الفهرس

مقدمة:

المدخل: توفيق الحكيم وجهوده المسرحية.....2-28

1-اتجاهاته الفنية المسرحية..... 2
2-البناء المسرحي عنده..... 7
3-القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي.....14
4-مسيرته مع فن المسرح..... 19
5-ملخص مسرحية السلطان الحائر..... 26

الفصل الأول: الأبعاد الفنية في مسرحية السلطان الحائر.....30-84
1-مكونات النص الدرامي..... 32
1-1-الحوار.....34
1-2-الصراع الدرامي.....47
1-3-الفضاء المسرحي.....51
1-4-الشخصيات.....60
2-البناء السينوغرافي: الإرشادات الإخراجية.....68
2-1-الديكور.....71
2-2-الإضاءة.....74
2-3-الموسيقى.....76
2-4-المؤثرات السمعية البصرية.....77

2-5-تموضع الممثلين فوق خشبة المسرح.....77

2-6- حركة الممثلين فوق خشبة المسرح.....78

2-7- الإكسسوار.....79

2-8-الإرشادات المتعلقة بأداء الشخصيات.....80

الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية السلطان الحائر...86-120

1-ثنائية لغة المسرح العربي بين الفصحى والعامية..... 88
2-اللغة الثالثة في المسرح العربي.....99
3-قراءة في لغة مسرحية السلطان الحائر.....103
4-توظيف واستلهام التراث التاريخي.....112
5-الواقع السياسي والاجتماعي.....116
الخاتمة:.....122
المصادر والمراجع.....127
الفهرس.....134

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. **توفيق الحكيم:** الصفقة، دط، مكتبة مصر الفجالة، دت، مصر.
2. **توفيق الحكيم:** السلطان الحائر، دط، مكتبة مصر **دار مصر للطباعة والنشر، دت، مصر.**

ثانيا: المراجع العربية:

3. **أحمد عثمان:** المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الطبعة الأولى، دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1993،القاهرة مصر.
4. **أحمد هيكل:** الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، الطبعة الرابعة، دار المعارف،1983، القاهرة مصر.
5. **إبراهيم حمادة:** طبيعة الدراما، دط، دار المعارف، دت، مصر.
6. **إبراهيم عوض:** دراسات في المسرح، دط، مكتبة زهراء الشرق، 1998، القاهرة مصر.
7. **تسعديت آيت حمودي:** أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دط، سلسلة النقد الأدبي، دت.
8. **توفيق الحكيم:** أدب الحياة، دط، مكتبة مصر الفجالة، دت، مصر.
9. **توفيق الحكيم:** توفيق الحكيم الفنان، دط، مطابع الأهرام التجارية دار الكتاب الجديد، دت، مصر.
10. **توفيق الحكيم:** فن الأدب، دط، مكتبة مصر الفجالة دار مصر للطباعة، دت، مصر.

11. **توفيق الحكيم:** قالبنا المسرحي، دط، مكتبة مصر الفجالة دار مصر ، دت، مصر.
12. **حلمي بدير:** فن المسرح، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2003، الاسكندرية مصر.
13. **حورية محمد حوحو:** تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق< في سورية ودمشق>، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق سوريا.
14. **صلاح طاهر:** أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة 1951 إلى 1971، دط، مطابع الأهرام التجارية، دت، مصر.
15. **صلاح طاهر:** توفيق الحكيم المفكر، دط، دار الكتاب الجديد، دت، مصر.
16. **عبد القادر القط:** من فنون الأدب المسرحية، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978، بيروت لبنان.
17. **عبد العزيز حمودة:** البناء الدرامي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، مصر.
18. **عصام الدين أبو العلا:** مدخل إلى دراسة علم العلامات في اللغة والمسرح،دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، مصر.
19. **علي الراعي:** المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999، الكويت.
20. **عمر الدسوقي:** المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط، ملتزم للطباعة والنشر دار الفكر العربي، دت، مصر.
21. **فرحان بلبل:** النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، دمشق سوريا.
22. **لوسي يعقوب:** عصفور من الشرق، الطبعة الثالثة، دار الكتاب اللبناني، 1973، بيروت لبنان.

23. **محمد التهامي العماري:** مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، الطبعة الأولى، منشورات دار الأمان، 2006، الرباط المغرب.
24. **محمد السيد عيد:** الاحتفالية في المسرح العربي(كتاب متضمن لمجموعة بيانات المسرح الاحتفالي. من تقديم: محمد السيد عيد)، دط، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العلمي، 1994.
25. **محمد زكي العشماوي:** أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دط، دار المعرفة الجامعية، 2005، الاسكندرية مصر.
26. **محمد غنيمي هلال:** في النقد المسرحي، دط، دار النهضة للطباعة والنشر، دط، القاهرة مصر.
27. **محمد مندور:** مسرح توفيق الحكيم، دط، دار نهضة مصر، دت، القاهرة مصر.
28. **مصطفى رمضاني وآخرون:** دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، الطبعة الأولى، مركز الحضارة العربية، 2005، القاهرة مصر.
29. **هاني ابو الحسن:** سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، الاسكندرية مصر.

ثالثا: المراجع المترجمة:

30. **إلين أستون وجورج سافونا:** المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دت.
31. **فيليب فانتيغام: التكنيك المسرحي،** تر: يوسف البدري، دط، دت.
32. **هيلتون جوليان:** نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994،القاهرة مصر.

رابعا: المعاجم:

33. **ماري إلياس وحنان قصاب حسن:** المعجم المسرحي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، 1997، لبنان.

خامسا: المجلات:

34. **مجلة الأدبية:** العدد24، تصدر عن شركة lian solution f.a.r.l، مارس 2010، طنجة المغرب.

35. مجلة الأقلام: العدد8، تصدر عن دار الجاحظ، 1979، بغداد العراق.

36. **مجلة الثقافة:** العدد 17، تصدر عن دار الثقافة، 17 سبتمبر 2008.

37. **مجلة العربي:** العدد371، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر1989، الكويت.

38. **مجلة الوحدة:** العدد95، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، يوليو أغسطس1992، بغداد العراق.

مدخل: توفيق الحكيم وجهوده المسرحية

1- اتجاهاته الفنية المسرحية.

2- البناء المسرحي عنده.

3- القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي.

4- مسيرته مع فن المسرح.

5- ملخص مسرحية السلطان الحائر.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية في مسرحية السلطان الحائر

1- مكونات النص الدرامي.

2- البناء السينوغرافي: الإرشادات الإخراجية.

الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية السلطان الحائر

1- ثنائية لغة المسرح العربي بين الفصحى والعامية.

2- اللغة الثالثة في المسرح العربي.

3- قراءة في لغة مسرحية السلطان الحائر.

4- توظيف واستلهام التراث التاريخي.

5- الواقع السياسي والاجتماعي.

1-اتجاهاته الفنية المسرحية:

ظل المسرحيون العرب طيلة عقود من بداية ممارساتهم المسرحية يلتزمون تطبيق القواعد الأرسطية للكتابة الدرامية وهذا يعني التقيد بوحدة الزمن و المكان فكان الخطاب المسرحي بذلك يسعى إلى تحقيق الإيهام بالواقع من خلال محاولة انتاجه بطريقة شبه فوتوغرافية.

غير أن اطراد التجارب وتراكمها وانفتاح المسرحيين العرب على التجارب الغربية الرائدة ساعد على بروز كتابات نصية و ركحية تعنى بتجاوز النموذج التقليدي عن طريق التجريب الذي ابتدأ في شكل محاولات فردية ثم لم يلبث أن أصبح ظاهرة عامة تستهدف الخروج من قيود التقاليد المسرحية المألوفة في الدراما الواقعية لدى كتاب ركزوا انتاجهم داخل الأشكال التجريبية.

وربما كان (توفيق الحكيم) من كتاب الجيل الشغوف بالتجريب و هو تجريب لا يقف عنده حد ولا يتوقف فعلى الرغم من غزارة انتاجه إلى حد ما بالنسبة لكتاب جيله إلا أنه لم يتوقف عند شكل بعينه فقد شكلت مسرحياته جرأته الإبداعية في اقتحام لغات جديدة لم يستسغها البعض والحديث عن أعمال (توفيق الحكيم) المسرحية يحتاج إلى جهود جبارة لذا سنحاول الوقوف عند بعض مظاهر التجديد في انتاجاته.

إن أهم ما في حياة" الحكيم" أنها سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحي حتى استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدي" الحكيم" أساسا هاما هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي والذهني للإنسان في تطوره الحضاري.

فالمسرح عنده إشكالية ذات أبعاد متعددة، فهو مسرح ذهني، وهو مسرح اجتماعي طليعي، وهو مسرح رمزي، يبدو المؤلف فيه جميعا محورا لما يتعامل معه من أفكار...حتى في مشكلة الحكم... ومشكلة الحاكم... (براكسا و السلطان الحائر)

المسرح عنده لحظات توهج، تجول خلالها عبر التاريخ الأدبي العربي واليوناني والأوربي... بين مسرح الذهن ومسرح الواقع .

" فالاطلاع على مسيرة (توفيق الحكيم) تكشف عن توتر واضح وجنوح نحو التجديد والتغيير، فالتجريب عنده علامة مميزة في إبداعه مفكرا و مسرحيا، هو"طلعة" منذ بداياته الأولى في "باريس"، اختار طريقه بعناية، لم يقع في الحيرة التي وقع فيها(نجيب محفوظ) في بداية توجهاته الفنية بين الفلسفة والفن" .[1]

عاد "الحكيم" إلى مصر وقدم تجاربه الرائعة، الرائدة، سواء الروائية أو المسرحية و بما أن المسرح كما ذكرنا يعكس النشاط العقلي والذهني للإنسان في تطوره الحضاري من هنا جعل "الحكيم" مرحلة الإعداد هذه في تهيئة النفس بالدرس و الاطلاع على المنابع الحضارية للفكر الإنساني، والتي أثمرت في باب الرواية قصة "عودة الروح"، و في باب المسرح "أهل الكهف"،" وشهرزاد" و غيرها... وكان هذا مولد مسرح الحكيم الذهني، و الذي منذ ذلك التاريخ أخذ ينتشر في أعماله والذي يراها سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الذي ينهض الصراع فيه على الفكر، والذي يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسي، والذي ينظر إلى المسرح على أنه مجال للصراع الأعمق حيث يطرح حضارة الشرق، ويعالج قضايا المجتمع و الحياة من خلال مبدأين هامين، اتخذهما "الحكيم" لنفسه شرطا من شروط العمل الفني.

---

[1] ينظر: حلمي بدير، فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2003، الاسكندرية مصر، ص: 159.

أولهما: – إيمانه بأن أفضل أسلوب فني هو الذي يصدر طبيعيا... فالشعار عنده

<<كن طبيعيا تجد نفسك>>.

و ثانيهما: – أن وظيفة العمل الفني تقوم عنده على أساسين "التعبير و التفسير"

والتعبير هو الخلق والتفسير هو معنى الخلق.

فالفنان عنده يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه، وهذا هو الذي يجعله فنانا ولكنه أحيانا يريد أن يضيف شيئا آخر إلى الخلق الفني، وهو أن يجيء هذا الخلق مفسرا لمعنى من معاني الحقيقة و أن يدل على رؤية معينة للحياة أو المجتمع.[1]

هذان المبدآن جعلهما أساسا للعمل الفني و الإبداعي، فالفن عنده ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب، بل هو تفسير للحياة و تقويم في ذات الوقت ولذلك كان فن "الحكيم" مشاركة إيجابية لعالم الفعل و عالم الفكر و عالم السياسة و عالم المجتمع و الناس.

إن له في تناول العمل الفني أسلوبا خاصا ووسائل فنية يختارها لنفسه، لم يكن يوما منفصلا عن الناس أو حياة مجتمعه، فالفكر عنده ملازم للفن، وهو يرى أن الفن المسرحي بصفة خاصة لابد أن يحقق التوازن بين الفكر و الفن ، بين قضايا الإنسان و الحياة و قضايا المسرح و أصوله الدرامية.

---

[1] محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دط، دار المعرفة الجامعية، 2005،اسكندرية مصر، ص:253.

لقد مزج "الحكيم" بين الرمزية و الواقعية على نحو فريد يتميز بالخيال و العمق دون تعقيد هذا الاتجاه هو الذي يكوّن مسرحيات "الحكيم"، بذلك الأسلوب المتميز الذي عرف به.
ويتميز الرمز في أدب "الحكيم" بالوضوح وعدم المبالغة في الغموض، ففي أسطورة (إزيس) التي استوحاها من كتاب الموتى، فإن أشلاء أوزيوس الحية في الأسطورة هي مصر المتقطعة الأوصال التي تنتظر من يوحدها.

والملاحظ على أن "الحكيم" في استخدامه الأسطورة، "لا يعيد صياغتها فحسب بل يستخدمها كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة. فهو لا يتقيد بموضوع الأسطورة و أحداثها، بل يستفيد من الرموز التي يقدمها و يشكلها تشكيلا فنيا". [1]

وتتجلى قدرة "الحكيم" الفنية في قدرته الفائقة على الإبداع، وابتكار الشخصيات وتوظيف الأسطورة والتاريخ على نحو يتميز بالبراعة والإتقان، ويكشف عن مهارة وحسن اختيار للقالب الفني.
كما يمتاز أسلوبه بالدقة و التكثيف و حشد المعاني و الدلالات والقدرة الفائقة على التصوير، و يعتني عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق.

و أهم ما يمكن أن نسجله من عناصر اتجاهاته الفنية هي:

1- "إمتلاك القدرة على الحوار الذي يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته في يسر... ذلك الحوار الذي يأخذ من العامية حرارتها وتوترها، ومن الفصحى وقارها وسلامتها.
2- الحرص على أن يكون الحوار قادرا على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية و الحدث، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحي، إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث فخير له أن لا يكتب مسرحية.

---

[1] ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دط، سلسلة النقد الأدبي، دت، ص: 103.

3- الإستعانة بالتاريخ والأسطورة، فهذه تساعد المشاهد على الإقتناع بالحدث والشخصية، لأن المشاهد يرى في الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها.
4- التأثر بالمسرح الإغريقي و قدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية ومايتسم بها من براعة فذة في التصوير والتعبير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها.

إلتزم "الحكيم" بالروح الإغريقية مع تحويله الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أخرى أكبر منه، وأهم هذه القوى هي الزمن... ويرى "الحكيم" أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون في طبيعة الإنسان... وهذا في نظره هو الذي يجعل اتجاهه يقترب في ناحية من النواحي من التراجيديا الإغريقية".[1]

ويمكن أن نقسم كتابات "الحكيم" إلى ثلاث مراحل مرت بها وهي:

-المرحلة الأولى: هي التي شهدت الفترة الأولى من تجربته في الكتابة، فكانت عباراته فيها لا تزال قلقة، واتسمت بشيء من الاضطراب... ومن ثمة فقد لجأ إلى اقتباس كثير من التغييرات السائدة لأداء المعاني، التي تجول في ذهنه وهو ماجعل أسلوبه يتسم بعدم النضج في هذه المرحلة.
-المرحلة الثانية: عمل في هذه المرحلة على مطاوعة الألفاظ للمعاني وإيجاد التطابق بين المعاني في عالمها الذهني المجرد، والألفاظ التي يخبر عنها من اللغة، ويلاحظ عليها أنها تمت بشيء من التدرج، وصارت متنامية نحو التمكن من الأداة اللغوية والإمساك بناصية التعبير الجيد.
-المرحلة الثالثة: هي مرحلة تطور الكتابة الفنية عند "الحكيم" التي تعكس قدرته على صياغة الأفكار والمعاني بصورة جيدة.[2]

---

[1] محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص : 255، ص:256.
[2] ينظر: حلمي بدير، فن المسرح، ص: 150. ص:151.

2-البناء المسرحي عنده:

أثرت تجربة ورحلة (توفيق الحكيم) المسرحية حياتنا العقلية والفنية بأفكار هي في الحجم أعظم ذخائر العصر، فإن بعضا من أفكاره قد صنعت روح هذا الجيل.

فللمسرحية عنده اعتبار خاص، فهو يشترط في التأليف المسرحي بعض القيود التي توجه عمل المؤلف المسرحي، الذي يكون مقيدا بطريقة واحدة وقالب واحد لا يتغير ولا ينبغي أن يتغير، فعلى المؤلف أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده وينبغي أن يكون الإنسان هو محور المسرح. فالمسرحية عمل إنساني يتعلق بذات الإنسان، حيث لا يمكن أن يحتل مكان الإنسان الجماد أو الأشياء المادية، فالمسرح لا يمكن أن يعالج موضوعا يتعذر إحضاره على مسرح محدود.[1]

نجد "الحكيم" بدأ بجنس اختيار" الموضوع المسرحي" الذي هو أساس نجاح المؤلف فهو يعتقد أن هناك موضوعات لا تصلح للمسرح مثلما هناك موضوعات أخرى لا تستطيع أجنحة الشعر حملها.

يرى "الحكيم" أن الاختيار الجيد للموضوع هو كسب نصف المعركة، أما النصف الثاني فيتعلق بالمقدرة الفنية للكاتب...

ويعمد غالبا إلى الحياة فيحاكيها فنيا، معتمدا في ذلك اختيار الأحداث المناسبة والمثيرة، ويخضع هذا الاختيار إلى قيود سياسية و إديولوجية وأخرى فنية وجمالية وهي الأهم.

---

[1]- ينظر: توفيق الحكيم، توفيق الحكيم الفنان، دط، مطابع الأهرام التجارية، دت، ص: 97، ص:98، ص:99.

يرى أن الصعوبة الكبرى تكمن في اختيار الموضوع الجيد، فهو نفسه كان يعيش فكرة العمل الأدبي مدة طويلة، قبل أن يشرع في كتابتها.[1]

كما يشترط "الحكيم" التقيد بالمكان في التأليف المسرحي، حيث لا يمكن القفز بسرعة الروائي، كما لا يمكن للمخرج المسرحي أن ينتقل بشخصياته من مكان إلى مكان.بل ينبغي مراعاة خصوصية الإخراج المسرحي، و كذا مراعاة الزمن و حال الجمهور، فلا يجب أن تطول المسرحية حتى لا يمل الجمهور وحتى لا يرهق أذهانهم.

هذا التقيد بالحيز الضيق في المكان يكمله التقيد بحيز محدود في الزمان، فالمؤلف المسرحي مقيد بوقت مشاهده، فهو مطالب بأن يكتب مسرحيته في حدود الزمن المصطلح عليه في دور التمثيل .

فكل ما يقع في المسرحية من أحداث يجب أن يجري خلال عدد معين بالذات من الصفحات فيستغرق في التمثيل قدرا معينا بالذات من الوقت.[2]

كما أن من عناصر البناء المسرحي نجد "الحوار" الذي يعلن "الحكيم" ولعه به فيقول:**<< إني أحب هذا اللون من الأدب...وهو- أدب الحوار- ففيه أجد نفسي... وأحاور نفسي... وأناقش نفسي بأفكار... و تساؤلات و قضايا لا يستوعبها إلا الحوار>>.**[3]

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص:100.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص:103.

[3] لوسي يعقوب، عصفور الشرق،ط1،الدار المصرية اللبنانية، 1994، القاهرة مصر، ص:33.

ولعل أهمية الحوار عنده تنبع من وظائفه المتعددة، فهو يؤدي مهام الراوي في الرواية ويعوض وظيفة السرد، كما يمكّن الحوار من جعل الشخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي، دون أن نشم رائحة المؤلف.

بل يعول عليه في تكوين الشخصيات ومن خلاله نعرف طبائع الأشخاص هذا ما يسميه "الحكيم" بخلق جو المسرحية ويعني به: "الانطباع الذي يصاحب كل مراحل المسرحية ويرافقها، فيعين القارئ والمتفرج على فهمها وتذوقها وينبغي أن يتماشى مع نوع المسرحية"،

ويلح "الحكيم" على أن من أهم صفات الحوار الجيد "الإيجاز" فعلى الجملة في الحوار أن تخضع للإيجاز والتلميح والتكثيف، شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة والتكرار.[1]

ومن بين عناصر البناء المسرحي نصل إلى الشخصية فنجد اهتمام "الحكيم" بالشخصية كأحد عناصر البناء المسرحي، تجسد من خلال مسرحياته، حيث نجد مسرحيات كثيرة له تتخذ عناوينها من أسماء الشخصيات مثل: بيجماليون، إيزيس، براكسا، سليمان الحكيم، شهرزاد، أويب ملكا.

مما يكشف الدور الذي يوليه "الحكيم" للشخصية، وفي نظرته للشخصية وفاء لتوجهه الذهني في المسرح، فهو يرى أن الشخصية وليدة الذهن لا الواقع.

---

[1] ينظر: توفيق الحكيم، توفيق الحكيم الفنان، ص: 110، ص:103، ص:113.

حينما يقول:**<< الشخصية عندي نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس، الشخصية عندي شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم...>>.**[1]

و يرفض "الحكيم" أن تظل الشخصية كائنا ثابتا يسير في اتجاه واحد، بل يريد أن تنتقل من طرف الفكرة إلى طرفها الآخر، كما ينطلق المؤلف المسرحي في نظره من فكرة راودت ذهنه أو قضية تغلغلت في فكره قبل أن يجسدها في مسرحية، وحينما يشرع في تجسيدها تتولد الشخصيات المؤهلة لحمل القضية والتعبير عنها، فينفذ إلى تصوير الحياة والوصول إلى جوهرها، لأن المسرح يعرض الحياة ككل.

ثم إن الكاتب المسرحي لا يجعل من الشخصية فردا معزولا، بل يجب أن تلتقي الشخصيات وتتحاور وتتصارع وتخلق علاقات، والشخصية ليست محل اهتمام ولا مركز استقطاب في العمل المسرحي بل هي وسيط يحمل الفكرة والقضية، لأن القضية هي الأهم في المسرح عند "الحكيم". وبحكم تجربته الخاصة يرى "الحكيم" أن المسرحية بناء حي وليست بناء أصم، ففيها شخصيات حية تتكلم وتتحرك، وتأتي بمفاجآت كثيرة لا يمكن للمؤلف أن يضعها في الحسبان.[2]

---

[1] صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، دط، مطابع الأهرام ا لتجارية، دت، ص:109.

[2] ينظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، دط، مكتبة مصر، دت، مصر، ص:159.

كما يرسم (الحكيم) المسار الذي يتبعه بناء المسرحية، التي تقف على مثلث أحد سيقانه العرض و الثاني العقدة والثالث الانفراج أو الحل "حل العقدة". فهو يوجز بناء المسرحية في ثلاث عناصر: في العرض والعقدة والحل . فالعرض هو استهلال للمسرحية وفيه يلمح المؤلف لموضوع المسرحية، والمشكلة التي تعالجها، كما يقدم شخصيات مسرحياته، أو يقدم أهمها حتى يهيئ المتلقي لمتابعة المسرحية ويشوقنا لمعرفة أحداثها.

وللعقدة علاقة متينة بالطابع، ويرى "الحكيم" أن العقدة يمكن أن تتولد من الطباع أو الحادثة، فإذا كانت العقدة تصدر عن طباع الشخصيات. فكان من الواجب أن يعرض المؤلف هذه الطباع عرضا كافيا، قبل الحادثة، لأنه حينما تبدأ الأحداث في التعقيد، يكون الجمهور قد أخذ فكرة عن الطباع وتوقع ما سيحدث، فكان من الواجب أن يعرض المؤلف هذه الطباع عرضا كافيا، قبل الحادثة، لأنه حينما تبدأ الأحداث في التعقيد، يكون الجمهور قد أ خذ فكرة عن الطباع وتوقع ما سيحدث.

أما الحل، فيأتي جوابا على السؤال المعلق الذي خلقته العقدة وطورته لدى المتلقي.[1]

يتضح أن "الحكيم" ينظر إلى البناء في المسرحية نظرة تعتمد اساسا على استقراء المسرحيات الكلاسيكية التي يهدف فيها الفنان إلى التحكم في مادته بغية تحقيق النظام والترتيب و الوضوح في عمله الأدبي.

[1] ينظر المرجع السابق، ص:153، ص:154.

حيث يلخص البناء في مسار واضح يبدأ في الغالب بالعرض ليصل إلى العقدة، وهي مرحلة تحتمل الحل، ويحكمه قانون أقرب ما يكون إلى السببية، ينقل المسرحية من مرحلة إلى المرحلة التي تليها نقلا منطقيا.

إن "الحكيم" الذي يوصف بالمهندس الدقيق في تحديد أسس أعماله الفنية لا ينكر" الصدفة" في بناء العمل الفني، إذ يقول:**<< إن نسج الأثر الأدبي على أساس منطقي صرف، ونسج خيوطه مهارة ودقة كما ينسج الثوب أو البساط، قد يكون في ذلك المعول الخفي الذي يهدم صدف هذا الأثر الفني>>.**[1]

ويذهب "الحكيم" إلى أن الصدفة لا يكون مسموحا بها فقط بل تغدو ضرورية في بعض الأحيان. فيقول:**<< وفي رأيي أن المصادفة ليست في كل الأحيان عيبا، بل إنها في بعض الأحيان ضرورة، وأن الفنان الذي يبتعد عن المصادفة... إنما ارتكب خطأ جسيما...>>.** [2]

والصدفة المسموح بها ليست أي صدفة، بل هي أقرب إلى المنطق، أوما يعبر عنه بالصدفة العملية، فالذي يجيزه "الحكيم" هو هذه الصدفة الغامضة التي تقترب من الغيب، وتشيع أجواء من الغموض الذي يسير الأحداث ويقودها نحو نهاية معلومة.

