رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية المسرحيّة

- دراسة تحليلية لنماذج مختارة -

أ.م.د / وجيه جرجس فرنسيس
أستاذ مساعد بقسم المسرح التربوى
كلية التربية النوعية – جامعة بنها

رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية المسرحيّة
- دراسة تحليلية لنماذج مختارة -

أ.م.د / وجيه جرجس فرنسيس*

مستخلص البحث باللغة العربية

مشكلة البحث : تمثلت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي: ما الرؤية النقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية المسرحية لعينة البحث ؟

أهداف البحث

- يسلط البحث الضوء على مفهوم الشخصيات الدِّرامية وأنواعها.
- يهدفُ البحث إلى رصد سمات للكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدِّرامية في النص المسرحي.
- يسلط البحث الضوء على الأخطاء والمآخذ والعوائق في كتابة ورسم الشخصية الدِّرامية المسرحية.

أهمية البحث

- تأتي أهمية البحث في كونه دراسة جديدة في مجال التحليل الفني للأدب المسرحي حيثُ يفتقدُ العاملون والباحثون المهتمون بالدراسات المسرحية النقدية في هذا المجال.
- رصد إشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدِّرامية وتوعية الكاتبُ المسرحي لتجنب تكرار تلك الأخطاء والمآخذ في تناوله الشخصية الدِّرامية كما سيتضحُ ذلك في تناول النصوص المسرحية المختارة عينة البحث.

عينة البحث : النصوص المسرحية المختارة

نتائج البحث

- عدم اتساق الشخصية الدِّرامية " أوديب " مع مقدمة الكاتب توفيق الحكيم فى مسرحية "الملك أوديب" حيث لمسنا الرغبة المحمومة في إشباع رغبة الحبّ المحرَّم وهذا يُناقضُ الإسلام ، "فالحكيم" يطلق العنان للذات لتفعل ما تشاء من المُحرمات .
- الخطأُ في رسم الشخصية الدِّرامية " أوديب " لا يبرر التأويل والإسقاط السياسي لتلك الفترة التاريخية رغم محاولة "الحكيم" أن يعقد صلة بين الأحزاب السياسية والاجتماعية لمصر في تلك الفترة وبين معالجته المسرحية للأسطورة القديمة .
- وظّف البحث رؤية تحليلية نقدية فى مسرحية "مجنون ليلي" حيث لاقت شخصية "قيس" نقداً شديداً من قبل بعض النُّقاد أمثال "درينى خشبة" و"إبراهيم عبد الرحمن" و"محمد مندور" وغيرهم ولعل مخالفة

* أستاذ مساعد ورئيس قسم المسرح التربوى – كلية التربية النوعية جامعة بنها.

هذا النقد مكنه من حيث النظر إلى شخصية "قيس" وسلبيته لأن "أحمد شوقي" أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلى تمثل إيجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الاجتماعية.

- امتزاج الرموز والموروث الدِّيني المسيحي بالشخصية الصوفية المُسلمة فى مسرحية " مأساة الحلاج "
- أخطاء في تحولات الشخصية الدِّرامية " السلطان " فى مسرحية " السلطان الحائر " فالتغيرُ في شخصية السلطان لم يكنْ مُقنع بين الإصرار على الخروج على القانون واللجوء للقوة وبين الإنصياع للقانون وبالتالي فقدت الشخصية مصداقيتها .
- أوضح البحث أن هناك تناقض في رسم الشخصية الدِّرامية قاضي القضاة فى مسرحية "السلطان الحائر" فلم يكنْ تطور الشخصية مقنعًا فنراه في بداية المسرحية يصرُّ على عدم الكذب والتحايل متمسكاً بحرفية القانون رافضًا التهديدات وهذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون .

الكلمات المفتاحية : النقد ، الإشكالية ، الشخصية

summary

Research Problem: The research problem was represented in the following main question: What is the critical vision of the problem of writing in drawing the dramatic theatrical character of the research sample?

Research Objectives

– Shedding light on the concept of dramatic characters and their types.

– It aims to search for clear features of creative writing in drawing the bloody character in the theatrical text.

– Highlighting the reasons and behaviors in writing and drawing the mental personality.

Importance of the Research

– The importance of the research comes in that it is a new study in the field of artistic analysis of theatrical literature, where workers and researchers interested in critical theatrical studies in this field are lacking.

– Monitoring the problem of theatrical writing in drawing the dramatic character and educating the playwright to avoid repeating those mistakes and shortcomings in dealing with the dramatic character, as this will become clear in dealing with the theatrical texts selected as a sample of the research.

Research sample: Selected theatrical texts

Research results

– The inconsistency of the dramatic character "Oedipus" with the introduction of the writer Tawfiq al-Hakim in the play "King Oedipus" where we touched on the feverish desire to satisfy the desire for forbidden love and this contradicts Islam, as al-Hakim gives free rein to the self to do whatever it wants of forbidden things.

– The error in drawing the dramatic character "Oedipus" does not justify the interpretation and political projection of that historical period despite al-Hakim's attempt to establish a connection between the political and social parties of Egypt at that time and his theatrical treatment of the ancient myth.
– The research employed an analytical critical vision in the play "Majnoun Layla" where the character of Qays was severely criticized by some critics such as Drini Khashaba, Ibrahim Abdel Rahman, Muhammad Mandour and others. Perhaps contradicting this criticism enabled him in terms of looking at the character of Qays and his negativity because Ahmed Shawqi wanted to create a duality between the characters in the play where we see Layla representing positivity in adhering to traditions and social norms.
– The blending of symbols and Christian religious heritage with the Muslim Sufi character in the play "The Tragedy of Al-Hallaj".
– Errors in the transformations of the dramatic character "The Sultan" in the play "The Confused Sultan", as the change in the character of the Sultan was not convincing between insisting on breaking the law and resorting to force and obeying the law, and thus the character lost its credibility.
– The research showed that there is a contradiction in the depiction of the dramatic character, the Chief Justice in the play "The Confused Sultan", as the development of the character was not convincing, as we see him at the beginning of the play insisting on not lying and cheating, adhering to the letter of the law, rejecting threats, and this judge turns into a swindler of the law when the real test comes.

Keywords: criticism, problem, character.

مقدمة

كتابة الشخصية الدِّرامية تحتاجُ إلى وعيّ عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيالها تبعاً لقواعد التأليف المسرحي مع مراعاة تحول ذلك النصّ إلى عرض, كتابة و رسم الشخصية الدِّرامية يتطلبُ المَلَكَة الفكرية والموهبة الحقيقية والدِّراسة الأكاديمية للتعرّف على القواعد الصحيحة التي يتطلبها التأليف المسرحي, فالتمكُن من رسمِ الشخصية الدِّرامية يساعدُ القارئ على فهمِ النص والاستمتاع به وهنا يجبُ على الكاتب الدِّرامي أن تتوفر لديه مجموعة من الإمكانيات والمهارات منها الخبرة بالنماذجِ البشرية, لذا فمفهوم الكاتبُ المسرحي لمضمونه يتشكُل "طبقاً لأسلوب معالجته دراميًا وهناك الكاتبُ الذي يخضعُ مضمونه الفكري لحتميات الدِّراما، وهناك الكاتبُ الذي يلحُّ عليه المضمون إلحاحًا قد يجعلُ من شخوصه المسرحية أداة عابرة لتوصيل رسالته كبوق أجوف فمن ضمن إشكالية الكتابة في رسم الشخصية أن تكون الشخصية مهلهلة البناء ومتخمة بالخطبِ"[١] والشعاراتُ الرنّانة ومن هنا يأتي أهمية مصداقية الشخصية لإحداث التوازن والتفاعل كضرورة منطقية وجمالية مُلحة داخل النصّ المسرحي وهذا يحتمُّ على المؤلف أن يكون ذا ثقافة شاملة ووعي حضاري عميق، فإشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدِّرامية نابعاً من الفوارق بين الكتُّاب المسرحيين, فكل كاتب له خصوصيته وثقافته وبيئته وأسلوب تفكيره ونظرته للأشياء وميوله الفنّية وتأثير العصر الذي يعيشُ فيه وبالتالي يظلُّ المحك الرئيس لقدرة الكاتب المسرحي متمثلاً في تمكنه من أسرار صنعته المسرحية التي تتمثلُ في عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق في عفوية وحيوية وليس في تضارب وتناقض الشخصية مع أقوالها وأفعالها ومكانتها الاجتماعية أو تصارعها مع الرسالات السماوية والأعراف الاجتماعية والبيئة المحيطة دون مبررات درامية مُقنعة أو إقحام الشخصية الدِّرامية في أحداث ليس ذات صلة وثيقة بالأحداث وبالتالي يحدثُ الخلل في تحولات الشخصية الدِّرامية

من النقيض للنقيض , فالأحداثُ الدِّرامية يجبُّ أن تسيرَ في تصاعد وتتابع وبناء فني قائم على قانون السبب والنتيجة تتابعاً منطقاً متسقاً لا يسمح لأى عنصر دخيل كي يدسَ نفسه فيضعف من إيقاعه ويدخله في متاهات جانبية أو دوائر مفرغة ، على الجانب الآخر نجدُ أن العلاقة بين المسرح والنقد المسرحي علاقة تكاملية فلا نقد بدون مسرح ولا مسرح بدون نقد, وعلى الناقد المسرحي أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي يستطيعُ أن تؤهله لكي يكونَ دعامة في إيصال رسالة المسرح الفنّية والإنسانية, فالنقُّد المسرحي له ضوابط علمية ومعايير موضوعية وأساليب جمالية حتى تكونَ العملية النقدية فعّالة في تحليل المضمون الفكري للنصِّ المسرحي وفي التحليل الفني للشخصيات الدِّرامية.

مشكلة البحث وتساؤلاته

تعدُّ الشخصية الدِّرامية من العناصر الأساسية المكوّنة للمسرحية، والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي بترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعله الشخصية وما تظهره وما تشاركُ فيه من صراع وقضايا تكون المادة الحيوية في الكتابة المسرحية ,ورغم زخم النصوص المسرحية الإبداعية إلا أنَّ البعض منها لا يخلو من الأخطاء والثغرات وقد يصلُّ إلى حدِّ الخلل الفني في رسم أحد شخوصه الدِّرامية رغم الخبرات الحياتية والخبرات الأكاديمية وتجارب الآخرين والتأثرُ بالتيارات والمدارس المسرحية الغربية سواء في الكتابة أو الاستلهام من القديم أو الحديث أو بالعودة للموروث الشعبي، أو قد تكون أخطاء فنية وفكرية في رسم الشخصية الدِّرامية وتحولاتها الدِّرامية أو في تصادم الشخصية الدِّرامية مع الرسالات السماوية أو الأعراف الاجتماعية السائدة وغيرها من الإشكاليات والأخطاء الفنّية وبناء عليه تمثلت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

ما الرؤية النقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية لعينة المسرحيات المختارة؟

تساؤلات البحث

- ما شروط رسم الشخصية الدِّرامية المسرحية وأنواع التحول الدِّرامي لها؟
- ما الأخطاء والمآخذ في الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية التي يجبُّ أن يتجنبها الكاتبُ المسرحي خاصة فى النماذج المختارة؟
- ما سمات الكتابة الإبداعية لرسم الشخصية الدِّرامية وتقنياتها الجديدة؟

أهداف البحث

- تسليط الضوء على مفهوم الشخصيات الدِّرامية وأنواعها.
- يهدفُ البحث إلى رصد السمات والخصائص للكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدِّرامية في النص المسرحي.
- تسليط الضوء على الأخطاء والمآخذ والعوائق في كتابة ورسم الشخصية الدِّرامية المسرحية.

- إيضاح إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية المسرحية من حيث دوافعها وتحولاتها في عينة المسرحيات المختارة في البحث.

أهمية البحث

- تأتي أهمية البحث في كونه دراسة جديدة في مجال التحليل الفني للأدب المسرحي حيثُ يفتقدُ العاملون والباحثون المهتمون بالدراسات المسرحية النقدية في هذا المجال.
- رصد إشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدِّرامية وتوعية الكاتبُ المسرحي لتجنب تكرار تلك الأخطاء والمآخذ في تناوله الشخصية الدِّرامية كما سيتضحُ ذلك في تناول النصوص المختارة عينة البحث.
- إبراز السمات والخصائص التي يجبُّ أن يمتثل بها الكاتبُ المسرحي في رسم الشخصية الدِّرامية.

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث : (النصوص المسرحية المختارة)

أحمد شوقي : مجنون ليلى, الأعمال الكاملة القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب د،ت

توفيق الحكيم: الملك أوديب, القاهرة , المطبعة النموذجية, ١٩٤٩م.

توفيق الحكيم: السلطان الحائر, القاهرة, دار الشروق, ١٩٦٠م.

صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب ,١٩٦٦م.

أسباب ودوافع اختيار عينة البحث

– تم إجراء دراسة استطلاعية على تلك النصوص المسرحية للبحث والرصد في تلك الإشكالية في رسمِ الشخصية الدِّرامية من جانب الكُتَّاب و النُقاد في النصوص المختارة.

– قد ارتكز الباحث على رصد وتحليل الأخطاء والمآخذ في إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية المسرحية التي يجُّب أن يتجنبها الكاتبُ المسرحي.

– كشفت الدراسة الاستطلاعية مدى ثراء وعمق النصوص المسرحية المنتقاة في رسمِ الشخصية المسرحيّة : الأدبية التراثية والأسطورية والصوفية وتحليل تلك الإشكالية النقدية بشكلٍ موضوعي وبحسّ فني أكاديمي.

مصطلحات البحث

النقد: في اللغة " لفظ النقد يدور حول إخراج الشيء وتمحيصه لتمييز جيده من رديئه "[٢] بهدف الكشف والإظهار يقول ابن فارس" النون والقاف والدال أصل صحيح يدل على إبراز الشيء وبروزه، نقد الدرهم وذلك أن يكشف عن حاله في جودته".[٣]

النقد في الاصطلاح : هو النظر في الأقوال والأفعال بهدفِ الصلاح والإصلاح المترتب عليه, و القدرة على التمييز والتحليل " والتقييم لخطوات لا تغني إحلالها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق كي يتخذَ نهجًا واضحًا موصلاً على قواعد جزئية أو عامة".[٤]

الإشكالية: تعرفُ الإشكالية على أنها إعلان حول كيف يمكننا معالجة المشكل المطروح من خلال سؤال الانطلاق نظريًا هي المنظور النظري المختار الذي يتناسبُ أفضل مع المعالجة العلمية للسؤال الأولي[٥] فالإشكالية أساسُ الإجابة على السؤال التالي لماذا نحن بحاجة إلى تحقيق هذا البحث إجابات يقترحها فالإشكالية تزودُ الباحث بالعناصر الضرورية التي سوف تبرز دراسته.[٦]

التعريف الإجرائي للإشكالية : هي الأخطاء والمآخذ الفكرية الفنّية والنقدية في رسم الشخصية الدِّرامية في النصوص المسرحية المختارة عينة البحث.

