدفقوا على حانوتك يطلبون بضاعتك !...

الاسكافي: يالها من فكرة؟ !...

الخمار: أليس كذلك؟ !...

الاسكافي: عقلك بدأ يعجبني !...".[1]

– ولعب كذلك الحوار دور الناقل في سير الأحداث: فقد كان سببا في نجاح المسرحية وسيرها إلى الأمام، فقد كشف عن العقدة الأولى في المسرحية وهي التي تخص النخاس (الذي ينتظر الموت) وكانت هذه العقدة بدورها سببا في أخرى وهي أن السلطان عبد رقيق، وهذا ما جسده المقطع المسرحي الآتي:

" الوزير: وبعد يا مولاي... هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الآن... وأنك لم تزل رقيقا... وأن صفة العبودية ما تزال لاصقة بك... وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا...

السلطان: (للمحكوم عليه) أقلت ذلك حقا؟ !...

[1] المصدر السابق، ص 64.

المحكوم عليه: لم أقل كل ذلك، إنهم الناس في السوق يحلو لهم دائما هذا النوع من اللفظ والثرثرة...".[1]

ومن خلال هذا الحوار اتضح للسلطان بأن صفة العبودية لاصقة به، وحيث أنها وضعته بين أمرين إما السيف أو القانون ولكنه في النهاية اختار القانون الذي أحط من قيمته بداية ثم في الأخير رفع من شأنه.

فقد أثبت هذا الصعيد بالفعل براعة الحكيم في الحوار الذي من خلاله لا يشعر القارئ بالملل وإنما بالتشويق وذلك من خلال تتبع الأحداث وسيرها.

* الشخصيات ومدى تطابقها بين الصفة والوظيفة:

لقد اشتملت المسرحية على عشر شخصيات لكل منها وظيفتها الخاصة وصفتها التي تميزها عن الأخرى وهي:

1/ الجلاد: تميز الجلاد بالآلية لأن الشغل الشاغل له هو تطبيق الأوامر بكل حرفيتها وهذا ما لحظناه من خلال المسرحية فهو لم يكترث لشكوى المحكوم عليه علما لديه بأنه لم يحاكم، وكذا بروح الفكاهة والمرح، بحيث جعلنا لا نشعر بأنه جلاد، وكذا اتصف بالجبن الذي لا ينبغي أن يكون فيه وذلك من خلال تهديد الخادمة له بالنعل، فكيف لرجل يشغل منصبه يتصف بهذه الصفة.

[1] المصدر السابق، ص 41.

2/ المحكوم عليه: لقد ظهرت شخصيته بأنها شخصية ثابتة رزينة وذلك لاحتماله ابتزازات الجلاد، كما أنه بدا كريما وذا معاملة حسنة حتى مع جلاده وهل يعقل أن يتميز رجل أمثل هذا بهذه الصفات وهو في طريقه إلى الموت لا محالة وما زاد لأمر استغرابا دون محاكمة؟ !

3- الخادمة: لقد اتصفت بحسن الطاعة لسيدتها وأيضا بالشجاعة وذلك من خلال صراعها مع الجلاد وإعادة الاحترام لسيدتها.

4- الغانية: لقد بدت إنسانة طيبة، حسنة التصرف ذكية وتتمتع بالهيبة والوقار، وكذا الحيلة فقد جعلت منها هذه الصفات عنصرا محركا للمسرحية فقد انقضت النخاس من الموت والسلطان من صفة العبودية، واستطاعت كذلك أن تعيد لنفسها الاحترام والتقدير وتفرض نفسها في المجتمع، فالحكيم أراد أن يظهر من خلالها أن المرأة مثلها مثل الرجل، وكذا أن لا نحكم على الشخص من الظاهر.

5/الإسكافي: لقد تميز بالبساطة، وروح الفكاهة، وحب المال، بحيث أنه في البداية لم يكن مهتما بشراء السلطان فعندما أقنعه الخمار بأن السلطان سيعود عليه بالنفع تحمس لفكرة شرائه.

6-الخمار: لقد اتصف بالفكاهة وبالدهاء والحيلة، وأراد الحكيم من خلال شخصيته إظهار روح الشعب وكيف يفكر وقد بدا ذلك من خلال المحاورة بينه وبين الوزير ومثال ذلك من النص:

"الخمار: لقد عقدنا رهانا بيننا... هو يقول: إن هذه المرأة ستخلف وعدها وأنا أقول:أنها ستفي بالوعد...

الوزير: شيء جميل !... حدث خطير كهذا الحدث تجعلان منه لعبة من ألعاب الرهان !...

الخمار: لسنا وحدنا في هذا يا مولانا الوزير..."[1]

7-المؤذن: لقد اتصف بالكذب وذلك لا يليق بمهنته كرجل دين وذلك من خلال قوله بأنه قد قام بالتأذين لصلاة الفجر وأن الجلاد لم يسمع لأنه في حالة سكر، ويتضح ذلك من الحوار التالي:

"المؤذن يخرج من باب الدار متسلسلا، ومحاولا الإختفاء خلف الغانية وخادمتها...

الجلاد: (يلمحه ويصيح) هاهو... هاهو ذا !...

الوزير: لماذا لم تؤذن للفجر حتى الآن؟...

المؤذن: من قال ذلك يا مولاي الوزير؟... لقد أذنت الفجر منذ وقت مضى"[1]

[1] المصدر السابق، ص 102.

كما أنه لا يتحمل مسؤوليته كمؤذن، فمرة يؤخر ومرة أخرى يقدم الآذان على حسب ما طلب منه مما أثبت أن ليس هناك قداسيه في عمله.

فقد حاول الحكيم من خلال شخصيته إظهار ترك الناس للفرائض وعدم الاهتمام بالدين وهذا ما يعبر عنه المقطع التالي: "المؤذن: ليس في المسجد غير رجلين... إحداهما غريب عن المدينة، قد اتخذ المسجد مأوى، والآخر متسول قد اعتصم به من برد الليل... والكل يغط الآن في نوم عميق، وقلما استمع أحد إلى أذان الفجر في هذا الشتاء !ولا ينهض منه إلا من ركلته بقدمي ليستيقظ ويؤدي الفريضة"[2]

8-الوزير: القوة والتسلط وذلك من خلال أمره بإعدام النخاس دون محاكمة وذلك للتخلص من المشكلة، وكذا بالتهاون، واتخاذ التحايل منجاة له من غضب السلطان وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

"الوزير: أني شقي حقا يا مولاي... ومجرم أثيم... هذا ما لا أنكر... كان من واجبي تدبر هذا الأمر في حينه... لكن موضوع العتق هذا لم يخطو لي على بال... كان رأسي ممتلئا بأمور أخرى جسام... ولم يكن أحد غيري قائما على فراش السلطان الذي يحتضر..."[3]

[1] المصدر السابق، ص 35.
[2] المصدر نفسه، ص 32.
[3] المصدر نفسه ، ص 43 – 44.

كما أن شخصيته اتصفت أيضا بالتناقض، فبداية اختار السيف لإعدام النخاس ثم نجده في حيرة بين السيف والقانون، حتى أنه تهرب من مسؤوليته كوزير وترك الأمر للسلطان لأنه يخشى من العواقب. فكيف لرجل مثله يشغل منصب وزير؟ !...

وليس هذا فحسب كما أنه كان داهية خبيثا ولقد اتضح ذلك من خلال محاورته مع الجلاد.

"الوزير (كالمخاطب لنفسه) لا... هذا لا يكفي... تلك جريمة لا تستحق الإعدام... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون والمنطق ما تبرر به فعلها... لا... يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة، لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها... جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله... فمثلا يمكن أن نقول أنها... جاسوسة !...

الجلاد: جاسوسة؟ !...

الوزير: نعم تعمل لحساب المغول !... وعندئذ سينهض الشعب بإجماعه ليطالب برأسها !...

الجلاد: نعم... جزاءا وفاقا !..."[1]

فالوزير من خلال مخاطبته لنفسه أراد إسماع الجلاد ما يريد، وذلك لينسب هذا الكلام إليه ويخرج هو من الموضوع.

[1] المصدر السابق، ص 105.