إذ يقول:**<< فالمصادفة ليست خرافة، ولكنها نتيجة قانون خفي من قوانين الحياة. لم نكشف بعد عن سره، كما قال العالم الرياضي بوانكريه...>>.** [3]

---

(1) توفيق الحكيم، أدب الحياة، دط، مكتبة مصر، دت، مصر، ص:48.

(2) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص: 153.

(3) توفيق الحكيم، أدب الحياة، ص:47.

وعند وصولنا إلى هذه النقطة، يجب أن نؤكد أن "الحكيم" تحدث بشأن مكونات المسرحية، عن الموضوع الذي يدخل في باب الأفكار، والزمان والمكان والعقدة والشخصية، فألح "الحكيم" على دور ومهمة الحوار في المسرح فجعل الصدارة له.

أما فيما يخص الأسلوب فالأهم بالنسبة "للحكيم" هو الطريقة التي يصوغ بها الفنان موضوعه والمنوال الذي يقدم وفقه الكاتب أفكاره

إن(توفيق الحكيم) يؤمن برسالة الفنان، والتزامه بالقضايا المختلفة، كما ويشترط الصدق في أسلوب الكاتب وعدم الذوبان في أساليب غيره من المؤلفين وطرق تعبيرهم.

كما جاء اهتمام "الحكيم" باللغة مخالفا لاتجاه الرافعي وغيره ممن يرون أن الأدب لابد أن يكتب بلغة تضاهي لغة العصور الأولى للحضارة الإسلامية، من التمسك بلغة الأدب القديم، بينما رأى "الحكيم" أن على الأديب أن يعبر بلغة عصره في تجديد اللغة شكلا و مضمونا.

ودعا إلى تجديد وإصلاح طريقة الكتابة العربية مثلما فعلت اللغة الفرنسية التي جددت طريقة الكتابة.

ونحن نعلم أن الكتابة المسرحية عرفت إشكالية الكتابة ما بين الفصحى واللهجة العامية، وكانت آنذاك ثورة كبيرة، حيث في هذا الجانب غير "الحكيم" معالم الفن المسرحي والأدب فانتقلنا معه من عصر الأدب بمعناه اللغوي إلى فن الأدب وأدب الحياة.

وفي ختام حديثنا عن "البناء المسرحي عند توفيق الحكيم" يجب أن نشير إلى أن "الحكيم" حسب رأيي قد بالغ في جعل التأليف المسرحي محاطا بالعوائق والصعوبات إذا ما قيس بالكتابة الروائية، وهو بهذا يؤكد أن الفن المسرحي فن صعب، إنما يعني أنه الفن الأرقى بالضرورة مع أنه لا يخفى أن لكل فن قواعده وشروطه.

3-القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي:

تتجلى محاولات التجديد عند" الحكيم" في كثير من أعماله، وقد تحدث عن تلك المحاولات و نظر لها كما ذكرنا آنفا، جرب الكتابة في أدب اللا معقول: الذي أرسى دعائمه الأوربيون، وحاول الإضافة من خلال صب روح شرقية في هذا الاتجاه المسرحي الغربي، كما اجتهد في تجديد شكل المسرح العربي من خلال إبداع قالب جديد يتسع لإعادة كتابة أعظم الآثار المسرحية العالمية

فلا يمكن أن نفكر في التجديد من النظرة الأولى، بل من الطبيعي أن نسير مدة في ركاب التقليد واستيراد نماذج فن الآخر وقوالبه، قبل أن نشرع في إنجاز قالب فني يتلاءم مع واقعنا، وينسجم مع خصوصياتنا النفسية والثقافية والحضارية.

فبعد أشواط من الاقتباس، واحتذاء نماذج المسرح الغربي، أخذ كتاب المسرح العربي ونقاده يتساءلون: هل ما يقدم من مسرحيات له صلة بتراثنا أم أنه يبقى مجرد فن مستورد؟ ومن هنا بدأ التفكير في إنشاء مسرح عربي...[1]

و توالت الدعوات لإنشاء أشكال مسرحية عربية موازية ومخالفة لأشكال المسرح الغربي، فكان (توفيق الحكيم) داعيا إلى مشروع بناء قالب جديد للمسرح العربي يقوم على الحكواتي.

يقوم هذا القالب المسرحي الجديد عند "الحكيم" على مخالفة شكل المسرح اليوناني وجوهره، القائم على نظرية الإيهام، فالفن عند "أرسطو" يقوم على المحاكاة والممثل يوهمنا وهو فوق خشبة المسرح أنه ليس بصدد تجسيد دور مسرحي،

---

[1] ينظر : علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب،1999، الكويت، ص:101.

بل يوهمنا أنه شخصية حقيقية، ولذا يكون قياس إتقان التمثيل بمدى قدرته على إيهامنا بالواقع، بهذا يشكل القالب الجديد قطيعة مع المسرح الأرسطي إذ يقو : **<< إن إمكانات تطور هذا القالب لا حد لها...على شرط أن نبقى على أساس فلسفته، التي تختلف فيها عن فلسفة القالب الأوربي: وهي أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل>>.**[1]

والبديل في قالب "الحكيم" أن الممثل يقلد الشخصية ولا يتقمصها، ولا يسعى إلى أن يوهم المتفرج أنه هو الشخصية الحقيقية الواردة في العمل الفني، بل ينبغي أن تكون الحدود واضحة وفاصلة بين الممثل والدور، والقالب الجديد يلح على أن يظل المقلد محتفظا بشخصيته المعروفة في الواقع.

يؤمن "الحكيم" بأن ميلادالمسرح العربي جاء ثمرة للاحتكاك بالغرب، فأخذ يفكر في تأسيس قالب مسرحي خاص بالمسرح العربي فتساءل:" هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي؟ وأن نستحدث قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟..." .[2]

لكن استنبات القالب الجديد لا يكون من الفراغ ، فهو يؤمن بأنه لا شيء يخلق من لا شيء فلابد من أن نعود إلى موجود سابق لننشأ منه الجديد الذي نريد ولهذا رجع "الحكيم" إلى مرحلة ما قبل التأثير الأوربي ورجع إلى مرحلة الحكواتي و المقلداتي و المداح مذكرا بما تحدثه حكاياتهم من أثر في النفوس .

---

(1) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دط، مكتبة مصر، دت، مصر، ص:21.

(2) المرجع نفسه، ص: 12.

ويشمل هذا القالب الحاكي أو الحكواتي الدي يقوم بدور مشابه لدور الراوي، أي يقدم الشخصيات، ويوضح المواقف، و يهيأ المشاهد للمتابعة .كما ويقوم المقلداتي بتقليد شخصيات المسرحية كلها، ويحتاج المقلداتي إلى موهبة كبيرة لينتقل من شخصية إلى أخرى، دون أن يذوب فيها أو يتقمصها، وهو بهذا أهم شخصية. كما يرى "الحكيم" أن هذا القالب يصلح أن تصب فيه كل المسرحيات، فهو وعاء يتسع لأعظم المسرحيات العالمية و المحلية . [1]

ويعتمد القالب الجديد على الموهبة الفنية الطبيعية ولا يحتاج إلى مساعدات الإضاءة والديكور والموسيقى، إنه مسرح الصفاء الخالي من كل البهارج، وهو يتميز بالتركيز الفني و الاقتصاد في الشخصيات، حيث لا نحتاج إلى مخرج فالحكواتي يقوم بذلك، وهو في غنى عن المكياج والديكور والملابس، التي يتطلبها المسرح العادي وهي أشياء مكلفة، ولذا يسميه "الحكيم" بالمسرح المركز.[2]

ثم إن الهدف الأساسي من إبداع القالب الجديد هو وضع "شكل مسرحي" يميز المسرح العربي عن المسرح الغربي وهو أمر مشروع حان وقته حيث يرى أن ميلاد هذا القالب أمر طبيعي جدا بالقياس إلى المراحل التي قطعها المسرح العربي .

فالقالب الجديد هو محاولة تأصيل المسرح العربي، والتأصيل ينبغي أن تكون ولادته ولادة طبيعية، وذلك من خلال وعي التجربة الغربية وعيا تاما وأن نتمثلها إبداعا، مثلما حدث في كل الآداب لتأتي المرحلة الأهم بعد ذلك وهي مرحلة إبداع الشكل الأصيل.

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص: 13، ص: 14.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص: 15.

بهذا فإن محاولة التأصيل للمسرح العربي، مسارا طبيعيا في رأيه للفن المسرحي في بلادنا بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري، يبدأ الفن دائما بالنقل وينتهي إلى الأصالة. [1]

إن العودة إلى التراث كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الفنية التي سعت جاهدة إلى التأصيل للمسرح العربي شكلا ومضمونا، فالتراث العربي يعد جزءا أساسيا في كيان الأمة، ومقوما فعالا من مقومات الشخصية العربية لذا فقد ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح العربي بقضية التراث، إذ أضحى التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع واكتسب أهمية من خلال الإسقاطات التاريخية وذلك عن طريق إعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة. [2]

ففي محاولة "الحكيم" استحداث قالب مسرحي عربي، يعتمد على تراثنا، كان وفيا في كتابته هذه المبادئ التي آمن بها اتجاه المسرح إذ يرى: أن الاعتماد على فنوننا المحلية و تراثنا الشعبي أمر طبيعي، شأننا شأن الشعوب النامية التي مازالت بحاجة إلى تأكيد نفسها وتحقيق ذاتها. كما لم تنفصل المحاولات الفنية المسرحية التي اعتمدت التراث عن الواقع، بل سخر التراث واستعين به لخدمة الواقع و التعبير عنه.

وبالتالي : المسرح لدينا بدأ من الاقتباس و النقل عن المسرح الغربي إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل.

---

[1] المرجع السابق. ص: 12.

[2] ينظر :د. حميد علاوي، إشكالية تأصيل المسرح العربي أزمة إبداع أم أزمة تقصير نقدي، مجلة الثقافة،ع17، دار الثقافة، سبتمبر2008، ص: 143، ص: 144.

"لهذا ومن أجل البحث عن مسرح يعي دوره في مجتمعه، ويحقق التواصل مع المشاهد العربي في كل زمان ومكان، فقد عاش "الحكيم" هواجس التأصيل التي تجلت في مناح متعددة والتي يمكن أن نجملها في ثلاث محاور:

1. ضرورة الاحتكاك بهموم الإنسان العربي، وواقعه والتعبير عن قضاياه لذا جعل عملية الارتباط بالواقع ضرورة ملحة في مرحلة التأصيل، فالتعبير عن الواقع ولإيصال الأفكار للجماهير، ومحاولة التأثير فيها، لا يمكن أن يتم إلا بالانطلاق من الواقع الفني للجماهير ومن ثقافتها.

2.ضرورة الاستعانة بالعناصر التاريخية والبنى التراثية لتحريكها بصورة معاصرة وإسقاط القضايا العربية الملحة عليها، فاللجوء إلى التراث الذي وجدو فيه ضالتهم للبحث عن هوية المسرح العربي ذلك لأن التراث يمثل مقومات الأمة

3.ضرورة إنبثاق صيغ مسرحية عربية نابعة من تراثنا ومن واقعنا مع الإستعانة بالتقاليد المسرحية العالمية." [1]

فقد كان الهم الأول الذي أرق "الحكيم" هو زرع الأدب المسرحي في الأدب العربي واستنباته، فإن محاولته إيجاد صلة بين هذا الفن الوافد وبعض المظاهر الفنية في تراثنا ومجتمعاتنا الشعبية كان هما آخر منذ البداية.

أي أن "الحكيم" حاول أن يؤسس مسرحا عربيا قائما على التمازج بين المسرح الغربي الذي استقى منه القالب الفني المستخدم في أعماله المسرحية والمسرح العربي ،الذي تجلى من خلال بث المضمون العربي المستمد من التراث المرتبط بالواقع.

---

[1] حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية و التطبيق" بين سورية ومصر"، دط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق سوريا، ص: 197، ص: 198.

4-مسيرته مع فن المسرح:

إن التأريخ لحركة المسرح و الأدب المسرحي العربي و في مصر خاصة منذ بداياته حتى الأن بمختلف تياراته و اتجاهاته ومجالاته بل وتجاربه يرتبط بجهود (توفيق الحكيم)المسرحية فقد بدأ مع بداية القرن العشرين واعيا بالمسرح وبحركته.

فعند الخوض في أمر تأثر الأدب المسرحي عند العرب تكاد تجمع الآراء و يكاد يقتصر كلام النقاد و المؤرخين على(توفيق الحكيم 1898-1987) إنه فنان مسك بالقلم وتعامل مع الكلمة على مدى يزيد عن سبعة وستين عاما هو عمر كامل وثورة فكرية متعددة الأرجاء ....، متنوعة المناحي... فيها المبهر و المدهش وفيها الجديد و المجدد وفيها الأمل والألم.

وعن موقع " الحكيم" في الحركة الثقافية المصرية والعربية أشار د.أحمد هيكل لهذا

في قوله : **<<ظهرت نصوص أدبية تقوم على ما عرف بهذا الفن من أصول فنية ، فنمت هذه النصوص الأدب المسرحي و أصلته ، وقد تجلتفي نتاجات علمين اثنين هما أحمد شوقي ،و توفيق الحكيم: فعلى جهود الأول تم تأصيل المسرحية الشعرية، وعلى جهود الثاني تم تأصيل المسرحية النثرية >>.**[1]

فمسار(توفيق الحكيم) هو مسار أغلب المثقفين المصريين أبناء جيله، ولقد كان لمدينة باريس بمسارحها، و متاحفها، ومؤسساتها الثقافية، أثرها البارز على(توفيق الحكيم) خلال سفره إليها لاستكمال تعلمه. فانكشفت له آفاق الثقافة الأوربية التي تركت بصماتها على

[1] أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر ط4، دار المعارف، 1983،القاهرة مصر، ص: 300.

مدخل: توفيق الحكيم و جهوده المسرحية

نتاجاته الفكرية عامة والفنية خاصة والمسرحيةبصورة أخص، ووجهت جهوده ورسمت مساره الفكري والفني.

وأصبح من المألوف أن يتردد اسم "الحكيم" كلما تردد المسرح في الوطن العربي. فهو أول كاتب يكرس حياته للمسرح دارسا ومؤلفا، ولعل جهده يرجع إلى أنه كان أكثر دأبا و أكثر حرصا على النص الادبي، فمعروف عن "الحكيم" أن بعض مسرحياته ألفها بهدف القراءة،[*] ولم يكن في ذهنه تحويلها الى عمل مسرحي على خشبة المسرح.[1]

بدأ التأليف المسرحي سنة "1919"، فاندرج بذلك في الحركة المسرحية المصرية الناجمة عن ممارسة عربية لهذا الفن.

ألف مسرحياته الأولى خصيصا ل:(فرقة عكاشة)، وواصل التأليف أثناء إقامته بفرنسا طالبا في كلية الحقوق، وبعد عودته الى مصر لم يكل عن ذلك مدة تجاوزت نصف قرن من الزمن، فترك ما يناهز سبعين نصا مسرحيا، مختلفة الاتجاهات الفنية والسمات، متعددة المراجع، اختلافا وتعدادا.

فلقد غطى (توفيق الحكيم) ما يناهز نصف قرن من الممارسة المسرحية العربية متفاعلا مع ظروفهاو تحولاتها و فاعلا في مساراتها، فشغفه الكبير بالمسرح، جعله يضع عددا كبيرا من المسرحيات: مسرحيات قصيرة ذات الفصل الواحد، والتي جمعها في مجلدين:-مسرح المجتمع سنة 1950م،والمسرح المنوع سنة1956م.

---

[*] هناك مسرحيات كتبها أصحابها للقراءة فقط اصطلح عليها اسم (المسرح المقروء) بهذا فهي عمل متكامل لا نقص فيه ن ومن الخطأ أن نعتبره مشروعا للعرض. ينظر المعجم المسرحي ص:453.

[1] ينظر: حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، دط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق سوريا، ص: 197، ص: 198.

وله مسرحيات طويلة من أهمها: (أهل الكهف)1933م، (الأيدي الناعمة)1954 م، (أشواك السلام)1957م، (الملك أوديب) 1949 م، (الصفقة) 1956م، (السلطان الحائر)1960م، (ياطالع الشجرة)1962م،(مصير صرصار1966م، (الورطة) 1966 م وغيرها...

كما أن له عددا كبيرا من الكتب مثل: (تأملات في السياسة)1954م، (فن الأدب) 1956م، (التعادلية)1955م، وغيرها...

والتعامل مع (توفيق الحكيم) سوف يوقفنا بالحتم عند (أهل الكهف) ففيها سنقف عند فكرة الزمن، بل ويكاد يشعرك بلا قيمته في المحور الرأسي الأساسي في حياة الكون. و عند (أوديب ملكا) سنقف طويلا عند التأثيرات الكلاسيكية اليونانية ثم في مسرحية (بيجماليون) المستوحاة من أسطورة يونانية، وفي(الأيدي الناعمة) وفيها ستسخر من العاطلين بالوراثة، كما ستسخر من البرنس الذي لا يريد أن يعيش من يده، كما تسخر من الدكتور المتخصص بدرجة دكتوراه في النحو، لأنه أيضا لا يستطيع أن يعيش من عمله.

وهذه المفارقة هي التي تدل على ذكاء "الحكيم" في التعامل مع الواقع، خلال فترة التغيير الجذري المطلوب بعد الثورة مباشرة. وفي (السلطان الحائر) سوف نقف حائرين عند منطق المسرحية الذي لم يحير السلطان فحسب... وإن كان له مغزى آخر من هذه المسرحية.

أما في (يا طالع الشجرة) فيبدو أن" الحكيم" كان قد بدأ يبحث عن شكل فني آخر يستطيع به أن يقول ما يشاء دون تصريح كامل...[1]

---

[1] ينظر:حلمي بدير ، فن المسرح، ص: 50، ص: 52.

مدخل: توفيق الحكيم و جهوده المسرحية

ومن هنا لجأ لهذا الشكل " اللا معقول" ربما كان تجربة جرب بها شكلا فنيا جديدا، بدأ في (مصير صرصار)، وغيرها من المسرحيات وفي هذا الشكل يقول "الحكيم":

<< إني قصدت عمدا استخدام "اللا معقول" لأنها هي التي تعبر عن موقفي و اتجاهي ... وهي شيئ آخر غير مسرح العبث، كما يسمى في أوربا و أمريكا إن اللا معقول شيئ، و العبث شيئ آخر، فمسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا... في حين أن مسرح اللا معقول هو عمل يتعلق بالشكل فقط. بل إن فن العبث يبتدئ فعلا وينبع أصلا من المضمون، من فكرة أن العالم عبث... لينتهي الى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون... أما في حالتي فإن اللا معقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار اللا معقول>>.[1]

لقدعمل (توفيق الحكيم) منذ السنوات الأخيرة وإلى آخر أعماله المسرحية على مصاحبة ما كان ينشر من مسرحياته بنصوص حاضنة لتعقيبات تراوحت بين تنزيله للمسرحية المنشورة منزلتها من أعماله السابقة ومن مسار الممارسة العربية لهذا الفن بين النظر في دلالات هذا الفن وممارسته من لدن العرب، لم يتوان على الأقل مرتين على خص اجتهاداته التنظيرية بكتاب مستقل، فبدت أعماله المسرحية وجهوده التنظيرية من خلال ذلك معبرة عن حيرة النخبة العربية أمام زخم النتاجات المسرحية الأوربية وتنوعها. وبدت أعماله مندرجة في الآن ذاته من خلال الوعي بتلك الحيرة ودواعيها، ضمن مشروع متماسك ما انفك الكاتب يسعى إلى إنجازه تجاوزا لهذه الحيرة، ومنخرطا من ثمة في مسار التأسيس انخراطا واعيا، بل بدا "الحكيم" صاحب رسالة مسكونا بهاجس أداء هذه الرسالة، وتعبيره عن هذه الحيرة ، لم يمنعه من الخوض في أمور تتعلق بصلة الثقافة العربية الإسلامية بهذا الفن في الماضي.

---

(1) حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص: 125.نقلا عن: توفيق الحكيم، مسرحية الطعام لكل فم، المطبعة النموذجية، 1976، القاهرة مصر.

مدخل: توفيق الحكيم و جهوده المسرحية

فألح أكثر من مرة عن مسألة "العمق المفقود " للمسرح العربي، وعلى انعكاسات ذلك على طبيعة الممارسة العربية لهذا الفن، ونوعية نتاجاته. فكان ذلك بمثابة ما يفسر تعدد الوجهات التي اتبعها في عمله المسرحي، وما يعلل تنوع التجارب التي خاض فيها.

وهو يبرر من وراء ذلك ضخامة العمل الذي حققه وضخامة المشروع الذي هو بصدد إنجازه، فتجلى الكاتب في موقع الريادة رغم تأخره زمنيا عن رواد المسرح العربي الأوائل.

ولنا في المقدمة التي صدر بها المسرح المنوع، خير تجسيد لما أشرنا إليه من الشواغل التي تواترت في النصوص الحاضنة لمسرحياته المنشورة ، فلقد عمد فيها إلى المقارنة بين واقع الممارسة العربية والممارسة الأوبية...

فذهب إلى أن **<< أي مؤلف مسرحي معاصر لنا، وينتمي إلى أي أدب أوربي يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفين من السنين، تجارب راسخة في أدب بلاده منذ العهد الإغريقي ينقلها جيل إلى جيل...و كأنها سلسلة فكرية طويلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات... في حين ينهض المؤلف المسرحي العربي على فراغ أو شبه فراغ...يعمل وخلفه فجوة لم تملاها جهود السابقين على مدى الأجيال>>.**[1]

كما أبرز "الحكيم" السمة التأسيسية التي وسمتها أعماله المسرحية ورسمت جهوده كما هو واضح في قوله:**<<هذا إذن سر رحلتي القلقة في كل الجهات... فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع إلى ملأ بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي. وأن اقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة >>.**[2]

---

[1] المرجع السابق، ص:113.نقلاعن : توفيق الحكيم:، المسرح المنوع1923_1955، المطبعة النموذجية، 1956.

[2] المرجع نفسه، ص: 144. نقلا عن: توفيق الحكيم، المسرح المنوع 1923_1955، المطبعة النموذجية،1956.

مدخل: توفيق الحكيم و جهوده المسرحية

كما قد أنشأ " الحكيم" مسرحياته مستلهمة من المسرح الإغريقي مثل: (براكسا)، (أوديب ملكا)، (بيجماليون)، ومسرحيات مستلهمة من القرآن الكريم: مثل (أهل الكهف)، و (سليمان الحكيم)، ومن ألف ليلة وليلة:(شهرزاد)، ومسرحيات مستلهمة من مجتمعنا المعاصر: التي جسدها "مسرح المجتمع"، ثم مسرحيات مستلهمة من مختلف البيئات والمشاعر كما هو موجود في: "المسرح المنوع".[1]

وإذا كان(مارون النقاش) رائد المسرح العربي، صاحب أول مسرحية عربية والتي عنوانها "البخيل"، هو أول من أدخل فن المسرح إلى البلاد العربية فإن (توفيق الحكيم)هو أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي بوصفها نوعا أدبيا.

ف(توفيق الحكيم) يبدو متطلعا إلى الارتقاء بالكتابة المسرحية العربية إلى مستوى الأدب الذي يعتبره التجسيد الأوضح للموقع الرفيع الذي احتله المسرح في الثقافة الأوربية، وهو وحده الذي يمكن أن يضمن له في رأيه رسوخا في الثقافة العربية الإسلامية.

وبناءا على هذا جدير بنا أن نشير إلى أن " الحكيم" عمل على تنميط المسرح و الكتابة المسرحية باعتبار موضوعها، فهو يرى أن المسرحية إذا قامت على حركة الآدميين كان مكانها المسرح المادي، وإذا قامت على حركة الفكر كان مكانها المسرح الذهني.

ويقصد هنا بالمسرح المادي : المؤهل للعرض المسرحي الفرجوي، ويقصد بالمسرح الذهني: المسرح الذي يستعصي على الركح و الفرجة.

---

[1] ينظر:أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، دار نوبار للطباعة، 1993، القاهرة مصر، ص: 291.

مدخل: توفيق الحكيم و جهوده المسرحية

وفي هذا يقول:**<< مسرحي فكري، حيث يقوم على الأفكار، ويمكن أن تعتبره عقليا، وهو بالضرورة رمزي. لأن الرمز ماهو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، وهذه الفكرة تتعدى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها. فهي ليست فكرة تخص أحد الناس، دون غيره ولكنها رمز لطابع بشري... كفكرة صراع الإنسان مع الزمن مثلا في أهل الكهف>>.**[1]

فالعنصر المميز للمسرح الفكري هو أن ما يشكل الشخصيات قضية فكرية.

لقد ازدوج شاغل الريادة و التأسيس بشاغل لا يقل حضورا في جهوده التنظيرية ويتمثل ذلك في السعي إلى تحقيق ما تحقق للمسرح الغربي عبر العصور عن اعتراف للكتابة المسرحية بانتمائها إلى مصاف الأدب .