الشخصية : مفهوم الشخصية لغة: شخص، الشخص مذكر والجمع أشخاص[٧], ولفظ personality هو الترجمة الانجليزية للفظ الشخصية مستمد من اللفظ اللاتينية القديمة persona التي تعني القناع أو الشخص مع الإشارة إلى الدور التمثيل الذي يقوم به[٨] الشخصية صفات تميز الشخص عن" غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية متميزة وإدارة وكيان مستقلة ".[٩] ويرى أرسطو أن الشخصية في كتابة "فن الشعر" ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا والتي تحددُ صبغتها الخاصة وقيمتها النوعية والأجزاء هي الحبكة، الشخصية ،اللغة ،الفكر المرئيات المسرحية. [١٠]

الإطار النظري

تعددت وتنوعت الآراء والمفاهيم التي دارت حول الشخصية الإنسانية وتعدُّ "عبارة سقراط الشهيرة اعرف نفسك " المُسَّطرة على معبد دولفي باليونان."[١١] , كما نعرفُ في هذه المقولة مدى صعوبة الوقوف على أغوار تلك النفس مهما تعددت حولها الأبحاث واختلفت فيما حولها المفاهيم.

ويحددُ أرسطو أربعة عناصر لابدّ من توافرها في بناء الشخصية وهي" الصالحية الدِّرامية، الملائمة أو صدق النمط، مشابهة الواقع، ثبات الشخصية، وإن كان أرسطو يضيفُ إليها خصائص إضافية تتمثلُ في الحتمية والاحتمال، تحسين الواقع.[١٢]

وفي هذا الصدد يقول " نبيل راغب " في كتابه "موسوعة الإبداع الأدبي" أن أول استخدام مصطلح الشخصية كان على يدي الشاعر والأديب الإغريقي" ثيوفر استوس" المتوفي عام ٢٨٧ ق. م والذي استفاد بمقولات " أرسطو " النقدية حول مفهوم الشخصية في الشعر والأدب فألف كتابًا كان بمثابة صور لشخصيات مُسلية ومثيرة لتعليم طلبة علوم البلاغة من مجرد كونها عنصرًا ضمن عناصر ستة مكونة للتراجيديا إلى مجال الأعمال الأدبية التي تكتب لها خصيصة.[١٣] ويميلُ بعض النُّقاد إلى تقسيم الشخصيات المسرحية إلى نوعين من حيث الوزن الفني: "شخصيات مبسطة (مسطحة), وأخرى كروية.

والشخصية من النوع الأول لها وجه واحد يعطي مظهر واحدًا كشخصية الحلاق الثرثار أو الفتاة الساذجة أمّا الشخصية من النوع الثاني فهي على عكس ذلك أنها متعددة المظاهر وترى كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجهٍ واحد منها وفي تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع . وتوصف الشخصيات المسرحية بأوصاف خاصة ترتبط بمجلات تحركها منها الشخصية الحركية , الشخصية الثانوية , الشخصية الجامدة (الراكدة) , الشخصية الرئيسة.

الشخصية النمطية(مخزونة)".[١٤] من حيث طبيعتها شخصية واقعية – شخصية خيالية, من حيث دورها بالمسرحية شخصية الخصم – شخصية مساعدة – شخصية نمطية.

رسم الشخصية الدِّرامية المسرحية

حينما يكتبُ الكاتبُ المسرحي الشخصية فهو يختار لها خصائص وسيمات تميزها عن غيرها وهذا التميز يجعلها تتلاءم مع عناصر البناء الدرامي وتساعد على توصيل الفكرة للمتلقي.وعند رسم أي شخصية لابد أن تكون مستوفاة الأبعاد التي تنقسم إلى ثلاث وهي:

البعدُّ المادي الفسيولوجي ويقصدُ به الملامحُ الجسميّة الخارجية للشخصية وما يتصلُّ بتركيب الجسم ويشملُ الجنس ذكر أو أنثى والطول والقصر, والنحافة , والسّن والحجم واللون والصحة والمظهر العام.

البعدُّ الاجتماعي السيولوجي ويتمثلُ في الجوانب الثقافية والاقتصادية والمهنة والتعليم والحالة الاجتماعية والعلاقات الشخصية والأسرية والمشاركات الاجتماعية والبيئة التي ينتمي إليها أبطال العمل المسرحي.

البعدُّ النفسي السيكولوجي ويتضمنُ الحالة النفسية والمزاجية والطبائع والميول والرغبات والدوافع الرئيسة للأفعال التي تقوم بها الشخصية طبقا لدوافعها النفسية.

شروط رسم الشخصية الدِّرامية

التوافقُ: بمعنى أن تتلاءم الشخصية مع الصفات الفطرية حتى تكونَ الشخصية أكثر إقناعاً بالنسبة للمتلقي.

التشابه: بمعنى ضرورة" خلق شخصيات لها مثيل في الحياة حتى تكون أكثر إقناعًا وتأثيرًا داخل العمل الدِّرامي".[١٥]

البناء المنطقي للشخصية: بمعنى لا تقول الشخصية شيئًا وتأتي بفعل بعيدًا عن الاحتمال ومنافٍ للواقع والمنطق حتى تكون مُقنعة للمتلقي غير متناقضة في طرحها.[١٦]

نمو الشخصية : يرى "لاجوس أجري " أن الشخصيات التي لا تحقق تطورًا في مسار فعلها تجعلُ من مسرحية شيئًا رديئًا فإن أي موقف يضعها فيه الكاتبُ يكون موقفاً غير حقيقي ولا واقعي.[١٧]

شخصية محورية:وجود شخصية محورية تقومُ عليها المسرحية لخلق الصراع الدرامي مع الشخصيات الدِّرامية الأخرى كي تجعلَ المسرحية تتحركُ للإمام وتتصاعدُ الإحداث الدِّرامية.

الشخصيةُ المضادة (الخصم) :وهو يقاوُم إرادة البطل أو الشخصية المحورية في المسرحية.

تناسقُ الشخصيات الدِّرامية: يؤكدُ لاجوس أجري أنه إذا نسقت الشخصيات تنسيقًا صحيحًا سيكون حوارها منسجماً تعكسُ طبيعتها وتميزها عن بعضها البعض.(١٨)

وحدة الأضداد:هي الوحدة التي تجمعُ بين النقيضين وأن تشابهًا في أمور كثيرة, إلى أن يقضي أحدهما على الآخر.

موقف الشخصية الدِّرامية : يحرصُ الكاتبُ المسرحي على تحديد ملامح وموقف الشخصية الدِّرامية تجاه ما يجرى أمامها من أحداثٍ وأمورٍ ذات صلة وثيقة بها.

أنواع الشخصيات المسرحية

هناك الشخصية المحورية – الشخصية المضادة – الشخصية الكاشفة – الشخصية الناطقة باسم المؤلف

الشخصية الثانوية : تعتبرُ الشخصية الثانوية المساعد للشخصية الرئيسة وتحملُ أدوارًا أقل فاعلية وهي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسة وتساهمُ في تطوير الأحداث.

الشخصية النامية: وهي الشخصية التي تتطورُ مع أحداث المسرحية وتنمو وتكتملُ معها ويظهرُ في كل موقفٍ التصرف جديد يكشفُ لنا عن جانب جديد منها وتتغيرُ من موقف إلى موقف سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أو الإخفاق.(١٩)

الشخصيةُ الهامشية: ليست فاعلة في المواقف والأحداث الدِّرامية وتعدُّ جزءً من لا تلفت نظر القارئ.

الشخصيةُ المسطّحة: وهي الشخصية التي تظهرُ دون أن يحدثَ في تكوينها أي تغيير وإنما يحدثُ التغيير في علاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب أمَّا تصرفاتها فلها دائما طابع واحد. (٢٠)

الشخصيةُ المعقدة المركبة : هي الشخصية التي لا تستقرُّ على حالٍ ولا يستطيعُ المتلقي أن يعلمَ مسبقًا ما سيؤول إليه أمرها فهي متغيرة ومتبدلة الأطوار قادرة أن تدهشَ القارئ لأنها مركبة من مجموعة من السمات عكس الشخصية البسيطة.

الشخصيةُ النمطية: الشخصيةُ التي يتحققُ فيها الصفات يفترضُ أن تتحققَ عندما تنتمي إلى مهنة معينة أمثال الحلاق، الخادم في مقهى وغيرها.

أنواع التحول الدِّرامي للشخصية

١- التحول السلبي ٢- التحول الإيجابي

٣- التحول جزئيًا ٤- التحول غير المبرر دراميًا

١. **التحول السلبي:** نتيجة إساءة التقدير أو الخطأ في إصدار الحُكم والتسرع في إبداء الرأي وعدم تعمدُ ارتكاب الخطأ.
٢. **التحولُ الايجابي:** لاكتساب الخبرة من التجارب الحياتية ونضجُ الشخصية واكتسابها المعارف والمعلومات التي تجعلها قادرة على الحكم على المواقف والأشخاص.
٣. **التحول جزئيًا:** حينما تتأرجحُ الشخصية في قراراتها ومواقفها ما بين الخطأ والصواب لعدم وعيها الكاف.
٤. **التحولُ غير المبرر دراميًا:** وهو تحولُ الشخصية أو تناقضها وسرعة تغيير قراراتها ومواقفها بدون حتمية درامية أو وضوح أدلة دامغة تكشفُ سبب التحول في سلوكياتها وأقوالها.

الأخطاء في كتابة ورسم الشخصية الدِّرامية التي يجبُ أن يتجنبها الكاتبُ المسرحي

- عدم دلالة الشخصية الدِّرامية والإنحياز الشديد لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى.
- الإطالة المملة والحوارات المتعددة لإظهار شخصية واحده فقط بدل من الاهتمام بتطوير الشخصيات الدِّرامية الأخرى وتفاعلها.
- عدم وضوح المشهد الدِّرامي يؤثرُ على فهم الشخصية الدِّرامية وأبعادها.
- ضعف البناء الفني ينعكسُ في رسم الشخصية الدِّرامية وتطورها ودوافعها.
- عدم التزام الكاتبُ بحدود الشخصية المرسومة فينطقها بما لا يتلاءم.
- عدم ملائمة الحوار الدِّرامي لطبيعة الشخصية الدِّرامية.
- تصادمُ الشخصية الدِّرامية مع الرسالات السماوية والأعراف الاجتماعية بدون مبرر درامي أو حتمية درامية داخل السياق البنائي للمسرحية.
- طغيان الروح الغنائية في رسمِ الشخصية الدرامية على روح الدراما.
- تناثرُ المسرحية بالحشو الغير مُجدي من مشاهد وأحاديث وسرد جمل حوارية لشخصية أو شخصيات لا تدخل في صميم البناء الدِّرامي مما يحدث اضطراب في بناء الحبكة الدرامية ومما يبلبل الفكرة ويهشمُ السياق الدِّرامي للعمل المسرحي.
- عدم امتلاك الكاتب الحس المسرحي فلا يجعل المتلقي يشعرُ بوظيفة كل كلمة في الحوار.
- خلو العمل الفني من عنصري الإثارة والتشويق واختفاء بعض الدوافع والمحركات التي أدت إلى وقوع هذا الحدث الرئيس.
- الصدفةُ المتكررة للشخصية وإقحامها على السياق الدرامي دون تبرير.

- افتقاد الشخصية الدرامية قوة الإيقاع في الحوار ووقعها في المباشرة التي تقتل جماليات العمل الفني والخلط لديه (الكاتبُ) بين الإعداد والاقتباس والاستلهام من مسرحية إلى أخرى فجاءت شخوصه غامضة مشوهة.
- السردية تفقد الحوار المسرحي وظيفته الدِّرامية.
- استخدام عبارات فصيحة معجمية تكون صعبة على أداء ونطق الممثل فيجدُّ المتلقي صعوبة في تذوقها واستيعاب مضمونها.

تحديات تقفُ أمام الكتابة المسرحية المصرية

- ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي في كتابة النص المسرحي مما زاد الكاتب غربة وانعزال عن المشهد الثقافي.
- نفتقدُ في واقعنا الثقافي المسرحي المصري النصوص المسرحية التي تتمتع بقوة الكلمة والموضوعات الهادفة المتميزة.
- هناك كتابات مسرحية متميزة لا يتم تسويقها بالشكل الأمثل .
- استسهال الكثير من الكُتاب المسرحيين لظاهرة الدراما تورجيا بشكلٍ غير منضبط.
- أسهمت المرونة والتشكيل الجسدي للمؤدي في زعزعة ونبذْ الأنماط التقليدية للعرض وتهميش الشخصية المكتوبة للنص.
- قلة الدعم المادي لسفر المسرحيين المصريين للمشاركة في المهرجانات الخارجية للاستفادة والتعلم خاصة ورش الكتابة المسرحية .
- العوامل التكنولوجية وخطورة العروض المسرحية أحد العوامل الرئيسة التي ستشكلُ ملامح المسرح المصري في المستقبل مثل الرسوم المتحركة والعروض التفاعلية والتجارب الإفتراضية و توظيف تقنيات حديثة مثل تقنية " الهولوجرام ".
- تَعَّرض النصُّ المسرحي المصري لمحاولات تخريبِ حقيقية بدعوى التجريب الذي لم يتجاوزْ المقلد السَّاذج للاتجاهات الغربية.
- ظهور مصطلحات التأليف الجماعي وموت المؤلف و تهميش النص والمؤلف المسرحي.
- اختفت اللغة الأدبية والاحتفاء بها, وحلت محلها اللغة الجسدية للممثل.

شروط وسمات الكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدِّرامية

- التركيزُ والإيجازُ في رسم الشخصية من خلال" اللَّمحة الدَّالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة".(٢١)
- أن يتسمُ الحوارُ الدِّرامي للشخصية المسرحية بالصدق والموضوعية.

- الانتقاء الواعي في اختيار اللغة الدِّرامية لموضوع المسرحية, فلغة المأساة تختلف عن الكوميديا وكذلك الاختلاف حسب طبيعة العصور فالعصرُ الجاهلي يختلفُ في طرحه ومفرداته الدلالية عن العصور الحديثة.(٢٢)
- تطوير وتكثيف أبعاد الشخصية الدِّرامية كنسيج متناغم مع البناء الدِّرامي المسرحي.
- اختيار اللغة القادرة على حمل الدلالات والإيحاءات الفنّية بوعٍ عميق وحسٍّ فنيّ أكاديمي.
- أن تحمل الكتابة المسرحية الجيدة المتعة الجمالية والفنية.
- القراءات المتعددة باللغات الأجنبية وخاصة في الأدب المسرحي تساهمُ في تكوين ثقافة مسرحية متميزة لتجويد ممارسات الكتابة المسرحية للنص.
- التحولُ الدِّرامي المتدرجُ للشخصية بعيداً عن التناقض والتعسف في التحولات الشخصية الدِّرامية من النقيض إلى النقيض لذا يجبُّ أن" يكون الكاتبُ متمكناً من كل إسرار الصنعة المسرحية وتقنيتها من خلال قراءاته المستفيضة لكل أنواع المسرحيات.(٢٣)
- البعدُّ عن التشتت أو الإطناب أو افتعال في الشخصية أو الحدث أو الحوار المسرحي فذلك يعقل تدفق السياق الدِّرامي ويعيق بلورة المضمون الفكري.
- فهم الكاتبُ في رسم الشخصية تدخلات الأزمنة وتشابك الأمكنة بعيدًا عن الإبتذال اللفظي والتقعر والتعالي على الجمهور.
- من حيث مساحات الأدوار المكتوبة يجبُّ أن يراعي الكاتب أهمية الشخصية في الحدث بعيداً عن مساحة الدور أو مَنْ سيؤدي فالعبرةُ هنا بالأهمية الدِّرامية للشخصية ودورها في دفع الأحداث الدِّرامية.
- يجب أن يكون على دراية بكل حرفيات النص المسرحي لديه القدرة على الموازنة بين المضمون والشكل بحيث لا يغطى أحدهما على الآخر.
- يجبُّ أن يكون الكاتبُ متتبعاً لكل مراحل الحبكة الدِّرامية والتي تتآلف من التقديم الدِّرامي ونقطة الانطلاق والحدث الصاعد والاكتشافات ,التنبؤ، التعقيد، التشويق، والأزمة، والحدث الهابط ، والحل.
- أن يكون الحوار دافع لتطوير الأحداث مُعِّبر عن السمات التي تتميزُ بها الشخصية سواء كانت الصفات نفسية واجتماعية وجسمانية.