وهو لم يكتف بهذا الحد بل حاول استدراج الجلاد عن طريق الحديث وذلك لمعرفة الجواسيس، ومثال ذلك من النص:

"الوزير: صوتك وحده لن يكفي !... يجب أن تكون هناك أصوات أخرى غير صوتك ترفع بهذا الهتاف !

الجلاد: ستكون هناك أصوات أخرى...

الوزير: أتعرف أصحابها؟ !...

الجلاد: ليس من الصعب إيجادهم

الوزير: نعم... يجب إعداد الشهود..."[1]

9- القاضي لقد بدت شخصيته بأنها شخصية متناقضة، وكذا بالتهاون في عمله، وذلك لأنه لم يثر الموضوع من البداية على الرغم بالعلم به، وكذا بالتلاعب بالقانون الذي يمثله.

10- السلطان: لقد اتصف بالقوة، والشجاعة والذكاء، والفطنة وبالتأرجح وذلك من خلال حيرته بين السيف والقانون ولكن هذه الميزة كانت محورا أساسيا في المسرحية كما أنه تميز بالهدوء والرزانة وذلك من خلال محاورته مع الغانية حتى أنها اعترفت له بذلك.

"الغانية: ما يعجبني فيك أيها السلطان هو موقفك الهادئ الرزين أمام هذه الكارثة."[1]

[1] المصدر السابق، ص 105 – 106.

ث- الحركة:

لم تكن الحركة في المسرحية إلا مجرد ترجمة حركية ظاهرية للانفعالات وهي ترجمة طبيعية لا تكلف فيها ولا تركيب بل هي مختصرة وبسيطة، لا تحفل بخلق جماليات في التكوين الحركي.[2]

وذلك راجع لأن المسرحية هي مسرحية فكرية والأساس قائم على صراع الأفكار بغية تحقيق عنصر الإقناع دونما الاهتمام بعنصر الفرجة الذي يعتمد على الحركة بطريقة الأداء وكذا بالمناظر فكان بذلك عامل السكون الغالب على المسرحية، وإن كان هناك نوعا من الحركة، والتي وضحته الأقواس في المسرحية. ولكن هذه الحركة لم تغير في المسرحية، لأن الهدف الأساسي من المسرحية هو الفكرة التي تريد أن تصبو إليها وكذا التركيز على الشخصية ومدى قدرتها على الاحتفاظ والدفاع عن الفكرة والابتعاد عن الزخرفة والبهرجة.

نستنتج من خلال عنصر الحركة أن من الصعب تجسيد المسرحية على خشبة المسرح، فالمؤلف يعتمد على الحوارات الكلامية أكثر من غير الكلامية والمسرح مكان للمشاهدة أكثر منه للاستماع.

ر- الإضاءة:

[1] المصدر السابق، ص 94.
[2] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 309.

إن مسرحية "السلطان الحائر" لم ترتكز على الإضاءة كثيرا، إلا في الوظيفة التي لعبتها في تحديد الوقت، وكذا كشف التوتر وذلك عندما كان السلطان في منزل الغانية وهذا ما يدل عليه المقطع التالي:

((يضيء جزء من الحجرة في منزل الغانية)).

الوزير: صه !... النور في النافذة !... فلنبتعد قليلا !...[1]

((تقوده إلى داخل المنزل...تصاحبها موسيقى... وينطفئ نور الحجرة وتضيء الساحة إضاءة خفيفة...)).

الإسكافي: ((للخمار في ركن من الساحة)) انظر !... هاهما إذن يطفئان النور !...

الخمار: ((ناظر إلى النافذة)) تلك علامة طيبة !... [2]

ز- الديكور:

إن الديكور في مسرحية السلطان الحائر لقد ارتبط بالمكان ((ساحة المدينة))، لا يتغير إلا في بعض الجزئيات لكل الأحداث وقعت في الساحة ماعدا حدث واحد في منزل الغانية، القريب من الساحة والمطل عليها، فالمنظر تشكل وفق الطراز المملوكي، وعلى

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 106.
[2] المصدر نفسه، ص 119.

الرغم من بساطة الديكور (ساحة،عمود شد فيه المحكوم عليه، دكان الخمار والإسكافي(أدى وظيفة في المسرحية وذلك بتحديد احدث وكذا كشف نفسية الشخصيات .

ط- الموسيقى:

لقد أدت الموسيقى في مسرحية السلطان الحائر وظيفتين

أولهما: تلك التي حدثت في منزل الغانية وهذا دلالة على اهتمامها بالفن والطرب ، وثانيهما : أسهمت في ختام وإنزال الستار.

3- المسرحية من منظور نقدي :

* نجد أن الحكيم قد بدأ مسرحيته بعبارة " ساحة بالمدينة ، في عصر سلاطين المماليك ، الفجر يكاد يبزغ ، وقد خيم السكون ..."[1]

فكلمة " يكاد" أي أن الفجر ما يزال عليه إلا دقائق معدودة، فكيف كان ذلك الحوار المطول بين الجلاد والمحكوم عليه ، ثم مع الخمار والخادمة – والغانية، وأيضا نجد سؤال المحكوم عليه جلاد عن الفجر ، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

" المحكوم عليه : الفجر؟ ! .... إنه لم يزل بعيدا ! ... أليس كذلك أيها الجلاد؟ !.

الجلاد : لست أعرف"[2].

[1] المصدر السابق، ص 11.
[2] المصدر نفسه، ص11 – 12.

* محاورة المحكوم عليه والجلاد كانت كوميدية حيث نحس من خلالها بأن المحكوم عليه لن يعدم، فأين التأثير التراجيدي في المتلقي وذلك لطبيعة الموقف.

* هناك بعض الشخصيات لا يمكن أن توجد على أرض الواقع كشخصية : الجلاد ، فهي لم تصور بالصورة الحقيقية، فقد كان عنصرا للفرجة والبهرجة فهل يعقل أن يوجد جلاد في أرض الواقع يحمل هذه الصفات فهذا الجلاد لا يكون إلا من صنع الحكيم.

شخصية المحكوم عليه : شخص حكم عليه بالموت دون محاكمة وهو بريء نجده يتمتع بالصبر وكذا الكرم، فقد كانت شخصيته أقرب إلى السلبية منها إلى الإيجابية .

الغانية: هي ليست من الشخصيات الواقعية التي نعرفها ، فواقع الغانية واقع فني بحت، واقع لا يستمد أهميته من قياسه بواقع الحياة وإنما يستمد أهميته من مدى إقناعه في الإطار العام للعمل الفني.[1]

وكذا شخصيات الحكيم شخصيات مهتزة غير واضحة في تصرفاتها فمثلا القاضي كان صارما في تطبيق الحكم على السلطان حتى ولو فقد حياته، فرجل يتمتع بمثل هذه الصفة النبيلة فلما لم يثر القضية منذ البداية ،كما نجده تلاعب بالقانون الذي يمثله وأيضا الوزير الذي اختار طريقة بداية وهو " السيف" فلما نجده متحيزا من عاقبة الاختيار بين السيف والقانون.

[1] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 283 – 284.

* لقد أراد الحكيم من المسرحية تطبيق القانون واحترامه بصفته يحمي شؤون العامة ويضمن حقوقهم ولكننا لا نجده فقد اختبأت الشخصيات وراءه وذلك باللجوء إلى التحايل فيه.

* نجد أن الحوار لدى الحكيم لم يتطابق مع الشخصية حيث نراه في صورة سامقة ذات جلال وفخامة مما لا يتسق مع الشخصية التي تقوله كما في حوار " الجلاد" في مسرحية " السلطان الحائر "[1]

فقد جعل الحكيم من جلاده شاعرا، مطربا، مهتما بالغناء وليس أي غناء وإنما الغناء الشجي الحسن.

وحتى أنه يؤلف الأغاني وهذا ما يدل عليه المقطع التالي:

" يا زهرة عمرها ليلة !....

عليك السلام من المعجبين

إذا أذن الفجر غدا تقطفين

ويسقط عنك رداء الندى ! ....

وفي سلة من حطب ترقدين،

[1] رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، ص 146.

وتخفت من حولك ألحاني !....