بهذا فإن كل هذا التنويع في أعماله المسرحية هو من قبيل المحاولة المجنونة القلقة لسد فجوة هائلة، كان يجب أن تملأها سلسلة طويلة منفصلة من أدباء القرون الماضية.

---

[1] صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 109.

5- ملخص مسرحية "السلطان الحائر":

"السلطان الحائر" هو عنوان المسرحية التي كتبها(توفيق الحكيم) عام 1960، وصدرت في نفس التوقيت بالفرنسية تحت عنوان "الاختيار".

هي مسرحية انتقى "الحكيم" أحداثها بعناية شديدة من تاريخ الفكر الإسلامي في (عصر سلاطين المماليك) ، وتقع المسرحية في ثلاث فصول كلاسيكية.

تحكي المسرحية قصة أحد سلاطين العصر المملوكي، الذي ملأ الأرض عدلا و رفاهية، حتى أصبح زعيما حقيقيا يتغنى الشعب باسمه، وقد بنى السلطان مجده عبر سنوات طويلة من الكفاح، والاتصال المستمر مع شعبه بتواضع ومسؤولية.

في أوج مجده وانتصاراته العظيمة، خرج بين الناس رجل يطعن في شرعية تولي السلطان الحكم، وقال: **<< إن السلطان الحالي كان عبدا رقيقا لدى السلطان المتوفي، وأن السلطان الراحل لم يمهله القدر ليعتق عبده المملوك...>>.**

وسرت الحكاية بين الناس، وتداولوها في منتدياتهم، حتى بلغت "السلطان"، فجمع مستشاريه ليبحث معهم أفضل السبل لعلاج المسألة، وظهر اتجاهان للحل:

- اتجاه الأغلبية ومثله"الوزير"، الذي اقترح قطع رقبة صاحب الإشاعة فورا، وقال أن الناس ستتفهم الموقف، وأن حبها للسلطان، ورغبتها في بقاءه ستغفر له هذا التجاوز، وحادثة مثل هذه ستمر سريعا ولن يتوقف عندها الناس، في مقابل أن يحتفظ الناس بسلطانهم المحبوب.

استمع "السلطان" للوزير ثم اتجه بأنظاره إلى قاضي القضاة، الذي يمثل:

- الاتجاه الثاني من المسألة، وكأنه يبحث عن مخرج قانوني، بعد تفكير عميق، قال القاضي:**<< نبحث المسألة من كل أوجهها>>.**

ولم يجد سوى مخرج وحيد...هو: أن يتم بيع السلطان باعتباره عبدا مملوكا، بتركه في مزاد علني، على أن يشترط على المشتري أن يعتق "السلطان" فور شراءه وبمجرد عتقه يتم تنصيبه سلطانا مرة أخرى.

جرى نقاش حاد بين القاضي و الحضور، وقدم القاضي مبررات فورية لاقتراحه فالموضوع لن يستغرق سوى عدة ساعات، ولكنه سيضمن شرعية "السلطان"... وسيرسي قاعدة هامة للشعب... " بأن السلطان حريص على تطبيق العدل وإقامة القانون...كما أن الثمن الذي يطرحه القاضي للشرعية هو ثمن بخس أمام ملك حقيقي، محمي بالقانون ويحب الشعب، لا يعتمد على السيف الذي يمكن أن يفرض السلطان لفترة يزيحه عنه من هو أمضى منه سيفا..."

– استسلم "السلطان" للحظة تفكير عميق... قبل أن يعلن قراره.

لقد كان"السلطان" حائرا بين القانون والقوة، وكان باستطاعته رفض مسألة بيعه في المزاد أمام الناس، وإسكات الألسنة بحد السيف، لكنه بذلك كان سيرتكب خطآ فادحا ستتوارثه الأجيال، لأنه سيسن سنة القفز إلى كرسي السلطة للمتطلعين للحكم، وقد يكون "السلطان" أول ضحايا تلك السنة.

وقد أثرت عبارات" القاضي" في نفس" السلطان" وجعلته يتحول تدريجيا من اختيار القوة إلى اختيار القانون، حيث نرى "السلطان" بعد ذلك يتوقف عن مناظرة "القاضي"، ويتوقف لحظة مفكرا لأول مرة خلال تلك المناظرة.

– ترى لمن انتصر السلطان؟ لسلطة السيف؟ أم لسلطة القانون؟

فاختار "السلطان" حل" قاضي القضاة"، ورضي أن يباع في مزاد علني، ومن أمتع مشاهد المسرحية منظر المشترين وهم يعاينون البضاعة، فالخمار رغب في شراءه لأن وجود "السلطان" في الخمارة سيجذب الزبائن له، والإسكافي رغب كذلك في شراءه، ولكنه وقع أخيرا من نصيب امرأة غانية سيئة السمعة، دفعت فيه كل ما تملك.

بقية المسرحية كما كتبها(توفيق الحكيم)، تحكي أنه بعد إتمام الصفقة، رفضت" الغانية" تنفيذ شرط عتق "السلطان" وقالت: إنه شرط باطل، وجن جنون الجميع، وأصرت على رأيها.

ونظر الجميع إلى "القاضي" الذي يحاول جهده مع "الغانية"، ثم استسلم، فقد كان يعلم أنها على حق... وطلبت "الغانية" من "القاضي" و "الوزير" أن يساعداها على نقل "السلطان" إلى بيتها... وبالفعل انتقل "السلطان" إلى بيت سيدته.

نجح "السلطان" في إقناع "الغانية" في أن تعتقه في الصباح، مع آذان الفجر، ولم تكن "الغانية" تريد من شراء "السلطان" إلا أن تثبت للناس أنها جديرة بالاحترام، وأنها في وقت من الأوقات كانت تملك "السلطان" نفسه.

وفي الصباح مضى كل شيء على ما يرام وعاد السلطان إلى قصره، وطويت هذه الصفحةوفي الصباح مضى كل شيء على ما يرام وعاد "السلطان" إلى قصره، وطويت هذه الصفحة.

مقدمة:

إن سمة العصر هي "الاختصاص" في مجالات ثقافية متعددة، وفيما يتعلق بالدراسات الأدبية والنقدية فهي تنحو منحى الاختصاص، حيث تختلف باختلاف أجناس الإبداع، لأن طبيعة الإبداع سردا أم شعرا أم مسرحا يتطلب من الدارس البحث في الأدوات والمناهج الملائمة لأي نوع أدبي أو فني.

من هنا كان تناول الظاهرة المسرحية بما يوازيها من تحليل، وما يقتضيه الاختصاص المنهجي في المسرح من ضوابط، حيث يدخل المسرح في مجال الدراسة الأدبية من جانب واحد فحسب، وهو جانب "النص الادبي"، فالدراسة الأدبية لا تخوض جوانبه الفنية الأخرى، فهي لا تخوض عالم الإخراج بمكوناته التي تشترك جميعا في خدمة "النص الادبي" الذي هو المحور الأساسي الذي تستقي منه هذه الفنون جميعا توجهاتها. فأيا كانت طرق الأداء التي عرفها المسرح، فان ما يبقى دائما للتاريخ هو النص الأدبي.

من هنا تنامت لدي الرغبة في اكتشاف عالم المسرح، فحين نستقرئ المخزون المسرحي العربي يستدعي انتباهنا تربع المبدع المسرحي (توفيق الحكيم) على عرش الإبداعات المسرحية سواء على مستوى الكم أم مستوى الكيف، الذي زود المكتبة العربية بإبداعات مسرحية متميزة، طابعها التجديد والمختلف. والبحث في موضوع ما كلما كان محصورا إلا وكان دقيقا و بناءا على ذلك اخترت مسرحية "السلطان الحائر" لتكون جوازا لإثارة هذا الطرح. تحت عنوان: **الأبعاد الفنية والجمالية في مسرحية "السلطان الحائر"**.

إنني في مقاربتي للنص المسرحي، أتبع تطبيق المنهج الذي يدرس المسرحية من زاوية الكتابة الدرامية، ومن زاوية الكتابة الإخراجية، إنه تحليل ينظر إلى المسرحية نظرة شمولية تسعى إلى الإحاطة بأهم العناصر السينوغرافية الموجودة في نص الحوار، أو نص الإرشادات المسرحية، تحليل يركز على سائر العناصر التي من شأنها أن تتيح نقل النص من الكتابة الدرامية إلى تصور العرض بتقنياته المختلفة. سأحاول إذن التشبث قدر المستطاع بهذه الطريقة في التحليل إيمانا مني بأن الممارسة المسرحية هي جمع بين لغتين لغة سمعية وأخرى إشارية بمعنى النص كمنطوق لفظي والعرض كمنطوق إشاري حركي. والمسرح اليوم هو تقاطع كل مكوناته والقراءة الأحادية لمكون دون آخر لا تجدي نفعا لأن النص المسرحي لا يكتب إلا بمقصدية التفعيل على الركح، ثم التطرق إلى لغة هذه المسرحية لأن (توفيق الحكيم) من الذين اهتموا باللغة الحقيقية للمسرح.

وعلى هذا كان اختيار نص من نصوص المسرحية ل(توفيق الحكيم) وذلك تحقيقا لهدف هو:

– الرد على المقولات والادعاءات التي نفت عن الحكيم الفعل المسرحي في مسرحياته كونه اتبع اتجاهات تجريبية عديدة. والتي تشير إلى غلبة فعل النص الأدبي عنده، فكانت هذه الدراسة محاولة رد من خلال النص المكتوب لاكتشاف صفة المسرحي فيه وعند الحكيم.

لتحقيق هذا الهدف و إجابة للطرح السابق اتبعت المنهج التحليلي كآلية منهجية يتم من خلالها تحليل النص الدرامي بإبراز مكوناته الفنية و الجمالية وتحديد عناصرها الأساسية وكذا ما يثيره النص من قضايا فكرية شغلت(الحكيم). فركزت في هذا المنهج على كشف أفضل السمات المضمونية والفنية والجمالية.

وقد قسمت هذا البحث إلى مقدمة، مدخل، فصلين، وخاتمة. وأعطيت لكل من المدخل والفصلين عنوان خاص به وكل عنوان تتدرج ضمنه مجموعة من العناصر الفرعية التي تشكل في مجموعها عنوان المدخل أو الفصل.

المدخل، جاء تحت عنوان: توفيق الحكيم وجهوده المسرحية، اختص ببعض المفاهيم المسرحية المتعلقة بتجربة(توفيق الحكيم)، كما ضمنته ملخصا للمسرحية المدروسة لإعطاء تصور حول ما تضمنته المسرحية.

أما الفصلين فهما يمثلان جانبا تطبيقيا يتمثل في الجوانب الفنية والجمالية التي صب فيها (الحكيم) قضاياه الفكرية.

فالفصل الأول، جاء تحت عنوان: الأبعاد الفنية في مسرحية "السلطان الحائر" مقسم إلى عنصرين رئيسيين: يتمثل العنصر الأول في رصد المكونات الفنية للنص الدرامي. تناولت فيه عناصر البناء الدرامي بدءا من الحوار. وكيفية بناءه، ثم يأتي الصراع الدرامي وكيفية تشكيله وأهميته في هذا النص، وتناولت أيضا الفضاء المسرحي باعتباره يحتوي زمن ومكان الأحداث ووظيفتهما في العمل الدرامي. لنصل إلى الشخصيات وكيف أدت دورها. ثم تناولت في العنصر الثاني: الإرشادات الإخراجية المسرحية في نص السلطان الحائر سواء المتضمنة في نص الحوار أم خارجة عن نص الحوار. وما أدته من وظائف.

أما الفصل الثاني، فقد جاء تحت عنوان: الأبعاد الجمالية في مسرحية "السلطان الحائر" وتناولت فيه قضية لغة المسرح والتي كانت بين الفصحى والعامية مع دراسة للغة المسرحية وكيف وظفها(الحكيم) باعتبارها البعد الجمالي في نص المسرحية. كما حاولت فيه البحث عن القضايا الفكرية التي تضمنت المسرحية وشغلت كتابات (الحكيم)، مع دراسة لكيفية تعامله مع المادة التاريخية.

ثم أدرجت ما توصلت إليه من نتائج في خاتمة البحث.

وهناك ملاحظة يجب إيرادها وهي أن:
هناك تباين في عدد العناصر المدرجة في كل فصل، فلا نجد توازيا كليا بين الفصلين وذلك للضرورة العلمية التي جعلت كل فصل تناولته يحدد عناصره الواجب التطرق إليها ولم يكن ذلك من قبيل الحشو.

وبالنسبة للصعوبات التي واجهتني في هذا البحث، فبعضها مرتبط بطبيعة البحث العلمي ومتطلباته، والبعض الآخر عدم توفر تمثل تطبيقي لمثل دراستي في حدود اطلاعي. كذلك صعوبة كيفية تحديد منهج لهذه الدراسة نظرا لأن للمسرح إشكالياته المختلفة. المتمثلة في بنيته الخارجية(الثقافية والتاريخية) والبنية الجمالية الفنية(النص).

أما فيما يخص المادة العلمية لهذا البحث فقد استندت على عدد من المصادر والمراجع وأهمها:

- ديناميةالفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، للدكتور: مصطفى رمضاني.

- المسرح والعلامات، لإلين أستون وجورج سافونا.

- مدخل لدراسة علم العلامات في اللغة والمسرح، لعصام الدين أبو العلا.

ومن ثمة فإن البحث، لا يدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون. إنما يدخل في نطاق البحوث العلمية التطبيقية التي تتناول العلم لتجعله مفيدا ونافعا.

وفي الأخير أتوجه بشكري إلى كل من أمد لي يد العون في إنجاز هذا البحث، من الأساتذة أو الزملاء، وأخص بالذكر الأستاذة (غجاتي أسماء) التي شملتني برعايتها العلمية وأبدت لي عظيم العناية بما كانت تسديه لي من نصائح قيمة وإرشادات ثمينة ففضلها علي أكبر من الشكر والتقدير.

آملة أن يكون هذا البحث الذي أقدمه مفيدا وأسأل الله أن أكون قد وفقت فيه. فهو سبحانه وتعالى من وراء القصد إنه نعم المولى ونعم النصير.

ملخص البحث:

لما كانت الممارسة المسرحية، هي جمع بين لغتين، لغة سمعية وأخرى إشارية، بمعنى النص كمنطوق لفظي والعرض كمنطوق إشاري حركي.

فكان منطلق الدراسة قراءة في النص الدرامي المسرحي من زاوية الكتابة الدرامية والكتابة الإخراجية، وكيف جاءت لغة المسرحية مبرزة لغة النص المدروس، في محاولة لكشف الجوانب الجمالية والفنية

ثم إن البحث اشتغل على نص مسرحي ثابت، باحثا عن التقنيات المسرحية التي يتيحها الكاتب في نصه مخالفا ما جرت عليه العادة في دراسة الأعمال المسرحية من حيث مضامينها.

Abstract:

Whereas the practice oftheateris to collectbetween two languages, the language of audioandotherindicativewordstextverballyand supplyindicativeandphysically, it was outof this studyreadin the textdramatictheatricalangle ofwritingdrama andwritingdirectorial, andhow they came tothe language ofthe playhighlighting thelanguage of the textstudiedin an attemptto uncover theaesthetic aspects and thetechnical...

Search historyasanattemptto answertheproblemofthe presence ofprescriptionacttheatricalorobsessiondisplayintext"Sultan wandering"Tawfiq al-Hakimand the extent ofhisemployment.

Then thesearchworked onfixed-theatrical text, looking for theatricaltechniquesofferedbytheauthor inthetext, contrary towhathasbeenthepracticein the study oftheatricalworks.

إهداء

إلى والدي ووالدتي رمز العطاء والتضحية

إلى زوجي الذي وفر لي الجو المناسب لإنجاز هذا العمل

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أستاذتي الفاضلة التي كانت خير عون لي

الى كل من ساعد في انجاز هذا البحث بالكلمة أو الجهد

إليهم جميعا أهدي جهدي المتواضع هذا.

شكر

أتقدم بجزيل الشكر إلى جامعتي الحبيبة جامعة محمد بوضياف وكلية الآداب والعلوم الاجتماعية

خاصة قسم اللغة والأدب العربي

لكل ما قدموه لي من مساعدة ومساندة مكنتني من المضي بخطى ثابتة في مسيرتي

العلمية.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الموقرين على ما

تكبدوه من عناء في قراءة مذكرتنا المتواضعة وإغنائها بمقترحاتهم القيمة.

الخاتمة:

من خلال دراستي للأبعاد الفنية والجمالية في مسرحية "السلطان الحائر"، تحصلت على مجموعة من النتائج، يمكن تسجيل أهمها فيما يلي:

1-شكل المدخل المهاد النظري تأطيرا للمفاهيم الفنية المسرحية عند توفيق الحكيم وفيه وجدنا أن:

-الحكيم أكثر كتاب هذا الجيل شغفا بالتجريب، فعلى الرغم من غزارة إنتاجه الا أنه لا يتوقف عند شكل بعينه، فجاءت اتجاهاته الفنية المسرحية متنوعة المناحي. من رمزية الى فكرية ذهنية اجتماعية سياسية فكاهية مأساوية ملهاوية. فقد اقتحم بهذه الاتجاهات لغات جديدة لم يستسيغها البعض. وكل هذا في محاولة التجريب.

-توظيفه للتراث سمةلازمت أعماله المسرحية في محاولته لتأصيل مسرح عربي في مستوى الشكل والمضمون. بحيث أصبح التراث عنده أكثر من مجرد انتماء إنه طاقة ابداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها الوثيق بالواقع المعيشي بمختلف قضاياه السياسية والاجتماعية والثقافية...وما فعله(الحكيم) هو استلهامه وإعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني.

-اهتم "الحكيم" بالنص المكتوب وأعطاه صفة الأدبية ثم أعطى أهمية للعرض بعد ذلك فقد كان مسرحه من قبل ذهينا صرفا.غير قابل للعرض ثم أصبح أكثر اتساعا للعرض بعد ذلك.

2-عند تتبعنا للنص الدرامي المسرحي "السلطان الحائر" نستخلص أن:

-الحوار قام بتبليغ الفكرة الرئيسية، حيث اعتمده الحكيم ساعيا لتوعية المجتمع...فاستبغ حوار المسرحية بصفة الدرامية للوظائف التي قام بها في نص المسرحية. وجاءالبناء يعتمد على الصراعات في المسرحية فجاءت عقدة الدراما صراعا بين القوة والحق، السيف أم القانون ، العنف أم الأخلاق ،الخير أم الشر والعالم هذه الأيام يعاني من جراء هذه الحيرة المرهقة . والشخصيات،جاءت درامية، كاملة لا تتخلى عن تكوينها الإنساني أمام المشكلة الذهنية الماثلة،و الشخصية في مسرحية "السلطان الحائر" استمدت أهميتها من خلال قدرتها على المشاركة في بنية الحدث و العمل على نموه، بينما ارتبط كل من الزمان والمكان بتطور الأحداث...

3-لقد كانت الدراسة الأدبية لنص "السلطان الحائر" منطلق الدراسة التي تضم الكتابة الدرامية والكتابة الإخراجية.وعليه تم العمل على تتبع عملية الفعل المسرحي في النص الدرامي وقد توصلتإلى أن:

-هاجس العرض أو (صفة الفعل المسرحي)تظهر في النص الدرامي المكتوب في الفعل المنطوق(اللغة)، بحيث رصد لنا الحكيم الفعل المسرحي في ثنايا النص سواء داخل النص الحواري أو خارجه من خلال إشارته لعنصر الإضاءة والديكور والموسيقى والإكسسوار.
بذلك استعمل الحكيم أدوات لغوية تحمل دلالة الفعل المسرحي، وبهذا نص "السلطان الحائر" يميل إلى حضور هاجس العرض لدى توفيق الحكيم.

–التقنيات السينوغرافية لم تكن معقدة لأن المؤلف عمد إلى بعض الاختيارات التي تسهل على المخرج ضبط الجوانب السينوغرافية المعتمدة من خلال الفجوات التي تركها في ثنايا المسرحية فترك له نوع الحرية.كل هذه المؤشرات الجمالية تترجم إلى حد معينا اهتمام "الحكيم" بالبعد المشهدي للنص الذي كتبه، فهو يمارس عملية اختراق اللغة باللغة ليؤسس المشهد ومن ثم يقحم القارئ في عملية خلق جمالية لا فكرية محددة فقط، بهذا يتأكد أن النص حامل للفعل المسرحي، سواء على مستوى الخشبة أو في ذهن المتلقى.

4– أضاف البحث رؤية أخربإلى قضية اللغة والتاريخ بحسب رؤية وتناول الحكيم:

–فالإطار العام الذي صاغ فيه الحكيم مسرحيته هو الذي حدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية ، وبالتالي تحديد طبيعة اللغة التواصلية والذي هو أقرب ما يكون الى الإطار التاريخي ففي هذه المسرحية يعود الحكيم إلى التاريخ من أجل صياغة لغة مسرحية تملك القدرة على التعبير عن العربي وفكره وروحه، وقد نقل من خلال هذه المسرحية لغة المسرح خطوة واسعة نحو التطور والرقى والرمزية في اسقاطها على الواقع المعيش. مما أضفى صبغة جمالية على المسرحية، واستلهامه للتاريخ كان لتمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي والسياسي الذي تعرفه الشعوب العربية، وإسقاطه على الواقع الجديد ما دامت أسباب التغير والتحول غير متوفرة فهي قديمة في نشأتها ودائمة بمظهرها.بهذاعمل على تغيير وظيفة المسرح التي كانت تقوم على التنفيس إلى وظيفة أخرى هي التحريض. وخرج بذلك عن أصول الدراما المتعارف عليها من خلال نفي الإيهام المسرحي ليتم التواصل بين الخشبة و القاعة(أي الجمهور) بحرية، ولعل أهم هذه الأسباب التي دفعت الى مثل هذا التغيير هو شعور الجمهور بابتعاد فن المسرح عنه لأنه لا يمثل واقعه ولا

الخاتمة

ينتمي إلى بيئته السياسة، فجاءت المسرحية معبرة عن واقع الشعب العربي و المصري على الخصوصوبذلك أثبت الحكيم أنهلا يعيش في برج عاجي بل يعيش مشكلات عصره و إذا استوحى التاريخ فإنما لخدمة الحاضر.

–خالف ما اعتاد عليه الناس من توقعات حول علاقة السلطة بأجهزة القمع و لم يحقق مقولة أن السلطة والأجهزة المنفذة وجهان لعملة واحدة، وقد تطرق إلى القانون وتعامل معه بأسلوب يغلب عليه التلميح فأشار إلى إلصاق صيغة القمع و إيذاء الرعية بحاشية السلطان وليس السلطان، وقد جاءت مسرحيته تقدم صورا من الحياة بأسلوب كوميدي لافتينتقد العيوب والسلبيات والأخلاق الاجتماعية، محاولا إصلاحها عن طريق إثارة الضحك النظيف والسخرية التي لا تجرح لكنها تحدث وعيا نقديا لدى المتلقي.

يختلف فن المسرح عن باقي الأجناس الأدبية في كونه لا يقف عند حدود النص المكتوب. بل هو لا يكتمل إلا بوجود عناصر أخرى، فنية وتقنية كالديكور والملابس والإضاءة والإكسسوارات، فهذه العناصر هي التي تشكل الصورة النهائية للكتابة المسرحية. كما أن أي قراءة أدبية أو نقدية تتوقف عند حدود النص المكتوب في المسرحية تظل مجرد مشروع في انتظار مشاهدة العرض وقراءته.

من هنا تكون دراستنا لمسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، مجرد مشروع قرائي يتوخى الكشف عن المكونات الفنية وعناصر الكتابة السينوغرافية التي تنطوي عليها المسرحية.ومما يجد الإشارة إليه قبل الخوض في دراستنا هو عرض بسيط لما أثير في حقل الدراسات المسرحية حول النص والعرض في المسرحية.(*) فغالبا ما نربط النص المسرحي بالكاتب الذي نجد فيه الحياة تقوم على الأفكار، ويعبر عنه بأداته الوحيدة التي هي اللغة. فالنص مسرحه الخيال، والخيال كما نعلم فضاء مطلق، كما أنه خطاب يقرأ لقراء كثيرين، في أي زمان ومكان يشاؤون، وفي اللحظة التي يرغبون فيها وقد يقرؤونه دفعة واحدة، أو على دفعات... حسب مايسمح به الوقت لهم.

أما العرض فغالبا ما يرتبط بالمخرج، فيقدم بلغة منطوقة وغير منطوقة، وفي مكان محدد مؤطر، مساحته مساحة الخشبة التي على الرغم من محدوديتها فإنها رحبة بفضل لغاتها المتعددة.

(*) اذا كان النص الدرامي قائما على مجموعة من العلامات اللغوية فإن العرض المسرحي فيه نجد العلامات اللغوية الكلامية وهو نظام يخضع لسيميولوجيا اللغة كما أن فيه عدة أنظمة، التعبير الإيمائي،والتعبير الحركي، ونظام الملابس والإضاءة والموسيقى ونظام المؤشرات الصوتية كل هذه الأنظمة تركب ضمن وحدة متكاملة بهدف تقديمها امام الجمهور. ينظر: عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، دط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، مصر، ص: 84.

التي تحول سائر النص إلى نظام سيميائي عبر فضاء سيميولوجي طافح بالدلالات لجعل المقروء مسموعا ومرئيا من خلال الصوت والصورة.