خصائص الكتابة المسرحية الجديدة

- الاعتماد على لغة إيحائية تتسمُّ بالتكثيف والتدفق الدلالي.
- توظيف المسرح الرقمي والتقنيات التكنولوجية الحديثة لخدمة النصّ المسرحي.
- تعدُّ أشكال الإعداد والكتابة المسرحية بين الجماعية والدراما تروج للنص المسرحي.

- تقلص دور الكلمة ونفوذ الأدب في الكتابة المسرحية إذ تمَّ الإعتماد على الارتجال واللحظة الآتية والعفوية واستبدال عنصر التمثيل بالأداء.
- ما يختزنه جسد الممثل من مفردات تصنع جمل وتراكيب بلاغي دون الحاجة إلى لفظها صوتياً أو استدعاء كلماتها طبقا للنص المسرحي.
- الاعتماد على الجمل القصيرة الحاملة لمعاني ودلالات كثيرة.
- تكسير بنية الحوار وذلك بالتخلي عن المقاطع الطويلة في الحوار والاستعارة عنها بالمقاطع القصيرة.(٢٤)
- اختراق مفهوم الزمن:" ورفض الكورنولوجية وذلك من خلال خلق مشاهد وأحداث خارج الزمن .
- الرموز والإشارات الجسدية والتداعي الحرّ للأفكار إعطاء دلالة للمتلقي في تفسير الشخصية الدَّرامية وأبعادها.
- انتصار خطاب الإرشاد المسرحي وذلك بازدياد الحصة المكانية والزمانية المخصصة للإرشادات المسرحية على حساب الحوار الدِّرامي فبطلها هو الإرشاد المسرحي للنص".(٢٥)

الدراسة التحليلية

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية مسرحية " مجنون ليلى" للأديب أحمد شوقي

لقد تنوعت رؤية الكُتاب والشعراء في توظيف الشخصية الأدبية من حيث استلهامهم أمثال أبو الطيب، المتنبي عن طلب بن شداد، أبو نواس, امرؤ القيس وقيس العامري, ولوبيد العامري, فكل كاتب له دلالاته الخاصة في الرؤية الفكرية والتوظيف الفنّي للشخصية الأدبية وسوف نتناول رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدّرامية مسرحية "مجنون ليلى" الحدث قصة حب بين عاشقين "قيس" و "ليلى" قد جمع بينهما في الصبا والشباب وتأتي المشكلة حين شبب قيس بليلى وتخضع" ليلى" للأعراف وتقاليد قبيلتها فتفضل الواجب على العاطفة و تفضل الزواج من قيس مع حبها له وتتزوج ليلى من شخص آخر وهو "ورد " ينتمي لقبيلة " ثقيف " ولا تشعر به زوجًا وتظلُّ على حبها " لقيس " وتموت من لوعة الحبِّ ويموت " قيس " بنوبات من الجنون لشده عشقه لليلى ثم يموت بجوار قبرها في نهاية المسرحية.

إشكالية الرؤية النقدية في رسم الشخصية الدِّرامية "قيس"

نراه عاشق متيمٌ بحب ليلى وشخصية تراجيدية أسطورية، وهو ذو عاطفة متأججة، ولايرى أنثى سواها، ولايحيد عن حبها حتى لو أودى ذلك بحياته ، وقيس هو المجنون أو شبيهه، فقد تمكن هذا الحب من قلبه وعقله، وكان الحب جارفاً مسيطرًا مستبدًا، وجعله مسلوب الإرادة، خاضعًا لتأثير الحبّ، وقد اختلف في عقله الناس، وهو في خلاصة الأمر جنون الحب العذري ، ولكن الشاعر بالغ في صورة هذا الحب

المستبد، وفي رسم صورة العاشق، فهو في النص بين إغماء وصحو، فلا تواجهه صعوبة حتى يرتمي مغمياً عليه، ولايصحو إلاّ إذا ذكر له أو فوق رأسه اسم ليلى(٢٦)

رسم شخصية " قيس " بلا تطورات جوهرية تحدث له خلال مشاهد المسرحية وفصولها لقد أنكر "شوقي" على " قيس " كل إيجابية ممكنة حتى ولو كانت موجودة في الأصل التراثي عند الأصفهاني خاصَة في مشهد طلب " قيس " للنار ومشهد المنازلة بين "منازل" غريم " قيس " في حب ليلى وبين زياد راوية قيس وصديقه الذي ظهر بالصورة إيجابية وشجاعة في إدارة الحديث والنيل من غريمه في المسرحية وبين منازل عند الأصفهاني ولكن " أحمد شوقي " أنكر هذا الموقف الايجابي والبطولي كي يصوره بالسلبية و"يتفق الباحث فيما ذهب إليه الناقد "سيد علي إسماعيل" أنه بسبب تلك السلبية لاقت شخصية قيس نقداً شديداً من قبل بعض النقاد أمثال " درينى خشبة " و " إبراهيم عبد الرحمن " و " محمد مندور " وغيرهم ولعل مخالفة هذا النقد مكنه من حيث النظر إلى شخصية قيس وسلبيته لان أحمد شوقي أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلى تمثل ايجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الإجتماعية , موت " ليلى " كان بسبب تمسكها بالتقاليد أما عند الأصفهاني جعل موت ليلى قبل موت قيس(٢٧) كما اتكأ أحمد شوقي على كتب الأدب التراثية وعدم مخالفته للتقاليد والأعراف الاجتماعية مثل اجتماع الفتيان بالفتيات، وتخدُّر القدم وذِكْر اسم الحبيب، وارتداء الملابس بصورة مقلوبة، والتصفيق أثناء السير.

قيس : لقد ضلَّ الطريق أمَا تراه يُصفِّق باليمين وبالشمال؟ **(المسرحية ص٨٧)**

وخلجة العين اليسرى والشعور بالتشاؤم.

قيس : خُلِجت قبل نلتقي عيني اليسرى وريع الفؤاد روعة طائر. **(المسرحية ص٨٧)**

وتلك العادات جميعها عادات عربية تراثية، ومنها المستمر إلى الآن في مجتمعاتنا العربية. ومما يُحسب لأحمد شوقي أن هذه العادات و التقاليد لم تُذكرْ في قصة المجنون عند الأصفهاني، ولكنه تمّ استدعائها من مخزونه التراثي والثقافي .

مجالس السمر بين الفتية والفتيات مذكورة في كتب الأدب التراثية

فلم يقبلْ النقادُ من الشاعر " أحمد شوقي " مشهد مجلس السّمر " في هذه الساحة – فتية وفتيات من الحيّ يسمرون في أوائل الليل، وفي أيدي الفتيات صوف ومغازل يلهون بها وهم يتحدَّثون في بداية المسرحية ويعتبروه غير معروف بين البدو سببه الناقد " محمد حسن عبد الله " في كتابه "فنون الأدب" أنه مظهر من مظاهر الضيافة في العصر الحديث " (٢٨) كما يؤكدُ " شوقي ضيف " في كتابه أن تلك الأمور من الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية " فشوقي " أدخل أو خبائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر(٢٩) في حين اتكأ أحمد شوقي على كتب الأدب التراثية التي تحدَّثت عن مجالس السّمر،

وعن اجتماع الفتية والفتيات.وكثيرًا ما كان الكاتبُ يُعقِّب على مثل هذه الاجتماعات بقوله: وكانت العربُ لا ترى بأسًا في ذلك، أو قوله: والعرب ترى ذلك غير مُنكر أن يتحدث الفتيان إلى الفتيات. ذكر الأصفهاني في كتابة "الأغاني" أن النسوة جلسن إلى المجنون فقلنَّ له

النسوة: ما الذي دعاك إلى أن أحللت بنفسك كل ما نرى في هوى ليلى، وإنما هي امرأة من النساء؟ وهل لك في أن تصرف هواك إلى إحدانا فنُساعفك ونجزيك بهواك.(٣٠)

لم يكنْ هناك تناقض في شخصية " ليلى " بالتسرع في رفض " قيس " و تسرُّعها في قبول "ورد" وبعد محاولة يائسة من " ابن عوف " كي يثنيها عمَّا عزمت عليه، تخاطبُ نفسها:

ليلى : في موقفٍ كان ابن عوف مُحسنًا فيه وكنت قليلة الإحسانِ
فزعمت قيسًا نالني بمساءةٍ ورمى حجابي أو أزال صياني
والنفس تعلم أن قيسًا قد بنى مجْدِي، وقيسٌ للمكارم بأنَّ
لولا قصائده التي نوَّهن بي في البيد ما علم الزمان مكاني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأنني مأمورةٌ وكأنما قد كان شيطانٌ يقود لساني (المسرحية ص ٧٧)

التشبيب منافٍ للتقاليد العربية

ومن المؤيّدين لوجودها التراثي فقد ذكر " الأصفهاني " عن الشاعر " الرمَّاح بن أبرد، المعروف بابن ميَّادة، ينسبُ بأم جحدر بنت حسان المريَّة؛ إحدى نساء بني جذيمة، فحلف أبوها ليخرجنَّها إلى رجل من غيرِ عشيرته ولا يزوجها بنجد، فقدم عليه رجل من الشام فزوَّجه إيَّاها.(٣١)

ومن النُّقاد المؤيّدين أمثال " عبد القادر القط " والناقد سيد علي إسماعيل أن العربَ قد بالغوا في التحرُّج من التشبيب بنسائهن، فأخرجوهن عن أرضهم، وأبعدوهن آلاف الأميال. ولم يكنْ عدم زواج الشاعر مَمنْ شبب بها هو العُقاب الوحيد. ومن ذلك ما رواه الأصفهاني عن الشاعر الرمَّاح بن أبرد، المعروف بابن ميَّادة، ينسبُ " بأم جحدر " بنت حسان المريَّة؛ إحدى نساء بني جذيمة، فحلف أبوها ليخرجنَّها إلى رجل من غير عشيرته ولا يزوجها بنجد، فقدم عليه رجل من الشام فزوَّجه إيَّاها. والبحث يقف مع مَنْ أيَّدوا وجود التشبيب في التقاليد العربية، باعتبار البحث مع النص التراثي كما جاء في كتاب «الأغاني؛ لأن به من دلائل التشبيب الكثير.

هند: لِمَ لا سلمى، ألم يرفع لها المجنون ذكرًا؟ **(المسرحية ص ١٥)**

من الرافضين أمثال الأديب " طه حسين " عندما تحدث عن التشبيب قائلًا: فلم نسمعْ فيما وصل إلينا من أخبار العرب في الجاهلية والإسلام أن تشبيب الشاعر بامرأة كان يحول بينه وبين زواجها، ولا نكادُ

نصادف مثل هذا التقليد إلا فيما يتصلُ بأخبار العُشَّاق المجانين، من أمثال " قيس " و " عروة بن حزام " وغيرهما من الذين ينتسبُ وجودهم التاريخي إلى هذه الفترة المبكِّرة من تاريخ الإسلام".(٣٢)

قد وُفِّق أحمد شوقي في تصوير الصراع النفسي عند رسم الشخصية الدِّرامية" ليلى"

ليلى في صراعً نفسيً مع تقاليد بيئتها خاصَة في موقف الاختيار، فأُصيبت بحالة من فقدان الوعي، فرفضت الزواج من " الحبيب " وقبلت الزواج من " ورد ". تعيشُ عذراء مع زوجها " ورد ", نلمسُ ذلك في حوار ليلى مع " عفراء " جارية قيس.

عفراء : هي عذراء؟ ربي اشهد!

ليلى: اجل عذراء حتى يضمني ركن لحدي. **(المسرحية ص ١١٠)**

ونلمس في كلماته (ورد) تأكيد ذلك قائلاً:

ورد : إذا جئتها لأنال الحقوق نهتني قداستها أن أنالا. **(المسرحية ص ١٠١)**

ثم يستمرُ هذا" الصراع بين تقاليد بيئتها وبين حبها لقيس؛ فهي تخلص لزوجها، ولكنها لا تسلمُ له جسدها، بينما تسلِّم قلبها لقيس وترفضُ أن تخضعَ لنزواته؛ حِفاظًا على كرامتها، وعلى عِرض زوجها".(٣٣)

ليلى تظلُّ في معاناة وفى صراع نفسي مستمر بين التقاليد العربية ، وبين حبِّها لقيس حتى تموت. إذن ليس هناك أدنى تناقض في رسم شخوصه الدِّرامية.

- **فموقف العاشق قيس مقبولاً بشهادة الزوج حيث نراه يقول :**

ورد:قيس أرى الموقف لا يجمعنا أنت حبيب القلب, والزوج أنا يا لكما منى ويا لى منكما نحن الثلاثة ارتطمنا القضا.

- **ورد شخصية متفهمة تلتمسُ العذرَ للمُحبِّين**

ورد:ليلى تعالى , اسرعي قيس اتى ليلى هناك مَنْ تحبين هنا.

قيس:أمازحُ يا ورد قل أنت أم تسخرُ من أم ترى تهزأ بنا.

ورد:بل قلت جدا ! لم اقل مهازلا. **(المسرحية ص ١٠١)**

" فوردُ " قد تزوَّج " ليلى " وهو يعلمُ تمامًا مقدار حُبها " لقيس " فقد كان " ورد " الإنسان الوحيد الذي يعلمُ مدى الحب الرابط بين قيس وليلى كما نلمسُ الاهتمام بالجانب النفسي والإنساني عند " ورد " و " ليلى " ويري الباحث أن هذا التصرف من قبل الزوج " ورد " كان من أجل ليلى لا من أجل " قيس " فهو يعلمُ عذابها وشقاءها.

ورد:زدت نفسهما شقاء وزدت قلبيهما عذابا. **(المسرحية ص١١٦)**

ليلى ساءتْ حالتها الصحية بعد زواجها من ورد ، وأصبحت في حالة احتضار؛ لذلك نجدُ الزوج يستغلُ وجود " قيس " في الحيّ ثمَّ ينادي على ليلى لتلقاه ، محطِّمًا بذلك التقاليد العربية في سبيل حياة زوجته. وبذلك يكون " أحمد شوقي " قد خلق الموقف التراثي خلقًا جديدًا بتفسير جديد تلك الرؤية المختلفة عما تصوّره النقَّاد".(٣٤)

حيث ينتصر (العقل على القلب) ويكون هذا الموقف هو المؤدى إلى (الهامارتيا) أوالسقطة المدمرة – كما يُسميها أرسطو – التى تجعل من الشخصية المسرحية شخصية مأساوية معذبة .. تثير الشفقة في نفس المتفرج، وتؤدى إلى تطهير عواطفه – كما يرى أرسطو أيضا(٣٥)

كان موضع اهتمام أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلى" الانتصار لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد ليصوغا موضوعاً أخلاقياً يصور نُبل العرب وسمو أخلاقهم.