ويبرق في الجو نصل الردى ، "[1]

* إن المسرحية كانت أقرب إلى الفنية منها إلى الواقعية فالكاتب أراد من خلالها التعبير عن رأيه وذلك للوضع آنذاك فتقنع بها.

وعلى الرغم من كل ذلك فلقد لقيت المسرحية نجاحا وذلك لبراعة الفكرة وأيضا الهدف الذي سعت من أجله، كما أن العمل الناجح لا يخلو من النقد.

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 24 – 25.

شكر وعرفان

أخيرا وبعدما وصل هذا العمل بتوفيق من الله إلى نهايته أرى أنه لزاما علي أن أتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان، إلى كل الأساتذة العاملين على خدمة اللغة العربية وإخراجها من الظلمات إلى النور وأخص منهم بالذكر الأستاذ المشرف "عيسى بوناب" الذي لم يبخل علي يوما بنصائحه وإرشاداته التي استفدت منها كثيرا طيلة مشوار بحثي.

وكذا أتقدم بالشكر إلى العاملين في مكتبة الأمل الذين بفضلهم كتبت هذه المذكرة بأنامل من ذهب.

وأيضا لا ننسى بالشكر أعضاء لجنة المناقشة على متابعتها مذكرتنا بالدراسة من أجل النصح والتوجيه.

فهرس المصادر والمراجع:

أولا: المصادر والمراجع:

- أمير إبراهيم القرشي:

1- المناهج والمدخل الدرامي، ط1، أميرة للطباعة، القاهرة، 2001م.

- إسماعيل أحمد أدهم:

2- أدباء معاصرون، ط1، دار المعارف، مصر، 1985م.

- توفيق الحكيم:

3- مسرحية "بجماليون"، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.

4- مسرحية "براكسا" أو "مشكلة الحكم"، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.

5- مسرحية "السلطان الحائر"، د.ط، مكتبة مصر، دار مصر، مصر،دت.

6- مصر بين عهدين، د.ط، دار مصر للطباعة، مصر، دت.

7- قالبنا المسرحي، د.ط، مكتبة مصر الفجالة، دار مصر، مصر، دت.

8- فن الأدب، د.ط، مكتبة مصر الفجالة، دار مصر للطباعة، مصر، دت.

- أبو الحسن عبد الحميد سلام:

9- حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر 1993م.

- حسن يوسفي:

10- قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، 1995م.

- حلمي بدير:

11- فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2003م.

- حورية محمد حمو:

12- تأصيل المسرح العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

- رجاء عيد:

13- قراءة في أدب توفيق الحكيم، ط2، منشأة المعارف، جلال فرى وشركاؤه، الإسكندرية، 2000م.

- سامي سليمان أحمد:

14- الخطاب النقدي والايدولوجيا، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

- سعيد الناجي:

15- قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، 2004م.

- صلاح طاهر:

16- أحاديث مع توفيق الحكيم، د.ط، مطابع الأهرام التجارية، مصر، دت.

17- توفيق الحكيم المفكر، د.ط، دار الكتاب الجديد، مصر، دت.

- عبد العزيز حمودة:

18- البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي:

19- صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار السعادة للطباعة، مصر، 1988م.

- عبد الله أبو هيف:

20- المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

- عبد المالك مرتاض:

21- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

- عمر الدسوقي:

22- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د.ط، دار الفكر العربي القاهرة، دت.

- فرحان بلبل:

23- مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

24- النص المسرحي الكلمة والفعل، ذ.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003م.

- فؤاد دوراه:

25- عشرة أدباء يتحدثون، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.

- لوسي يعقوب:

26- عصفور الشرق، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973م.

- محمد زكي العشماوي:

27- دراسات في النقد المسرحي، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1980م.

28- أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر-المسرح-القصة-النقد الأدبي، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005م.

29- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005م.

- محمد الكغاط:

30- بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، 1986م.

- محمد مكسي وآخرون:

31- القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والإعدادي، طوق الحمامة –أساطير معاصرة- أهل الكهف، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006م.

- محمد مندور:

32- مسرح توفيق الحكيم، د.ط، دار النهضة، مصر، القاهرة، دت.

- مخلوف بوكروح:

33- الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للغرض المسرحي، د.ط، طبع المؤسسة الوطنية للفنون وحدة الرغاية، الجزائر، 2002م.

34- المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائر ومصادره، د.ط، مطابع حسناوي، الجزائر، ديسمبر، 2002م.

- نبيل راغب:

35- آفاق المسرح، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

- هاني أبو الحسن:

36- سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م.

ثانيا: المراجع المترجمة:

- تمارا الكساندر وقنابوتلينتسيفا

37- ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990م.

ثالثا: المعاجم:

- ماري إلياس وحنان قصاب:

38- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م.

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم):

39- لسان العرب/، مج9، دار الحديث، القاهرة، مصر، مادة سرح، 2003م.

رابعا: المجلات

40- مجلة الخطاب: العدد10، تصدر عن منشورات مخبر تحليل الخطاب، جانفي2012.

مقدمة:

يعتبر المسرح أبا الفنون جميعا ، ففيه نجد الشعر ، الغناء، الرقص ..... وغيرها إذن هو الفن الجامع، وكذا الفن الذي تتضافر فيه العديد من الجهود لإنجاز عمل واحد مشترك، مستمد من روح المجتمع، غايته عرض الظواهر سواء أكانت اجتماعية أو تاريخية، أو اقتصادية... ومحاولة إصلاحها بوضعها في قالب تراجيدي أو كوميدي أو الجمع بينهما ، المهم من ذلك كله أن تصل الفكرة التي يريد إيصالها.

والمسرح اختصاص من اختصاصات الأدب باعتباره يتضمن نصا أدبيا سيدخل فيما بعد زاوية العرض سواء على الخشبة أم على ذهن المتلقي وهذا الأخير ألا وهو العرض على الذهن هو نوع جديد من المسرح والذي قد تبناه في الوسط العربي " توفيق الحكيم" محاولة منه التغيير والتجديد ومن هنا كانت انطلاقة إشكالية بحثنا في دراسة هذا اللون من المسرح وكيف تناوله توفيق الحكيم؟ وما ميز مسرحه عن غيره؟ وهل حمل نفس صفات المسرح المعروفة من قبل؟ وهل من الممكن عرضه على خشبة المسرح؟

ومما دفعنا إلى تناول هذا البحث بالدراسة جملة من الأسباب لعل من أهمها:

- الرغبة في اكتشاف عالم المسرح الذهني وذلك بالولوج إلى خفاياه.
- محاولة إيضاح بأن هذا المسرح يتمتع بنفس حقوق المسرح العادي.
- الخلط الواقع في تناول مسرح توفيق الحكيم فكل يتناوله على حساب وجهة نظره، فحاولنا الجمع بين الآراء للتوفيق بينها.
- عدم وجود موضوع مستقل يعالج الإشكالية على حسب علمنا.
- كثرة الكتب التي تناولت المسرح الذهني ، وهذا ما دفعنا إلى جمعها ومحاولة استخلاص أهم نتائجها التي وصلت إليها بالبحث.

فمسرح توفيق الحكيم قد أسال الكثير من الحبر ، فقد تناوله العديد من النقاد والمسارحة بين مؤيد ومعارض له، وذلك لأنه خالف المسرح التقليدي بدعوته إلى التأصيل للمسرح العربي وهذه الأهمية التي لعبها مسرحه جعلتنا في أن نتخذ موضوعا لدراستنا واختيار مسرحية من مسرحياته كقالب نصب عليه جل ما توصلنا إليه في بحثنا ، لأن بالمثال تتضح الصورة وتستبين ، فكانت مسرحيتنا المختارة بعنوان " السلطان الحائر" ونحن نتوخى الوصول إلى الأهداف التالية:

– محاولة ضبط مفهوم المسرح وكذا أنواعه ونحن نخص بالذكر المسرح الذهني وكيف أن هذا الأخير أثبت وجودها على مستوى الساحة الفنية.

– إثبات بأن الحكيم يستحق بالفعل أن يكون المسرحي العربي الأول الذي أسهم في عملية التغيير وليس كما يدعي عليه البعض وينفي عنه صفة المسرحي لكثرة تجريباته ومحاولاته غير المتوقفة.