إن المسرحية بنية متماسكة وكيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصرها بعضها عن بعض إلا من أجل الدراسة.[1] بحيث تتكامل المسرحية من حيث النص والتجسيد والمشاهدة فالنص يحققه المؤلف والعرض يجسده الممثل ووراءه المخرج أمام جمهور يأتي للمشاهدة. والحديث عن التكامل في المسرحية لا يتوقف عند أجزائها فقط بل يتعداها إلى الحديث عن تعاون كل المكونات وتضافر جميع الأدوار لتجسيد هدف العرض المسرحي.
ذلك أن:**<< فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو النظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء، من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية، والكلمات التي تعد جسم المسرحية والخط واللون. وهما خير ما في المنظر والإيقاع الذي هو جوهر الرقص>>.**[2]
ومع ذلك اهتم كثير من النقاد والدارسين بالمسرحية كنص أدبي وكوجود فني يتحقق دون الحاجة إلى التمثيل، و"الحكيم" واحد من هؤلاء، غير أن دراستنا هذه ستلقي الضوء على مكونات النص الدرامي المكتوب بما فيه من عناصر فنية يجب أن تتوافر فيه ومدى تحقيق "الحكيم" لها في مسرحية "السلطان الحائر"، مع إطلالة على الإرشادات الإخراجية المسرحية تحت عنوان: الأبعاد الفنية في مسرحية السلطان الحائر.

---

(1) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978، بيروت لبنان، ص: 11.

(2) ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دط، دار المعارف، دت،مصر، ص : 7.

1- مكونات النص الدرامي:

يتكون النص الدرامي من عنصرين متباينين متلازمين هما:

أولا:"نص الحوار" الذي يشمل مختلف العناصر الدرامية، من الحوار الذي يدور بين الشخصيات، الصراع الذي يقوم عليه النص، الحبكة،(*) الفكرة التي تحمل موقف المؤلف وتصوراته، الشخصيات التي تحمل الفكرة، بالإضافة إلى كل من زمن ومكان وقوع الأحداث. هذه العناصر الدرامية اللازمة في كل نص مسرحي مهما كان إطاره الفني باستثناء بعض الأطر التجريبية الحديثة، التي قد تلغي واحدا أو أكثر من هذه العناصر، وتتأثر الأهداف النهائية للنص الدرامي بهذه العناصر وبالتركيز على بعضها دون الآخر. وتتمثل هذه الأهداف في الوصول إلى قيم جمالية وعاطفية وفكرية وأخلاقية.

ثانيا: " نص الإرشادات الإخراجية المسرحية" والمقصود به، النص الذي يكتبه المؤلف ولا يؤديه الممثلون، قاصدا منه تسيير فهم المسرحية، وابراز كيفية تمثيلها، ويتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئ عادي، وهو يشمل فضلا عن أوصاف الشخصية وكيفية سلوكها، معالم الفضاء والديكورات والإكسسوارات ، وتقسيمات النص من فصول ولوحات ومشاهد.

(*)الحبكة: عنصر خفي من عناصر النص الدرامي، وهو مما يدرك عقليا، وهي عملية تخطيط وترتيب منظم، يقصد المؤلف من خلالها إلى احداث تأثير قوي على المتلقي يتمثل في اثارة العواطف الانسانية. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان،1997، لبنان، ص:166.

يتفاوت حضور هذا النص من عصر لآخر ومن اتجاه مسرحي لآخر بل ومن كاتب مسرحي لآخر، فهو قد يتقلص مثلما هو الشأن في المسرح الإغريقي القديم، حيث كان المؤلف في الغالب هو الذي يشرف على إعداد العرض وإخراجه، وقد يتضخم بحيث يحتل الحيز الأعظم من النص الدرامي،(*) كما هو الشأن في بعض الأعمال المسرحية الطليعية المعاصرة، وأبرز مثال لها مسرحية<notes sans paroles> لصاموين بكيت،(*) التي تقتصر على الارشادات المسرحية".[1]وفي دراستنا هذه سنحاول الكشف عن مدى تحقيق" توفيق الحكيم" لهذا الطرح.

ويمكن رصد المكونات الفنية انطلاقا من العناصر الآتية: الحوار، الصراع الدرامي، الفضاء المسرحي "الزمان والمكان"، الشخصيات.

(*) باعتبار فن المسرح يضم نصين ينتمي كل واحد منهما الى نسق سيميائي خاص به لا يعني أننا أمام عملين منفصلين، لمن النص الدرامي هو أحد عناصر العرض وأشبه بالخطة العامة التي تحتاج إلى تفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي مسموع موجود بالفعل.ينظر: عصام الدين أبو العلا، مدخل لدراسة علم العلامات في اللغة والمسرح، ص: 80.

(*) صموين بكيت: مسرحي وناقد وشاعر ايرلندي(1906،1989) واحد من كتاب مسرح العبث، اشتهر بتعبيره عن مشاكل الانسان في أعماله المسرحية.

(1) ينظر: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، الرباط المغرب، ص:16.

1-1 الحوار:

إن أول ما نلاحظه على المسرحية باعتبارها أحد الأجناس الأدبية أنها تقوم على الحوار. ذلك أن الحوار هو شكل المسرحية النهائي الذي يميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية، فهو "أداة المسرحية" الذي تعرض من خلاله الأحداث، ويخلق الشخصيات و يقيم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.[1]

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، فالتأليف المسرحي يعتمد كليا على الحوار، في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى كالقصيدة والقصة والرواية أن تستغني عنه. فمهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها، لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار.

والحوار في نهاية الأمر عبارة عن لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين شخصيات المسرحية في النص المسرحي، وبين الممثلين في حالة العرض ويمكن أن يكون بين الممثلين والجمهور في العرض المسرحي، ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاما، لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تتكون من كلمات تحمل داخلها مواقفا وأفكار تأتي على لسان شخوص المسرحية لتحقق التواصل فيما بينها، ذلك أن فن المسرح يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة، تأتي الكلمة في مقدمتها، والحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فالكلمة في الحوار المسرحي تمتلك قدرة لفظية مشحونة، فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة، ويمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة ويحيط المعنى في عبارة.

---

[1] ينظر :توفيق الحكيم، فن الأدب، ص: 140.

هذا ما جعل (توفيق الحكيم) يشبه بالشاعر الذي يمكن أن يضيء الكون بشطر بيت من الشعر.

لقد تميز حوار مسرحية "السلطان الحائر" بالجمل القصيرة الدالة، تطول أحيانا لتكون فقرا ولكنها سريعة الايقاع وسريعة الوقع مباشرة في أحيان كثيرة لتصبح في حجم ثلاث كلمات وتطول لتكون جملا قصيرة. والمقطع التالي من حوار المسرحية مثال على هذه الرؤية في الحوار:

<< القاضي: الأكذوبة...

الوزير: قل الحل... هذا اللفظ أليق وأنسب !...

القاضي: الحل بواسطة الكذب...

الوزير: ومالضرر في هذا؟...

القاضي: بالنسبة إليكما ما من ضرر...

الوزير: وبالنسبة إليك...

القاضي: بالنسبة إلي الأمر يختلف.. فأنا لا أستطيع أن أكذب على نفسي. ولا استطيع التخلص من القانون وأنا الذي أمثله.. ولا أستطيع الحنث بيمين عاهدت فيها نفسي على أن أكون الخادم الأمين للشرع والقانون

السلطان: عاهدت فيها نفسك أمامي...

القاضي: وأمام الله وضميري...>>[1]

وتكمن أهمية الحوار في أنه يتميز بالتركيز والإيجاز، هذا ما حققه الحوار المسرحي في نص(السلطان الحائر) من إيجاز وتكثيف وتركيز، إذ حاول (توفيق الحكيم) في هذا العمل المسرحي أن يتجاوز الأسلوب الأدبي، ليكون حواره مرتبطا بالبناء المسرحي ، فجاء الحوار سهل التركيب، قصير الجمل، منوع العبارات، والمثال التالي تجسيد لهذا الرأي من إيجاز وتركيز:

<< السلطان: أنظر إلى الشيخ...أتراه يحمل سيفا في منطقته؟...

كلا بالطبع...إنه لا يحمل غير لسان في فمه فما يديره بكلمات وعبارات،

وإنه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة، ولكن أنا أحمل هذا!(يشير

إلى سيفه)وهو ليس من خشب، ولا هو لعبة من اللعب...إنه سيف حقيقي

وينبغي أنيصلح لشيء، ويجب أن يكون لوجوده سبب...أتفهمون كلامي؟

أجيبوا !...لماذا قدر لي أن أحمل هذا؟ أ للزينة أم للعمل؟!

الوزير: للعمل.

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دط، مكتبة مصر، دت، مصر، ص:49.

السلطان: وأنت أيها القاضي...لماذا لا تجيب؟...أجب!...أهو للزينة أو العمل؟!

القاضي: لأحدهما...

السلطان: ماذا تقول؟...

القاضي: أقول لهذا أو لذاك!...

السلطان: ماذا تعني؟...

القاضي: أعني ان لك الخيار يامولاي السلطان، لك أن تجعله للعمل، ولك أن تجعله للزينة...إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر جاسم، ولكن السيف يعطي الحق للأقوى. ومن يدري غدا من يكون الأقوى؟... فقد يبرز زمن الأقوياء. من ترجح كتفه عليه؟...أما القانون فيحمي حقوقك من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى، إنه يعترف بالأحق...والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك!...>>[1]

[1] المصدر السابق، ص :57،ص:58.

إن هذا الحوار في المقطع السابق يدخل في نسيج البناء الدرامي، فهو يتميز بالاختزال والاختصار مع الدلالة الوافية على المعنى المطلوب. كما أن هذا الحوار يسوق الحدث إلى التصعيد، إذ يتساءل القاضي عن فعل السيف وكيفية استخدامه، ويعد هذا التساؤل بمنزلة تساؤل العارف الذي يظن أن السيف للقتال فحسب. فيفاجئه القاضي بانتصار القانون على السيف. وهنا تتتالى الأحداث وتتسابق ضمن جمل حوارية رشيقة و دقيقة ومتنوعة.

كما تلون حوار المسرحية بما يتناسب مع الموقف والشخصية، فهو يطول في موضع ويبدو قويا في المواقف التي تستدعي ذلك. كما في حوار السلطان مع القاضي خلال بحثهما عن الحل وهذا جزء من الحوار:

السلطان: أهو تهديد؟

القاضي: بل هو حل...

الوزير: إنك تعقد لنا المشكلة يا قاضي القضاة

السلطان: بدأت أضيق بهذا الرجل!...

الوزير: إنه يعلم أننا في قبضته إذ ان أقل عنف معه يفضح كل شيء أمام الشعب!...

السلطان: (للقاضي) خلاصة القول : أنك لا تريد معاونتنا...

القاضي: بل ما أتمناه يا مولاي هو أن أكون لك معينا.. ولكن ليس على هذا الوجه

السلطان: ماذا تقترح إذن؟

القاضي: تطبيق القانون؟

السلطان: إذا طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشي

القاضي: ليس هذا فقط

السلطان: أهناك ما هو أسوأ؟!...>>[1]

وقد بدا لنا السلطان في هذا الحوار غاضبا ثائرا مشحونا بالانفعال فجاءت كلماته التي تعبر عن الموقف وعن الشخصية غاضبة ثائرة مشحونة بالانفعال في جمل قصيرة وسريعة تحمل روح الانفعال و التأزم.

ونجد أيضا من مميزات الحوار في المسرحية أنه عرفنا على أفكار الشخصيات وعواطفها ومدى ثقافتها وماتنويه من أفعال ومأأنجزته، إذ يظهر لنا ما أنجزه السلطان من انتصارات في المعارك، ومدى حكمته وثقافته، وما كان ينويه أيضا كل من الوزير والسلطان في التحايل على القانون، فالحوار جعل أيضا الشخصية تصارع خصومها، كما في الصراع الكلامي – إن صح التعبير– الذي حدث بين الغانية وكل من الوزير والقاضي من مثلها الحوار الذي دار بين القاضي والغانية:

<<الغانية: أرجو منك أيها القاضي ألا تهينني!...

---

(1) المصدر السابق، ص: 49.

القاضي: وأنت أيتها المرأة...ألا تستحين!؟...ألا تخجلين من تصرفك هذا؟!...

الغانية: أخجل وأنحني؟!.. لماذا؟!.. لأني اشتريت شيئا تبيعه الدولة؟...لأني رفضت أن يذهب مني ما اشتريت وأن أسلب ما دفعت فيه الثمن الغالي؟...

هاكم أكياس الذهب، عدوا مالكم واقبضوه!...

القاضي: إني أرفض مالك...و عليه فإني أبطل هذا العقد...

الغانية: لأي سبب تبطله؟...>> [1]

كماجعل الحوار الشخصية تفصح عن نفسها، فهو يكشف عن شخصيات المسرحية أثناء تحاورها، فكشف لنا أن الغانية بريئة من تهمة العهر وما هي إلا امرأة تحب الأدب والفن والشعر، كما اكتشفت الغانية طبيعة السلطان وهنا تتجلى مهارة الكاتب. كما أن الحوار هنا اتسم بالحيوية لأنه أبرز ما يدور في نفسية الشخصية.

وإلى جانب كل هذا يظهر حوار "الحكيم" وقد توفرت له مقومات الحوار الدرامي الذي لا يكون عبثا على خشبة المسرح، والنص المسرحي، فالحوار صور لنا حدثا متحركا من خلال صراع لا يهدأ بين القوة والقانون.

---

[1] المصدر السابق، ص:86.

كما اتسم حوار المسرحية بما يسمى "خاصية توالدية الحوار" فهو ينمو ويتوالد ينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى أخرى، وأبرز مثال على توالدية الحوار هنا حديث أو حوار الغانية مع القاضي حول صيغة البيع:

<<الغانية: وماهو العتق؟!.. أليس هو عكس الامتلاك؟..إنه التخلي عن الامتلاك...

القاضي: نعم

الغانية: إذن أيها القاضي أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك... أي أنه لكي يكون امتلاك الشيء المبيع صحيحا يجب على المشتري أن يتخلى عن هذا الشيء...

القاضي: ماذا؟...ماذا؟...

الغانية: بعبارة أخرى لكي تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه...

القاضي: كيف تقولين لكي تمتلك شيئا يجب أن تتخلى.

الغانية: أو إذا شئت... لكي تملك يجب ألا تملك...>>[1]

[1] المصدر السابق، ص: 84، ص:85.

وقد تحققت للحوار في مسرحية "السلطان الحائر" تأدية تطوير الحبكة والحدث، بحيث قام الحوار هنا بمهمة التمهيد للحدث وتوجيه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق. نأخذ على سبيل المثال المقطع التالي من الفصل الأول للمسرحية الذي نتبين فيه تمهيدا للحدث الرئيسي، وهو أن السلطان عبد لم يعتق بعد، فقد جاء الحوار واضحا فيه صفة التشويق إلى ماذا ستؤول إليه الأمور.

وسار بنا الحوار إلى العقدة "عقدة المسرحية" وهي أن السلطان لا يزال عبدا رقيقا ولم يعتق بعد. كما يجسده المقطع الآتي:

<< الوزير: أجل يامولاي...القول بأنك كنت عبدا رقيقا ليس فيه حقا ما يشين، ولا ما يدين، كل سلاكين المماليك كانوا كذلك...ليست هنا الجريمة، ولكن السلطان المملوك كان يعتق عادة قبل جلوسه على العرش...

السلطان: وبعد؟...

الوزير: وبعد يامولاي...هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الآن وأنك لم تزل عبدا رقيقا...وأن صفة العبودية ماتزال لاصقة بك، وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا>>.[1]

[1] المصدر السابق، ص:40، ص:41.

كما سار بنا الحوار إلى الحل بين أخذ ورد، بين السلطان والقاضي والوزير، فالحل هو اختيار السلطان للقانون، وهو اختيار يستلزم بيع السلطان في المزاد العلني ثم عتقه ليستطيع أن يحكم شعبا حرا، وهذا ماجسده المقطع الآتي:

<<السلطان: قررت أن أختار...أن أختار...

الوزير: ماذا يامولاي؟...

السلطان:(صائحا في عزم) القانون!...اخترت القانون.>>[1]

كما وردت مجموعة من الحوارات تجسد حيرة الشخصيات. كما حدث مع السلطان نفسه، وما حدث معه ومع الغانية، ففي حيرة السلطان مع نفسه نورد المقطع التالي:

<<السلطان:(للقاضي) خلاصة القول: إنك لا تريد معاونتنا...

القاضي: بل ما أتمناه يامولاي أن أكون لك معينا...ولكن ليس على هذا الوجه

السلطان: ماذا تقترح إذن؟

القاضي: تطبيق القانون

السلطان: إذا طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشي.>>[2]

---

[1] المصدر السابق، ص:60.

[2] المصدر نفسه، ص:49.

وفي مقطع آخر:

<< السلطان: إذن... تكلم!... ما هو الحل؟...>>[1]

وفي مقطع آخر:

<< السلطان: (مفكرا لحظة) السيف الذي يفرضني ويعرضني والقانون الذي يتحداني ويحميني؟!>>[2]

مكررا أيضا:

<< السلطان: (يفكر مرددا) االسيف الذي يفرض ويعرض؟؟...والقانون الذي يتحدى ويحمي؟!...>>[3]

كما صاغ المؤلف بعض الحوارات في أسلوب السخرية والكوميديا وهي سخرية مستهدفة فمنذ البداية وضع الكاتب تحت العنوان الداخلي توضيحا صغيرا: "مسرحية كوميدية" والسخرية كما نعلم أنجح الوسائل للتأثير في المتلقي فهي تعبر عن الرفض للواقع المحيط وتكشف الحقيقة.

---

(1) المصدر السابق، ص: 52.

(2) المصدر نفسه، ص:58.

(3) المصدر نفسه، ص: 58.

كما في الحوار الذي يتضمن السخرية حول الوضع الذي دار مابين الإسكافي والخمار أثناء بيع السلطان في المزاد العلني كما في المقطع التالي:

<< الإسكاف: (للخمار) عشرة آلاف؟!...فقط؟؟...يا للثمن البخس؟... أنظر إلى هذه الياقوتة الكبيرة في عمامته !...إنها وحدها والله تساوي مئة ألف...

الخمار: حقا.. إنه لمبلغ تافه !... خاصة وهو يدفع في سبيل هدف وطني نبيل !...عشرة آلاف دينار؟!...إن هذا لا يليق !...إني مواطن مخلص ولا يرضيني هذا...>>[1]

وفي مقطع آخر بعد أن تقدم رجل مجهول إلى الجموع.

<< المجهول: ثمانية عشر ألف دينارا...

الإسكاف: (للخمار) دفعة واحدة !! إن هذا الرجل قد بالغ وأسرف !...>>[2]

هذه السخرية لا تجرح، لأن المؤلف يهدف من خلالها إلى إحداث وعي نقدي لدى المتفرج.

---

(1) المصدر السابق، ص: 72.

(2) المصدر نفسه، ص: 73.

من خلال كل هذا نستطيع أن نقول أن الحوار في أي نص مسرحي يقوم بوظيفة مزدوجة فهو يبلغ الفكرة الرئيسية، كما يعرف المتلقي على الشخصيات والأحداث، بما أن الأحداث في المسرح لا يرويها الراوي، بل تقع مباشرة على الخشبة.

و بهذا سعى (توفيق الحكيم) من خلال عنصر الحوار إلى جعل الشخصيات تحدد مواقفها من الأحداث حيث اعتمد على الحوار ساعيا لتوعية المجتمع، محاولا تبليغ الرسالة التي يريدها.

1-2 الصراع الدرامي:

الصراع شحنة ملتهبة، تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها، وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي.[1]

والصراع يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية، فهو يظل قائما وقويا من أول المسرحية إلى آخرها. وهوالسمة الأساسية لأي عمل مسرحي، وبدونه لا يتحقق البناء، ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية.

فالمسرحية حينما تحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح وبين الشخصيات في نص المسرحية، فهي لا تحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية، بهذا فهي تطرح لك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكياتهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم. ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية. أو ارادة تصارع القوة الغامضة للطبيعة.[2]

---

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2003، دمشق سوريا، ص:68.

[2] محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص: 260.

وقبل أن نبدأ دراسة المسرحية وعناصرها ومقوماتها الفنية نقف أمام تلك المادة التاريخية التي اختارها المؤلف ليعرض من خلالها الصراع بين القوة والحق. على اعتبار أن فكرة الصراع بين القوة والقانون كأداتين من أدوات الحكم، هي القضية التي بنيت عليها مسرحية "السلطان الحائر". وقد قال ذلك مؤلفها نفسه، محددا الفكرة التي يرمي لها من تأليفه هذه القضية.

فالمسرحية تصرح بغاية المؤلف من كتابتها، وتقر بأنها تعالج فكرة عن طريق اللقاء والصراع بين ضدين وحيها ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائرا:

–هل حل مشكلات العالم هو الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون؟

في الالتجاء إلى القوة أم المبدأ؟

إن الذي أوحى له بفكرة هذه المسرحية هو ما شعر به من صراع دولي بين القوى الممثلة في القنابل الذرية الهيدروجينية وبين القانون ممثلا في هيئة الأمم المتحدة.[1]

ولما كان الصراع هو جوهر المسرح وقوامه، وهو أساس هام في بناء المسرحية ونجاحها، أوضح "الحكيم" موقفه من هذا الصراع في أكثر من موضع في كتاباته.

[1] ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص:185.

أما عن نوعية الصراع الذي اختاره، فهو صراع يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية معتمدا في ذلك على شخوص تمثل وجهات النظر المختلفة. مستعينا بقوة الحوار. فصراع الحكيم "صراع فكري" فما يشغل الشخصيات قضية فكرية تشغل "الحكيم"، وقد جاء صراع المسرحية صراعا إراديا ما يضفي عليه صفة الدرامية، والمقصود بهذا الوصف أنه ليس صراعا عفويا يجيء نتيجة للصدفة المحضة.

"هذا الصراع الرئيسي الذي يشد المتفرج والقارئ للمسرحية، لكن ليس الصراع الرئيسي وحده هو الذي يشد المتفرج والقارئ، فخط الصراع الذي يبدأ من أول النص حتى نهايته يتكون هو الآخر من جزئيات صغيرة"،[1] تكون في مجمعها في نهاية الأمر ذلك الصراع العام بين 'القانون والسيف' ومن مثل هذه الجزئيات، فالتدبير الذي قام به كل من الوزير والقاضي الذي يمثل صراعا آخر ليس بين القوة والحق، بل بين القوة والمكر والخداع. وما يمكن قوله عن الصراع الرئيسي هنا هو أنه صراع داخل نفس السلطان بين القوة والقانون، إلا أن هناك صراعا آخر غير الصراع الأساسي في المسرحية، كان "الحكيم" بارعا في إدارته وتصويره أيما براعة وهو الصراع الذي قام في نفس الغانية بين رغبتها في تملك السلطان وما يراد لها من التخلي عنه بعد شراءه ودفعها كل أموالها فيه، كذلك صراع النخاس بين القانون والقوة وهو ينتظر اعدامه، بالإضافة إلى الصراع الذي اشتبك بين الوزير والقاضي، وبين القاضي والغانية حول حق "تملك المشتري".

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دط، الهيئة العامة للكتاب، 1998، مصر، ص: 117.

هذه الجزئيات تمثل تلك اللحظات المتصلة من التوتر وهي التي تكون في النهاية إدراك المتلقي الواعي للصراع الأساسي في النص، وهذا ما سعى إليه "الحكيم" وصاغه في نصه فلم يتجه إلى الخطب الرنانة والمواضيع التي لا تخدم صراعه الدرامي.

وما يمكن قوله في الأخير هو أن الصراع الدرامي، يعد مفتاحا لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية، وهو هنا يظهر في عدة مستويات، في صراع النخاس الذي تجلى في موقف الإعدام وهو صراع بين القوة والقانون وكذا في الصراع الجزئي بين القاضي والوزير و مابين الغانية والقاضي، و"الحكيم" على هذا لم يفصل بين الجانب السياسي والاجتماعي في أعماله المسرحية، غير أن الصراع بين القوة والقانون السمة الغالبة على عمله هذا، ومما يجعل الصراع هنا يتسم بطابع الحدة، كثرة الأسئلة التي تترجم حيرة السلطان وكذا حاشيته، التي ساهمت في إبراز وتعميق التيمات الأساسية في النص، والمتمحورة حول الصراع الفكري والاجتماعي بين القوة والقانون. فكلما اشتد الصراع تحددت مواقف الشخصيات بصورة واضحة كما حدث مع السلطان.

1-3 الفضاء المسرحي:

الفضاء مفهوم مركب بسبب وجود مكانين وزمانين زمان ومكان العرض ولهما في هذه الحالة وجود مادي "مكان العرض (الفرجة وامتداد العرض كزمان متقطع)" وزمان ومكان الحدث الدرامي، ونحن في دراستنا هذه نتعامل مع الفضاء المسرحي على أساس أنه يتضمن بنيتي الزمان والمكان.الحاملين للحدث الدرامي.[1]

1- الزمن:

" الزمن في الدراما يرتبط بمباحث ثلاث، إما العصر الذي تعرض فيه الأحداث كما في المسرحيات التاريخية أو الكلاسيكية. أو زمن العرض المسرحي وهو يعني ما تستغرقه أحداث المسرحية حيث تعرض على خشبة التمثيل. أما المبحث الثالث فهو أكثرها أهمية وهو الزمن الدرامي" [2]، ويعني مجموع وحدات الزمن كما تعرضها أحداث المسرحية بما في ذلك الوحدات الزمانية التي تختزن في فصول المسرحية أو مشاهدها، وفي تعاملنا مع الزمن في هذه المسرحية سنتعامل مع الزمن الدرامي من زمن الحكاية المتضمنة في العمل المسرحي والزمن الداخلي للمسرحية.