لم يستطعْ الشاعرُ " أحمد شوقي " أن ينفصلَ عن بيئته الثقافية والاجتماعية والسياسية فظهر ذلك في فترة الثلاثينيات – من القرن العشرين – اهتمام بقضية تحرير المرأة والمرأة الجديدة وكذلك كتابات " هدى الشعراوي " وكتابات لطيفة محمد سالم عن المرأة المصرية والتغيير الاجتماعي , و" كانت أولى الناشطات في مجال تحرير المرأة في مصر " هدى شعراوي " ، ثم توالت الناشطات بعدها من أجل ذلك. حمل لواء تحرير المرأة من الرجال " قاسم أمين " الذي كتب كتاب " المرأة الجديدة ", وتحرير المرأة ثم حمل اللواء من بعدهم "جمال البنا" في العديد من كتبه والتي على رأسها كتاب "المرأة المسلمة بين تحرير القرآن وتقييد الفقهاء" .(٣٦)

فالتغيراتُ في المشهد الاجتماعي والثقافي والترويج لحركة تحرير المرأة والمطالبة بتعليم المرأة المصرية متناغم مع أجواء مشهد إنفراد " قيس بليلى " بعد زواجها من " ورد "، فقد أتى به شوقي كي يثبتَ إيجابية الفتاة العربية وخاصَة المصرية, فنرى" ليلى" أمام تقاليد بيئتها، "بعكس سلبية "قيس" أمام هذه التقاليد، وبالتالي خالف " أحمد شوقي " الأصل التراثي في عدم اختيار الفتاة لشريك حياتها ولقد عمقها الشاعر أحمد شوقي في الصراع النفسي في التسرع بين رفض المحبوب وقبول الزوج المرفوض.

ومن الثابت تراثيًّا أن هذه الشخصية (ليلى) مخالفة تمامًا عند "الأصفهاني"،هذا التناقض بين المسرحية وبين الأصل التراثي، يبلورُ الصراع النفسي عند شخصية ليلى. فليلى عند "الأصفهاني" نراها خاضعة خانعة لأوامر والدها المهدي. في حين تعمد "أحمد شوقي" عدم إظهار تلك الاستبدادية التي ذكرها أبو الفرج الأصفهاني في حديثه عن شخصية المهدي الذي وصل إلى التهديد بالقتل إذا اختارت غير ورد زوجًا لها."(٣٧)

من ضمن المآخذ في المسرحية المنولوجات الطويلة لاسيما على لسان "قيس" كانت غير ذات صلة قوية بالمسرحية قريبة من الأوبريت جميع الشخصيات الدِّرامية ليس بها عمق دِرامي

ذاتية المؤلف العارمة لاتزال في بنّية هذا العمل المسرحي ولم تخرجْ منه خروجاً كلياً نلمسُ أبيات لاوظيفة لها، وقد أقحمها الشاعرُ إقحامًا لجماليتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشواً، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولايشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لاصوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ماجعل البيت غريباً عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاءُ هو شقاء شوقي حين نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزتا على حساب شخصية قيس(٣٨):

قيس : إني أحبُّ وإن شقيتُ به وطني وأوثرهُ على الخلدِ **(المسرحية ص ١٣٢)**

ويؤخذ على الشاعر في رسم الشخصية الدرامية قيس في نهاية المسرحية بهيمنة ضمير الغائب المفرد حيث جاء صوته (شوقي) على لسان " قيس " في نهاية المسرحية قائلاً :

قيس : نحنُ في الدُنيا وإن لم ترَنا لم تمُت ليلى ولا المَجنونُ مات **(المسرحية ص ٣٣)**

وأيضاً يؤخذ على المسرحية عدم التمهيد في موت " ليلى " الذي جاء بين الفصلين الرابع والخامس ,كما يؤخذ كثرة عدد الشخصيات الدِّرامية في هذا النص المسرحي حوالي عشرين شخصية الشياطين والرجال والفتيات وغيرهم ولقد جاءت شخصية قيس من التراث أكثر ما جاء من النص المسرحي إذ كان اهتمام " أحمد شوقي " بجمالية الشعر والتشبيهات على حساب رسم الشخصية الدِّرامية التي غلب عليها الوصف المباشر والحكي والاسترسال.

على الجانب الآخر أجاد أحمد شوقي رسم وبلورة الصراع الدرامي بين العقل والقلب أو بين الواجب والعاطفة بين عواطف الفرد وعواطف المجتمع التى قامت في فرنسا على "يد "كورني" وفي إنجلترا على أبدى "درايدن" والعديد من كتاب المأساة البطولية . كنوع من التعبير عن عقلانية المجتمع ممثلا في الرجل النبيل : واجب الرجل النبيل أن يصل إلى حل للتناقضات التي تثور في نفسه بين عواطف مختلطة وأن يصوغ من هذه التناقضات نوعًا من الاتساق أو الهارموني لا يضر شرف الفرد ولا يؤذى ضمير المجتمع"(٣٩).

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية مسرحية "الملك أوديب" توفيق الحكيم

الأسطورة تحمل في طياتها تراثاً بشرياً خاصاً بالذات عند شعب من الشعوب فتبقى المنبع الأول الذي استقى منه المسرح مدته ويمكنُ القول بأن الأساطير تحملُ بلا شك دلالات إنسانية" لم تفقدْ قيمتها خلال التطور الحضاري وقد حاول الأدباءُ والكتُّاب علاج الكثير من هذه الأساطير وذلك لتوضيح دلالتها أو تحميلها دلالات وتفسيرات جديدة تتفقُ مع روح العصر".(٤٠)

فالأساطيرُ ساعدت على تفسير العديد من الظواهر الطبيعية التي عبَّرت عن العقلية الإغريقية المتحضرة كرمز في النجاح والذكاء وخاصَّة في إجابة " أوديب " على سؤال أبي الهول المُحير كما نجدُ أصداء

الديانة الإغريقية فوق أوديب ملكًا حيث الكهنة والعرافين والاستطلاع واستشارة الغيب والوحي مثل الكاهن ترسياس. فقد كتب أوديب ملكًا بهدف الخدمة الدينية. على الجانب الآخر نرى أن رسم الشخصية الدِّرامية يتعارضُ شكلاً ومضموناً مع مقدمة المسرحية فلقد اعتكف " الحكيم " أربع سنوات على" تحليل ودراسة مسرحية سوفوكليس التي كتبت قديمًا وحديثًا. في معارضته وحاول أن يعالج علاجًا جديدًا يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة و نظرته إلى الحياة من جهة أخرى".(٤١)

الشخصية الدِّرامية أوديب تتعارضُ مع محرمات الشرائع السماوية والقيم الأخلاقية

لقد جعل " توفيق الحكيم " النبوءة أمرًا إنسانياً وجرد القصة من بعد المعتقدات الخرافية التي تتعارضُ مع العقلية العربية الإسلامية فجعل الكاهن هو الذي يدبر مؤامرة للقضاء على أسرة الملك " لايوس " بدل من النبوءة الإله أبولو , حيث حذر من ذلك الطفل الذي سيرزق به فيشبُّ ويقتل أباه ويتزوج أمه ويرث العرش من بعدهما. لقد رأي الكاتبُ كمسلم الديانة أنه لا يستطيعُ أن ينسبَ إلى الإله إرادة شريرة ماكرة ظالمة التي ألزمت " أوديب " قضاؤه المنحوس يفسر في مصلحته ماذا عمه سوفوكليس من أن تردى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذًا لحكم القضاء والقدر فزعم الكاتبُ أن الذي دبرّ هذه المأساة إنما كان كاهنًا أعمى يسمى " ترسياس " نقم على أسرة لايوس كي "ينقل الملك إلى غير هذه الأسرة فأوهم لايوس بأن العرَّافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه ويعتلى العرش وذلك حتى يحرم" لايوس" نفسه من ولي العهد.

لقد رأي " توفيق الحكيم " في الأسطورة الإغريقية ما يتعارض مع عقيدته الإسلامية في حول التخلص من الإطار الأسطوري مثل غيره من الكُتاب السابقين وذلك بأن يجرد أوديب من العظمة الإلهية كما في الأسطورة القديمة لسوفوكليس " لأنه تأملها وأبصر فيها شيئًا لم يخطرْ على بال " سوفوكليس " أبسط صراع ليس فقط بين الإنسان والقدر كما رأي ومن جاء بعدهم بل أبصر صراعاً بين الواقع وبين الحقيقة".(٤٢)

أوديب: إنني أريد أن أعيش يا جوكاستا وأن تعيشي معي يجب ألا نسمح لشيء نراه ان يهدمه أن الواقع الذي نعيش فيه الآن يجب أن يبقى. **(المسرحية ص ١٤٠- ١٤١)**

الخطأ بشخصية " أوديب " كونه الزوج العاشق المتيم بأمه وزوجته " جوكاستا " فالكاتبُ هنا يصور لنا فالكاتبُ هنا يصور لنا موقفًا شاذًا عجيبًا لم يفعله غيره مَنْ عالجوا هذه الأسطورة ذلك أنه أوديب رغم معرفته حقيقة إثمه البشعة من زواجه من أمه, وقد أنجب منها إلا إننا نراه يحاولُ أن يغريها على استمرار العيش معه. (٤٣)

أوديب: (كالمخاطب نفسه) إن السماء لا تظلم أبدًا؛ لأنها ميزان لا يعرف الخلل تشجعي

يا (جوكاستا) مثلما أتشجع ... وتجلَّدي مثلما أتجلَّد ... واحتملي كل شيء مواجهة الواقع لم نرتكب إثما عامدين ... ولم نُرِدْ كل هذا الشر، إني مؤمن بطهر قلبي وقلبك وإذا كان علينا أن ندفع ثمنًا ... فليكنْ هذا للمجد.

جوكاستا: لا استطيعُ أوديب لو استأنفنا هذه الحياة الشاذة بعد اليوم لم أعدْ أصلح للبقاء أيها العزيز أليس هنا لك من مخرج إلا ذهابي. **(المسرحية ص١٣٨)**

أطلق " توفيق الحكيم " العنانَ لرغبات بطله "أوديب "وأفسح المجالَ أمام إغرائه و شهواته "لجوكاستا" غير متقيد بدين أو عرف أو سلوك , يفضِّل الواقع على الحقيقة هذا المسلك ضعفًا في الدراما وخلل في الرؤية الفكرية والمعالجة الفنّية في رسم الشخصية الدِّرامية ومرفوض منافٍ للأخلاق والقيم ويخالف قلبًا وقالبًا تعاليم ومسلك الإسلام الداعي إلى الوضوح في شرائعه لنبذ جميع الوسائل والحيل التي يمكن أن "تكون منافذ فتنة وأبواب شر ويكون الحصاد اضطراب الوعي والإدراك والحس والشعور."(٤٤)

عدم اتساق الشخصية الدرامية " أوديب " مع مقدمة الكاتب المسرحي نلمس التيه والضياع والعبث والرغبة المحمومة في إشباع رغبة الحب المحرَّم وهذا يجافي الإسلام ويناقضه في إطلاق العنان للذات لتفعل ما تشاءُ من المُحرمات ليس مسلكاً لائقاً بالإنسان وإنما هو طريق شيطاني ودعوة للسقوط والتردي والإنحطاط.

أوديب: لن تذهبي .. سأرغمك على الحياة سأحرسك الليل و النهار لن اسمح لشي أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا. **(المسرحية ص١٣٩)**

لم ينجح " توفيق الحكيم " في إقناعنا بهذه المحاولة لذا يتضحُ أهمية الوعي والحذر من الخلط و التناقض في رسم الشخصية الدِّرامية وهذا التناقض نلمسه في رسم الشخصية الدِّرامية " أوديب " غادر مدينة " كورنثه" رفضًا منه للحياة في أكذوبة ولكنه بمحض إرادته وافق ترسياس على أن يعيش في أكذوبة أكبر وأخطر وأعظم وهى إشاعة لبطولته وهنا وقع " توفيق الحكيم " في التناقض الذي أضعف الشخصية . " فأوديب " شخص شهواني تجاه أمّه هو فاشتهاء أحد الوالدين جنسيّاً من المحارم في الشريعة الإسلامية, هن النساء اللاتي لا يجوز للرجل من المسلمين أن يتزوج يهن , والمُحرمات من النساء حددهن القرآن الكريم بشكل مُفصل ومُحكم من الفصول إلى الفروع **في سورة النساء " وَلَا تَنْكِحُوا مَا نَكَحَ آبَاؤُكُم مِّنَ النِّسَاءِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ إِنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وَمَقْتًا وَسَاءَ سَبِيلًا ,حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَاتُكُمْ وَبَنَاتُكُمْ وَأَخَوَاتُكُمْ وَعَمَّاتُكُمْ وَخَالَاتُكُمْ وَبَنَاتُ الْأَخِ وَبَنَاتُ الْأُخْتِ وَأُمَّهَاتُكُمُ اللَّاتِي أَرْضَعْنَكُمْ وَأَخَوَاتُكُم مِّنَ الرَّضَاعَةِ وَأُمَّهَاتُ نِسَائِكُمْ وَرَبَائِبُكُمُ اللَّاتِي فِي حُجُورِكُم مِّن نِّسَائِكُمُ اللَّاتِي دَخَلْتُم بِهِنَّ فَإِن لَّمْ تَكُونُوا دَخَلْتُم بِهِنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ وَحَلَائِلُ أَبْنَائِكُمُ الَّذِينَ مِنْ أَصْلَابِكُمْ وَأَن تَجْمَعُوا بَيْنَ الْأُخْتَيْنِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا "** (٤٥)

لقد خالف " توفيق الحكيم " النصّ الديني والتجريم القانوني فاهتزاز الثوابت فى طرحه الدِّرامي: بمعنى اهتزاز" معاني الأبوة والأمومة والبنوة ، تلك المعاني التي تشكلُّ فأمر إقامة علاقة بآخر خارج دائرة التحريم أمرًا محوطًا بالرفض و بالشكوك والتجريم و الاشْمِئْزازَ. "إذ تترتبُ على زواج المحارم نتائج تربك النظام الاجتماعي، وتفسد نسقه الطبيعي".(٤٦) ، فلم يقبلْ أوديب الوثني في مسرحية أوديب ملكا سوفوكليس أن يستمر في "عشرته مع جوكاستا بعد أن اكتشف أنها أمه وفقأ عينيه بعد انتحارها وبرر فعله هذا بأنه لا يستطيع أن يواجه أبويه في عالم الموتى بعد الذي فعل بهما في الدنيا."(٤٧)

ومن الواضح أن اهتمام " توفيق الحكيم " بشخصية "أوديب" كان أكبر بكثير من اهتمامه بباقي الشخصيات والتي تستحق الاهتمام مثل شخصية " جوكاستا " نراها الزوجة الأنثى التي أحببت أوديب البطل المنقذ فهي لم تعرفَ الحبَ بسبب زواجها مبكر من الملك " لايوس " الذي كان يكبرها في السن فلم تشعرْ معه بالسعادة, فهي تعشقُ " أوديب " تحاول الدفاع عنه وأن تثنى " أوديب " عن رغبته المحمومة في طبيعته المولعة بالبحث والكشف عن الحقائق و البحث عن الحقيقة, على الجانب الآخر نجد أن " ترسياس الحكيم " رجل سياسي ماكرًا ومحتالاً يحيك المؤامرات والانقلابات مستغلا سلطانه الدِّيني في البلاد أراد أن يبعد الملك عن أسرة لايوس فاخترع النبوءة الكاذبة التي أبعدت الطفل أوديب عن طيبة حتى يرفع إلى العرش ملكاً آخر, وحينما يحل الوباء بالمدينة فعند سوفوكليس نجد أوديب يرسل كريون إلى المعبد المقدس لاستشارة الإله أما كريون توفيق الحكيم فالشعب هو الذي أرسله إلى المعبد.