– الإلمام بأهم خصائص مسرح الحكيم وكيف أنها أسهمت في بناء مسرحه.

– وأن الهدف من المسرحية الذهنية لا يكمن في الاستمتاع كما في القصيدة الغنائية أو القصة أو المقالة وإنما يكمن في إيصال فكرة أو مغزى من ورائها.

وكما هو معروف أن أي دراسة لابد من منهج يحكمها فكان منهج بحثنا المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لطبيعة الموضوع فنحن أمام استعراض مسرح الحكيم ووصفه باستخراج أهم الخصائص التي ميزت مسرحه ومن ثم تحليل ما تم التوصل إليه وذلك بغية إبراز فنية وجمالية الحكيم في صياغة النصوص المسرحية، والمنهج الوصفي التحليلي لم يكن وحده كفيلا في ضبط البحث فقد استعنا في بعض الأحيان بالمنهج الاستقرائي فقد استلزمناه في جمع الأقوال والمقولات للتوصل إلى مسرح الحكيم

معانيها وشرحها وكذا إبراز مكونات النص المسرحي ، وأيضا قد استعنا في بعض الأحيان بالمنهج الاستقرائي وذلك في جمع الأقوال والمقولات للتوصل إلى مسرح الحكيم.

وقد تميز صنيعنا في هذه المذكرة بطريقة عمل محدودة تنظم متن المذكرة وهوامشها وفهارسها على هذا التفصيل:

– **المتن:** تعاملنا مع مادة المذكرة وفق ما يلي: قسمنا المذكرة إلى فصول بعناوين، وكل فصل قسم هو الآخر إلى مباحث مناسبة وهذا كله من أجل إخراج المضمون في صورة متوازية.

– **الهوامش:** تم تذييل المتن بهوامش تعين على توثيق المقولات وإثبات مصادرها وذلك بذكر رقم الإحالة فاسم المؤلف ثم الكتاب ثم الجزء والصفحة مع ذكر ما يتعلق به من معلومات من طبعة ودار نشر وذلك في أول مورد له.

الفهارس: اختتمنا المذكرة بفهارس تعيننا في تحديد المصادر والمراجع المستعملة في البحث وكذا في تحديد الموضوعات وفق ما يلي:

فهرس المصادر والمراجع: وذلك بذكر الكتب التي اعتمدنا عليها في البحث مرتبة ترتيبا ألفبائيا لأسماء مؤلفيها مع إهمال (ال – أبو – ابن)

فهرس الموضوعات : وذلك بذكر جزئيات البحث مع بيان صفحة ورود كل جزئية.

وقد قسمنا هذا البحث إلى مقدمة – فصل تمهيدي – فصلين – خاتمة.

مقدمة:

الفصل التمهيدي: وكان بعنوان "المسرح والنقد المسرحي" وتم توزيعه على مبحثين فكان عنوان المبحث الأول : المسرح مفهومه أنواعه عناصر بنائه واندرجت

تحته جملة من المطالب تناولت التعريف ، البدايات – عناصر البناء المسرحي – أنواع المسرح.

أما المبحث الثاني: فكان بعنوان: "النقد المسرحي" وتناول جملة من المطالب :التعريف – البدايات –وظيفة النقد المسرحي– الاتجاهات – المراحل – الفرق بين نقد الشعر والنقد المسرحي–خطوات النقد المسرحي.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان توفيق الحكيم وخصائص مسرحه وقسم هو الآخر إلى مبحثين فكان عنوان المبحث الأول توفيق الحكيم تضمن مجموعة من المطالب تناولت توفيق الحكيم وبداياته المسرحية وأهم أعماله، ونظرته إلى مسرحه، والمبحث الثاني كان هو الآخر بعنوان : خصائص مسرحه وقد حمل كل مطلب من مطالبه خاصية من خصائص مسرح الحكيم.

الفصل الثاني : فقد جاء بعنوان دراسة نقدية في مسرحية السلطان الحائر" وقد قسم إلى ثلاثة أقسام : القصة في المسرحية والمغزى من التأليف – عناصر البناء المسرحي – مسرحية السلطان الحائر من منظور نقدي – ومن ثم الخاتمة ، فهي حوصلة ما توصلنا إليه من نتائج.

وقد استندنا في بحثنا هذا على عدد من المصادر والمراجع وأهمها:

– سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض للدكتور : هاني أبو الحسن سلام

– أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، للدكتور : محمد زكي العشماوي

– مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم لفرحان بلبل.

– قراءة في أدب توفيق الحكيم لرجاء عيد.

أما بالنسبة إلى الصعوبات التي واجهتنا في البحث : هي صعوبة تحديد المنهج المناسب لهذا الموضوع وذلك لأن فن المسرح فن متشعب من الصعب تحديده، وكذا كثرة المراجع وطريقتها المختلفة في الدراسة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في هذا البحث من قريب أو من بعيد.

ملخص البحث:

إن أساس بحثنا قائم على أن العرب لديهم مسرحا كغيرهم من الأمم الأخرى، حتى وإن لم يعرفوا هذا الفن إلا مؤخرا وذلك عن طريق احتكاكهم بالغرب فقد كانوا السباقين لذلك بفضل عمالقتهم الثلاث: اسخيلوس – يوريبدس – أرسطو، فقد حدد هؤلاء معالم المسرح وجعلوه فنا قائما بذاته، وهذا ما دفع الحكيم لإيجاد مسرح عربي شأنه شأن المسارح الغربية، وهو لم يحقق ذلك مباشرة وإنما عن طريق سلسلة من التجارب، والبحوث التي استغلها البعض من النقاد والمسارحة لنفي صفة الفنان المسرحي في شخص الحكيم، ولكن هذه الإدعاءات لم تؤثر فيه، فقد استطاع أن يخرج إلى النور مسرحا عربيا أصيلا من صلب التراث العربي القديم، بالعودة إلى الحكواتي والسامري وذلك بالتخلي عن الخشبة واستحضارها في ذهن المتلقي لأن مسرحه مسرح أفكار غايته تحقيق هدف من وراء وضع المسرحية، وليس الاهتمام بعنصري الزخرفة والبهرجة لأن الأساس من المسرح اخذ العبر وعرض صورة المجتمع أمام ناظري المتلقي بطريقة غير مباشرة تفاديا للتجريح، وبالفعل أثبت الحكيم نفسه وفرض مسرحه، بحيث أننا عندما نقول المسرح الذهني يتوارى إلى أذهاننا مباشرة توفيق الحكيم.

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

طور الماستر

دراسة نقدية في مسرح توفيق الحكيم من خلال مسرحيته "السلطان الحائر"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في النقد الأدبي الحديث

إعداد الطالبة:

* نورة عبعوب

إشراف الأستاذ:

* عيسى بوناب

السنة الجامعية : 2013 / 2014

الفصل التمهيدي: المسرح والنقد المسرحي

المبحث الأول: المسرح مفهومه، أنواعه، وعناصر بنائه.