---

(1) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،ص:399.

(2) إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دت، ص: 46.

وفيما يخص زمن الحكاية الذي هو "عصر سلاطين المماليك" فإن المرجعية التاريخية ساهمت بقدر كبير في صياغة موضوع المسرحية بل كان أساسا انطلق منها المؤلف لبناء أحداث النص المسرحي وبلورة أفكاره .

إن المؤلف لم يكن يسعى لإخبارنا بأحداث تاريخية مادامت الأحداث التاريخية هي من اختصاص المؤرخ. بل كانت غايته من توظيف الأحداث التاريخية التي لازمت مرحلة حكم "عصر سلاكين المماليك" هي رصد لوقائع واسقاط تاريخي للفساد السياسي الذي أضحى قاعدة وليس استثناء في حياة الشعوب العربية وحكامها، فالمؤلف وهو يستحضر مرحلة قائمة من تاريخ الشعب العربي إنما يسعى إلى تمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي والسياسي، الذي تعرفه الشعوب.

وقد حدد المؤلف العصر الذي تجري فيه أحداث مسرحية " السلطان الحائر" تحديدا غير دقيق، في عصر "سلاطين المماليك"، مع العلم أن فترة وقوع الأحداث في "عصر سلاطين المماليك" فوق مئتي سنة، وهو يرجع إلى عدم التحديد الدقيق بغية إلقاء ظلال تاريخية على الأحداث، دون الإشارة الواضحة إلى عصر سلطان بعينه من سلاطين المماليك ، فالظلال التاريخية تنفي عن المؤلف قصدية مواجهة الواقع المتردي بأسباب ترديه الحقيقية، من وجهة نظره مخافة أن يعرِّض نفسه لبطش السلطة فاكتفى بأن يصور ما أراد مواجهته واضعا ملهاته في عباءة توحي بالتاريخية يسهل مواجهة الواقع بطريقة غير مباشرة.

بدأ الحدث في هذا النص المسرحي في منتصف الليل، حيث وصف المؤلف زمن بداية الأحداث بقوله: **<<الفجر يكاد يبزغ>>** [1]، ويفيد المؤلف من هذه الإشارة في تجسيد الزمن الذي يساهم مساهمة فاعلة في بناء الأحداث.

" فحكم الإعدام كان مشروطا بآذان الفجر، بتحققه يتحقق تنفيذ الجلاد للمهمة التي تعتبر من صميم عمله، ذلك أن قرار الوزير بإعدام النخاس عند آذان الفجر يجعل الزمن حدا فاصلا لوقوع فعل قتل النخاس أو إبقائه حيا، حيث تقوم الغانية بالاتفاق مع المؤذن على عدم الآذان بالتالي ساهم تحديد الزمن في جعل الحدث أكثر مصداقية".[2]

كما يفيد قول المؤلف (قبيل) قبل كلمة(الفجر) ما يمكن أن يعني سريان النور شيئا فشيئا كلما تقدمت أحداث المسرحية حتى نهاية الفصل الأول ليضفي مصداقية على الأحداث. فقد مثل آذان الفجر شرط تتوقف عليه حياة النخاس وكذا تحرير السلطان في رحلة خلاصه من الرق فقد عاش كل من "النخاس" و"السلطان" حالة من حالات وقف التنفيذ، فالسلطان حاكم مع وقف التنفيذ، و"النخاس" محكوم عليه مع وقف التنفيذ جزئيا لحين سماع الآذان.

أما زمن الأحداث في الفصل الثاني هو" النهار"، ويمكن استنتاجه من تعجب الخمار من الإسكافي الذي ظل محله مفتوحا مع أن كل المحال مغلقة وكذا موقف الطفل مع والدته وهما يشاهدان الاستعدادات للمزاد.

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 11.

[2] ينظر: هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، الاسكندرية مصر، ص:233.

أما عن نهاية هذا الفصل فنجد المؤلف قد حددها بأنها تقع قبيل الليل، و يبدو ذلك من قول الغانية للسلطان: **<< إن تمنحني يا مولاي هذه الليلة.. ليلة واحدة... شرفني بقبول دعوتي، ولتكن ضيفي حتى مطلع الفجر>>.**[1]

أما عن الزمن في الفصل الثالث والأخير من نص مسرحية " السلطان الحائر"، فقد أشار إليه المؤلف بأنه الليل، وهذا يعني تواصل الزمن بين الفصلين الثاني والثالث دون انقطاع مما يزيد عنصر التشويق لدى المتلقي ويعطي مصداقية للفعل خاصة وأن تحرير السلطان مرهون ببزوغ الفجر.

ولأن أحداث المسرحية تدور في أزمنة مختلفة: في الفجر وفي الصباح وفي الليل. فيمكن القول بأن وحدة الزمن قد تحققت في هذا النص. فالزمن هنا ارتبط وانحصر بتطور الأحداث، وما يمكن ملاحظته أيضا أن زمن الفجر(صلاة الفجر) ينتقل مرتين إلى دلالات بعيدة عن معناه الحقيقي فاستغل مرتين، الأول عن طريق اتفاق الغانية مع المؤذن على قضاء وقت في مسكنها لاحتساء فنجان قهوة قبل حلول موعد آذان الفجر، أما الثانية فتعطيل عمل المؤذن عن طريق الزام القاضي للمؤذن بالآذان للفجر في منتصف الليل.

ومن زاوية أخربإذا نظرنا إلى الزمن باعتباره مكونا من مكونات النص المسرحي، سنجد المؤلف يضفي عليه طابع الاستمرارية والامتداد، فأحداث هذه المسرحية في زمن قديم في التاريخ " عصر سلاطين المماليك" وأسقطه على الواقع الجديد، مادامت أسباب التغير والتحول غير متوفرة. وهو زمن الصراع بين القانون والقوة في زمن الدكتاتورية العربية، وهي قديمة في نشأتها والدائمة بمظهرها ونتائجها.

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 98.

فمن خلال عودة "الحكيم" إلى حكاية تاريخية "عصر سلاطين المماليك" يؤكد أن الإبداع المسرحي لا يتقيد بزمن معين، لأن مايهمه من الزمن هو ما يحفل به من مواقف، وليس ما يتضمنه من أحداث. لهذا يمكن اعتبار هذا النص ممثلا لكل العصور إلى أن تطرأ متغيرات تاريخية جديدة.

ومن كل ما سبق يمكن أن نستنتج أن الزمن في مسرحية "السلطان الحائر" لعب دورين هامين وهما:

1-تحديد عصر المماليك والذي يضفي على الحدث صفة الممكن ما يساعد على إضفاء المصداقية على الفعل.

2- خلق توتردرامي وبالتالي الترقب لدى المتلقي.

2-المكان:

قبل قراءتنا للمكان في نص مسرحية " السلطان الحائر" يجب الإشارة إل الفرق بين المكان الدرامي والمكان الركحي." فإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المجسد فإن المكان الدرامي لا وجود له خارج ذهن المتفرج، فهو بناء، إذ تكتفي قراءة النص الدرامي لإدراكه إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية".[1]

وما يمكن قوله هو أن لكل مكان هويته التي تكشف عنه، ولا شك أن علامات الإرشاد التي يرصدها المؤلف في نص مسرحيته تثبت هوية المكان، فنستطيع القول أن ماقيل عن الزمن يمكن أن يقال عن المكان.

ففي نص المسرحية نجد المكان مرتبطا بتطور الأحداث المتمثل غالبا في ساحة المدينة والمكان المسرحي هنا كإطار عام للأحداث، تربطه علاقة وطيدة بالزمان، وهذا من خصائص المكان المسرحي عموما، حيث يرتبط بكل العناصر المكونة للمسرحية كما ذهب بول شاوول حين قال: **<< المكان المسرحي لغة مسرحية، جزء من اللغة المسرحية، جزء من الممثل، جزء من الحرية،جزء من الواقع، المكان المسرحي هو الواقع المسرحي الذي يجسده الواقع العام>>.**[2]

---

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 68.

[2] مصطفى رمضاني وآخرون، دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ط1، مركز الحضارة العربية، 2005،القاهرة مصر، ص:92. نقلا عن : بول شاوول،المسرح العربي الحديث، رياض الريس للكتب والنشر،1998، لندن.

ونجد أن أحداث مسرحية السلطان الحائر تدور في مكانين،

1-مكان مفتوح: ساحة المدينة في معظم الأحداث.

2-مكان مغلق: داخل منزل الغانية.

فكل من المكان والزمان يشكلان علامتين تكشفان مبكرا عن دلالة الحبكة، فالحدث يدور في الفجر هذا من حيث الزمن، أما المكان فأغلب الأحداث في ساحة المدينة. وقد رصد لنا المؤلف المكان في ثلاث فصول:

في صدر الفصل الأول:

1. (**ساحة بالمدينة** في عصر سلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون، عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام، وجلاده على مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس).[1] وفي صدر الفصل الثاني:
2. (**عين الساحة**. وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان... حان الخمار مغلق وقد وقف يتحدث إلى الاسكافي المنهمك في عمله بباب حانوته المفتوح).[2]

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 61.

1. وفي صدر الفصل الثالث:

2. **(عين الساحة،** وقد ظهر منها **جانب المسجد بمئذنته...** كما ظهر **جانب منزل الغانية** يكشف عن جزء من الحجرة المطلة على **الساحة...** الوقت ليل...).[1]

إذن المكان ثابت، لكنه متغير المعالم، ففي الفصل الأول مجرد ساحة خالية إلا من عمود وقد شد إليه المحكوم عليه، وفي الفصل الثاني يبدو الحان –حان الخمار– وهو مغلق. ودكان الاسكافي مفتوح، وفي الفصل الثالث ساحة وقد ظهر منها جانب من المسجد ومنزل الغانية حيث الحجرة المطلة على الساحة.

وما يمكن قوله هو أن هذا الفضاء المتغير المعالم، قام باحتواء الحدث في تطوره وتغيره المستمر. هذا ما يمكن لأي دارس ملاحظته على صفة المكان في المسرحية.

ولقد صور "الحكيم" لنا العمود المشدود إليه المحكوم عليه (النخاس)، بطريقة تكشف لنا دلالة الموقف بشكل مرئي مما أعطى للحدث والموقف مصداقية فقد صور لنا مكان وقوع فعل الاعدام مما يثبت حقيقة حدوثه، فهو يدل على مكان إعدام النخاس. كما أن المؤلف في اظهاره لحان الخمار والاسكافي قد أضفى مواقف كوميدية فحديثهما ارتبط بهاذين المكانين في حوار يحمل نوعا من السخرية من الموقف الذي وضع فيه السلطان وهو في بيت الغانية.

---

[1] المصدر السابق، ص:100.

أما الفصل الثالث الذي تضمن عين الساحة مع إضافة للمسجد وحجرة الغانية فهي لاشك إضافة هامة قدمها "الحكيم" تمثل إشارة نهاية الحدث، فحجرة الغانية هنا لعبت دورا تجسيديا لمواقف درامية غاية في الأهمية تكشف عن جانب مهم من جوانب شخصية الغانية كما تقوم بإثارة التشويق لدى المتلقي.

ولأن الأحداث كلها وقعت في ساحة المدينة باستثناء حدث واحد يدور بين السلطان والغانية في غرفة الاستقبال بمنزلها فيمكن القول بأن وحدة المكان متحققة أيضا في النص.

1-4: الشخصيات:

لابد لكل نص من شخصيات تحمل سمات العالم الدرامي الذي يدور في ذهن المؤلف. يتوقف تكوين الشخصيات على نوعية المسرحية ومنهج الكاتب في المعالجة، وعلى هذا "تعتبر الشخصية المسرحية ركن مهم من أركان النص المسرحي، لأن المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من الناس ، فهم عمادها وجميع عناصر التأليف المسرحي الأخرى تدور حولها لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال والأقوال التي تبني الحدث وتخلق الصراع وتوصل الهدف الأعلى".[1]

وقد جاءت الشخصية في نص "السلطان الحائر" تعيش ككل في صراع، هذا ما جعلها درامية، فالصراع هو الذي أبرز خصائصها لأنه المحرك للفعل ومن مثال ذلك: صراع السلطان مع القانون والقوة، صراع الغانية مع القاضي...وغيرها.

ولقد اشتملت مسرحية "السلطان الحائر" على عشر شخصيات هم: **الجلاد النخاس(المحكوم عليه)، الخادمة، الغانية، المؤذن، القاضي، الوزير، الاسكافي، الخمار،والسلطان**، ويمكن القول بأن عملية دراسة الشخصية في طرحنا تستحوذ على تحديد وظيفتها في العمل المسرحي، ويمكن عرض هذه الوظائف الدرامية لكل شخصية من شخصيات هذه المسرحية على النحو التالي:

---

[1] ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص: 97.

- **الجلاد. المحكوم عليه:**

قامت شخصية الجلاد والمحكوم عليه بجملة من الوظائف، وأولى هذه الوظائف، بث أثر كوميدي في افتتاحية المسرحية، وخلال النصف الأول من الفصل الأول. حيث نجد محكوما عليه بالإعدام يدعوا جلاده للشراب، وكذا غناء الجلاد ليسلي المحكوم عليه. كما أدى صوت الجلاد من استدعاء الغانية ليتم بذلك كشف المحكوم عليه لمعلومة هامة والتي ينبني عليها الفعل المسرحي كله، مفادها أن "السلطان عبد رقيق" ليلقي الضوء على شخصية السلطان. فالجلاد هنا موكل بمهام تنفيذية. فهو أداة تنفيذ قرارات الدولة، كما تظهر وتنكشف صفة الجبن التي تنطوي عليها شخصية الجلاد، هذا الجلاد الجبار شكلا لا مضمونا كما هو في قوله:

<<...أسمعت كلامها المهذب النظيف أيها المحكوم عليه؟؟>>.[1] وفي هذا مفارقة كوميدية حيث تنكشف صفة الجبن في شخصية الجلاد فيتحول من أسد إلى فأر أمام امرأة(الخادمة) التي ترفع نعلا في وجهه.

-الخادمة والغانية:

تلعب الخادمة دورا وظيفيا هاما يتمثل في التمهيد لدخول الغانية، كما يوظفها المؤلف أيضا لتثير حفيظة سيدتها الغانية ضد الجلاد. وهو ما يؤدي إلى تشكيل بداية الحدث. أما الغانية فهي التي تحرض المؤذن ليؤخر الآذان وبذلك تساهم في تشكيل بداية الفعل الدرامي.

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 27.

كما أنها تقوم بآليات أغلب مساحة مرحلة التعقيد. حيث تشتري السلطان وتفرض عليه أن يذهب إلى بيتها لقضاء ليلة. فشخصية الغانية تحمل الكثير من دلالات الاتزان والقدرة على تسيير الأمور. وهي ملامح أحبها "الحكيم" في المرأة. فهنا قام بتصويرها على أنها شخصية قيادية محركة لمن حولها، فهي تنجح في تحريك رجل الدينوالجلاد والسلطان، كما تتمتع بالقدرة على أن تقف موقف الند لكل الشخصيات الممثلة للحاشية. فهنا وظف "الحكيم" شخصية الغانية لتشكل مرحلة الحل، إذ هي التي تقرر أن تهب السلطان حريته، وترفض أن تسترد مالها، والملاحظ أيضا أن شخصية الغانية قامت بأغلب عناصر الفعل.

-الوزير والقاضي:

تتحقق ملامح شخصية القاضي وتتجسد في مواقف كثيرة. ففي الموقف الأول من الفصل الأول يتحايل الوزير مع السلطان على القانون فيرفض القاضي ويعلن ضرورة بيع السلطان وهو موقف يعكس صرامة شخصية القاضي. وتعكس شخصيته كثيرا من الدلالات بصفته يمثل القانون، وتثير الكثير من التساؤلات، نجده فب البداية متمسكا بحرفية القانون ثم يتحول إلى متحايل على القانون مستخفا به وتلك هي مأساة الأمم عندما تجد حقوقها دهست باسم الشرعية ، ففي تورطه مع المؤذن ما يدل على تلاعب القاضي وعجزه عن الحل.

أما الوزير فلابد أن يتمتع بخصال الحزم والشدة بوصفه ممثلا للسلطة التنفيذية، فهو يعادل دور وزير الداخلية في العصر الحديث، فهو نفس الشخصية المتعارف عليها في الوجدان الشعبي، نموذج هدفه مصالحه الخاصة المرتبطة برأس النظام، لا يتوقف عن استعمال

أساليب العنف، فها هو يأمر بإعدام النخاس دون محاكمة،ويتصف بالنفاق مع من يعلوه في السلطة كما في تعامله مع السلطان أثناء اعترافهبأنه مقصر في نسيان موضوع العتق ويتصف بالشدة مع من هم أضعف منه كما في تعامله مع النخاس حين أمر بقطع رأسه لأنه قال الحق.

كما أفاد الوزير في إنشاء موقف درامي جيد يتم فيه الوصول بالسلطان لأن يرضى بأن يباع في مزاد علني، عندما يطلب من السلطان أن يستمع لحديث القاضي.

أما القاضي فقد أفاد به المؤلف حين طلب من المؤذن تقديم آذان الفجر فهو بهذا ساهم في تشكيل نهاية المسرحية.

-المؤذن:

تعكس ملامح أداء المؤذن كثير من الدلالات التي تؤكد فقدان الدين ورجاله لدورهما ومكانتهما في هذا الوقت. فما شكله وجود شخصية المؤذن في نص "السلطان الحائر" أنه ساهم في تحديد بداية الفعل ونهايته.. كما أدى إلى موقف كوميدي في حديثه مع الجلاد في الفصل الأول، كما قام بتمهيد لدخول السلطان للمزاد العلني الذي يظهر في هذا المقطع:

<< المؤذن: للجلاد(صائحا) أنظر...أنظر...موكب السلطان قد أقبل >>.[1]

[1] المصدر السابق، ص: 69.

-الاسكافي والخمار:

فالإسكافي يمثل روح الفرجة والبهجة بين شخصيات المسرحية مع شخصية الخمار، التي تحمل الكثير من روح البلد بأدائه الهزلي الشعبي فقد تمثل دورهما في تشكيل مواقف كوميدية كما جعل منهما "الحكيم" يمثلان رأي أهل السلطنة.

-السلطان:

تعكس شخصية السلطان جوانب التأرجح بين القوة والضعف وهو ما يجسد الفكرة الرئيسية للمسرحية، فالسلطان كما صوره "الحكيم" الشخصية المحورية وعنوان المسرحية والفاعل الرئيسي فيها، صوره المؤلف تصويرا فنيا فريدا، بحيث كان قبلا عبدا رقيقا اشتراه سلطان البلاد وجعله مملوكا قويا، حتى صار جيوش السلطنة.

ففي ثنايا الفعل الدرامي يقع السلطان في حيرة من أمره حين يعلم بشأن ما يشاع عنه فيقع في أسر انفعالات نفسية قوية، منها الغضب الذي تجسد في تحاوره مع القاضي ثم الإنصات لصوت العقل حين يمتثل لإرادة القانون.

وعلى هذا الطرح للشخصيات يمكن القول بأن المؤلف لجأ إلى شخصيات شعبية مألوفة في القصص الشعبي، كالإسكافي والخمار والجلاد والمؤذن ليستعين بها على سير تلك الواقعة في جو من الفكاهة.

ومما يجدر الإشارة إليه هو أنه عند التعرض لملامح الشخصية في الدراما الحديثة فإننا نجد الكثير من التغيرات التي طرأت على أسلوب رسم ملامحها وكذلك دورها الذي تضطلع به في المسرحية. ذلك أننا في غالبية الدراما الحديثة نجد الشخصيات لا تعرف ماذا تريد فهي فاقدة الوعي وللقدرة المادية على الفعل.

وفي مسرحية "السلطان الحائر" نجد عكس هذا، إذ أن الشخصيات واعية تماما لما تريد حيث نجد شخصيات "الحكيم" أصواتا واعية لأدوارها، هذا التطور والتغير الذي طرأ على ملامح الشخصية في الدراما الحديثة نجده ينعكس بطبيعة الحال على ملامح الشخصية النسائية، فهل اتفقت ملامح شخصية المرأة في مسرحية "السلطان الحائر" مع التطور العالمي؟

إن ما يمكن قوله بالنسبة لهذا الطرح أن المرأة احتلت في مسرح (توفيق الحكيم) مكانة مرموقة عالية. لم يعد ينظر إليها على أنها متاع مملوك للرجل كما تمتعت بسمة تمثلت في أنها تقوم بالخطوة الألى لتحريك كل الأمور. فجعلها مركز الثقل (عندما اشترت السلطان وهي التي لا تملك حق وملكية العتق)، كما امتازت بسمة القوة والبأس فالغانية شخصية قوية وفطنة، تنجح في إعطاء السلطان والقاضي بل الجميع درسا في إصرارها على أن يصححوا نظرتهم إليها كامرأة غانية وتعطيهم درسا توضح فيه ضرورة التمسك بالقيم والقانون والابتعاد عن القوة.

ف"الحكيم" نجح في أن يجعل الغانية قادرة على إبداء الرأي مما جعلها قوة محركة دافعة لتسيير عجلة الأمور.

كما تتضح سمة أخرى تتحقق في شخصية الغانية هي: أن النساء يدلين في بعض الأحيان بآراء لا تتفق مع ماعرف عنها. فالحكيم قام هنا بعقلنة شخصيته النسائية مثلا عند حديث الغانية مع القاضي تقول:

<<الغانية: وتعني كذلك إنه يجب أن أوقع العقد حتى يصبح الشراء نافذا؟؟

القاضي: تماما.

الغانية: لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء؟... أليس هو امتلاك شيء في نظير ثمن...>>.[1]

وكذلك الحوار الذي دار بين السلطان والغانية ليؤكد ما سبق ذكره من أنها تتفوه في بعض المواقف بما يفوق امكاناتها العقلية و يتجاوز ما هو شائع عنها في المجتمع. مما يجعلها تبدو مجرد دمية تردد ما يملى عليها وحوارها مع السلطان يوضح هذا:

<< الغانية: وما الذي أعطاني كل هذا...المال...

السلطان: القانون..

---

[1] المصدر السابق، ص: 84.

الغانية: لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك إما إلى الرق والعبودية، وإما إلى الحرية والسيادة..>>.[1]

ونستطيع أن نقول أن شخصيات (توفيق الحكيم) خاصة الشخصية النسائية، افتقدت الواقعية في رسم ملامحها وبالتالي فإن حوادثها حادت بعيدة عن الواقع.
ولقد ظهر أن تصويره للشخصيات منظم، منسق داخل المسرحية لها موضوع محدد، فهو قد جاء بأفعال الشخصية وأقوالها بما يخدم الموضوع ويغنيه ويطوره، كما قام بتصوير خصائص الشخصية الاجتماعية والنفسية، فالإنسان ابن بيئته، فلا يمكن رسمه إذا لم يوضع ضمن ظرفه الاجتماعي.

وعلى العموم فإن "الحكيم" قام بتوظيف مجموعة من الشخصيات تبرز الفكرة الرئيسية التي قامت بتجسيد الصراع، وهذه الشخصية تبحث عن قيمة الإنسان والقانون في ظل الأنظمة العربية الفاسدة، ولأجل هذا جسدت الشخصيات أدوارها بشكل درامي، بعيد عن الواقعية فهي تكاد تصبح رموزا ، وقد ساهمت في تركيب الأحداث ونقلت شهادة نقدية عن المجتمع الذي يصوره لنا الكاتب. فعكست فكر المؤلف وموقفه، ويمكن أن نعتبر شخصيات هذه المسرحية مجرد أدوات وظيفية لإبراز مواقف معينة وليس لخلق الأحداث فقط.

---

[1] المصدر السابق، ص: 97.

2- البناء السينوغرافي:(الإرشادات الإخراجية)

يؤكد النقاد المحدثون أن فن المسرح ليس مجرد نص مكتوب، ولا يأخذ أهميته من الحبكة الأدبية. بل مما يضفيه نص العرض من ملابس وديكور وإكسسوارات وموسيقى وإضاءة ورقص... وكل ما يسخره المخرج لإثارة وجدان المتفرج وعقله، وجعله يشارك في العرض يقول (عبد الكريم بن رشيد) عن الإخراج:**<< إنه كتابة سينوغرافية... تكتب داخل الفضاء، الذي يمثل الخشبة، وهو فضاء حسي يجسده المكان والزمان... فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محور واحد، فهو أولا حوار مع النص الأدبي، ينتهي إلى إعطاء تركيبات إبداعية، فهي شيء من الأدب والفكر وشيء آخر من الصناعة، وهو ثانيا حوار مع الممثل... وهو ثالثا حوار مع الجمهور فهو شرط الإبداع المسرحي>>.**[1]

والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمةهي:" فن تشكيل العرض والصورة المشهدية في المسرح، تفترض معرفة بالعمارة (صور وألوان)، وبالتقنيات المنظمة في المسرح (إضاءة هندسة صوت، ديكور) تعنى بتنظيم الفضاء المسرحي من كل النواحي بدءا من المساهمة في تصميم العمارة المسرحية وتصميم مكان العرض، إلى تصميم وتنفيذ الديكور وما يتعلق به في عرض معين.[2]

---

(1)مصطفى رمضاني وآخرون، دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ص:97. نقلا عن: عبد الكريم بن رشيد، الملامح الاساسية في الاخراج المسرحي بالمغرب، مجلة المدينة، ع6 يونيو 1981.