جوكاستا :أوديب لا تحفر كل هذا الحفر بحثًا أن يظفر من ورائه بطائل بحق السماء

كف يا أوديب . **(المسرحية ص١٢٣)**

وتنهي حياة جوكاستا بإنتحارها فالخطأ الذى وقعت فيه " جوكاستا " هو أنها أسلمت ولدها فى البداية إلى مصيره المأساوي حيث استمعت إلى تلك النبوءة المشئومة فلم تفكرْ بعقلها.

الخطأ في الرسم الشخصية الدِّرامية لا يبرر التأويل والإسقاط السياسي لتلك الفترة التاريخية

بالرغم من أن مسرح الإسقاط السياسي هو أرقي أنواع المسارح السياسية" لأنه تحقق على أيدي كُتَّاب ورجال مسرح "أجادوا الشكل التقليدي للمسرح الأرسطي واختاره الابتعاد عن المباشرة المعروفة والتحريض والدعاية التي يستخدمها المسرح السياسي وذلك للتعبير عن آرائهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرية والحرب والسلام من خلال التستر خلف البعدين الزماني والمكاني" (٤٨) فلا تكون الرؤية الفكرية والمعالجة الفنية للأوضاع السياسية في مصر على حساب الشرائع والمحرمات السماوية ولا يتوافق هذا مع طرحنا النقدي للزوج العاشق المتيم بأمه ! فلماذا الإصرار على التضحية بالمبادئ الأخلاقية في مقابل الإسقاط والتأويل السياسي!! , فلم يهدمْ " توفيق الحكيم " العظمة الأسطورية للبطل أوديب سوفوكليس بل هدم أيضا الجانب الدِّيني والأخلاقي في صرحه الدِّرامي مهما كان مبرر النقاد في هذا

الصدد أمثال أستاذنا الدكتور " سامي منير " الذي يؤكد أن " الحكيم " قد اقترب من هذا الملمح حيث نجده يعقد "صلة بين الأحزاب السياسية والاجتماعية لمصر في تلك الفترة وبين معالجة أوديب فيقول فأوديب مفروض على الشعب من قبل ترسياس بحكم انه هو أفضل مَنْ يبحث عن مصلحه ذلك الشعب وهذا ما فعله الاستعمار بمصر سنة ١٩٤٢م حين فرض على الشعب والسراي في حادث ٤ فبراير حزب الوفد (حزب الأغلبية الجماهيرية) فهو حزب (الوفد) ابن مصر هو في نفس الوقت تجسيم لإرادة (ترسياس) الاستعمار الذي عقد نوعا من الصلة المفروضة دستوريا بينه أي (الوفد) وبين أمه الكبرى التي رأى أن (جوكاستا) هي خير مثل لها، فجوكاستا هي رمز لمصر أما ترسياس فيمثل الاستعمار الساخر على أوديب وعلى شعبه."[٤٩]

كما أظهر توفيق الحكيم أوديب بمظهره الانتهازي" الذي يصل للعرش عن طريق أكذوبة الكاهن ويتضح لنا إن الحكيم لم ينجحْ بأن يجعل " أوديب " الأغريقي الوثني شخصية عربية مسلمة فالحكيم يقدم أوديب عاشقًا متيم بأمه بل يصر أن يطرحها الحب حتى بعد أن تأكد من حقيقة أنها أمه دمًا ولحمًا"[٥٠] ويؤكد الدكتور " أحمد عتمان " أن أوديب توفيق الحكيم يمارس نقداً للأوضاع السياسية فى تلك الفترة "فأوديب رمز للملك المصري ألعوبة رجال القصر الغارق في الآثام حتى أذنيه دون أن يدري بحقيقة وضعه عند إذن قد يكون ترسياس رمزاً لأحد مستشار الملك أو معاونيه من فعلوا به فعل ترسياس الداهية الذي لا يسمع في حقيقة الأمر إلا صوت إرادته ولا يطلع إلا سطور حسابه وتدبيره"[٥١] ومما سبق يتضح لنا أن الحكيم اهتمَّ بشخصية أوديب اهتمامًا كبيرًا ولكن هذا الاهتمام قابله تناقض كبير أيضًا في الشخصية فلقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم فلم يستطيعْ أن يزيلَ التناقض الذي أوقعها فيه هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر.[٥٢]

أثرت الخاتمة الطويلة المملة على رسم الشخصية ودوافعها فالأحداث تكاد تكون قد انتهت في الفصل الثاني منها ، فقد عرف في نهايته أوديب " الجرائم التي ارتكبها دون علم منه الثالث حيث نجد في الفصل الثالث نقاشًا طويلاً مملا عن الصراع بين الحقيقة والواقع وهو أقرب الى النقاش الذهني "والحركة في بطيء وكان الأولى جعل النهاية تأتي في الفصل الثاني من المسرحية وتكون حاسمة ومريحة."[٥٣]

ونلمس ذلك جليًا فى حوار "أوديب" مع "الكاهن".

أوديب: لا تلمني ايها الكاهن.. ولا تنتقم مني.. لقد أضاءت حقا تلك المصابيح لأبحث عن الحقيقة .. وقد حذرني يوماً ترسياس من أن تلمس اصابعي وجهها. وتدنو من عينيها. نعم قد دنت هذه الاصابع منها أكثر مما ينبغي حتى اقتلعت عيني انا!..لقد انتقمت هي.. فخفف عني أنت أيها الكاهن.. انني في حاجه رثائك ورحمتك.

الكاهن :وما تنفعك رحمتي؟ وقد نزلت بك كل هذه الخطوب.. ولكني أستنزل عليك رحمة السماء. **(المسرحية ص ٦٤)**

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدِّرامية مسرحية "السلطان الحائر توفيق الحكيم

نلمسُ الأجواء التراثية التاريخية إذ يوظفُ التراث التاريخي متمثلاً في قصة "بيع الأمراء"؛ كالتي عبَّر من خلالها استعادة موقفاً تاريخياً جسده قاضي القضاة " عبد العزيز بن عبد السلام " الذي عاصر سلاطين الدولة الأيوبية ونفراً من سلاطين المماليك حين لم يثبتْ عنده عن جماعة من أمراء الدولة من المماليك أنهم أحرار، بل هم أرقاء لبيت المال فصمم على ألا يصح لهم بيعاً ولا شراء، ولا زواجاً ، فتعطلت مصالحهم، وأرسلوا إليه فقال نعقد لكم مجلساً وينادي عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل عتقكم بطريق شرعي، وبالرغم من أن هؤلاء الأمراء كان من بينهم نائب السلطنة فإن هذا القاضي الصلب صمم على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيع هؤلاء الأمراء، وحصل ثمنهم" [٥٤]، هذا الموقف المستمد من التاريخ الذي اختاره الحكيم محوراً لمسرحيته ، فالموقف رغم اعتماده على الإطار التاريخي لمسرحيته" لم يقصدْ إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات، وإلا رأيناه يكتب أسماء شخصياتها بأسمائهم التاريخية الفعلية. [٥٥]

أخطاء في تحولات الشخصية الدِّرامية السلطان

هناك من النقاد مَنْ يُنكر فكرة ورسم الشخصية الدرامية السلطان أمثال الناقد عبد القادر القط على– توفيق الحكيم – بيعه لسلطان عظيم ، وقائد مظفر حمى وطنه وأمته من غارات المغول في سوق المدينة" متجاهلاً كيان السلطان الواقعي القائم على الحرية الحقيقية في المنصب والسلوك في سبيل منطق شكلي سخيف يقضي بعبودية ذلك السلطان لأن مولاه السابق لم يعتقه قبل موته"[٥٦] ، ويخالف البحث تلك الرؤية النقدية فموافقة السلطان على بيعه لتصحيح وضعه الشرعي هو المحور الذي بنيت عليه الأحداث الدرامية، فتوفيق الحكيم يطرح ثنائيه السيف والعدل والمنطق، فالسلطانُ الذي ينبذ السيف جانباً ويختار تنفيذ القانون الذي يكفل له حقه. إذا كان موقف توفيق الحكيم ومنطقة لم يكن شكلياً إلا أن التغيير في شخصية السلطان من غير مقنع فقد كان في البداية مصرًا على خروج من باللجوء للسيف بعد ذلك بدون مبرر درامي يمتثل بالقانون ينهر القاضي لتنفيذ القانون وعدم التلاعب بالحيل والثغرات حين رآه يجنحُ إليها. وبالتالي فقدت الشخصية مصداقيتها فالسلطان يمثل السلطة والحكم بكل ما تملك هذه السلطة من قوة وأثر في أوساط الشعب لامتلاكها السيف الذي يرمز إلى القوة والنفوذ.

المفارقات الدرامية والتحويلات المصيرية في رسم الشخصية الدرامية السلطان

ومن هذه المفارقات الدِّرامية يتضح لنا أن السلطان حاكم البلاد ما هو إلا عبد رقيق؛ لأن السلطان السابق كان قد نسي أن يعتقه على الرغم من أنه أوصى له بعرشه ؛ لأنه لم يكنْ منجبًا, فرسم الشخصية مرتبط

بالبناء المحكم فيها، والتشويق المستمر بها نتيجة وجود أزمات كثيرة بها تتضمنها أزمة كبرى، وهي موقف السلطان من الوضع ومن نقاط القوة لهذه المسرحية ذلك الذي حدث للسلطان بأنه لم يعتقْ، ويجب بيعه في مزاد علني. ومنذ بداية المسرحية يشعرُ المتابع لها برغبة في معرفة ما ستسفر عنه الأحداث بها. فمع نهاية الفصل الأول نرى الحيرة والإضطراب في اختيار السلطان بين السيف والقانون وعدم القدرة على اتخاذ القرار.

السلطان:(وهو مطرق في تفكيره) السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟

الوزير: إني مقدِّر يا مولاي دقة موقفك

السلطان:ولا تُريد مع ذلك أن تُعينني برأيك؟

الوزير: لا أستطيع .. أنت في هذا الموقف صاحب الرأي وحدك.

السلطان: لا مفرَّ إذن أن أُقرِّر بنفسي ..

الوزير: هو ذاك ..

السلطان:السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟؟ ..

ومن ثم تنتصر فكرة اختيار القانون على السيف (يفكر لحظة، ثم يرفع رأسه بقوة)

حسن .. لقد قرّرت ..

الوزير: أوامرك يا مولاي

السلطان:قررت أن أختار .. أن أختار ..

الوزير: ماذا يا مولاي؟ ..

السلطان: (صائحاً في عزم) القانون .. اخترت القانون .. **(المسرحية ص٣٨)**

كان يظنُ أن "الغانية " في حواره معها امرأة سيئة السمعة فوجد أنها امرأة فاضلة عكس ما يشاع عنها.

تناقض في رسم الشخصية الدرامية قاضي القضاة

فلم يكن تطور الشخصية مقنعًا فنراه في الفصل الأول يصرُّ على عدم الكذب والتحايل متمسكاً بحرفية القانون رافضاً التهديدات، حارس الشرع ومتكأ على القانون هذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون مستخف به وتلك هي مآسي الشعوب المسحوقة.

القاضي:على نفسك ولا استطيع الحنث بيمين عهدت فيها نفسي على أن أكون الخادم الأمين للشرع والقانون.

السلطان:عهدت فيها نفسك أمامي. (المسرحية ص٣١)

ويختار السلطانُ القانون، ويتم بيعه في مزاد علني في الفصل الثاني من المسرحية، ويرسو المزاد على شخص يتضح أنه وكيل عن امرأة غانية، وترفض أن تعتق السلطان، وفي النهاية تقبل أن تعتقه مقابل أن يبيت ليلة في بيتها و ستوقع صك عتق السلطان عند سماع صوت المؤذن يؤذن لصلاة الفجر، ويوافق السلطان.وفي الفصل الثالث نرى السلطان مع هذه الغانية في شرفة ببيتها، ويتضح له من حواره معها أنها امرأة فاضلة عكس ما يُشاعُ عنها. ثم نراه في الفصل الثالث يلجأ للحيل لإنقاذ السلطان من مبيته ليلة في منزل " المرأة الغانية ".

القاضي:أذهب وأصعد فوق مئذنتك و أذنْ لصلاة الفجر.

المؤذن :متى؟

القاضي:الآن.

المؤذن :(مندهشًا) الآن.

القاضي:نعم وفي الحال.

المؤذن:أليس هنا متقدمًا عن موعده قليلاً.

القاضي :لا.

المؤذن:لقد احترت مع هذا الفجر مرة مني تأخيره ومره يطلب مني تقديمه.

القاضي:اسمع إياك أن تقول لأحد أن القاضي هو الذي أصدرَ إليك هذا الأمر.

(المسرحية ص٨٤،٨٣)

هذا التحول غير المبرر الناتجُ عن حرص " توفيق الحكيم " طرح تلك الثنائية (السيف والقانون) رَاجِعًا إِلَى السياق الاجتماعي والسياسي الذي كتبت فيه مسرحيته وقد كتبها في نهاية الخمسينيات – من القرن العشرين – وكانت سلطة الثورة تقوم بإجراءات مختلفة لتغيير الواقع المصري "رغم أن هذه الإجراءات كانت تحقق – إلى حد كبير– صالح فئات مختلفة من الطبقات الوسطى والفقيرة أنها كانت تفتقدُ ارتكاز إلى أسس قانونية وديمقراطية بتعطيل كثير من القوانين وانتهاك الحريات السياسية مستندة إلى الشرعية لا الشرعية القانونية."[٥٧] فالتحولُ المفاجئ يجب أن يكون كنتيجة مُحتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية."[٥٨]

أجاد " الحكيم " في رسم شخصية " الوزير "

فنراه ظالم معدوم الإنسانية يعامل الشعب بقسوة,فهو السيف المُسلَّط على رقابِ الشعبِ وتلجيم الألسنة، رمز السلطة في ممارستها التعسفية نراه يقوم بإعدامِ النخاس دون محاكمة ، وهو الذي يشيرُ على السلطان باستخدام السّيف ضد الغانية لإنقاذ السلطان ، رمُزُ السلطةَ عندما تحيدُ عن الحوار الفكري والبيان السياسي المقنِع، وتلجأُ إلى البطش والتجبُّر, يسعى لتجهيز تهمه تبيح له إعدام الغانية دون

معارضة من الشعب المغلوب على أمره مجردًا من العواطف الإنسانية في تنفيذ الحكم، ويلجأ للوسائل التي تزيدُ المحكوم عليه تعاسة وألمًا الترهيب بحكم منصبه .

رسم الشخصية الدِّرامية الغانية و النقد الموجه لها

فهي رمزٌ لسواد الشعب الذي يملكُ أغلبية الأصوات، فهو وحده الذي يملك حق إعطاء السلطان صفته الشرعية، وهذه الغالبية تكون عادة من الطبقات الدُّنيا في المجتمع التي تسيء عادة الظن بها."[٥٩] النقدُ الموجه لها أنها تتفوه في بعض المواقف بعبارات قد لا تتفقُ مع ما عُرف عنها، ووضع على لسانها كلاما وردودا عقلية منطقية جعل البعض يقول إنهن أبواق لآراء المؤلف,ويقول Hanshud off Kamer على لسان "شو" إنني لا أستطيع أن أغيرَ عقول وأفكار الشخصيات ولكنى أستطيعُ أن أزيد معرفتهم بأمور الحياة" وإذ تبدو هذه الشخصيات وكأنها تعتنق أفكارًا كثيرة هي أفكار المؤلف مما يحولها إلى "أبواق ضعيفة تعبر عن آراء المؤلف".[٦٠] فمثلا عند حديث "الغانية" مع "القاضي" نراها تقول :

الغانيـة:وتعنى كذلك إنه يجبُ أن أوقع العقدَ حتى يصبحَ الشراء نافذًا.