المبحث الثاني: توفيق الحكيم وخصائص مسرحه

المبحث الأول: المسرح مفهومه وأنواعه وعناصر بناءه

المطلب الأول: تعريف المسرح (لغة-اصطلاحا)

المطلب الثاني: بداية ظهور المسرح العربي

المطلب الثالث: عناصر البناء المسرحي

المطلب الرابع: المسرح الذهني

الفصل الأول: توفيق الحكيم وخصائص مسرحه

المبحث الأول: توفيق الحكيم

المبحث الثاني: خصائص مسرحه

المبحث الأول: توفيق الحكيم

المطلب الأول: (حياته–وفاته)

المطلب الثاني: بداياته في الفن المسرحي

المطلب الثالث: أعماله

المطلب الرابع: توفيق الحكيم ونظرته إلى مسرحه

الفصل الثاني: دراسة نقدية في مسرحية السلطان الحائر

1- القصة في المسرحية والمغزى من التأليف

2- عناصر البناء في المسرحية

3- المسرحية من منظور نقدي

فهرس الموضوعات

المحتويات	الصفحة
– شكر وعرفان.....	
– مقدمة.....	
الفصل التمهيدي.....	
– **المبحث الأول: المسرح مفهومه أنواعه وعناصر بنائه**.....	
المطلب الأول: تعريف المسرح (لغة–اصطلاحا).....	08
المطلب الثاني: بداية ظهور المسرح العربي.....	09
المطلب الثالث: عناصر البناء المسرحي.....	10
المطلب الرابع: المسرح الذهني.....	14
– **المبحث الثاني: النقد المسرحي**.....	
المطلب الأول: تعريف النقد المسرحي (لغة–اصطلاحا).....	16
المطلب الثاني بدايات النقد المسرحي.....	16
المطلب الثالث: وظيفة النقد المسرحي.....	17
المطلب الرابع: الفرق بين النقد المسرحي ونقد الشعر	18
المطلب الخامس :اتجاهات النقد المسرحي.....	18
المطلب السادس: خطوات النقد المسرحي.....	20
الفصل الأول: توفيق الحكيم وخصائص مسرحه.....	
المبحث الأول: توفيق الحكيم.....	
المطلب الأول: (حياته–وفاته).....	24
المطلب الثاني: بداياته في الفن المسرحي.....	25
المطلب الثالث: أعماله.....	26
المطلب الرابع: توفيق الحكيم ونظرته إلى مسرحه.....	29

المبحث الثاني: خصائص مسرحه.....	
المطلب الأول: التجريب.....	33
المطلب الثاني: التناقض.....	34
المطلب الثالث: اللغة الوسطى (الثالثة).....	34
المطلب الرابع: توظيف التراث واستلهامه.....	35
المطلب الخامس: القالب الجديد.....	36
المطلب السادس: الحوار.....	37
المطلب السابع: الذهنية.....	37
الفصل الثاني: دراسة نقدية في مسرحية السلطان الحائر.....	
1- القصة في المسرحية والمغزى من التأليف.....	40
2- عناصر البناء في المسرحية.....	43
3- المسرحية من منظور نقدي.....	63
الخاتمة.....	68
قائمة المصادر والمراجع.....	72
فهرس الموضوعات.....	79

خاتمة:

وبعد دراستنا لمسرح الحكيم وأهم مميزات مسرحه من خلال مسرحية السلطان الحائر نصل إلى مجموعة من النتائج والتي من أهمها ما يلي:

1- أن المسرح كغيره من الفنون الأخرى له هدف يسعى من أجله وليس كما هو شائع عنه بأنه مكان للفرجة والاستمتاع فقط، بل فيه تعرض القضايا الشائكة التي يحاول معالجتها بأنجع الطرق وكذا تعليم المشاهد أو المتلقي كيف يواجه مشاكله أو كيف يتأقلم معها فبذلك هو المكان الأنسب لتلقين وأخذ العبر من الآخر.

2- والمسرح أنواع كثيرة على حسب الموضوع الذي يتناوله والطريقة المستعملة في العلاج ، فكان المسرح الاجتماعي والتاريخي والذهني...

والمسرح الذهني هو إعمال للعقل لأنه عبارة عن تصارع أفكار وهذا اللون من المسرح أثبت وجوده ضمن أنواع المسرح وأبطل الدعايات التي لا تعتبره مسرحا مدعية في ذلك صعوبة تجسيد على خشبة المسرح ولكنه في الأخير جسد.

3- المسرحية هي جزء من المسرح وهي الفن الذي يقترب من الحياة ويحاول تصويرها دون زيف فهي بذلك تختلف عن الأنواع الأخرى من شعر ونثر.

4- نجد أن مسرح الحكيم مسرح أفكار فهو لا يسعى إلى تجسيده على الخشبة لأن مجرد القراءة في نظره تكفي لاستحضاره في ذهن المتلقي وكأن هذا الأخير يحمل خشبة العرض في ذهنه، دون التكلف إلى الذهاب إلى المسرح ومشاهدة المسرحية

5- لقد كان التراث التاريخي أهم عامل للحكيم في استنبات مسرح عربي بعودته إلى زمن الحكواتي والسامر ، وكذا القصص التاريخية والمقتبسات القرآنية .... حتى أن التراث قد مثل المادة الخصبة التي يستقي منها الحكيم جل موضوعاته.

6- وتوفيق الحكيم من خلال مسرحية السلطان الحائر، نجده فنيا أكثر منه واقعيا وقد اتضح ذلك من خلال الشخصيات ، فقد صورها بطريقة فنية لأن ليس من الممكن وجودها على أرض الواقع بتلك الصفة فهذا لا يكون إلا في ذهن الحكيم:

- لقد عاد إلى التراث القديم (العصر المملوكي) ذلك لإسقاطه على الوضع الجديد ، فالأمم في نظره يجب أن تستفيد من ماضيها لتبني حاضرها.

- نجده في المسرحية متأثرا بالمسرح الغربي أو بالأحرى مسرح وليام شيكسبير وتبين ذلك في أسلوب موازية الحدث- والقلب (الترجيوكوميك)

- كما أنه خالف مسرح أرسطو في العقدة الواحد طوال المسرحية إلى عقدتين.

- لقد كانت لغة المسرحية ، لغة بسيطة مفهومة، فصيحة ولكننا نجدها قد تجاوزت مستوى الشخصيات ، كلغة الجلاد فقد كانت شاعرية ولغة الفانية كانت لغة فلاسفة عظماء.

- براعة الفكرة وذلك لأنها صالحة لكل زمان ومكان فالعالم دوما يعيش صراع بين القوة والقانون ، الخير والشر، الحق والباطل، الأمن والخوف.

فجعل الحكيم منها الأنموذج الذي يحتذي به وهذا دليل على وعيه وبراعته ومعايشة بيءته والاهتمام بقضاياها، فالفن المسرحي وسيلة من وسائل الإصلاح والمرآة التي تعكس الحياة.

- والحوار في المسرحية كان ناجحا وذلك لأنه أسهم في تصعيد الحدث والسير به قبلا إلى النتيجة المتوخاة.

– كما أن التقنيات المساعدة في عملية الإخراج لم تكن معقدة ، كانت بسيطة تتوافق والطراز المملوكي، وهذا ما فتح الباب أمام المسرحية لتعرض على خشبة المسرح فيما بعد وتمثل.

– ومسرحية السلطان الحائر قد كانت قريبة إلى السكون أكثر منها إلى الحركة وهذا دليل على حساسية الموضوع فه لا يحتاج إلى بهرجة وإنما إلى التفكير والاتزان في اتخاذ القرارات وهذا دليل على اهتمام الحكيم بالفكرة لا بالزخرفة.

– مسرحية السلطان الحائر كانت المثال الأنجع في تمثيل المسرح الفكري ، كما أنها أثبتت أنه قادر على أن يعرض سواء في المسرح أو في ذهن المتلقي ، لأن الحكيم ترك من خلالها ثغرات يستطيع المخرج ملأها ثم إعداد المسرحية لعملية العرض والإخراج.

المطلب الأول: (حياته–وفاته)

أولا: حياته:

ولد توفيق الحكيم في الإسكندرية عام 1889، في أسرة متوسطة الحال لأب يعمل في القضاء[1]

التحق الطفل توفيق بمدرسة دمهور الابتدائية، وفي محيط المدرسة وجد الطفل منفذا لرغباته وميوله، فاندمج في جوها واتصل بالطلبة وأكمل تعليمه ا لابتدائي عام (1915–1916)، فسافر إلى القاهرة والتحق بثانوية "محمد علي" وكانت حياة الصبي في هذه الفترة شاعرية خيالية.[2]

وعلى الرغم من ميل توفيق الحكيم للفنون والآداب وغيرها ميلا طيبا منذ ينوعته، ولكن والده شاء أن يلحقه بمدرسة الحقوق، ولم يكن أمام الحكيم إلا أن يرضخ لإرادة أبيه، ويدرس الحقوق، وقد كان طالبا عاديا، لأن نفسه لم تكن تشعر برغبتها في الانكباب على الدراسة القانونية، وفي عام 1925، نال الطالب توفيق إجازة الليسانس[3]

وأول لقاء به مع المسرح من خلال فرقة هواة جوالة متواضعة كان يكتب لها المسرحيات القصيرة، لم تعجب هذه البدايات والده فأرسله إلى باريس لمتابعة الدراسة، ولكن هل يعقل أن تكون باريس هي المكان المناسب لينسى الإنسان الفن فيه؟ [4]

---

[1] تمارا الكساندر بوتلينسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990، ص 188.