(*) السينوغرافيا: تستخدم في كل اللغات بلفظها الممتد من الكلمة اليونانيةskenographia، skeno: تساوي الخشبة،graphikos:تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي: ص265.

(2) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص: 265.

ومما يجدر الإشارة إليه. أننا في هذه الدراسة الخاصة بالمستوى السينوغرافي، لا ندعي أننا سوف نحقق إلماما كليا به في هذا العمل، فالإلمام بالجانب السينوغرافي يقتضيه الانتقال من النص الأدبي إلى نص يتحول عرضا، لذا نجد أنفسنا مضطرين إلى ركوب فكرة التوقع بدل اليقين.

ونؤكد في سياق هذه التوطئة أننا نعرض هنا عينات من التصور السينوغرافي ولا نتناولها في كل تجلياتها، وإن النص الذي نحن بصدده لم يكتب بمقصدية القراءة فقط بل كتب لمسرحته وتفعيله إلى عرض قابل للمشاهدة، ودليلنا في ذلك حضور مجموعة من الإرشادات الاخراجية التي تفيدنا في بلورة تصور للجانب السينوغرافي في هذا العمل.

فالنصوص المسرحية الحديثة تلجأ إلى ما يسمى بالإرشادات الإخراجية، أو المعينات الركحية بشكل لافت، هذه المعينات تقوم بوظائف متعددة، وقبل الوقوف عند أهم تلك الوظائف من خلال مسرحية(السلطان الحائر) تشير إلى أهم دور تقوم به هذه المعينات وهو: – **جعل المتلقي يستحضر في ذهنه وهو يقرأ النص المسرحي كيفية اشتغال الحكاية على خشبة المسرح أثناء العرض. خاصة إذا كان المؤلف يجمع بين التأليف والإخراج.**

هذه الإرشادات الإخراجية التي وظفها المؤلف يمكن أن نصنفها إلى صنفين: إرشادات اخراجية خارجية (خارج عن نص الحوار)، وإرشادات إخراجية (داخل نص الحوار)، والتي تزودنا بمعلومات حول الديكور، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات السمعية البصرية... وغيرها من التقنيات.

والأساس الذي اعتمدناه في ترتيب العناصر السينوغرافية المدروسة على اعتبار الإرشادات الخاصة بالخشبة أولا ويليها الإرشادات الخاصة بالشخصية مع العلم أن كل من النوعين متداخلان لا يمكن فصلهما فهما يمثلان العمل المسرحي ككل، كل هذا في إطار ما وظفه الحكيم في نصه هذا.

وفيما يتعلق بالإرشادات المسرحية، "هناك من يستخدم مصطلح النص الرئيسي والنص الفرعي للتمييز بين حوار الشخصيات وبين الإرشادات الإخراجية التي تصنع إطار هذا الحوار".[1] ومع ذلك ففي النص الدرامي المسرحي نجد الإرشادات الإخراجية (*) التي تسبق الحوار و كذلك التي تنتشر في ثناياه.أما فيما يخص نص (السلطان الحائر)، نجد "الحكيم" استثمر مجموعة من الإرشادات الاخراجية وهي كالآتي:

---

[1] إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد ، ص: 107. (*) هذا التصنيف ما بين الإرشادات الداخلة في الحوار والخارجة عنه الذي اعتمدته في دراستي للجانب السينوغرافي استعنت به من دراسة جورج سافونا والين أستون حول المسرح والعلامات هذه الدراسة التي تعد أولى الدراسات الخاصة والتي تطرقت لمفهوم الارشادات الاخراجية المسرحية بطريقة ممنهجة وجدية متبعة بعض التصنيفات التي تشتمل عليها هذه الدراسة وقمت بتطبيقها على طرحي هذا . أنظر: إلين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد.

2-1-الديكور:

يعتبر الديكور[*]في المسرح الحديث أداة تعبيرية، بل هو لغة تعبر عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في المسرحية. وهو من العناصر التي تساهم في تكوين الصورة المشهدية كالإكسسوار والملابس، "إن الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو إذن مرتبط بالمكان الذي هو في الأصل مجموعة من الأمكنة التخييلية في العرض المسرحي التي قد تحضر بشكل متعاقب وقد تحضر بشكل متزامن معا وقد تحضر بشكل موازن متناوب في الظهور على الخشبة وما كانت للمتلقي القدرة على تجاوز التداخل بين الأمكنة الذي يصل إلى حد الالتباس إلا عن طريق فاعلية عنصر الديكور، من هنا كان الديكور مجموعة العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي".[1]

و"الحكيم" هنا في نص (السلطان الحائر) في صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاث يرصد لنا نصا غير كلامي خارجي يشير إلى الفضاء المسرحي.

ففي صدر الفصل الأول يقول: **<< ساحة بالمدينة، في عصر سلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون، عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام. وجلاده على مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس>>.**[2]

---

[*] ديكور: كلمة مأخوذة من اللاتينية decoris وتعني تزيينات. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص:214.

[1] عبد المجيد شكير، جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة الأدبية، ع 24،مارس2010، طنجة المغرب، ص:13.

[2]توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 11.

وفي صدر الفصل الثاني يقول: **<< عين الساحة، وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان... حان الخمار مغلق، وقد وقف يتحدث إلى الاسكافي المنهمك في عمله بباب حانوته المفتوح>>.** [1]

وفي صدر الفصل الثالث يقول:<<**عين الساحة وقد ظهر جانب من المسجد، بمئذنته، كما ظهر جانب منزل الغانية يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة. الوقت ليل...>>.**[2]

هذه النصوص الخارجية لها دور الإشارة إلى مكان وقوع الاحداث، فباعتبار الديكور مرتبط بالمكان نستطيع أن نتصور أن الديكور في هذا العمل صورة تكاد تكون صورة فوتوغرافية لمنظر من الحياة لا يتغير بكل تفاصيله، إنه ساحة متغيرة المعالم جزئيا وكل الأحداث تقع فيها الى جانب حدث واحد في منزل الغانية، ذو الشرفة المطلة على الساحة. إلى جانب المسجد بمئذنته،وغرفة تدل على منزل الغانية، فنقول أن المنظر يتشكل هنا وفق الطراز المملوكي هذا ما ينطبق على مكان الأحداث (الساحة) ومنزل الغانية الذي يتوسط المنظر.

---

[1] المصدر السابق، ص: 61.

[2] المصدر نفسه، ص: 100.

فما يمكن قوله هو أن المنظر لا يتغير طوال الفصول الثلاثة مع تغير في معالم المكان. فالديكور هنا رغم بساطته يؤدي وظيفة تعبيرية أساسية في النص، فهو ليس ديكورا ثابتا – كما ذكرنا سابقا– بل متغير المعالم، فالعمود الذي شد إليه المحكوم عليه يكثف دلالة الموقف بشكل مرئي ويعطيه مصداقية، وما يفيد به المؤلف أيضا من حان الخمار المغلق ودكان الاسكافي هو في انشاء مواقف كوميدية أما إضافة المسجد وحجرة الغانية فهي إضافة هامة تعطي إشارة نهاية الحدث وحجرة الغانية تكشف عن جانب مهم من جوانب شخصيتها، بهذا فالديكور ساهم في إغناء وتحديد الحدث وكشف الجانب النفسي للشخصيات.

2-2- الإضاءة:

تعتبر الإضاءة المسرحية من أهم المكونات السينوغرافية في المسرح الحديث، وقد أتت الإضاءة في تصور جوليان هيلتون" باعتبارها قسما من الأقسام التي تمثل العناصر السياقية للعرض، أي التي تشكل سياق العرض وإطاره".[1]

فما يمكن قوله عن الإضاءة، "أنها تلعب دورا هاما في تشكيل وتكوين الممثلين على المنصة المسرحية، وقد استخدمت إما لمحاكاة الطبيعة، وإما لان تكون رمزية لخدمة أحداث المسرحية وهكذا تطورت الإضاءة من مجرد أشكال على الخشبة إلى إضاءة فنية تعبر عن الأجواء الفنية التي تمثل نوع العمل الدرامي".[2]

فالإضاءة واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور ويظهر ذلك من خلال تعدد وظائفها، فهي تضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي، كما أنها تحدد إيقاع المسرحية وتشي بالحالات النفسية غير العادية. ومن شروط الإضاءة أن "تكون مناسبة لإحساس الاشخاص ومناسبة للجو النفسي المحرك للمسرحية".[3]
أي أن الإضاءة أصبحت وسيلة جمالية رمزية تهدف إلى كشف الحالات النفسية للشخصيات.

(*) الإضاءة: أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض، وظيفتها هي انارة المسرح ثم تطورت فصارت تستخدم بمنحى درامي دلالي.ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، ص: 154.

(1) هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994، القاهرة مصر، ص: 109.

(2) عبد المجيد شكير، جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة الأدبية، ص: 12.

(3) فيليب فان تيغام، التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدري، دط، دت، ص:49.

فهنا يمكن تصور الإضاءة في نص(السلطان الحائر)، لحظة وصول السلطان إلى الاختيار بين القانون والقوة. فتنسحب الإضاءة عليه في بقعة ضوئية تؤكد صعوبة الاختيار. وترفع عنه بقعة الإضاءة بعد أن قرر اختيار القانون، فهي هنا تكشف عن الحالة النفسية للسلطان.

وفي هذا النص نجد "الحكيم" يرصد لأول مرة في تاريخه المسرحي مواقع تغير الإضاءة وقد استخدم هنا نصوصا خارجة عن نص الحوار خاصة بالإضاءة في ثلاثة مواضع هي:

1-" يضيء جزء من الحجرة في منزل الغانية ".[1]

2-" تظلم الساحة... بينما تضاء الحجرة ويظهر السلطان والغانية ويتجهان الى مقعد وثير".[2]

3-" ينطفئ نور الحجرة، وتضيء الساحة اضاءة خفيفة".[3]

.فالوظيفة التي لعبتها الإضاءة في نص السلطان الحائر هي في تحديد موقع الأحداث أيضا. كما يمكن تصور أن الإضاءة تبرز من خلال تحديد الأزمنة لأن أحداث المسرحية تقع في الليل والنهار والفجر. وهو الأمر الذي يتطلب تغيير مستويات الضوء.

ولكن يمكن أن نلاحظ أن (توفيق الحكيم) ترك حرية كبيرة للمخرج في كثير من المواقع في المسرحية لكي يستعرض مهاراته بحسب قراءته لهذا النص وبحسب المواقف التي تقع فيها الشخصيات جراء الأحداث الحاصلة .

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص:106.

[2] المصدر نفسه، ص: 106.

[3] المصدر نفسه، ص: 119.

2-3- الموسيقى:

يرصد المؤلف لأول مرة في تاريخه المسرحي البث الموسيقي في نص(السلطان الحائر).
وهو يتكرر مرة واحدة من ناحية استخدامه، يقول المؤلف:

1-<<الغانية: تصفق... فإذا بموسيقى لطيفة تصاعدت من وراء الأستار>>.[1]

2-<< الغانية: تقوده (يقصد السلطان) إلى داخل المنزل... تصاحبها موسيقى...>>.[2]

هذا الإرشاد الذي استخدمه "الحكيم" يؤدي وظيفة فنية هي إثارة التشويق لدى المتلقي، حيث الجلسة الناعمة التي يجلسها السلطان مع الغانية في بيتها، أو هو تغير في إيقاع المسرحية حتى لا تبقى على نفس السياق من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما يحرك المتلقي أيضا وتجعله لا يمل.

---

(1) المصدر السابق،ص: 108.

(2) المصدر نفسه، ص: 119.

2-4- المؤثرات السمعية البصرية: وظف المؤلف إرشاد خاص بالمؤثرات السمعية البصرية كما في قوله:

1-<<هتاف من الشعب >>.[1]

2-<< صوت يرتفع من بين الشعب >>.[2]

2-5- تموضع الممثلين فوق خشبة المسرح:

والإشارة التي قامت بتحديد تموضع الممثلين على خشبة المسرح، هي في الفصل الأول من المسرحية. ومفادها:

<< يظهر الموكب وعلى رأسه السلطان، يتبعه قاضي القضاة والوزير، والنخاس والمحكوم عليه، ويتجهون إلى المنصة، حيث يجلسون السلطان على مقعد في الوسط يحف به الجميع ويقوم إلى جانبه النخاس ليواجه الناس>>.[3]

---

(1) المصدر السابق، ص: 71.

(2) المصدر نفسه، ص: 71.

(3) المصدر السابق، ص: 69.

2-6- حركة الممثلين فوق خشبة المسرح: والإشارة التي أعطت تصور حول حركة الممثلين عل خشبة المسرح هي قوله:

<< الجموع من رجال ونساء وأطفال تتجمع وتلغط الكلام فيما بينها>>.[1]

[1] المصدر السابق، ص:64.

2-7- الإكسسوار:

الإكسسوار[*] من العناصر المرئية في العرض المسرحي، ويتميز بالتغير حسب المواقف والأحداث، لكونه يلعب دور الوساطة بين النص المسرحي والمتلقي.

تحمل الإكسسوارت التي توجد في النص المسرحي المدروس عدة وظائف دلالية وأهم ما تحفل به المسرحية والتي استطعنا أن نستدل عليها من مثل السيف، الكرسي،(كرسي العرش)، ياقوتة السلطان، عمامة السلطان، كل هذه تدل على قيمة صاحبها.

فالكرسي يرمز للسلطة(كرسي سلطان من سلاطين العصر المملوكي) فالسلطان هنا موجود كحاكم لهذه البلاد، إضافة إلى ياقوتته وعمامته التي تدل على مكانته الاجتماعية بأنه سلطان المملكة.

كما نجد السيف يدل على شجاعة ورتبة الشخصية الاجتماعية فالسلطان هنا قاهر المغول دلالة على بسالته وقوته. كما نجد آلة الطرب في منزل الغانية التي تدل على ولوعها بالفن والموسيقى والشعر. بالتالي قام الاكسسوار هنا بوصف الشخصية لنا. وما يجب أن نشير اليه هنا هو أن الاكسسوار عنصر نصي محكوم بوجوده في النص الدرامي، وهو من جانب آخر جزء من عالم الخشبة، محكوم بعمل المخرج ومساعديه . وقد ترك الحكيم هذا العنصر للمخرج لكي يتصرف به في حدود ما يسمح به الإطار الذي صاغه الحكيم.

---

[*] هي كلمة فرنسية "accessoir" تستخدم في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع وأثاث، كما تطلق على مكونات الزي الدرامي. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص:132.

2-8-الإرشادات المتعلقة بأداء الشخصيات:

أما الإرشادات المتعلقة بالشخصيات والتي تعمل على تزويدنا بمعلومات كافية عن جنس الشخصية وهويتها وشكلها الخارجي وحالتها كما تعمل هذه الإرشادات على تقديم معلومات أخرى تخص أداء الشخصيات، قد تفيد في تحديد حركاتها وسكناتها وانفعالاتها ونبراتها وغير ذلك. وفي دراستنا هذه رصدناها على النحو التالي:

1-تحديد الشخصية المتكلمة:

فقد قام "الحكيم" هنا بتحديد الشخصيات المتكلمة سواء التي تتحدث أو التي يتم مخاطبتها وقد رصدها لنا في ثنايا الحوار وخارجة عن نص الحوار، من مثل ذلك:**<< الخمار:(للإسكاف)إنه زبوني الذي سار عليه المزاد؟؟...>>.**[1]وفي موضع آخر:**<<الوزير: (كالمخاطب لنفسه) لا... هذا لا يكفي... تلك جريمة قد لا تستحق الإعدام... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة...>>.**[2]

وهو ما يفيد في معرفة صاحب الجملة الحوارية والإرشاد الخارج عن الحوار.

---

[1] المصدر السابق، ص: 76.

[2] المصدر نفسه، ص: 105.

2-وصف آداء الشخصيات:

فعند تتبعنا للإرشادات الداخلية نجدها تصف الأداء التمثيلي "الإيمائي والصوتي" للشخصيات، والتي بدورها قامت بتحديد طبيعة الكلام هل هو صراخ أو همس أو خطاب حيث حدد "الحكيم" هنا الوصف الخاص بانفعال الشخصية كم في قوله:

<<القاضي : (في ذهول) >>.[1]

<<المحكوم عليه: (قلقا) >>.[2]

<<الجلاد: (ساخرا)، (يضحك هازئا) >>.[3]

<< الجلاد: (في رفق) >>.[4]

<< النخاس: (صائحا) >>.[5]

كما قامت هذه الإرشادات السابقة الذكر بوظيفة فنية أخرى بحيث تقوم شخصية ما بالتمهيد لدخول شخصية أخرى ، ويفيد هذا التمهيد لدخول الشخصية الأخرى التمهيد لإنشاء موقف درامي تال.

---

[1] المصدر السابق، ص: 77.

[2] المصدر نفسه، ص: 19.

[3] المصدر نفسه، ص: 25.

(4) المصدر نفسه، ص: 28.

(5) المصدر نفسه، ص: 76.

والذي يوضح ذلك:

<< الجلاد: يلتف إلى مشارف الطريق ويصيح >>.[1] تمهيدا لدخول موكب الوزير.

هذه الإرشادات التي حددت انفعال الشخصيات أفادت في كل جزئية من جزئيات الموقف الدرامي فأكدت على مصداقية الفعل ويمكن ملاحظة ذلك في رصد المؤلف التطور الانفعالي للسلطان لكي يصل من نقطة الرفض الشديد للانصياع لمشورة القاضي، إلى التسليم بهذه المشورة ويبدو ذلك من خلال المحطات الانفعالي التالية :

<<السلطان: يكظم>>.[2]

<<السلطان: يفكر>>.[3]

<<السلطان: وهو مطرق في تفكيره، صائحا في عزم>>.[4]

كما وقامت هذه الإرشادات في بث أثر كوميدي في المسرحية من مثل ما يحدث للجلاد من تواتر انفعالي حين يدخل عليه الوزير في الفصل الأول ويكتشف تقصيره اتجاه القيام بعمله المتمثل في إعدام النخاس عند آذان الفجر.

---

[1] المصدر السابق، ص: 34.

[2] المصدر نفسه، ص: 54.

[3] المصدر نفسه، ص: 58.

[4] المصدر نفسه، ص: 60

يمكن أن نرصد ذلك فيما يلي:

1-**<<الوزير:للجلاد المندهش، الجلاد يعقد لسانه الذهول، يفطن ويصيح>>.**[1]

2-<<الجلاد يحاول أن يشرح الامر ولكن الوزير يبعده بإشارة >>.[2] فالأمر المضحك هنا هو التناقض بين سلوك الجلاد قبل مجيء الوزير، فهو كان صاحب الأمر وقد سلبت هيبته أمام الوزير كما يمكن تفسير المضحك هنا باعتباره (ذهول) مؤقت للجلاد.

3-وصف الحركة المسرحية للشخصيات:

كماقامت الإرشادات الإخراجية المسرحية بوصف الحركة المسرحية للشخصيات التي تجسد الأحداث هذه الحركة بدورها قامت في نص مسرحية (السلطان الحائر) بوظيفتين:

1-التعبير عن انفعال الشخصيات: وقد ورد في مثل قوله:

<< السلطان: يفكر مليا، وهو يقطع المكان جيئة وذهابا>>.[3]

يبدو هنا انعكاس تردد السلطان على الحركة المسرحية الدالة عليه، حيث يكشف الموقف الدرامي أن التردد هنا قائم بين أن يختار السلطان قوة السيف أو شريعة القانون لحسم قضية رقه أو عبوديته للسلطان الذي عتقه.

---

(1) المصدر السابق، ص: 36.

(2) المصدر نفسه، ص: 37.

(3) المصدر نفسه، ص: 60.

إلى جانب ما سبق تقوم الإرشادات السابقة الذكر الخاصة بوصف الحركة المسرحية بوظيفة التأكيد على قيمة فكرية ما، كأن تعطيك مدلولا واضحا خاصا بالسلطة من مثل ما يجسده الوزير وحراسه، حين يستخدمون البطش والقوة، وهو يؤكد قيمة فكرية عامة في المسرحية كلها، إذ أن الوزير يرغّب السلطان في حل قضيته باستخدام السيف. هذا ما جسده قول المؤلف:

-**<<الحراس يطردون الجماهير ، الحراس: يدفعونهم ،الحراس: يقبضون على الاسكافي والخمار ويحضرونهما بين يدي الوزير>>.**[1] وعليه هذه الارشادات قامت بالإشارة الى بعض الشخصيات وهي شخصيات ثانوية تفيد في التمهيد لمواقف درامية رئيسية مثل الإشارة الى المحكوم عليه والجلاد الذين يمهدان للموقف الرئيسي الأول المسرحية، حيث ظهور السلطان ومعرفته أنه لا يزال عبدا رقيقا، ثم وجود الحراس الذين ينظمون صفوف الشعب وهو ما يمهد بدوره لمشهد المزاد وهو المشهد الرئيسي للمسرحية وموقفها الدرامي الذي يمثل صلب المسرحية

في الأخير، إن الهدف من المسرح –كما نعلم– هو التمثيل الحي أمام الجمهور الذي يتلقى الشخصيات بحركاتهم ويستمع إلى الحوار الذي يجري بينهم لذا كان النص المسرحي معدا ليمثل لا ليقرأ، من هنا فإن "الحكيم" في استخدامه عناصره الدرامية المتمثلة في الأدوات اللغوية كانت لها قابلية التحول إلى أنظمة بصرية وسمعية تجد استجابة لدى الجمهور،إذ "ليس الكاتب المسرحي هو المنتج الوحيد والأخير للنص"، فالمؤلف هنا قدم عمله المسرحي تاركا فجوات للمخرج لا يملأها إلا الممثل وأعضاء فريق العرض المسرحي، فالحكيم عمد إلى بعض الاختيارات التي تسهل على المخرج ضبط الجانب السينوغرافي .

---

[1] المصدر السابق، ص: 101.

من المعروف أن المسرح أبو الفنون الأدائية، الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة، وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار، فهي أداة نقل الأفكار، بذلك هي عنصر من عناصر التواصل المسرحي.

بما أننا ندرس نصا مسرحيا خصص هذا الفصل لقراءة البعد الجمالي في المسرحية، لأن أهمية العمل المسرحي لا تكمن فقط في الجوانب التقنية الفنية، هذا البعد الجمالي تمثله لغة مسرحية "السلطان الحائر، وفي دراستنا للغتها التي بالضرورة ترتبط بلغة المسرح العربي كونها لا تخرج عن إطارها، جعلنا نشير إلى بعض القضايا التي أثيرت حول اللغة المسرحية عندنا فأشرنا في هذا الفصل إلى بعضهاوالتي منها: ثنائية اللغة المسرحية مابين اللغة الفصحى واللهجة العامية، ثم تطرقت إلى رأي وموقف الحكيم منها الذي له جهد بارز في هذه القضية مادام بحثي مرتبط ب(توفيق الحكيم).

وفي دراستنا للأبعاد الجمالية في هذه المسرحية والذي تجسده لغة المسرحية واجهتنا حقيقة أن أهمية العمل المسرحي كذلك، لا تكمن في دراسة الجوانب الفنية والمستوى اللغوي فحسب بل في جانبه الفكري أيضا، ففي دراستنا للمستوى الفني واللغوي، نصطدم بشكل طبيعي بالجانب الفكري للمسرحية فهي في مجموعها تكوّن الإطار العام للمسرحية، لا ينفصل جانب فيه عن الآخر.

أمام مضمون المسرحية الذي يحمل بعض القضايا الفكرية والمعرفية للمؤلف، هذه القضايا أضفت هي الأخرى بعدا جماليا لها بحيث أعطتها صبغة ميزتها عن غيرها من المسرحيات فأردنا تناول كيفية طرح المؤلف لهذه القضايا التي تطفوا بشكل لافت على مضمون المسرحية، نلخصها في عنصرين اثنين هما : استلهام التراث التاريخي، فنشير إلى كيفية تعامل الحكيم معه الذي ارتبط هو الآخر بلغة المسرحية، و الواقع السياسي والاجتماعي الذي عكسته لغة المسرحية.

1- ثنائية لغة المسرح العربي بين الفصحى والعامية:

كثر الجدل حول اللغة المستعملة في المسرح والتي تصاغ بها المسرحيات العربية بين هل هي اللغة الفصحى أم اللهجة العامية، جعل هذا الجدل اختلاف في مواقف الدارسين والباحثين من استعمال اللغة العربية في المسرح، ولم يستطع الزمن تعديل هذا الموقف.

ولقد ظهرت هذه الزوبعة من ردود الأفعال خصوصا بعد أن ظهرت ثلة من المثقفين والمسرحيين يدعون إلى استعمال العامية من أجل تحقيق تجاوب أكبر مع الجمهور والتمكن من الالتحام بقضايا الطبقات الشعبية وهمومها، مما أثار حفيظة كثير من المثقفين والمبدعين من منطلق الدفاع عن لغة الضاد لغة القرآن الكريم وأن اللغة الإبداعية يجب أن تحافظ على صفائها وجمالها من خلال المحافظة على فصاحتها.