القاضي:تماما.

الغانيـة:لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء ... أليس هو امتلاك شئ فى نظير ثمن ...

القاضي:هذا هو إنه التخلي عن الامتلاك" .. **(المسرحية ص٥٧)**

والاستناد إلى حوار "السلطان "و"الغانية"

الغانيـة:ومَنْ الذي أعطاني كل هذه السلطة ... المال ...

السلطان:القانون ...

الغانيـة:لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك إما إلى الرق والعبودية، وإما إلـى الحريـة والسيادة...

السلطان:وعليك أن تختاري ...

الغانيـة:"متفكرة" بين العبودية التي تمنحك لي، وبين الحرية التي تحفظك لعرشك وشعبك...

السلطان:عليك أن تختاري ...

الغانيـة: الخيار صعب!

السلطان: أعرف! ...

الغانيـة:إنه لمؤلم أن أتركك تذهب ... أن أفقدك إلى الأبد ... ولكنه مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك لأن بلادنا لن يتاح لها أبدا سلطان في مثل عدلك وشجاعتك ... لا لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش **(المسرحية ، ص ٦٥)**

ويرى الباحث أن شخصية " الغانية " لم تكن بوق أجوف أو مجرد دمى تتحدثُ بلسان " توفيق الحكيم " بل لمسنا رجاحة عقلها ومقدار ذكائها كلها أمور مهمة في رسم شخصيتها الدرامية وتحاول فهم المواقف المختلفة بالاستماع إلى جميع وجهات النظر، قبل أن تُبدي رأيها فيه. ودفع الظلم عن العبد المظلوم قدر المستطاع.رغم كل ما تتعرض له من تقولات، حيث نجدها تتعاطف مع مصير المحكوم عليه المرتبط بآذان الفجر، فتعمل على تأخير المؤذن حتى لا يعدم إنسان برئ.

ونلمسُ حرصها الشديد أن تبرئ المؤذن فهي تتحلّى بالخلق الحسن، وتلتزم الأدب في حوارها مع الجميع وتبتعد عن الكبرياء والجدال لها أسلوبها المميز في الحديث وطريقة التعبير والقدرة على التأثير في الآخرين، ويحسب للكاتب تلك المفارقة المقترنة بالنبل والأخلاق الحميدة عالجها الحكيم بمستوًى فني راقٍ الكاتب. ويحذرنا " توفيق الحكيم " أنه يجوز لأي شخص أن يتهم إنسانًا في شرفه وأخلاقه اتهامات باطلة ليس لها أصل, نتيجة الجهل بالشخصية وسوء الفهم أو القصد, فإن إساءة الظن بالمسلمِ أمر محرم لا يجوز، **قال تعالى: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إثم.**(٦١)

كانت الغانية تتمنى الا يفارقها السلطان ويبدو أنها أحبته وكانت تأمل ان يحبها و يتخذها زوجة له . ولو أن " الحكيم " قدَّم هذه النهاية لكانت "رخيصة والغرض منها دغدغة جمهور النظار الذي اعتاد المسرحيات الهزلية والميلودرامات. ولكن " الحكيم " قدَّم في هذه المسرحية نهاية دِرامية تناسب الأحداث والشخصيات بها فقد عرفنا أن السلطان لم يكنْ للمرأة في حياته دور مهم فحياته كلها حروب مع المغول وبحث في شؤون الرعية وأخبر الغانية بذلك ولهذا تركها فى نهاية الأحداث مودعا لها وذاكرًا فضلها وأمر الناس بحسن معاملتها تبيع شرفها".(٦٢)

ونلمسُ هنا المفارقة في رسم وبناء الشخصية الدرامية للغانية فيها ليست كما كان يظنُ كثير من الناس غانية بل هي امرأة طاهرة, لقد حولت بيتها لصالون أدبي ، تجالس الرجال فيه من أجل عقولهم لا من أجل اجسادهم. محطة الانظار ومحور الاهتمام من كل المحيطين لذلك فعلت ما فعلته .

- الغانية ترفض التوقيع على حجه العتق وتقارع القاضي حجه بحجه.
- سيدة ذكية تناقش بالمنطق وتصر على الاحتفاظ بذلك المتاع الذي دفعت فيه مالها.
- لا تهتم أبدًا بما يقول عامه الناس عنها ولا تبالي أن تشرح لهم حقيقتها لثقتها فى نفسها.
- هذه الغانية تُحير النقاد بما ترمز اليه في هذه المسرحية ، أم هي الحرية ؟ أم إنها الشعب المصري؟

ويتفق البحث مع الناقد عبد الله محمود حسن أن الغانية امتدادًا لشخصية المراة الشجاعة الفاعلة التي صورها في مسرحية شهرزاد وفي مسرحية ايزيس فهي تحرر الرجل أي تنقذه من عبوديته ولعل الشبه بين شهرزاد – التي حررت زوجها من عبوديه الشهوة والنقمة عن طريق الفن (القصص)– والغانية التي

حررت سلطان بعد أن أطلعتهُ على حياة الفن في بيتها لعله شبه مقصود." [٦٣] لإظهار دور ومكانة المراة فى المجتمع المصرى فهي صوت صارخ فى المجتمع الذكورى الذى يتجاهلها ويحاول الحكيم أن تكون المراة فاعلة سيدة قرارها وليست الصورة النمطية للمرأة المقهورة الجارية ، فى محاولة منه لإزالة تلك الصورة السلبية لها المتجذرة فى العقل الجمعى.

كما نلمسُ البراعة والدقة والطرافة وعذوبة المنطق في تصويره ورسمه للشخصيات الثانوية والمهمشة أمثال المشترين ، "فالخمار" رغب في شرائه لأن وجود السلطان في الخمارة دعاية له و سيجذب الزبائن، وأيضا نلمس الرغبة المحمومة من جانب "الإسكافي" في شرائه لترويج و عرض تجارته .

كما وفق الكاتب في رسم إبعاد ورموز شخوصه الدِّرامية أمثال "الجلاد" يمثل يد القانون العمياء، فهو رجل لا يعلم إن كان المحكوم عليه قد تم محاكمته محاكمة عادلة ، وإنما ينتظر الفجر ليقطع رأس الرجل. وبالنظر إلى شخصية الجلاد عن قرب، فنحن نجده رجل يحب الغناء والعربدة والسكرُ ، وليس رجل قانون ملتزم بالدين والأخلاق، وفي هذا إسقاط مباشر على المؤسسات القانونية المدنية كالشرطة ، حيث أنها يد القانون الفعلية، ولكنها تبتعد عن الفهم اللازم لفلسفة وظيفتها [٦٤] ، وتنتهي المسرحية وقد انتصر فيها القانون على قوة السيف ، وقد تنفذ أحكام السلطة دون الرجوع إلى عدل القانون المتمثل في المحاكمة العادلة.[٦٥]

النص المسرحى حريص على إصلاح أحوال "السلطان" بعتقه ينتظر الفجر وأن انتظار الفجر يشير إلى انتظار الأمل في إصلاح الأحوال"، وقد كرر الحكيم لفظه الفجر أكثر من (عشر مرات) ولعل هذا يؤكدُ أن المسرحية قد كُتبت عقب ثورة يوليو كانت تهدفُ إلى أن الثورة بحاجة إلى تصويب"[٦٦]

إشكالية رسم الشخصية الدِّرامية مسرحية "مأساة الحلاج" صلاح عبد الصبور

مأساة الحلاج مسرحية شعرية من تأليف الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، من فصلين سماهما عبد الصبور أجزاء. الجزء الأول: «الكلمة» والجزء الثاني:«الموت» تناول فيها شخصية المنصور بن حسين الحلاج المتصوف الذي عاش في منتصف القرن الثالث للهجرة.اتخذ من شخصيه الحلاج قناعا يستتر وراءه ليصور من خلال أزمته الخاصة وأزمة جيله ومعاصرين المثقفين ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر".[٦٧]

الحلاج هو التردد بين الايجابية و السلبية في التصوف

فهل يسلكُ الصوفية السلبية كالشبلي وينغمسُ في النور الإلهي متغاضيا عن رفع الفقر والظلم في مجتمعه أم يسيرُ في الصوفية الايجابية عامة الناس ويطلعهم على مفاسد المجتمع نلمس ذلك في كلماته مع الشبلي

الحلاج: ها شبلي، دَعْني أتأمل فيما قد قلت الآن.ها أنت تزلزلني في داري، والسوق يزلزلني
أن أترك داري، كلماتك تجذبني يَمْنَة وعيوني تجذبني يَسْرَة. **(المسرحية ص٢٦)**

أراد الحلاج أن يقوم بدور الواعظ الديني والمصلح الاجتماعي و السياسي نظريا فقط!! ويترك التطبيق الفعلي لغيره إيقاظ عين القلب، لتتفتح بكل طاقاتها التي أودعها الله فيها، لكنه يشعر بالعجز فهو المثقف والشاعر والمصلح الذي يشعر بالقهر من جانب السلطة الحاكمة في الستينيات يشعر بالخوف والتردد والحيرة ", فالصراع الداخلي هو الذي يكسب المأساة الجلالة والرفعة".[٦٨]

الحلاج : هل ارفع صوتي ماذا اختار؟ماذا اختار؟ (المسرحية ص٨٠)

رب اشهد، هذا ثوبك،وشعار عبوديتنا لك، وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك.يا رب اشهد: يا رب اشهد.(يخلع الخرقة) (المسرحية ، ص ٣٦)

يحاولُ " الشبلى " جاهدًا أن يقنعه الالتزام بتعليم الخرقة الصوفية و أن يترك الدنيا وهمومها لأصحابها فنزع الخرقة رمزا على التزام الفنان في حقبه الستينيات – من القرن العشرين – كما يتضحُ لنا إن الصراع الدِّرامي بين السيف والكلمة والإيمان بالكلمة,الحلَّاج عاش بالحب وللحب، فهو قوته الروحي، وغذاؤه القلبي، وهو ملهب أشواقه، والاهتمام بقضايا الناس الحرية– الحب– الخبز –الحلم– ولابدّ في النهاية من انتصار كلمه الحق والنصر تتمثل في الشهادة فهي البداية وليست النهاية وأهمية العدل في المجتمع وان كان يعاب في رسم شخصية الحلاج حديث الطويل عن العدل وعن ماهيته ليس مكانه فهو يحجب تصاعد الحدث الدِّرامي من بين التقنيات التي وظّفها الكاتبُ في شخصية وإبعاد الحلاج تقنية الاسترجاع (فلاش باك) ليشمل حديثه عن حياته ليوازن بين زمنين مشحونين بالألم المثقف الفنان المقهور وألم الصوفي المنعوت بالكفر المنبوذ، كما وظف السؤال والجواب في المسرحية لتقديم معلومات بطريقة الاستفهام ضمن البناء الدِّرامي للمسرحية فهي تعطي الشخصية الدِّرامية معلومات وإبعاد تبلورُ رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية .

" فالحلاج تمسَّك بسلاح الكلمة مؤمنًا بأن تأثيرها في الناس" سوف يظهر في المستقبل , كان اهتمام صلاح عبد الصبور بالحلاج اهتمامًا سياسيًّا وإصلاحيًّا واجتماعيًّا أكثر من الاهتمام به دينيًّا وصوفيًّا فكان يدافع عما نُسِب إليه من اتهامات سياسية طوال أربع عشرة صفحة. أمَّا دفاعه عن الاتهام الديني فاستغرق جملة واحدة إجابة لسؤال ". [٦٩]

ابن سريج : يا حلاج هل تؤمن بالله

الحلاج : خالقنا، وإليه نعود. **(المسرحية ١١٦)**

ومن الملاحظ أن الكاتب قد تجنَّب في رسم الشخصية الدِّرامية للحلاج الجانب الخارق والأسطوري أنه من خيال الناس من فرط إيمانهم بالحلاج وبأقواله. طرح شخصية صوفيه نورانيه نلمسُ فيها

تلك الثنائية **(الجماعة المهشمة- الجماعة المهيمنة):** التي صغها في معالجته الدِّرامية من خلال:

الجماعة المهشمة : وتشمل المتسكعين الثلاثة والفقراء وجماعات المتصوفة والسجينين

الجماعة المهيمنة : وتشمل القضاة والجنود والرموز الدولة وزير القصر والسلطان [٧٠]

يتشكل محور أفعال شخصية الحلاج من خلال نسيجها البنائي ككل ومكابدتها الروحية والعقلية في عدد من النقاط:

١. شخصية الحلاج تتوزع في مجاهدة روحية بين اختيارين السلام الداخلي حياة الروح داخل أسرارها الباطنية الخاصة وهو اختيار الصوفية التقليدي أو الانخراط في العالم الواقعي بإرادة فاعلة.
٢. يحسم الحلاج اختياره في نهاية حواره مع الشبلي ويقرر الفعل وتنتقل معاناته الروحية خطوة أعمق حيث يكون عليه الاختيار بين نوعين من الفعل هل يرفع سيفه أما يرفع صوته.
٣. ومَنْ تجاوز وتداخل وليس جدل تلك الثنائية تتبين الجوانب الأساسية للصراع متمثلة في

أ- صراع الحلاج مع نفسه.

ب- صراع الحلاج مع الشبلي كالصراع بين اختيارين للحياة ورؤيتين للعالم ويتركز حول الفعل أو اللا فعل.