[2] إسماعيل أحمد ادهم: أدباء معاصرون، ط1، دار المعارف، مصر، 1985، ص 125.

[3] المرجع نفسه.

[4] تمارا الكساندر بوتلينسيفا:: ألف عام وعام على المسرح العربي،ص 189.

ثانيا/ وفاته:

انتقل الحكيم إلى الرفيق الأعلى يوم الأحد السادس والعشرين من شهر يوليو عام 1987، وبرحيله فقدت مصر والعالم العربي، بل والإنسانية كلها علما شامخا من أعلام الفكر والأدب والفن بعد أن أثرى الحياة الأدبية والفكرية والفنية بالعديد من المؤلفات التي ستضل خالدة على مر الأجيال، تنهل الإنسانية من نبعها الثري، بلغت نحو مائة مسرحية واثنين وستين كتابا.[1]

المطلب الثاني: بداياته في الفن المسرحي:

عزم توفيق الحكيم سنة 1925 أن يسافر إلى فرنسا بزعم دراسة الحقوق والاستعداد للدكتوراه في القانون ما إن حط رحاله في فرنسا وملك حريته حتى أحس بأنه ليس في استطاعته أن يمضي في دراسة القانون، لهذا انصرف عن القانون ومباحثه إلى الأدب المسرحي والقصص يطلع على روائع أثاره في الآداب الأوربية [2] فقد تأثر الحكيم بالثقافة الغربية واستهوته الأسطورة الإغريقية كما استهوته الروح الإغريقية فعكف على دراسة الأساطير اليونانية القديمة، وقرأ بإمعان ما تناوله المسرح الإغريقي من هذه الأساطير عند عمالقته القدماء [3] ومما لا شك فيه أن المسرح الإغريقي قد بلغ أعلى درجات الدقة والروعة والكفاءة في البناء والتأثير، وذلك حين تجمعت له عناصر الفن المسرحي الأساسية من أحكام في البناء وروعة في الأداء .[4]

ولم يمسك توفيق الحكيم القلم ليكتب مسرحية، إلا بعد عودته للقطر المصري، حيث استقر بالإسكندرية، واتخذ من إحدى مقاهي الرمل مكانا مختار لنفسه، يحيك وهو

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار السعادة للطباعة، مصر، 1988، ص36.
[2] إسماعيل أحمد أدهم: أدباء معاصرون، ص 130.
[3] محمد زكي العشماري: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح- القصة، النقد الأدبي، د.ط، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص 274.
[4] المرجع نفسه، ص 268.

جالس فيها وقائع مسرحية "أهل الكهف" التي صدرت عام 1933 وأحدثت ضجة أدبية كبرى واشتهر معها توفيق الحكيم. [1]

المطلب الثالث: أعماله

ولا شك أننا أمام كاتب كبير شغف بالرواية فوضع عودة الروح في جزئين سنة 1933، ويوميات نائب في الأرياف سنة 1937، وعصفورين من الشرق سنة 1938، زهرة العمر سنة 1943، الرباط المقدس سنة 1944، وشغف بالمسرح الذي ارتبط اسمه به، فوضع له عددا كبيرا من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد والتي جمعها في مجلدين ... مسرح المجتمع (21 مسرحية) سنة 1950، والمسرح المنوع (21 مسرحية أيضا) سنة 1956 وتتميز المجموعة الأخيرة أنها تقدم بعضا من تجاربه المسرحية بين سنتي (1923–1966) وله مسرحيات طويلة من أهمها: "أهل الكهف" 1933، الأيدي الناعمة 1954، أشواك السلام 1957، الملك أوديب 1949، الصفقة 1956، السلطان الحائر 1960، يا طالع الشجرة 1962 ومصير صرصار 1966، الورطة 1966 وغيرها، كما أن له عددا من الكتب مثل تأملات في السياسة 1954، وفن الأدب 1952، وعصا الحكيم في الدنيا والآخرة 1954...[2].

وبالرغم من الإنتاج المسرحي الغزير للحكيم، الذي يجعله في مقدمة كتاب مسرح العرب وفي صدارة رواده، فإنه لم يكتب إلا عددا قليلا من المسرحيات التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ليشاهدها الجمهور، وإنما كانت معظم مسرحياته من النوع الذي يطلق عليه "المسرح الذهني" الذي كتب ليقرأ، فيكشف القارئ من خلاله عالما من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع في سهولة ويسر، تسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة.

[1] إسماعيل أحمد أدهم: أدباء معاصرون، ص 132.
[2] حلمي بدير: فن المسرح ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص 49-50.

وقد فسر توفيق الحكيم صعوبة تجسيد مسرحياته على خشبة المسرح فيقول: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، واجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز .. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة" [1]

ونجد أن وتوفيق الحكيم قسّم أعماله إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: المسرح الذهني، مسرح اللامعقول، المسرح الاجتماعي.

- **المسرح الذهني:** لقد كانت جل مسرحياته من هذا النوع ومن أشهرها:

"مسرحية أهل الكهف": التي تدور حول صراع الإنسان مع الزمن.

ومسرحية "بيجماليون" واعتمد فيها على الأساطير وخاصة أساطير الإغريق القديمة والأساطير إدراك رمزي لحقائق الحياة الإنسانية.. وهدفها خلق نوع من الانسجام بين الحقائق الإنسانية.[2]

ومسرحية "براكسا" وهي مستقاة من التراث الإغريقي وفي هذه المسرحية يسخر الحكيم من الإطار

الإغريقي ومن النظام السياسي القائم في مصر وفي هذه المسرحية جسد الحكيم آرائه في نظام الأحزاب[3] وغيرها من المسرحيات الذهنية كـ: "سليمان الحكيم"، "السلطان الحائر"، "شهر زاد"، ازيس"...

- **مسرح اللامعقول:** يقول الحكيم في مجال اللامعقول: "... إن اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوربية ... ولكنه استكشاف بما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول.. ولم يكن للتيارات الأوربية

[1] إسماعيل أحمد أدهم: أدباء معاصرون، ص 133-134.
[2] توفيق الحكيم: مسرحية بجماليون، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1986، ص15.
[3] توفيق الحكيم: مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص 43.

الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنافع فينا، دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي ... فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات" [1]

وفي هذا القول نلحظ أن الحكيم يدعوا إلى البحث في ذواتنا وفننا الشعبي، والتحرر من قيود التبعية الغربية.

ونجد لديه عدة مسرحيات في هذا النوع من المسرح والتي من أهمها: "مسرحية "الطعام لكل فم": وهي مزيج من الواقعية والرمزية ويدعو توفيق الحكيم فيها إلى حل مشكلة الجوع في العالم وذلك بالتفكير في مشاريع علمية خيالية لتوفير الطعام للجميع، فهو ينظر إلى هذه القضية الخطيرة نظرته المثالية نفسها التي تعزل قضية الجوع من القضية السياسية، ومسرحية "نهر الجنون" والتي تتضح فيها رمزية الحكيم، وفيها يعيد ذكر أسطورة قديمة عن ملك شرب جميع رعاياه من نهر كان مصدرا للجنون، وقد جردها الحكيم من أي إشارة إلى الزمان أو المكان. [2]

وهناك العديد من المسرحيات الأخرى المتسمة بالطابع اللامعقول والتي من أهمها "رحلة إلى الغد" و " لو عرف الشباب" وفي المسرحية الأولى يبقى رجلان خمسمائة سنة في المستقبل وفي الثانية يسترد رجل مسن شبابه ويحاول هؤلاء التكيف مع حياتهم الجديدة ولكنهم يفشلون في ذلك. [3]

المسرح الاجتماعي: ولقد عالج الحكيم المشكلات الاجتماعية كمسرحية "المرأة الجديدة" وتدور حوادث هذه المسرحية حول الأفكار العصرية، ومدى تحرر المرأة من سيادة الرجل والمساواة بين الجنسين .