لكي نزيل هذه الأوهام ونصل إلى مفهوم حقيقي نتتبع لغة المسرح العربي منذ نشأتها فالمسرح العربي كما هو معروف مدين بنشوئه إلى الغرب الأوربي، فهو نتيجة لعملية المثاقفة التي تمت بين الثقافتين الغربية والشرقية، ولم تكن لغة المسرح عندما وفد إلينا بمعرفة بلغتين فصيحة وعامية، بل كانت لغة واحدة هي الفصحى.

فكانت المسرحيات تترجم باللغة الفصحى عن المسرح الغربي، لكن طغيان المسرح كوسيلة ترفيه وتثقيف جذب إليه العامة أيضا فكتب المؤلفون باللهجات الدارجة، كما اختلفوا في استعمال لغة ترجمة هذه النصوص المسرحية الأوربية.

لهذا حاول رواد المسرح العربي تأسيس هوية لهذا المسرح المتميز عن الآخر الأوربي من خلال لجوئهم إلى توظيف التراث الشعبي، لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية وقريبة من الوجدان الشعبي المحلي، كما أن تراثنا الشعبي الشفاهي يحتوي على لغة شعبية عامية يستلزم استعمالها من أجل التأسيس والتأصيل وذلك لتأسيس لغة مسرحية نابعة من ثقافة الشعب العربي ومعبرة عن هويته وتراثه لكي يتميز هذا المسرح عن الشكل المسرحي الأوربي.[1]

هذا الاستهلال للغة الشعبية وتقديمها على أنها اللغة التراثية خلف إشكالية كبيرة هي بحد ذاتها تعبر عن الإشكالية اللغوية التاريخية بين الفصحى والعامية. فمعروف أن أول مسرحية تدخل فن المسرح إلى اللغة العربية هي مسرحية "البخيل" ل(مارون النقاش) عام1847. حيث استعمل أسلوب الجمع بين الفصحى والعامية فسمح للشخصيات المتعلمة بنطق الفصحى. وبعده نجد (أبو خليل القباني) الذي كتب مسرحياته قائمة بالأساس على العامية والتركية وقليل من الفصحى. ولم يخرج الرائد الثالث (يعقوب صنوع) عما بناه زميلاه المذكوران فقدم مسرحيات معتمدا اللهجة العامية.[2]

---

[1] ينظر:عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع8، دار الجاحظ، 1979، بغداد العراق، ص: 97.

[2] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:66، ص:67، ص:68.

من خلال هذه الإطلالة السريعة على جانب مهم من جهد الرواد الثلاثة تتأكد لنا مسألتين هما:

– أن مشكلة العامية والفصحى ليست طارئة على المسرح العربي، فقد لازمته منذ نشوئه واستمرت معه حتى الآن.

– أن مسرح الرواد جعل من العامية أساسا في المسرح.

وإذا انتقلنا إلى المراحل التي تلت مرحلة الرواد نجد أن اللهجة العامية هي السائدة في لغة النص المسرحي المكتوب ولغة الممثل على خشبة المسرح، رغم أن هذه المراحل عرفت اتساعا وغنى وتنوعا أكبر في مجال المسرح. والملاحظ أيضا رغم هذا التطور الذي أصاب ثقافة الكاتب وتقنيات المسرح على كافة الأصعدة كما حدث مع (يوسف ادريس) و(سعد الله ونوس) و(توفيق الحكيم)، فإن العامية كانت أحد هواجسه التعبيرية في لغة الحوار المسرحي.

أمام هذا الإشكال "وجدت كتابات مسرحية تجمع بين الفصحى والعامية بحسب طبقة الشخصيات مثلما حدث مع (فرح انطوان) في مسرحيته "مصر الجديدة" الذي اعتمد مثل هذا الجمع".[1] كما انتهج البعض في مسرحياته اللهجة العامية، بدافع صبغها بالطابع المحلي لتبتعد عن الصبغة الأجنبية من هؤلاء نجد الأديب المصري محمد تيمور.

[1] ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط، دار الفكر العربي، دت، مصر، ص: 29.

هذه الإشكالية اللغوية بين الفصحى والعامية، أثيرت من قبل دعاة العامية في المسرح من خلال أسئلتهم الكثيرة من مثل: إذا كان لدينا مثل شعبي موضوع بالعامية وورد هذا المثل على لسان إحدى شخصيات المسرحية فهل ننقله إلى الفصحى أم نبقيه كما هو؟وإذا نقل إلى الفصحى فإنه سيفقد قدرته على التأثير لأنه أخرج من سياقه الجمالي الذي وضع فيه واحتج دعاة العامية في المسرح بأشياء كثيرة إلى جانب الأمثال الشعبية منها مثلا: ما يتعلق بالأغاني الشعبية الموضوعة أساسا بالعامية والنكت والكوميديا وضرورة انسجام لغة الحوار المسرحي مع شخصيات لا يمكن لها أن تتحدث إلا بالعامية ولو وضعت في غير هذا السياق لفقدت مصداقيتها الفنية، ومن ثم تأثيرها و هكذا.

أكد هؤلاء الذين يدعون إلى العامية على ضرورة التزام لغة النص المسرحي بمراعاة التفاوت بين الشخصيات وارتباطها فيما بينها من جهة، وبين الأحداث والأمكنة التي تنتمي إليها من جهة أخرى، بمعنى أن لغة الحوار المسرحي ينبغي أن تنسجم ووعي الشخصيات الثقافية والجمالية وكذلك البيئة التي تنتمي إليها، ومن حججهم أيضا، أن عامة الناس تتفاعل مع العامية أكثر من الفصحى، وبهذا يجد المتلقي نفسه أكثر واقعية حين يسمع العامية، كما أن العامية قادرة على تصوير الجانب الحيوي لدى الإنسان، وتساعد على الأداء وتحرك الممثل و تقربه من الناس ومن الأداء الحي للدور وتجعله بعيدا عن التكلف. بالتالي تكسر الحاجز بين المشاهد و الممثل. فهي سهلة الارتجال، وأقدر على تصوير خصوصيات الواقع من الفصحى.[1]

---

[1] ينظر: حياة جاسم محمد، لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة بلا حل، مجلة العربي، ع371، المجلس الوطني للثقافة والفنون، أكتوبر 1989، الكويت، ص:33.

كل هذا على اعتبار أنها لغتنا التي نعبر بها عن أفكارنا كل يوم وهي وسيلة للتعبير فاللغة ليست هدفا بحد ذاتها، إنما المهم كيف نصب نوع اللغة أو اللهجة في قالب مسرحي يعبر عن الفكر و القضية المطروحة. كما تعبر عن أحلام الناس بشتى فئاتهم و أمزجتهم و ثقافاتهم.

هذا ما يؤكده موقف الحكيم من أن "أعظم الأفكار يمكن أن تظهر في حوار باللغة العامية، ويمكن أيضا أن تظهر أحقر الأفكار، وأن تتعلق المعاني المبتذلة في لغة فصحى، فهي لا تعني السمو فالموضوع هو الذي يحدد لغة الحوار المسرحي".[1]

من خلال هذا الطرح السابق نرى أن: الرغبة في الإصلاح و التقرب من العامة هي التي كانت توجه السلوك الأدبي للطبقة الأولى من الرواد، فجاءت العامية مرافقة للنص المسرحي منذ نشأته.

[1] ينظر: صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 149.

بالإضافة إلى وجود خلل في فهم الإزدواجية اللغوية بين الفصحى والعامية وفي تفسير الواقعية وفي وعي البناء الفني للمسرح فكان الغالب هو الفهم السطحي للواقعية بحيث بقي فهم الواقعية سائدا في شكلين:

1-شكل الجمع بين الفصحى والعامية.

2-شكل صياغة الحوار بالعامية وحدها.

فالواقعية في المسرح لا تعني واقعية اللغة فقط، ولكن تعني أيضا واقعية الشخصيات ومواقفهم و اتجاهاتهم ومشاعرهم.

"فالمراد بالواقعية في اللغة ليس المقصود أن تدع كل شخصية تنطق بلغتها الخاصة، ولا تكلم كل فرد بلهجته، وإنما المقصود بواقعية اللغة هو ملاءمتها لشخصيات الراوية، فهي الواقعية التقنية و الفعلية و العاطفية. فلا يتحدث أمي بأفكار الفلسفة مثلا، وأما الواقعية اللفظية ليست بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء".[1]

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 30، ص:31.

أمام هذه التجارب التي تعود إلى العامية في المسرح نجد اتجاه آخر ينادي أصحابه باللغة الفصحى في المسرح العربي."فهم يرون أن الفن المسرحي قبل كل شيء يعنى بتمثيل الحالات المعنوية، لا ينقل الألفاظ و حكاية النبرات. فليس من المعقول أن تنشأ في نفس السوقي المصري حالة معنوية، لم تنشأ من قبل اليوم مرات في نفس رجل متكلم باللغة العربية فالقول بأن أطوار بعض الناس لا يعبر عنها بلغة فصيحة أو قريبة من الفصيحة قول ينم عن جهل و عجز و رغبة في الشعوذة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل المطبوع. ثم إن اللهجات العامية عديدة و تتباين في الأقطار العربية بل في القطر الواحد، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربي، والعامية بجانب كل هذا لغة ابتذال لا تصلح أبدا لأسمى العواطف وأرق ألوان التفكير، وليس فيها جمال الفصحى و رونقها ولقد أدرك من سلك هذا السبيل أن أدبهم لن يكتب له الحياة وأنهم زلوا في طريقهم... كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى".[1]

ومن بين المنتصرين للفصحى نجد الكاتب المسرحي(سعد الله ونوس) الذي يصر على استخدام اللغة العربية الفصيحة وهذا يتفق مع فكرته السياسية الاجتماعية، إذ يرى أن مشكلة اللغة في المسرح قد نشأت مع ظهور الطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح ومع ظهور الواقعية الجديدة، كما ذكرنا سابقا.

[1] المرجع السابق، ص: 31، ص:32.

إلا أنه يرى أن الواقعية في المسرح ليست انعكاسا آليا للحياة العامة. فالمسرح يعتمد على الواقع في استقاء نماذجه، إلا أنه يضع تلك النماذج ضمن مواقف و آفاق شرطية فهو يرى أن الكلام بالعامية لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعية كما أن الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلا أمام أن يكون النموذج واقعيا.

والمسرح عنده فن له خصوصية، وتدخل اللغة المسرحية ضمن هذه الخصوصية فاللغة المسرحية هي (اللغة الحية الديناميكية القادرة على تطوير الحوار والمواقف) فهو يركز على بناء العمل المسرحي، إذ يستطيع الكاتب من خلال طرح قضية ما وتركيزه عليها أن يجعل المتفرج يتجاوز اللغة و يتجاوز الفصحى أو المسافة التي تفصل بينه وبين القواعد اللغوية التي تضبط حوار الممثلين. فالتزامه بالفصحى يعكس وعيه بأهمية استخدام اللغة الفصحى ودورها في تكوين الثقافة والإنسان والمجتمع.

كما يرى أنصار الفصحى أن الاستغناء عن الفصحى واستبدالها باللهجة الدارجة يعد جهلا وابتعاد عن ممارسة دور المسرح ووظيفته، فاللهجة العامية قاصرة وهي تختلف من بلد لآخر لذا فإنها لا تستطيع أن تسهم في بناء ثقافة موحدة قادرة على تحقيق أهداف الأمة العربية فاللغة العربية ثابتة بما تملكه من معايير وأصول وقواعد لا تختلف من بلد عربي لآخر بينما تنحصر اللهجة العامية زمانيا ومكانيا في حيز ضيق قد لا يتجاوز القطر العربي الواحد وهذا ما يؤدي إلى انعزالية المسرح ومن ثمة إعاقة عملية التواصل.[1]

[1] ينظر: حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص: 299.

هذا ما انتصر إليه الدكتور (علي عقلة عرسان) بدافع من قوميته العربية وأيّد استخدامها لغة للحوار المسرحي وذلك نتيجة وعيه بواقع الأمة وهدف المسرح العربي التأصيلي.[1]

كما انتقد الدكتور (محمد غنيمي هلال) أنصار استعمال العامية في الحوار المسرحي من بينهم محمد مندور، حيث وضح أن صعوبة نقل عبارة عامية إلى الفصحى كما ادعى دعاة العامية لا يمكن أن تكون ذريعة لتفضيلها على اللغة الفصحى.[2]

وأكد أن تفضيل محمد مندور للعامية على الفصحى في التعبير عن حاجات العصر زعم باطل وأن اقراره بمقدرة اللغة الفصحى على ترجمة المسرحيات العالمية دليل على قوة هذه اللغة ، يقول: **<< ولما كانت الفصحى أقدر على التعبير من المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية ...؟ أليس لأن تلك المسرحيات أرقى في مضمونها وأفكارها وصورها، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور محمد مندور نفسه>>.**[3]

كما تخوف الدكتور محمد غنيمي هلال من أن تكون الدعوة للكتابة بالعامية دعوة جسيمة العواقب إذ يمكن أن تصل باللغة العربية إلى النتائج التي وصلت إليها اللغة اللاتينية التي

---

(1) المرجع السابق، ص: 300.

(2) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دط، دار النهضة للطباعة والنشر، دت، القاهرة مصر، ص: 89.

(3) المرجع نفسه، ص: 81.

زاحمتها كل من الفرنسية والإيطالية والإسبانية، في مكانتها العلمية أولا، ثم مكانتها الأدبية ثانيا، قبل أن تحيلها إلى جثة هامدة على صفحات الكتب القديمة، وخلص إلى أن الكتابة بالعامية تنتج الأدب الشعبي.[1]

وقد وقف إلى جانب الفصحى عميد الأدب العربي (طه حسين) وأيد استخدامها كلغة للحوار المسرحي ووجّه اتهاما لكل من يحيد عنها بالجهل والتقصير، إذ يتذرع أولئك الذين استخدموا اللهجة الدارجة بأن العامية لا تفهم اللغة الفصحى وهي أقدر على استيعاب اللهجات العامية.

يلاحظ من خلال استعراضنا السابق ومناقشتنا التي دارت حول لغة المسرح مايلي:

– إن العامية كانت وماتزال هاجس النص المسرحي ومن النادر أن نجد مسرحية لم تخضع لإغراء تلك العامية مما رسخها في ذهن الجماهير، حتى أن بعضا من المسرحيات القومية كانت تقدم باللغة الفصحى فأصبح الجماهير لا يعدون ذلك مسرحا بل نوعا من أنواع تأدية الواجب القومي ويعتقدون أن هذا النوع من العروض لا يمكن أن ينجح لأنه مكتوب باللغة الفصحى فهو استعراض خطابي للغة وليس مسرحا .

[1] المرجع السابق، ص: 84.

– ناقش النقد المسرحي مشكلة العامية والفصحى في المسرح وكان أكثر ميلا إلى العامية باعتبار أن العامية حالة واقعة لابد من الاعتراف بحضورها في المسرح وهي من خلال ذلك قادرة على التعبير عن أبعاد الشخصية والأحداث، من هنا تعتبر العامية جميلة لأنها تؤدي الغرض الذي وضعت لأجله، وصار لها جمهورها الواسع بل أصبحت تتحكم بتغيير الذوق الاجتماعي.

– إن ظروف المجتمع العربي عموما قادت إلى أن يظن بأنها مشكلة لغوية صرفة ذات علاقة بالازدواجية اللغوية العربية وساعد الانحراف في فهم أهداف الرواد الأوائل وفي وعي المنهج الفني للواقعية وفي مفهوم اللغة في الأعمال الأدبية على ترسيخ المشكلة ومحاولة الهرب منها باختيار الفصحى والعامية أو الجمع بينهما.

وهكذا إن الصراع بين اللغة الفصحى والعامية في المسرح مازال قائما – ولكن أقل حدّة– غير أن الصراع في باقي الفنون الأدبية الأخرى قد حسم لصالح اللغة الفصحى وبقي معلقا في الفن المسرحي والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج والممثل فهو ليس نصا مقروءا فحسب بل هو فعل مجسد أيضا.

2- اللغة الثالثة في المسرح العربي:

وبعد الإشكال الذي ظهر بتطور المسرح العربي بين لغة فصحى وعامية – كما ذكرنا آنفا- حاول عدد من المؤلفين والمسرحيين خاصة أن يجدو وسيلة لاستنباط لغة مسرحية وسطى بين الفصحى والعامية، ليكسروا هذا الحاجز القائم في المسرح بسبب اللغة.

ومن هؤلاء الأديب(توفيق الحكيم)[*] الذي اكتشف أثناء كتابته المسرحية هذه الثنائية اللغوية التي قسمت المسرح العربي وقسمت الجمهور العربي، فإذا كانت مسرحيات الفصحى تجذب النخبة المتعلمة، فإن مسرحيات العامية تجذب الأميين أو الذين يفضلون التلقي بلغة التخاطب اليومية. ومن هنا حاول (توفيق الحكيم) إيجاد حل لهذه الإشكالية.

ومع اشتداد الجدل حول لغة المسرح: هل تكتب المسرحية بالعامية أو الفصحى؟ ظهرالحل الداعي للكتابة بالعامية إن أريد بها التمثيل، وبالفصحى إن كان المقصود هو ظهورها في كتاب للقراءة.

---

[*] كتابات "الحكيم" قبل سفره لفرنسا كانت بلغة سهلة، باعتبارها تكتب لتمثل، وبعد سفره لفرنسا وجد أن المسرحية تلحق بالأدب، فقرر إدخالها إلى عالم الأدب، فكتب (أهل الكهف) بلغة راقية تطفو عليها شاعرية، لكنه شأنه شان كتاب المسرح اصطدم بمشكلة اللغة، فمن جهة يريد أن يلحق المسرحية بالأدب فتكتب بلغة راقية، ومن جهة أخرى كان الرائج في مسارح التمثيل المكتوبة بالعامية، ومع انجذاب الجمهور إلى هذا النوع الأخير،جرب الكتابة بالفصحى والعامية من مثل ذلك في موضوع مستوحى من بيئة واحدة حينما كتب من وحي البيئة الريفية مسرحية (الزمار) بالعامية، ومسرحية (أغنية الموت) بالفصحى.

ويقر "الحكيم" بأن الكتابة في المسرح العربي باللغتين الفصحى والعامية يحل بعض المشاكل، ولكن المشكلة تظل قائمة، لأن الحل غير نهائي. إذ يقول: **<< أشك في أن المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص: فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه: هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى نهائية في كل زمان ومكان>>.**[1]

وقد اقترح "الحكيم" أن تكون لغة المسرح هي العربية المبسطة والتي تستعمل في الصحافة وأما عند التمثيل، فيمكن أن تنطق الشخصيات بلهجة البلد أو الإقليم الذي يتم التمثيل فيه غير أنه عارض أن تكتب المسرحية باللهجة لأن في ذلك تفتيت للأدب والفكر، واستحالة إيصاله إلى كل من يتكلم باللغة العربية.[2]

وقد حاول "الحكيم" أمام هذا الإشكال تحرير اللغة نفسها من بعض قواعدها وقد ظهر هذا في كتابه "التعادلية" بحيث وجد أن العقبة التي تفصل بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية العربية كامنة في أسماء الموصول: (الذين التي، هؤلاء...) وأسماء الإشارة: (هذا، هذه، ذاك، أولئك...) التي لابد منها في النصوص الفصيحة سواء كانت مسرحية أو غير ذلك.

---

[1] توفيق الحكيم، الصفقة، دط، مكتبة مصر، دت، مصر، ص: 156، ص: 157.

[2] ينظر: صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 147.

فاقترح على المسرحيين مؤلفين كانوا أم ممثلين، استبدالها بلفظة "اللي" التي يستعملها العامة بدل "الذي" و"التي" ولفظة "هادا" أو "ده" بدلا من هذا.[1]

وقد هللت هيئات عربية لهذا الاقتراح الذي طرحه "الحكيم"، لكن قداسة اللغة حالت بين مؤلفي المسرح العربي والتنفيذ لأسباب عديدة، منها تكريس التجزئة فبدلا من لغة واحدة فصيحة تعددت اللهجات بعدد الكيانات العربية القائمة، وغيرها من الأسباب.

وفي ظل الصراع القائم بين (توفيق الحكيم) وبين النقاد حول مسألة اللغة وقضايا مسرحية كثيرة رأى أنه لابد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة، لغة لا تجافي الفصحى وهي في الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجو حياتهم، وهذه اللغة تجمع بين خصائص اللغة الفصحى واللهجة العامية أنها لغة تنزل بالفصحى إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، وترتفع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى، يتلاقى عندها الشعب.

وقد توخى من وراء هذه التجربة نتيجتين اثنتين هما:

– أولهما: السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية.

– ثانيهما: وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن.[2]

---

[1] ينظر: حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص: 298.

[2] توفيق الحكيم، الصفقة، ص: 157.

ففكرة اللغة الثالثة هي الحل الوسط الذي اقترحه "الحكيم" للجدل القائم بين الفصحى والعامية وقد طبق هذا الاختلاف اللغوي على لغة مسرحية (الصفقة) 1956م، وقد استقى "الحكيم هذه الفكرة من تجربة اللغة اللاتينية التي نجحت فيها هذا الطرح السابق.

لقد نجح في هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة اليومية، ونجح أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح. وقد استقى "الحكيم هذه الفكرة من تجربة اللغة اللاتينية التي نجح فيها هذا الطرح السابق.

ويمكن أن نتبين أن عمل "الحكيم" في اللغة الثالثة كان يحاول تقريب العامية من الفصحى بينما ظل التمايز بينهما قائما حيث يلجأ كتاب المسرح إلى الكتابة بالفصحى والعامية ونعتقد أن هذا الأمر سيظل جاريا لأن ظروف اللغة العربية غير ظروف اللغة اللاتينية التي نجحت في هذا الطرح، بهذا لا يكمن أن ننتظر نتائج متطابقة بين اللغتين العربية واللاتينية، والملاحظ على "الحكيم" هنا أنه لم يكن حاسما في مسألة اللغة باقتراحه الحل الوسط الذي هو "اللغة الثالثة" رغم أنه كتب معظم مسرحياته بالفصحى.

وقد نوقش اقتراح "الحكيم" هذا مناقشة جادة، على أنه الحل المرتجى للتعارض بين الفصحى والعامية. وقد امتدح الدكتور(محمد مندور) تجربة الحكيم في "الصفقة" التي رأى فيها المخرج والخلاص، كما واجه هجوما ونقدا لاذعا من العديد من الكتاب وعلى رأسهم الدكتور(طه حسين).

3- قراءة في لغة مسرحية "السلطان الحائر":

في قراءتنا للغة مسرحية السلطان الحائر، سنركز على لغة النص تفاديا للحديث عن لغات أخرى قد نكتشفها بعد تفعيل النص المسرحي ركحيا، أي بعد انتقاله للعرض، لأن عناصر التعبير في العرض تختلف عنه في النص، فهناك التعبير الملفوظ لغة، والتعبير الإيمائي الذي تجسده الملامح، إضافة إلى لغة الجسد التي لا تقل أهمية عن اللغات الأخرى وهكذا...

ويجب أن نشير إلى أن المسرح بناء، وبناءه الكلمات، و"الحكيم" يقدس الكلمة ويؤمن بسلطانها وقوتها، فهو القائل: **<<إن الكلمات هي التي شيدت العالم...الكلمات الصادقة، والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها قادت الإنسان في كل أطوار وجوده، وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حياتها...مامن حركة وطنية أو قومية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات>>.**[1]

والكلمات في المسرح تسندها الحركة والفعل، لكن قبل أن تصبح المسرحية عرضا يؤديه ممثلون، فالمهمة القصوى موكلة للغة وهذا ما جعل الأوربيين يضمون المسرحيات للأدب. فالكلمة في المسرحية تحمل فكر المؤلف وهي ذات وقع وصدى تكتسب صلاحيتها باعتبارها أداة يوصل بها الكاتب فكره.

---

[1] صلاح طاهر، توفيق الحكيم المفكر، دط، دار الكتاب الجديد، دت، مصر، ص: 312.

إذن تركيزنا على نص المسرحية سيجعلنا نركز على الملفوظ اللغوي الذي اعتمده الكاتب في مسرحيته، فلغة المسرحية هنا لغة عربية فصحى وفيها يتراجع "الحكيم" عما أسماه اللغة الثالثة وقصد إلى لغة عربية فصحى سلسة، لغة عربية رصينة ذات شاعرية خاصة. من خلال استخدامه أسلوبا بليغا بعيد عن اللهجة العامية. فجاءت حواراته مبنية على أسلوب الشاعر على اعتبار أن:**<< الشعر ليس هو اللفظ الجيد. وحده وليس هو القوافي والجرس والأخيلة إنما هو الرؤية قبل كل شيء، أي إنه نوع من الإدراك المكثف للأشياء و هو إدراك يقفز على قشور الأشياء ليصل إلى جوهرها الباطن وبذلك كان نقطة انطلاق بين العلم والشعر...>>.**[1]

وتتحقق حينئذ اللغة التي أرادها "الحكيم" وهي لغة فصحى أقرب إلى الشاعرية ، لتكون أكثر تمعنا مع حواسنا. لغة تؤثر في فئات العقل والعاطفة والمجتمع ككل. من مثل هذا الشكل قول القاضي في حواره مع السلطان: **<< ...إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر جاسم، لكن السيف يعطي الحق للأقوى. ومن يدري غدا من يكون الأقوى؟... فقد يبرز زمن الأقوياء. من ترجح كتفه عليه؟...أما القانون فيحمي حقوقك من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى، إنه يعترف بالأحق...والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك!...>>**[2]

---

[1] محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، دط، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، 1994، ص: 188.