ج- صراع الحلاج مع زميليه في السجن تركز حول نوعين من الفعل السيف أم الكلمة

د- صراع الحلاج مع عقيدته الاستشهادية كصاحب رسالة. [٧١]

هـ- صراع" مادي يتصاعد بين الحلاج وقهر السلطة وسلبية العامة والشبلي"[٧٢]

التضاد فى رسم شخصية الحلاج روح الثائر الاشتراكي و لغة الجذب الصوفي

ثم نلمسُ ألاعيب السلطة الخاضعة التي ترسل رسالة إلى المحكمة فيها ما يلي أن الدولة تنازلت عن حق السلطان ولكن ماذا تصنع في حق الله فمَنْ يجرم في حق الله هو كافر ويجب أن يقتلَ ، نجحَ الكاتبُ فى رسم شخصية " الحلاج " المتصوف فاستعمله لغة المتصوف المتناسبة مع روح الأمة التي تنتظرُ المخلص وإن كان هناك تضاد وتتناقض مع روح الثائر الاشتراكي و لغة الجذب الصوفي التي ظلّ " الحلاج " فيها حتى صعد إلى ربه . نلمس التوظيف الرمزي للفداء يتحقق من خلال القبض على الحلاج من أجل الفقراء والمهمشين وبالتالي يخرج الفداء من الدلالة الدينية إلى الدلالة الاجتماعية ليمزج الكاتب بين موضوعي التصوف والعدالة الاجتماعية الكفاح السياسي وتبعاته فالحلاج شخصية محيرة يؤمن بفكر غريب عن جوهر الإسلام وفي الوقت نفسه يسعى ليكون ثائراً ثم نراه لا يفعل شيئا فلم نلمحْ بذور تلك الروح الثورية لمقاومة المفاسد والمظالم بل مجرد كلمات تقترن بوجود الحلاج معها فلم يكنْ يحارب المفاسد والمظالم , بل نراه متسربل بعباءة البطل التراجيدي إذ تكمن "مأساة الحلاج طوباوية المثالية لذا

فقد رسم الكاتب شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور (الحافز) الذي نرصد استجابة الحلاج له، دون أن يكون لها وجود حقيقي أو فني خاص.(٧٣)

امتزاج الموروث الدّينى المسيحي على الشخصية الصوفية الإسلامية

امتزجت في الشخصية الدِّرامية للحلاج صفات الصوفية الإسلامية والفداء المسيحي ووجود المخلص (الفادي) وجلده وصلبه متسربل بعباءة السيد المسيح عليه السلام، فنور الصوفية يجعله(الحلاج) الذبيحة, والقربان, الشهيد الخالد والمحب يجبُّ أن يشقى من أجل محبوبة، فنلمسُ في كلماته التصوف الرمز والمرموز في الديانة المسيحية وحلول اللاهوت في الناسوت فقد أعلن عن ذلك بشكل صريحا، فالحلَّاج يؤمن أن الحب هو النور والعذاب ، هو التضحية، التضحية الكاملة بالنفس،و أقواله (الحلاج)عن التجلي وحلول الله في جسده ,أجواء تذكرنا بصلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد الديني المسيحي حيث نرى في افتتاح المسرحية أيقونة الصليب (الساحة في بغداد، في عمق المشهد الأيمن، جذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز، تضيء مقدمة المسرح، يبرز ثلاثة من المتسكعين). والسجين الأول والسجين الثاني يذكرنا باللص اليمين واللص اليسار في حادثة صلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد الدِّيني المسيحي. نلمسُ المدلولات والرموز والكلمات التي تم استدعاؤها من الإنجيل أمثال : أبناء الله، نور الكون, الهيكل المهدوم، يرثون الملكوت، الرجل المصلوب، مسيح ثان أنت، اذكرني في صلواتك، أن أحيي الموتى، مملكة الله، مثلى لا يحمل سيفًا، أبناء الله ، وتتكرر تلك الكلمات ذات الصبغة المسيحية مثل أبناء الله ,"طُوبَى لِصَانِعِي السَّلاَمِ، لأَنَّهُمْ أَبْنَاءَ اللهِ يُدْعَوْنَ."،"لأَنَّ كُلَّ الَّذِينَ يَنْقَادُونَ بِرُوحِ اللهِ، فَأُولئِكَ هُمْ أَبْنَاءُ اللهِ ٧٤),"إِذْ لاَ يَسْتَطِيعُونَ أَنْ يَمُوتُوا أَيْضًا، لأَنَّهُمْ مِثْلُ الْمَلاَئِكَةِ، وَهُمْ أَبْنَاءُ اللهِ، إِذْ هُمْ أَبْنَاءُ الْقِيَامَةِ." (٧٥) وأيضا كلمة الهيكل المهدوم التي نلمسها في حوار السيد المسيح مع اليهود "أَجَابَ وَقَالَ لَهُمْ: «انْقُضُوا هذَا الْهَيْكَلَ، وَفِي ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ أُقِيمُهُ».فَقَالَ الْيَهُودُ: «فِي سِتٍّ وَأَرْبَعِينَ سَنَةً بُنِيَ هذَا الْهَيْكَلُ، أَفَأَنْتَ فِي ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ تُقِيمُهُ؟»"وَأَمَّا هُوَ فَكَانَ يَقُولُ عَنْ هَيْكَلِ جَسَدِهِ."(٧٦) أيضا أقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده .

الحلاج: ما في الجبة إلا الله.

نلمس في القاضي أبو عمر مع الشبلي حلول الله

أبو عمر : بك أيضا قد حل الله؟

الشبلي : مولاي أن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاتك أما تفني في محبوبك وبهذا يشعر أهل الوجد فنيت نفس في خالقها. **(المسرحية ص ١٢٠)**

أبو عمر : هل تزعم مثله أن الله تجلى لك ..أو حل حلولا في جسدك ؟

الشبلي: كل منا يتحدث عن حاله أو يصمت حين يشاهد الحلاج يرى ... فيجن من الفرحة ، حتى يهدى ويعربد وأنا أتلذذ في صمتي

أبو عمر : بك أيضا ، قد حل الله ؟ **(المسرحية ص ١٢٢-١٢١)**

يذكرنا بحلول اللاهوت في الناسوت في المعتقد الديني المسيحي إذ يقول السيد المسيح عليه السلام: **أَلَسْتَ تُؤْمِنُ أَنِّي أَنَا فِي الآبِ وَالآبَ فِيَّ؟ الْكَلاَمُ الَّذِي أُكَلِّمُكُمْ بِهِ لَسْتُ أَتَكَلَّمُ بِهِ مِنْ نَفْسِي، لكِنَّ ألآب الْحَالَّ فِيَّ هُوَ يَعْمَلُ الأَعْمَالَ."**(٧٧) كما يؤخذُ على رسم شخصية " القاضي " ابن سريج كثرة حديثه عن العدل بشكل تجريدي فهو يعطل الحدث الدِّرامي ,كما تتوحدُ شخصيته مع كلمات الحلاج لتصبح شخصية واحدة كاشفة زيف المحكمة وظلم القاضي الجائر "أبو عمرو" .حول حق القاضي في سؤال عن معتقد الإنسان و إيمانه . جعل ابن سريج يغادر القاعة ويحرص الشاعر – صلاح عبد الصبور – على تأكيد ملامح السيد المسيح عليه السلام على وجه الحلاج كقوله مثلا:**"إلى .. إلى يا غرباء يا فقراء .. يا مرضى كسيري القلب والأعضاء. قد أنزلت مائدتي. لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا (مسرحية ص ٤٢)** نلمسه جليًا فى قول السيد المسيح عليه السلام "**تَعَالَوْا إِلَيَّ يَا جَمِيعَ الْمُتْعَبِينَ وَالثَّقِيلِي الأَحْمَالِ، وَأَنَا أُرِيحُكُمْ."**(٧٨)

الحلاجُ شافي الأرواح بكلمته وهذا التناص الإمتصاصي ، يذكرنا بمعجزات السيد المسيح عليه السلام حيث فتح عيني المولود أعمى، وقاد الأذهان إلى النور. يشفي العرج المنظورين، ويقودُ الخطاة في طريق التوبة، يقول للمفلوج: "لا تخطئ"، وأيضًا: "احمل سريرك وامشِ"، لأن الجسد كان مفلوجًا بسبب خطية النفس. خدم النفس أولاً حتى يمتد بالشفاء إلى الجسد. أما تأثير الكلمةُ من جانب الحلاج فكان بدون فعلية ولا تأثير ممتد على الأعرج أو الأبرص أو الواعظ فلم يحدثْ أي تحول جذري يدفعهم للعودة إلى المجتمع بقلب جديد وعينين جديدتين وإرادة ثورية للتغير وإصلاح أحوال المجتمع من المفاسد .ويرى الباحث أن حصار شخصية " الحلاج " بالشارة قد أضعف بالشخصية من الناحية الايمانية فيجعل بطلة في مأزق ومسلك مرفوض إذ تنحصر العبادة في الخِرقة التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا ، هل إرضاء الله بشعار الخرقة سيرضيه أيضًا بخلعها في سبيل الدفاع عن مصالح عباده وما إلى ذلك من الأفكار التي لا يقرها الإسلام، ومن أقواله قوله:

الحلاج : أين الحق؟ ما في الجبة إلا الله. (المسرحية ص ٢١)

كيف يتقربُ العبد (الحلاج) إلى ربّه –عز وجل– بخلع دليل عبوديته له – سبحانه– ويقول عنها إن الشارة ذل ومهانة " أنا أجفوها أخلعها, شعار عبوديتنا أخلعه فى مرضاتك. **(المسرحية ص٣٦)**

وفي المقابل نرى شخصية" البطل الضد " الشبلى الذي يضني بنوره وعلمه ويبخل بها عن عامه الناس يكتفي بالباطن فهو نموذج للمثقف المنعزل الذى يخشى مخالطة ومواجهة البشر .

الشبلي: يا حلاج، اسمع قولي ..لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا..الدنيا أسرعنا الله الخطو ..

العجلان فلما أضنانا الشوق ظمآن طرنا بجناحين ولمسنا أهداب النور.**(المسرحية ص٢١)**

يؤخذُ على "صلاح عبد الصبور" في رسم شخصية " الشبلي " أنه لم يستغلْ لحظة تجلي الشبلي أثناء المحاكمة،عندما تحدث بالتجلي والحلول؛ حتى يثبت لهيئة المحكمة أن الشطحَ عند الصوفية ليست بدعة بالإضافة إلى الحوار الممل والغريب الذي يدعو فيه السجين للحلاج أن يصرخ ويغضب في وجه.

الحارس : أصرخ .. اجعلني أسكت عن ضربك.

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى.....

الحارس : أصرخ .. لن أسكت حتى تصرخَ . **(المسرحية٦٦ -٦٧)**

وأيضا يؤخذ على "صلاح عبد الصبور" في رسمه لشخصية الحلاج إقحامه أسئلة اعتراضية ونقد لاذعة موجه لله سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى

الحلاج: أين الله يا شبلي ؟؟ الشر استولى في ملكوت الله .. حدثني كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم. **(المسرحية ٢٢-٢٣)**

فالشيلي يعطى دلالة إيحائية بشخصية " يهوذا الإسخريوطي " ، فقد تم تسليم الحلاج للصلب مقابل دينار من ذهب قان في يد كل منهم, مثلما فعل يهوذا حينما ذهب إلى رؤساء الكهنة بمحض إرادته: "وَقَالَ إذا تُرِيدُونَ أَنْ تُعْطُوني وَأَنَا أُسَلِّمُهُ إِلَيْكُمْ؟ فَجَعَلُوا لَهُ ثَلاَثِينَ مِنَ الْفِضَّةِ. وَمِنْ ذلِكَ الْوَقْتِ كَانَ يَطْلُبُ فُرْصَةً لِيُسَلِّمَهُ"(٧٩) فسلَّم يهوذا السيد المسيح، وبثمن بخس.

فهناك نقاط رمزية مشتركة متعددة بين السيد المسيح والحلاج:

- الرغبة المُلِّحة لكليهما في الاستشهاد.
- السلطةُ الحاكمة تقومُ بمؤامرة للتخلص منهما.
- خيانة الشبلي وندمه لصديقه "الحلاج",وخيانة "يهوذا الإسخريوطي" وندمه لمعلمه السيد المسيح.

لقد فشل الحلاج فى إصلاح أحوال المجتمع على اختلاف فئاته فلم تفلحْ كلماته في إحداث التأثير المنشود رغم حرصه على أهمية الكلمة بدلاً من اللجوء للقوة فلم يغيرْ الحلاجُ بشكلٍ عمليًا حياة الفلاح - التاجر -الواعظ , الأعرج , الأبرص , لقد فطن حلاج عبد الصبور إلى أهمية الْكَلِمَةُ "فِي الْبَدْءِ كَانَ الْكَلِمَةُ، وَالْكَلِمَةُ كَانَ عِنْدَ اللهِ، وَكَانَ الْكَلِمَةُ الله" (٨٠), رغم ذلك فلم ينطلقْ الحلاج من التفسير النظري إلى التطبيق العملي تكمنْ "مأساة الحلاج في طوباويته المثالية، في كونه اكتفى بخلع الخرقة من أجل الفقراء، لم يعرفهم طريق الثورة الفاعلة . لذا نجد أن **السقطة الدرامية Hamartia** للحلاج نتيجةً لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه, وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله فالخطأ التراجيدي

الذي ارتكبه الحلاج أنه لم ينتقلْ إلى حيز الفعل, ويترك التطبيق العملي والفعلي لغيره ونلمس ذلك فى كلمات السجين الثانى .

السجين الثاني : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

يا خيبة سعيي.. يا خيبة سعيي كأني في هذا الفخ فار مقعد , قيَّدني حبك, ليسامحك لله.

نتائج البحث :

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- يسلطُ البحثُ الضوءَ على الأخطاء في كتابة ورسم الشخصية الدِّرامية التي يجبُ أن يتجنبها الكاتبُ المسرحي على النحو التالى .
- عدم التزام الكاتبُ بحدود الشخصية المرسومة فينطقها بما لا يتلاءم فيؤثرُ على فهمِ الشخصية الدِّرامية وتطورها ودوافعها وأبعادها.
- من أخطاء رسم الشخصية الدرامية الإطالة المُملة والحوارات المتعددة لإظهار شخصية واحدة فقط بدل من الاهتمام بتطوير الشخصيات الدِّرامية الأخرى وتفاعلها.
- من مآخذ وعيوب رسم الشخصية الدِّرامية عدم ملائمة الحوار الدِّرامي لطبيعة تلك الشخصية الدِّرامية.
- تجنب " الكاتبُ " تصادمُ الشخصية الدِّرامية مع الرسالات السماوية والأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية داخل السياق البنائي .
- من أخطاء رسم الشخصية الدِّرامية افتقاد الشخصية الدِّرامية قوة الاقناع بالإضافة أن التحول المفاجئ يجبُّ أن يكون كنتيجة مُحتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية
- إتساق الشخصية مع نفسها فلا تتحول إلى بوق أجوف أو مجرد دمى تتحدثُ بلسان الكاتب وبالتالي تفقد الشخصية مصداقيتها

أكد البحث سمات الكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدّرامية المسرحية :

- التركيزُ والإيجازُ في رسم الشخصية من خلال اللَّمحة الدَّالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية .
- أن يتسمَ الحوارُ الدِّرامي للشخصية المسرحية بالصدقِ والموضوعية والإتساق الفنى .
- الانتقاء الواعي في اختيار مفردات اللغة الدِّرامية في رسم الشخصية ,لبلورة أبعاد الشخصية الدِّرامية كنسيج متناغم مع البناء الدِّرامي المسرحي.

- اختيار اللغة القادرة على حمل الدلالات والإيحاءات الفنّية للشخصية الدرامية بوعٍ عميق وحسّ فنيّ أكاديمي.
- أن تحملَ الكتابة المسرحية الجيدة المتعة الجمالية والفنّية.
- يجبُّ أن يكونَ التحولُ الدِّرامي المتدرجُ للشخصية بعيداً عن التناقض والتعسف في التحولات الشخصية الدِّرامية من النقيضِ إلى النقيض لذا يجبُّ أن يكون الكاتبُ متمكناً من كل إسرارِ الصنعة المسرحية وتقنيتها
- البعدُّ عن التشتت أو الإطناب أو افتعال في الشخصية أو الحدث أو الحوار المسرحي فذلك يحجب تدفق السياق الدِّرامي ويعيق بلورة المضمون الفكري.
- فهم الكاتبُ في رسم الشخصية تدخلات الأزمنة وتشابك الأمكنة ويجبُّ أن يراعي الكاتب أهمية الشخصية في الحدث بعيداً عن مساحة الدور أو مَنْ سيؤدي فالعبرةُ هنا بالأهمية الدِّرامية للشخصية ودورها في دفع الأحداث الدِّرامية.
- يجبُّ أن يكون الكاتب على دراية بكل حرفيات النص المسرحي ولديه القدرة على الموازنة بين المضمون والشكل بحيث لا يغطى أحدهما على الآخر.
- أن يكون الحوار دافع لتطوير الأحداث مُعّبِر عن السمات التي تتميزُ بها الشخصية سواء كانت الصفات نفسية واجتماعية وجسمانية.