[1] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار النهضة مصر، القاهرة، 2002، ص 32.
[2] المرجع نفسه: ص 42-43.
[3] المرجع نفسه، ص 44.

في العمل والتوظيف [1]وكذلك مسرحيات اجتماعية "كالصفقة" والتي يمكن من خلالها دراسة الواقع المصري وأخلاق وعادات تلك الفترة للوصول إلى تصوير دقيق عن حياة الفلاحين المصريين والتعرف على لغتهم الدارجة، وهناك الكثير من المسرحيات التي تناولت قضايا اجتماعية.

المطلب الرابع: توفيق الحكيم ونظرته إلى مسرحه:

1- نجد أن الحكيم لا يؤثر أي مسرحية ويميزها عن الأخريات، وكل لديها نفس القيمة فهي لا تمثل جزءا منه بحيث نجده يقول "صيحاتي التي أعبر بها عن وجودي وعن الوجود كله الذي يشملني ويحتويني، وهذه الصيحات قد تصل وقد لا أحاول سماعها وأنا أطلقها، وبعد إطلاقها تتوه مني في الفضاء، وتصبح شبه موجات أثيرية، ومن يلتقطها ويحدثني عنها يخيل أني أسمعها لأول مرة وكثيرا ما استفسر من محدثي عنها، وكأني ليس لي بها لصة، فيدهش لأمري" [2]

ونلاحظ من خلال هذه المقولة أن الحكيم وكأنه يمثل مقولة ديكارت (أنا أفكر إذا أنا موجود) بحيث أن الصيحات هي التي تعطيه وجود وكذا تتعداه لتشمل الوجود كله، وهو بمجرد الفراغ من الكتابة المسرحية تنقطع الصلة بينه وبين عمله، فيصبح المستفسر عنه لا المنتج له.

2- " ... لقد اعتاد الكتاب أن يعيشوا الحياة أولا، ثم بعد ذلك يكتبونها ... أما أنا ففي كثير من الأحيان أكتب الحياة أولا ثم أعيشها بعد ذلك ولذلك أصبحت أخاف ما أكتب ... خشية أن أكون أسطر بيدي مصيري ! ". [3]

[1] عبد الطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، ص90..
[2] فؤاد دوراه: عشرة أدباء يتحدثون، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 58.
[3] توفيق الحكيم: مصر بين عهدين، د.ط، دار مصر للطباعة، د.ت، ص 76-77.

نرى أن الحكيم يختلف عن الكتاب في طريقة الكتابة لأنهم يعيشون الحياة ثم يباشرون عملية الكتابة على عكسه فهو سابق للحياة لذلك أصبحت هاجزا بالنسبة إليه وسبب قوله في ذلك أنه عندما عاد إلى باريس وجد كل شيء اختلف عن ما تركه سابقا، حتى إنه لم يستطع التعرف على الحي الذي كان يقطنه، فكان المندهش المستفسر في كل مرة فأدى به ذلك إلى الضحك والسخرية منه وكأنه أحد من أهل الكهف فأعاده ذلك إلى مسرحيته "أهل الكهف".

3- "مسرحي فكري، حيث يقوم على الأفكار، ويمكن أن تعتبره عقليا وهو بالضرورة رمزي، لن الرمز ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية وهذه الفكرة تتعدى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها... كفكرة صراع الإنسان مع الزمن مثلا في أهل الكهف".

"الشخصية عندي نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس، الشخصية شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس..."[1].

فالحكيم هنا يقر بأن مسرحه فكري وأيضا نجد المدافع عنه في مسرحية "أديب" "... هذا المسرح الذهني لابد منه، مادامت هناك موضوعات لا محيض من إبرازها تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسدة، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل الزمن..." [2].

4- المسرح في نظره أيضا ملئ فجوات بحيث يقول"...فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع إلى ملئ بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي..." [3].

[1] - صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم، د.ط، مطابع الأهرام التجارية، د.ت، ص109.
[2] - بولحراش وردية: النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، مجلة الخطاب، ص153.
[3] - حورية محمد حمو: مرجع سابق، ص144، نقلا عن: توفيق الحكيم، المسرح المنوع 1923-1955، المطبعة النموذجية.

وفي طرحه هذا يقر بمحاولته تأسيس مسرح عربي وذلك من خلال ملئ الفراغ.

5- والمسرح لدى الحكيم بناء والبناء لا يكون إلا بالكلمات، وقوة الكلمة وتأثيرها يعطي مسرحا قويا مؤثرا، لذا اهتم الحكيم بالكلمة وذلك لما لها من أهمية بالغة فنجده يقول"...الكلمات الصادقة والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها قادت الإنسان في كل أطوار وجوده، وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حياتها..." [1].

6- لقد نظر الحكيم إلى المسرح على كونه حوار وقد أعطى الحوار أهمية كبيرة في مسرحه وأنه من أهم العناصر في البناء المسرحي حيث يقول: "إني أحب هذا اللون م الأدب... وهو أدب الحوار -ففيه أجد نفسي... وأناقش نفسي بأفكار وتساؤلات وقضايا لا يستوعبها إلا الحوار"[2].

[1] - صلاح طاهر، توفيق الحكيم المفكر، د.ط، دار الكتاب الجديد، د.ت، مصر، ص312.
[2] - لوسي يعقوب، عصفور الشرق، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1994، القاهرة، مصر، ص33.

المبحث الثاني: خصائص مسرحه

المطلب الأول: التجريب

المطلب الثاني: التناقض

المطلب الثالث: اللغة الوسطى (الثالثة)

المطلب الرابع: توظيف واستلهامه

المطلب الخامس: القالب الجديد

المطلب السادس: الحوار

المطلب السابع: الذهنية

المطلب الأول: التجريب:

هو علامة مميزة في إبداع توفيق الحكيم... هو طلعة منذ بدايته الأولى في باريس اختار طريقه بعناية وحذر شديدين ولم يقع في الحيرة التي وقع فيها نجيب محفوظ بين الفلسفة الفن[1].

وتجربة توفيق الحكيم اقتحمت الواقع بكافة تغيراته، ووقفت عند كثير من ظواهره، بل لقد اجترأت على التجربة الواقعية الشخصية في سابقة فردية من نوعها، غير مسبوقة في تاريخ الأدب الحديث. كانت "اليوميات" أكثر قربا من حياة الإنسان العادي اليومية بشكل فريد غير مسبوق[2].

ويبدو أن التجريب قد استحوذ على وجدانه بحيث نكتشف أنه يدخل دائرة معظم الأشكال الفنية الرواية، القصة القصيرة، المقال، المسرح، الشعر.

الطموح الشديد لدى الحكيم هو الذي جعله يقضي نصف قرن متأملا مستغرقا في التفكير... حتى صارت اللكمة في يده تجريبية هي أيضا... والمسرح كذلك[3].

وأهم ما في حياة الحكيم أنها كانت سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب... [4].

وهذا التجريب قد ساهم في تنوع المسرح لدى الحكيم فنجد الدراما الحديثة والكوميديا الاجتماعية، والتراجيوكوميديا...

[1] - حلمي بدير: فن المسرح، ص155.
[2] - المرجع نفسه، ص157.
[3] - المرجع نفسه، ص159.
[4] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص253.

وهي لا شك قدرة على التنويع الفني المطلوب ولكن الشيء الغالب الذي لا يمكن إغفاله هو سيطرة "الذهنية" الكاملة على مسرحه، مهما كانت محاولاته التجريبية أو ترددات الاجتماعية[1].

المطلب الثاني: التناقض:

يستمر الجدل حول إبداع توفيق الحكيم فأعماله تنقسم إلى قسمين متعارضين تماما، وغالبا ما ينفي أحدهما الآخر، قسم منها مفهوم وبسيط وقريب من جميع فئات الشعب (المسرحيات الاجتماعية)، والقسم الثاني يضم المسرحيات الفلسفية المجردة، صعب ومعقد، ومسرحيات القسم الثاني... مهدت الطريق لظهور المسرح الفلسفي في مصر[2].

وكذا صورة المرأة فقد ظهرت لديه في صورتين متناقضتين فكان معاديا لها بداية، ثم تغيرت نظريته لها وأصبح مناصرا لها.