[2] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 58.

ففي هذا المقطع نقل لنا "الحكيم" حقيقة السيف أنه للعمل والزينة، ولم يتوقف عند الشكل الخارجي له، ليطور الحدث ويصل إلى أن هذا العمل الذي يسند إلى السيف له دلالتين. ليس المدى القريب فحسب فأعطى تصورا لما ستؤول عليه الأمور في حالة استخدامه للعمل، وهو أن استخدامه سينقلب أولا على صاحبه حتى بعد زمن بعيد، وأعطى أبعادا أعمق وأصدق عن ملامسة السطح المتمثل في الزينة أولا والعمل القريب المتمثل في قطع رأس النخاس وعليه يتم إسكات الناس. وكان بذلك للشعر وظيفته الدلالية التي تجمع فينا الإدراك العقلي والاحساس بالصورة المكثفة.

كما جاءت اللغة التي وظفها "الحكيم" رمزا لدلالة تجسيدية لأحاسيس الشخصية وانفعالاتها في حالة من الحوار. كما في حيرة السلطان والذي يتجسد من خلال الحوار الذي دار بينه وبين كل من القاضي والوزير في قوله:

<<السلطان: بدأت أضيق بهذا الرجل!...

الوزير: إنه يعلم أننا في قبضته إذ أن أقل عنف معه يفضح كل شيء أمام الشعب!...

السلطان: (للقاضي) خلاصة القول: أنك لا تريد معاونتنا...

القاضي: بل ما أتمناه يا مولاي هو أن أكون لك معينا.. ولكن ليس على هذا الوجه

السلطان: ماذا تقترح إذن؟

القاضي: تطبيق القانون؟

السلطان: إذا طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشي

القاضي: ليس هذا فقط

السلطان: أهناك ما هو أسوأ؟!...>>[1]

وفي قول آخر:

<< السلطان: إذن... تكلم!... ما هو الحل؟...>>[2]

وفي مقطع آخر:

<< السلطان: (مفكرا لحظة) السيف الذي يفرضني ويعرضني والقانون الذي يتحداني ويحميني؟!>>[3]

---

[1] المصدر السابق، ص: 49.

[2] المصدر نفسه، ص: 52.

[3] المصدر نفسه، ص: 58.

فجاءت العبارات المستخدمة دالة على حركة السلطان وتجذر الحدث في الحاضر، يظهر ذلك في دلالة هذا الحوار على إبراز أحاسيس ونفسية شخصية الوزير الذي يمثل حاشية السلطان والذي يسند إليه صفة القمع وإيذاء الرعية... والتحايل على القانون.

بهذا ففي انتقاء "الحكيم" للكلمات المستعملة في المسرحية جاءت موافقة لمضمون المسرحية. وبذلك استغل واقع العادات الكلامية للناس ولكن في حدود ما يستدعيه المقام. فالإطار العام الذي صاغ فيه مسرحيته هو الذي حدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية، وبالتالي تحديد طبيعة اللغة التواصلية والذي هو أقرب ما يكون إلى الإطار التاريخي. بحيث لم ينزل إلى درجة اللغة المغرقة في العامية الساذجة والمبتذلة والتي لا تفهم من الكل وبالتالي لا تحقق التجاوب. واستعماله للغة الفصحى يأتي من " إيمانه بأن أدبنا المسرحي يسير نحو السمو والارتفاع في موضوعاته ومشكلاته، ويتعمق في دراسة الأشخاص وتصوير المجتمع الدائم التطور الذي نعيش فيه، فكان استخدام اللغة المناسبة لجدية هذه المشكلات المتعمقة".[1]

وبما أن "الحكيم" يؤمن بالتحولات التاريخية يظهر ذلك من خلال طرحه في هذه المسرحية بحيث يسعى في إسقاطه المرحلة التاريخية على العصر الذي يعيشه إلى تحول مفهوم السلطة. باعتباره يعمل من أجل تغيير هذا الواقع السائد وإحلال واقع أفضل، فإنه في حركة تغيير هذا الواقع يكوّن استعمالا مغايرا للغة أيضا.

---

[1] ينظر صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 150.

بمعنى" **أن الإبداع في صدام مستمر مع الواقع، هذا ما يفسر الحقيقة التالية. وهي أن الواقع غير حقيقي، وجب رفضه والثورة عليه، هذا الرفض يمس الكل أي الواقع بكل مكوناته المختلفة، واللغة العامية كما نعلم جزء من هذا الواقع الكل، وهي بهذا متخلفة بتخلفه ومشوهة بتشوهه >>.**[1]

وعليه فابتعاده عن اللهجة العامية لدليل على رؤيته التقدمية، هذا تبعا إلى أن هذه اللغة المغرقة في المحلية تقيد المبدع وإبداعه ولا تجعله يتعدى حدود بيئته، فاستعماله للفصحى هنا لأن مضمون المسرحية صالح لكل زمان ومكان يعكس الواقع بشكل عام خاصة المصري. فهو يرى أن ما يساعد على الارتقاء عن اللغة العامية ارتفاع مستوى المشكلات ورقي الموضوع يؤدي إلى ارتفاع اللغة المستخدمة حتى وإن كانت تدور على ألسنة أشخاص متوسطي الثقافة كما في لغة الإسكافي والخمار و كذا الجلاد والنخاس وحتى الغانية والمؤذن، فالموضوع الذي طرحه يفرض اللغة المستخدمة والتي هي الفصحى. لأجل هذا ابتعد عن الأسلوب المباشر للكلام مما أضفى عليه بعدا جماليا من خلال تبنيه أسلوبا بليغا بعيد عن اللغة العامية. ويمكن عد اللغة التي تواصلت بها الشخصيات تصويرية مصطنعة. ومن نماذج هذه اللغة التي يغلب عليها طابع الصنعة العبارة الآتية: **<< والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك...>>.**[2]

---

[1] محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، ص: 189.

[2] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 58.

كما استخدم الحكيم "التعدد اللغوي" بحسب ما يستدعيه المقام، فثقافة الشخصية وموقفها الطبقي حدد لغتها فهناك لغة كل من القاضي والوزير، ولغة السلطان كما نجد لغة الإسكافي والخمار التي نحس فيها طابعا شعبيا ليس في اللفظ ولكن في لغة التعامل. والتي تدل على البيئة الشعبية. هذا التعدد اللغوي عكس رمزية المسرحية. فنجد في لغة الوزير مثلا والتي غالبا ماهي لغة سيف وبطش، بينما في لغة القاضي نوعا من الحكمة والشرعية والقانونية مع لغة تحايل أيضا، ونجد السلطان يميل إلى لغة الحكمة والقانون، وعند وصولنا لكل من الخمار والإسكافي نجد لغة أهل السلطنة، وبساطة حياتهم الاجتماعية. هذا التعدد اللغوي جاء يرمز إلى الواقع المعيش، فألصق صفة القمع وإيذاء الرعية بحاشية السلطان وليس السلطان نفسه. ومن هنا فإن اللغة المستعملة في هذه المسرحية تميل إلى أن تكون رمزية موحية حاملة للمعاني. بهذا وضع الحكيم لكل شخصية لغتها وذلك لنستشهد بها على وجهة نظرها من المسألة المطروحة ككل... والتي يسعى الكاتب من خلالها إثبات واقعيتها وانتماءها إلى البيئة الواقعية فجاءت اللغة وسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية وأتت حواراته صادقة تعكس جوانب الموضوع المراد إيصاله في رمزية للواقع.

وقد وصف الدكتور (محمد مندور) المستوى اللغوي لهذه المسرحية بقوله: **<< ولقد خيّل إلي أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية...>>.** [1]

---

[1] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دط، دار نهضة مصر، دت، مصر، ص:162.

وهو ما يوضح مدى دقة استخدام الألفاظ في هذه المسرحية وظلالها الكثيفة التي تجعل الجملة الحوارية بعامة واللفظ بخاصة ما هو إلا رمز كبير يحيل إلى حقيقة من حقائق الحياة العميقة. ومما يلاحظ أن صفة التركيز والإيجاز في العبارة المسرحية المستخدمة هنا صفات لازمت كتابات "الحكيم" ومنها "السلطان الحائر". إذ حاول في هذا العمل المسرحي أن يتجاوز الأسلوب الأدبي ليكون حواره مرتبطا بالبناء المسرحي، فجاءت العبارة واضحة المعنى قوية التأثير من مثل ذلك العبارة الآتية: **<< بفضل شجاعتك يا مولانا السلطان ... من كان يتصور أن السير إلى نهاية هذا الطريق يحتاج إلى شجاعة أكبر من شجاعة السيف!>>.**[1]

وفي هذه العبارة الأخيرة ما يقصد إليه "الحكيم" من هذه المسرحية التي تعكس–كما سبق الذكر– حقيقة من حقائق الحياة العميقة في محاولته تغيير الواقع وإحلال واقع أفضل والذي هو الالتجاء إلى القانون.

وكما أوردنا سابقا، فقد استخدم "الحكيم" الفصحى في هذا النص الفصيح، والفصاحة هنا فصاحة فكرة وفصاحة لغة، ومع استخدامه للفصحى بدت المفردات ملائمة لبيئة تبعد عن المعاصرة عدة مئات من السنين لم يدلنا على هذا البعد الزماني سوى مفردات: "سلطان"، "جلاد"، و "إسكاف"، و"قاضي القضاة""...

---

[1] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص: 135.

وغالبا ما يكتب "الحكيم" بلغة مسرحية تفوح منها أحيانا قسوة لاذعة حينما يكون الفكر المتناول فيها يعكس صورة جشع الإنسان، وسيطرة الفساد على حياته. ذلك يحمل العديد من المكنونات والجانب الرمزي، لعل هذا ما جسدته لغة مسرحية "السلطان الحائر" فاستدعاء النص المملوكي جعله يخرج إلى المطلق وجعل الفصحى هي الأجدى والأنسب والأوفق والأكثر دلالة وتعبيرا.

انطلاقا من كل ما سبق، يمكن القول أن (توفيق الحكيم)، كان متحكما إلى أبعد الحدود في نصه المسرحي هذا، حيث أنه قدم شخصيات حية تنتمي إلى الطبقات المختلفة، إلا أنه قدمها بصورة جيدة حيث حمّلها أفكارا يبحث فيها عن الواقع البديل بما يخدم توجهاته وقناعته، وقد راعى في ذلك طبيعة المرحلة التاريخية، وذلك بأسلوب فني راقي، جعلنا نرى الشخصيات بصورة مغايرة وأعطى قيمة للفعل تبعا لما تحمله الكلمات من رموز وإيحاءات وصور فنية بحيث حمل الكلمة أبعادا جديدة جعلها فاعلة يتم من خلالها التعبير والتغيير فانتقلت اللغة من درجة الصفر إلى درجة أن يكون لها معنى أو الدال كما يسمى في المصطلح الحديث بفضل دوره الفذ كأداة للوعي يقوم بوظيفته كعنصر أساسي موافق لكل إبداع فكري كيف ما كان نوعه، مع العلم أن الكلمة تحمل معنى أكثر فاعلية وحركية بحضور العرض.

4- توظيف واستلهام التراث التاريخي:

كثيرا ما يستهوي التاريخ المبدعين المسرحيين، لكن الكيفية التي يتم بها توظيف التاريخ في الأعمال المسرحية تختلف من مسرحي إلى آخر، بل حتى من عمل مسرحي إلى آخر للمبدع الواحد، وذلك بسبب اختلاف الرؤية التي ينظر بها إلى التاريخ. وبسبب اختلاف الخلفية الإيديولوجية والفكرية لأي مبدع. وبسبب اختلاف الأهداف أيضا من وراء استحضار التاريخ من عمل مسرحي لآخر، ويمكننا تحديد ثلاث مواقف من التراث لدى المسرحيين العرب وهي:

1- " اللجوء إلى التاريخ بقصد التفاخر بالأمجاد. أمام ما أصبح يعيشه المجتمع العربي من فساد في جميع القطاعات. فكانت العودة إلى التاريخ السلاح الوحيد في يد المسرحيين العرب لإبراز كيف أن التخلف صفة طارئة على المجتمع العربي ولم تكن ملازمة له.
2- إعادة تفسير بعض الأحداث التاريخية من منطلقات جديدة وفق خلفيات إيديولوجية معينة ينطلق منها الكاتب، وإعادة كتابة التاريخ بسبب شعور رجال المسرح بأن المؤرخين لم يكونوا أمناء في كتاباتهم التاريخية لأسباب سياسية ودينية ومذهبية وأغراض خفية .
3- التعامل مع التاريخ باعتباره مادة خصبة لاستقاء موقف وأبعاد يتم اسقاطها على الحاضر وهنا يصبح التاريخ مجرد رموز لتناول قضايا معاصرة".[1]

---

[1] محمد عزام، توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلة الوحدة،ع95، يوليو اغسطس 1992، بغداد العراق، ص: 80.

وفيما يخص مسرحية السلطان الحائر فيمكن أن نقول أنها تندرج ضمن المستوى الثالث في التعامل مع التراث التاريخي، ف"الحكيم" وعبر شخصية القاضي، يستعيد موقفا تاريخيا جسّده " قاضي القضاة "عبد العزيز بن عبد السلام" (577هـ-660هـ و 1181م-1262م) عندما تصدى للحكام من أمراء الدولة من المماليك الذين كانوا عبيدا إذ عرف بجرأته فلم (يصح لهم بيعا ولا شراءا ولا نكاحا، وتعطلت مصالحهم وكان من جملتهم نائب السلطة، فاجتمعوا وأرسلوا إليه، فقال: نعقد لكم مجلسا وينادي عليهم لبيت مال المسلمين، ويحصل على عتقهم بطريق شرعي، فرفعوا الأمر إلى السلطان، فبعث إليه، فجرت من السلطان كلمة فيها غلظة، فغضب الشيخ وحمل حوائجه، ومشى خارجا من القاهرة، ولم يصل إلى نحو نصف بريد إلا وقد لحق به غالب المسلمين، فبلغ السلطان الخبر، فركب بنفسه ولحقه واسترضاه فرجع وتم له ما أراد، ونادى على الأمراء واحدا واحدا، وغالى في ثمنهم، وقبضه وصرفه في وجوه الخير)".[1]

هكذا فإن مشهد بيع السلطان بالمزاد العلني له أصول تاريخية في سيرة قاضي القضاة (عبد العزيز بن عبد السلام). وهذا الموقف المستمد من التاريخ الذي اختاره "الحكيم" محورا لمسرحيته، لا يعني إدخال هذه المسرحية ضمن إطار المسرحيات التي تتقيد بالأصول التاريخية.

---

[1] ينظر: ابراهيم عوض، دراسات في المسرح، دط، مكتبة زهراء الشرق، 1998، القاهرة مصر، ص: 96، ص: 97.

فهو استعان بالحادثة التاريخية لما يتطلبه البناء الفكري للمسرحية، لأن اعتبارها تتقيد بالأصول التاريخية سيسلب المؤلف حقه في اختيار الحدث التاريخي وإعادة تفسيره واستخراج دلالته، فالموقف رغم اعتماده الإطار التاريخي للمسرحية لم يقصد إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات، وإلا رأيناه يكتب أسماء شخصيات المسرحية بأسماءهم التاريخية الفعلية.

وإن استلهام التراث التاريخي في قضية كقضية الحرية إنما يدل على وعي الكاتب بواقعه الإنساني وامتلاكه للنظرة التي تتيح له القدرة على التقاط الحدث المهم، بحيث لا يعدو التاريخ وعاءا فارغا، بل يجعل منه لحظة مواجهة تستمد فيها الذات المعاصرة دفقا ووعيا جديدا. من هنا نجد تبرير "الحكيم" في إجرائه بعض التعديلات على القصة التاريخية.

فجعل السلطان هو العبد الذي يجب أن يباع لبيت مال المسلمين بدلا من أمراء المماليك ونائب السلطنة، في القصة التاريخية التي لم يذكر كيفية حصول العتق بطريق شرعي، بينما جعل "الحكيم" بيع السلطان مرتبطا بتوقيع حجة عتقه، وهذا التغيير كان ضروريا لأن السلطان هوالذي يملك القوة لأن يرفض مثل هذا الطلب، فيعكس ما أراده "الحكيم" من هدفه في الالتجاء للقانون. أما أمراء المماليك فإنهم استجابوالهذا المطلب مرغمين، وجعل "الحكيم" السلطان نفسه يوافق على البيع والعتق.

والتغيير الجوهري الآخر الذي أحدثه "الحكيم" كان في شخصية القاضي، فبينما صمم القاضي في القصة التاريخية على موقفه رغم تعرضه لخطر الموت، وجدناه في "السلطان الحائر" يتراجع عن موقفه ويندم عليه.

هذا التغيير أسهم في إيصال فكرة مهمة، فالبشرية في عصرنا الحاضر مطحونة بعديد من القوانين الجائرة التي يعمل على تبريرها وتمريرها الكثيرون من أشباه ذلك القاضي، من هنا تكمن مأساة القانون ومأساة الإنسانية.

من هنا كانت تغييرات "الحكيم" لبعض جوانب القصة التاريخية مبررة، لأن العمل الفني في نهاية الأمر لا يمكن أن يكون صورة كاملة عن الواقع، بل يجب أن يظل له بناءه الخاص ومذاقه المنفرد.

لقد اختار "الحكيم" مسرحيته من التاريخ الأقرب إلى جو العصر المملوكي حتى يتمكن من أن يجعل الدلالات الفكرية والرمزية والإسقاطات السياسية التي يصعب أن تحملها أحداث واقعية، فيكاد النقاد والدارسون يجمعون على أن المسرحية تناقش قضية عصرية تتعلق بالديموقراطية وما طرأ عليها في مصر إبان ثورة 1952م، فقد لجأ إلى هذه الإسقاطات في ظل إرهاب حكومة الثورة و استخدامها أساليب القمع، وكبت الحريات ضد من يحاول انتقادها.[1]

و لعل إدراك" الحكيم" هذا الأمر هو ما دفعه إلى الغوص وراء أحداث التاريخ العربي ليبحث عن متنفس يمكنه من طرح رأيه في هذه القضية في أعقاب ثورة1952م.وهذا الاستلهام للتاريخ أضفى قيمة جمالية في المسرحية من خلال إسقاط التاريخ على الواقع المعيش .

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 99.

5-الواقع السياسي والاجتماعي:

من التيمات التي طفت على مضمون المسرحية أيضا إلى جانب استلهام التاريخ نجد الواقع السياسي والاجتماعي الذي عكسته المسرحية.

فقد عاد "الحكيم" إلى فترة حكم المماليك، وهي الفترة التي اشتهرت بالظلم الذي عم البلاد وانتشار المفاسد والشرور ما بين رشوة وتآمر و خداع مما حير الناس وجعل القوة تنتصر حين لجأ الحاكم وقتها إلى السيف لكي يحكم ورفض تغليب القانون.

والحدث في المسرحية يكشف ضرورة استجابة السلطة التنفيذية للسلطة التشريعية والالتزام بأحكام الشرع وقد كشف نص المسرحية صورة من صور التحليل على النص الشرعي على مدى تاريخ الفقه الشرعي.

فقد أدرك "الحكيم" أن أجواء التحليل على القانون للبقاء في السلطة أمر يسعى رجال السلطة لتحقيقه من أجل تثبيت أنفسهم، ولعل إعلان "الحكيم" أجواء الرشوة و الفساد في المسرحية هو ما يؤكد قناعته بأن الأحوال متشابهة، فهاهو القاضي يسعى لرشوة المؤذن ليقدم آذان الفجر و يصل التحاليل والاستهزاء بأن يتفاوض أبناء الشعب مع أبناء المهن في أمر شراء السلطان بين من يسعى لشراءه بالخمارة ليرفه عن الزبائن و بين الطفل الذي يطالب أمه بشراء السلطان ليلعب به.

ف"الحكيم" لم ينسى ما ساد فترة الحكم الملوكي من فساد ورشوة وهي فترة يراها تتشابه كثيرا مع مرحلة ما بعد الثورة. وذلك حين أعلن "الحكيم" من خلال مسرحيته ما يشير إلى تأكيده رفض إيديولوجية فترة ما بعد الثورة حين أعلن صراحة أن القائمين على التشريعات ومن يحيطون بالحكم يسيئون استخدام سلطاتهم و يتعاملون مع القانون باستخفاف ونجد في موقف القاضي و الوزير ما يدل على ذلك.

وقد جعل مسرحيته تحمل دلالة رمزية فملامح شخصية السلطان(الحاكم عبد الناصر) لما صورها الحكيم، إنما تؤكد إلى أي مدى ستعكس هذه الملامح أسلوبه في الحكم، كما يدلل على فساد الحاشية الذي أدى إلى فساد الجو الديموقراطي وهو ما يؤكد عن فساد أجواء الحكم في مصر في أعقاب ثورة"1952م".

فالنص المسرحي الذي بين أيدينا يعتبر إحدى العلامات الدرامية المضيئة الباحثة عن حل أمثل للنظام، يبين لنا "الحكيم" أن الدافع الذي حفزه لكتابتها يكمن في حيرة الإنسان واضطرابه إزاء أصحاب السلطة الذين يملكون حق تقرير مصيره، حيث أسلحة القمع في يمناهم و القانون في يسراهم.

هذه الحيرة تشكل جوهرة الصراع الذي يعبر عنه "الحكيم" من خلال المزاوجة بين الرمز والواقع عبر السؤال الأزلي القوة أم المبدأ، السيف أم القانون، لمن الحق في التحكم بمصير البشرية، السيف بما يمثله من قمع وتسلط، أم القانون بما يعنيه من أمان و تثبيت لحقوق الإنسان. الإنسان بمعزل عن أية قوانين تفرضها فئة متحكمة، لتصبح الإنسانية بعدها بين نارين نار السيف ونار القانون.[1] والمؤلف في هذه المسرحية حاول الإجابة عن هذه الأسئلة فاستغل التاريخ، في رسم الطريق لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم و المحكوم في ظل الخضوع المطلق لسلطة القانون كما تعلن المسرحية.

فالمسرحية تنفذ بحساسية عميقة إلى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الإنسان والنظام في مجتمعنا، وتظهر المشكلات التي خلفها النظام القديم وقد ورثها النظام الجديد، غير أن الحل النموذجي هو المزيد من الديمقراطية بفرعيها الدستور والقانون."فالفكرة الرئيسية التي أراد "الحكيم" طرحها هي أن شعبية الحاكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة الديمقراطية وشرعيته لن تتدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ، فالطريق الديمقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن إنسانية الإنسان كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة.لأن مصير الإنسان لا يمكن أن تحدده سيوف العسف بقدر ما تحدده العلاقات الإنسانية القائمة على الفهم الحقيقي لشرعية القانون الذي يهدف إلى خير ومصلحة الحكام والمحكومين على حد سواء."

---

[1] ينظر: عبد القادر القط، من فنون الادب المسرحية، ص: 185.

بالتالي حاول "الحكيم" هنا معالجة الواقع المصري بصفة عامة هذا الواقع الذي عاش ومازال يعيش أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، غير أن "الحكيم" هنا قوض أركان مشكلته وجعلها لا تتعدى فكرة عتق السلطان، ولم يفرد في مسرحيته لأحداث تكشف عن طبيعة الحكم حكم هذا السلطان أوكيف تعيش الرعية وأحوالهم الاقتصادية، واكتفى بطرح القضية ذات الأبعاد السياسية فهي تحمل رمزية القضية السياسية.

و"الحكيم" نفسه أكد ارتباط هذا العمل المسرحي بالأوضاع الداخلية في مصر في كتابه (عودة الوعي) و وذلك نتيجة خوفه من أن يجور سيف السلطان على القانون والحرية ماجعله يكتب السلطان الحائر.[1]

هذا الارتباط بالأوضاع الداخلية لمصر أعلنه من خلال أجواء الرشوة والفساد والتحايل على القانون للبقاء في السلطة وذلك من خلال بعض المنتفعين أمثال الوزير والقاضي وغيرهم.

[1] ينظر، حورية محمد حوحو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص: 204.

وفي الأخير يمكن القول بأن "الحكيم" استخدم الرموز الذهنية التي استقاها من التاريخ وجعلها في خدمة أحداث من الواقع، واقع الحياة المعاصرة وهذه الأحداث الواقعية خالد خلود الإنسانية هي أن كل حاكم من حكام تنتابه أحيانا حيرة في استخدام السيف أم القانون وأجاز ما أراده بوضعه في التاريخ، وغلف أفكاره بالرمز الذي يحمي فكره ويضمن عمومية الطرح الدرامي.

بالتالي فهذه المسرحية تعد من أشد مسرحياته التصاقا بقضايا العصر ففيها ابتعد عن الأساطير وحاول أن يقترب من مشكلات المجتمع ومعاناة الشعب وفقدان الحياة الديمقراطية والعدالة الاجتماعية. وهي تعالج صراحة موضوعا حيويا يمس حياتنا جميعا وقد استطاع المؤلف أن ينفذ من خلال هذا العلاج موقفا إيجابيا واضحا من المشكلة التي يعرضها.