المطلب الثالث: اللغة الوسطى (الثالثة):

لقد تميز مسرح الحكيم بلغة ثالثة تجمع بين العامية والفصحى واتضح ذلك في مسرحية "الصفقة" فقد كان هذه المسرحية بشرى بظهور اللغة الثالثة التي تحافظ على مقومات اللغة القومية الفصحى مع الالتزام لغة الناس الواقعية، حلا لمشكلة الازدواج اللغوي في المسرح والحياة وقد قال عنها "يوسف إدريس" في "الفرافير" كانت علامة كبرى في طريق الأصالة المسرحية القومية والشعبية بإبداع مسرح عصري قومي يستند إلى التقاليد السامر الريفي والمسرح الشعبي"[3].

---

[1] - حلمي بدير، فن المسرح، ص102.

[2] - تمار الكسندروقنابوتلينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص192.

3 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص105-106.

واللغة الثالثة قد أسهمت في جلب الطبقتين (الطبقة المتعلمة والطبقة الأمية) وكذا في حل معظم مشاكل اللغة التي لطالما أرقت المسرح العربي.

المطلب الرابع: توظيف التراث واستلهامه:

نجد أن مسرح الحكيم يزخر بالتراث وأصوله متنوعة فيه، فأخذ من التراث العربي الأدبي الشعبي ومن التراث الديني ومن الحضارة الغربية، وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعمق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف النقاد ووصف أنه: "هو كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها غلى حالة التفاعل، تخضع للأخذ والعطاء جميعا، فقد اخذ من تراثنا العربي بقدر ما أعطى هو من ذاته، وإبداعه لهذا التراث" ومن المسرحيات التي اعتمد فيها الحكيم على التراث العربي الأصيل: "شمس وقمر"، "شهرزاد"، "السلطان الحائر"...[1]

وكذا توظيف الأسطورة وذلك لما لها متن أهمية في عملية الإقناع والتسليم بها، فلذا كانت بعض مسرحياته تحمل عناوين شخوص أسطورية مثل: "الملك أوديب"،"بيجماليون"،"براكسا"،"أزيس". وأيضا تميزت بعض مسرحياته بطابع ديني مثل: "أهل الكهف" التي اقتبسها من القرآن الكريم، و"محمد" صلى الله عليه وسلم (سيرة حوارية)، و"سليمان الحكيم"، "الأحاديث الأربعة" (فكر ديني). نجد بأن التراث قد أسهم في التنوع في مسرح الحكيم وقد له المادة الخصبة التي استسقى منها جل موضوعاته.

1 - بولحراش وردية: النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، ص154.

المطلب الخامس: القالب الجديد

إن القالب الجديد قد أسهم في تبلور اتجاه الحكيم، فالقالب بالنسبة إليه قالب وشكل لأنه يصح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار سواء كانت من الشرق أو من الغرب، كما أنه حاول تقديم نموذجا تطبيقيا لقالبه المسرحي فصب عليه مسرحيات عالمية هي "أجاممنون" "لأسخيلوس، وهاملت" لشكسبير "ودون جون" لموليير...، واعتمد هذا القالب في عنصره البشري على (الحكواتي) و (المقلدات)، ولعل أهم ما يميز قالب الحكيم المسرحي استغناؤه عن خشبة المسرح والديكور والإضاءة والمكياج... وقد مهد هذا القالب الطريق أمام كثير من الإرهاصات الجديدة التي ظهرت فيما بعد[1].

والقالب الجديد ساهم في التأصيل واستنبات مسرح عربي وذلك لأنه أحدث قطيعة مع المسرح الأوروبي إذ يقول "توفيق الحكيم":

" إن إمكانات تطور هذا القالب لا حد لها... على شرط أن نبقى على أسس فلسفية، التي تختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي: وهو أن يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل"[2].

ويتضح من خلال ذلك أن الممثل لا يتقمص الشخصية وكأنه الشخصية ذاتها وإنما يجعل حدودا بينهما لأنه في صدد التمثيل.

1 - محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص280-281.
2 - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، د.ط، مكتبة مصر، د.ت، ص21.

المطلب السادس: الحوار

إن أهم ما يميز البناء عنده عنصر الحوار الذي لا جدال فيه، فالحكيم يمتلك قدرة فنية في حواره المسرحي، فالحوار في المسرح خاصة يعتمد على فطنة المؤلف وبها ينتبه إلى كل كلمة فيه، لتصبح داخل النسيج اللغوي، والذي يجب أن ينسج بمهارة تقوم على التناسق الإيقاعي بين الكلمة والعبارة، وبين الدلالة العامة للحوار، بحيث يرتبط الجزء بالكل عن طريق تداخل النسيج اللغوي جميعه[1].

فالحوار أكسب مسرحيات الحكيم ميزة خاصة بحيث لا يشعر القارئ بالملل في قراءة مسرحياته، وإنما بالتشويق وهذا راجع لدقته وإيجاز وطريقة صياغة الحوار حتى أن هذا الأخير وصف بالأسلوب الفني عنده.

فحوار الحكيم يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته في سير ذلك الحوار الذي يأخذ من العامية حرارتها وتوترها ومن الفصحى وقرها وسلامتها، لأن مهمته إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث[2].

المطلب السابع: الذهنية

إن تجربة الحكيم الذهنية من أهم العلامات المميزة للمسار الإبداعي عنده[3].

ولقد أدت النزعة الذهنية عند الحكيم إلى بناء مسرحه الذهني القائم على الغروض الذهنية، حيث جعل من شخصياته رموزا لأفكاره التي انعكست في أعماله الفنية بعامة وفي مسرحه الذهني خاصة، حيث تردد مدى قلقه الدائم فيما يقدمه من مسرحيات ويتركنا دائما إزاء علامة استفهام[4].

1 - رجاء عيد: قراءة في أدب توفيق الحكيم، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 200، ص140.
2 - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر-المسرح-القصة-النقد الأدبي، ص255.
3 - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص121.
4 - رجاء عيد: قراءة في أدب توفيق الحكيم، ص6.

لقد كانت هذه العناصر بالفعل من أهم الخصائص التي ميزت مسرح الحكيم عن غيره من المسارح وأكسبته ميزة فنية لا مثيل لها ولا يعني من هذا الكلام أن مسرح الحكيم لا يخلو من العيوب وإنما هناك ما يؤخذ عليه فمثلا في مسألة خلق الشخصيات، فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو واقعية وذلك عائد على تركيزه في الفكرة دونما الاهتمام بالواقع لأن المهم عنده أن تصل تلك الفكرة حتى وإن لم تتطابق مع الواقع.

وقي نهاية هذا الفصل نصل إلى أن الحكيم قد استطاع أن يصنع لنفسه اسما وذلك لما تميز به مسرحه من تجديد، فقد احدث بالفعل التغيير باستنبات مسرح عربي وذلك بعودته إلى التراث ومحاولة إحيائه، دونما اللجوء إلى التقليد.

فكان مسرحه مسرح أفكار له غاية يريد الوصول إليها وهذه الأفكار يصوغها بطريقة مبسطة لكي تصل إلى القارئ بأسلوب خفيف مرح فلا يشعر القارئ بالملل وإنما بالتشويق والتمتع في عملية القراءة، وله عدة مسرحيات من هذا النوع من أهمها: "شهرزاد" و "نهر الجنون"، "أهل الكهف" ، "السلطان الحائر" التي سنتناولها بالدراسة.

المبحث الأول: المسرح

المطلب الأول: تعريف المسرح (لغة-اصطلاحا)

أولا: لغة: المسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان، ومنه سرح فهو سارح سرحا، واسم المكان من سرح هو مسرح، على دلك فإن مسرح معناها: المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا...[1] وهناك تعريف لغوي آخر.

كلمة (مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم ى المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح2 ، وإن المتصفح للمعجم المسرحي ل "حنان قصاب"، والذي يعني (فعل) وصفة درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية باسم (Dramatikos) وفي اللاتينية (Dramaticus) وهي تدل على كل ما يحمل الاثارة والخطر وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي3.

1