نتائج الدراسة التحليلة للنصوص المسرحية المختارة :

- أكد البحثُ من خلال رؤية نقدية تحليلية أن "أحمد شوقي " قد وُفِّق في تصوير الصراع النفسي عند رسم الشخصية الدِّرامية "ليلى "موت ليلى كان بسبب تمسكها بالتقاليد أمّا عند "أبو الفرج الأصفهاني" جعل "موت ليلى" قبل موت " قيس " إذن ليس هناك أدني تناقض في رسم الكاتب لشخوصه الدِّرامية.
- أكدّ البحثُ على إنكار " أحمد شوقي " على " قيس " كل إيجابية ممكنة حتى ولو كانت موجودة في الأصل التراثي عند "الأصفهاني "خاصّة في مشهد طلب قيس للنار ومشهد المنازلة بين "منازل " غريم قيس الحب ليلى وبين زياد راوية قيس وصديقه الذي ظهر بالصورة إيجابية وشجاعة في إدارة الحديث والنيل من غريمه في المسرحية .
- وظّف البحث رؤية تحليلية نقدية تبينُّ فيها أن شخصية " قيس " نقدًا شديدًا من قِبل بعض النُّقاد أمثال "درينى خشبة" و"إبراهيم عبد الرحمن" و"محمد مندور" وغيرهم ولعل مخالفة هذا النقد مكّنه من حيث النظر إلى شخصية قيس وسلبيته ؛ لأن أحمد شوقي أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلى تمثل إيجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الاجتماعية.

- أوضح البحث أن مجالس السمر بين الفتية والفتيات مذكورة في كتب الأدب التراثية واستدعاؤها من مخزونه التراثي والثقافي كان محور اهتمام " أحمد شوقي " في مسرحيته (مجنون ليلى) إلى جانب الانتصار لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد ليصوغا موضوعاً أخلاقياً يصورُ نُبل العرب وسمو أخلاقهم.
- أكد البحثُ أنه من الثابت تراثيًا أن هذه الشخصية (ليلى) مخالفة تمامًا عند الأصفهاني،هذا التناقض بين المسرحية وبين الأصل التراثي، يبلور الصراع النفسي عند شخصية " ليلى ". فليلى عند الأصفهاني نراها "خاضعة خانعة لأوامر والدها المهدي .لقد تعمد أحمد شوقي عدم إظهار تلك الاستبدادية التي ذكرها أبو الفرج الأصفهاني في حديثه عن شخصية المهدي .
- حرص البحث على إبراز المآخذ والعيوب فى مسرحية " مجنون ليلي " مثل عدم التمهيد في موت ليلى الذي جاء بين الفصلين الرابع والخامس ,كما يؤخذ كثرة عدد الشخصيات الدِّرامية في هذا النص المسرحي حوالي عشرين شخصية الشياطين والرجال والفتيات وغيرهم ولقد جاءت شخصية قيس من التراث أكثر ما جاء من النص المسرحي.
- أكد البحث أن من ضمن العيوب فى رسم الشخصية الدِّرامية اطلاق " توفيق الحكيم " العنان لرغبات شخصية بطله " أوديب " وأفسح المجال أمام إغرائه و شهواته "لجوكاستا "غير متقيد بدين أو عرف , يفضِّل الواقع على الحقيقة.
- أكد البحث أن الشخصية الدِّرامية أوديب توفيق الحكيم تتعارض مع محرمات الشرائع السماوية والقيم الأخلاقية .
- أوضح البحث أن هناك تناقض في رسم الشخصية الدِّرامية أوديب الذى غادر "كورنثه " رافضًا الحياة في أكذوبة ولكنه بمحض إرادته حيث وافق ترسياس على أن يعيش في أكذوبة أكبر وأخطر وهى اشاعته لبطولته وهنا وقع " توفيق الحكيم " في التناقض الذي أضعف الشخصية . فأوديب شخص شهواني تجاه أمّه ، فاشتهاء أحد الوالدين جنسيّاً من المحارم في الشريعة الإسلامية عكس ما قاله الكاتب في مقدمة المسرحية. هذا المسلك ضعفًا في الرؤية الفكرية والمعالجة الفنّية في رسم الشخصية الدِّرامية ومرفوض منافٍ للأخلاق والقيم ويخالف قلبًا وقالبًا تعاليم ومسلك الدين الإسلامى .
- لقد خالف "توفيق الحكيم "النصّ الدِّيني والتجريم القانوني فاهتزاز الثوابت فى طرحه الدِّرامي :بمعنى اهتزاز "معاني الأمومة والبنوة ، تلك المعاني التي تشكلُ أمر إقامة علاقة وآخر خارج دائرة التحريم وهذا أمرًا محوطًا بالرفض و بالشكوك والتجريم و الاشْمِئْزازَ.

- أكدّ البحث من خلال رؤية تحليلية نقدية أن هناك أخطاء في تحولات الشخصية الدِّرامية " السلطان "فالتغيرُ في شخصية السلطان غير مُقنع بين اللجوء للسيف والتحايل على القانون وبالتالي فقدت الشخصية الدِّرامية مصداقيتها.
- أوضح البحثُ أن هناك تناقض في رسم الشخصية الدِّرامية قاضي القضاة فى مسرحية " السلطان الحائر " فلم يكنْ تطور الشخصية مقنعًا فنراه في الفصل الأول يصرُّ على عدم الكذب والتحايل متمسكاً بحرفية القانون رافضًا التهديدات وهذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون .
- أَجَادَ " توفيق الحكيم " رسم الشخصية الدِّرامية الغانية فهي رمز لسواد الشعب الذي يملكُ أغلبية الأصوات، فهو وحده الذي يملك حق إعطاء السلطان صفته الشرعية، وهذه الغالبية تكون عادة من الطبقات الدنيا في المجتمع .
- لم تكنْ شخصية الغانية فى مسرحية " السلطان الحائر " بوق أجوف أو مجرد دمى تتحدثُ بلسان توفيق الحكيم بل لمسنا رجاحة عقلها و ذكائها كلها أمور مُهمة في رسم شخصيتها الدرامية وتحاولُ فهم المواقف المختلفة ودفع الظلم عن العبد المظلوم قدر المستطاع.رغم كل ما تتعرض له من تقولات.
- أكد البحثُ أن هناك تضاد في رسم شخصية الحلاج فى مسرحية " مأساة الحلاج " حيث لمسنا فيه الثائر الإشتراكي ولغة الجذب الصوفي فاستعمله لغة المتصوف المتناسبة مع روح آلامه التي تنتظر المخلص وإن كان هناك تضاد و تتناقض مع روح الثائر الاشتراكي و لغة الجذب الصوفي التي ظل الحلاج فيها حتى صعد إلى ربه .
- نلمسُ التوظيف الرمزي للفداء يتحقق من خلال القبض على الحلاج من أجل الفقراء فى مسرحية مأساة الحلاج .
- امتزجت في الشخصية الدِّرامية للحلاج صفات الصوفية الإسلامية والفداء المسيحي ووجود المخلص والفادي وجلده وصلبه متسربل بعباءة السيد المسيح عليه السلام، الذبيحة ، والقربان ، الشهيد ونلمسُ في كلمات التصوف : الرمز والمرموز في الديانة المسيحية وحلول اللاهوت في الجسد.
- يؤخذُ على صلاح عبد الصبور في رسم شخصية الشبلي انه لم يستغلْ لحظة تجلي "الشبلي "أثناء المحاكمة، عندما تحدث بالتجلي والحلول؛حتى يثبت لهيئة المحكمة أن الشطح عند الصوفية ليست بدعة.
- إمتزاج الرموز والموروث الدِّيني المسيحي بالشخصية الصوفية المسلمة فى مسرحية "مأساة الحلاج" حيث نجد التسربل بعباءة المدلولات والرموز والكلمات أمثال أبناء الله، نور الكون الهيكل المهدوم،

يرثون الملكوت، الرجل المصلوب ، اذكرني في صلواتك، أن احيي الموتى، مملكة الله ، أبناء الله ، وأقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده

- إقتران شخصية الحلاج بالشارة (الخرقة) قد أضعف بالشخصية من الناحية الايمانية فيجعل بطله في مأزق ومسلك مرفوض إذ تنحصرُ العبادة في "الخِرقة " التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا وما إلى ذلك من الأفكار التي لا يقرها الدين الإسلامى.
- نجدُّ أن السقطة الدرامية (Hamartia) للحلاج نتيجةً لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله والخطأ التراجيدي الذي ارتكبه الحلاج أنه لم ينتقلْ إلى حيز الفعل ,ويترك التطبيق العملي والفعلي لغيره.

مصادر ومراجع البحث

أولاً : المصادر

- **أحمد شوقي : مجنون ليلى**, الأعمال الكاملة القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب د،ت
- **توفيق الحكيم: الملك أوديب**, القاهرة , المطبعة النموذجية, ١٩٤٩م.
- **توفيق الحكيم: السلطان الحائر**, القاهرة, دار الشروق, ١٩٦٠م.
- **صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج**, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب ,١٩٦٦م.

ثانياً : المراجع

١) **نبيل راغب** : فن العرض المسرحي القاهرة الشركة المصرية العالمية لونجمان,١٩٩٦ ,ص ١٩

٢) **ابن فارس الرازي:** معجم مقاييس اللغة, مادة نقد ,ج٢، دار الفكر. ص ٥٧٧.

٣) **ابن منظور**: لسان العرب, ج ١٤ , ص ٢٥٤.

٤) **إحسان عباس:** تاريخ النقد الأدبي عند العرب, بيروت دار الثقافية, ١٩٨٣ ,ص ٨.

5) **LAVARD A_M :**Guide méthodologies de la recherché en psychologie A-M 2008 p 99.

6) **Chevrier J :**La spécification de la problématical Dans B_G author recherché social de problematical a la collected des données 2009 p 54.

٧) **ابن منظور**: لسان العرب, دار إحياء التراث العربي ,١٩٩٩ ص٤٩

٨) **فاخر عقل:** معجم العلوم النفسية, بيروت دار الرائد العربي, د،ت ، ٢٨٤

٩) **مجمع اللغة العربية:** الوجيز المبسط ,, الناشر الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. ١٩٩٣ ص ٣٩٤

١٠)**أرسطو طاليس** : فن الشعر ترجمه د/إبراهيم حمادة, القاهرة, مكتبة الانجلو المصرية, ١٩٨٩ ,ص ٩٦.

١١)**محمد غنيم:** سيكولوجية الشخصية , القاهرة, دار النهضة العربية ١٩٧٥ ص ٦. انظر مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان ناشرون ,١٩٨٤ ، ص٢٠٧

١٢)**أرسطو طاليس** : فن الشعر, مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٤٩ –١٥٠.

١٣)**نبيل راغب** : موسوعة الإبداع الأدبي, القاهرة, الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٦ ص ص ٢٢٦– ٢٢٧.

١٤)**إبراهيم حمادة** : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ,القاهرة, دار الشعب,١٩٧١،ص ١٥٥.

١٥)**رشاد رشدي:** نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن , القاهرة,مكتبة الانجلو المصرية ,١٩٩٢، ص٤٨.

١٦)**محمد حمدي** : نظرية الدراما الإغريقية, مكتبة لبنان, الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ٢٠٠٩ ، ص ٣٠

١٧)**لاجوس إجري** : فن كتابة المسرحية ترجمة درينى خشبة، الكويت، دار الصباح ١٩٩٣ ، ص١٤٤.

١٨)**لاجوس إجري** : فن كتابة المسرحية ,المرجع السابق نفسه ، ص ١٣

١٩)**عوض العنزي** : الشخصية في العمل القصصي، المجلة العربية, دار المجلة العربية للنشر والترجمة، العدد ٥٣٧، ص١

٢٠)**عز الدين إسماعيل:** الأدب وفنونه دراسة ونقد ،القاهرة ،دار الفكر العربي، ٢٠١٢ ، ص ١٨٠

٢١)**ابو الحسن سلام:** الظاهرة الدرامية والملحمية ,الإسكندرية, دار الوفاء, ٢٠٠٤ ،ص ٣٢١

٢٢)**فرحان بلبل:** النص المسرحي الكلمة والفعل, سوريا منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠٣ ،ص ٥٠

٢٣)**نبيل راغب:** فن العرض المسرحي ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٨

٢٤)**تلكماس المنصوري** : تطور آليات الكتابة الدرامية في المغرب من النص للعرض, الهيئة العربية للمسرح, الشارقة ٢٠٢٣, ص ص ، ٢٠٣ ،٢٠٤، ٢٠٥

٢٥)**كمال خلاوي:** فورة الخشبة الكتابة المسرحية الجديدة بالمغرب ، دراسات ١٠١ الهيئة العربية للمسرح ، ص ٢٧٨- ٢٧٩

26) https://meto2000.yoo7.com/t152-topic

قراءة مسرحية محنون ليلى لأحمد شوقى

٢٧) **سيد إسماعيل:** اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر, القاهرة , مؤسسة هنداوى, سى اى سى ,٢٠١٧, ٢٦٥

٢٨) **محمد عبد الله** : فنون الأدب ،الكويت برج الكتب الثقافية ، ١٩٧٨ ، ص ص١٥٠-١٥١

٢٩) **شوقي ضيف:** شوقي شاعر العصر الحديث, القاهرة, دار المعارف،١٩٥٧، ص ص٢٤٠-٢٤١

٣٠) **أبو الفرج الأصفهاني:** الأغاني، المجلد الثاني، كتاب التحرير، دار التحرير للطبع والنشر، ص ١٥٨-١٦٠، وانظرأبو القاسم الحسن بن محمد،عقلاء المجانين، تحقيق عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٧، ص١٠٣-١٠٤.

٣١) **أبو الفرج الأصفهاني** : الأغاني مرجع سبق ذكره، ص٢٧٠ .

٣٢) **إبراهيم عبد الرحمن:** الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ١٩٨٤، ص٢٥٥.**انظر طه حسين:** حديث الأربعاء، الجزء الأول، دار المعارف، ١٩٧٦، ص١٨٠.

٣٣) **سيد إسماعيل** : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦٢.

٣٤) **درينى خشيه** : مجلة الكاتب شوقي والمسرحية الغنائية ، عدد٢٠، نوفمبر ١٩٦٢ ص ٧٢- انظر **إبراهيم عبد الرحمن** : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق مكتبة الشباب، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥-٢٥٦ - **انظر سيد على إسماعيل** : مرجع سبق ذكره ، ص ص ٢٦٣ - ٢٦٤

٣٥) **طه وادى** : مسرح شوقى الغنائي والمسرحى , القاهرة , دار المعارف, ١٩٩٣ ، ص١١٠.

36) https://ar.wikipedia.org/wik حركة تحرير المرأة

٣٧) **سيد إسماعيل:** اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ص ٢٦٦ **انظر أبو الفرج الأصفهاني:**الأغاني، المجلد الثاني، كتاب التحرير، دار التحرير للطبع والنشر، ص١٥٧.

38) https://meto2000.yoo7.com/t152-topic قراءة مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى

٣٩) **طه وادى** : مسرح شوقي الغنائي والمسرحي , القاهرة , دار المعارف, ١٩٩٣ ,١١٠ ، ص٧٣

٤٠) **محمد حمدي** : الكاتب العربي والأسطورة,القاهرة ، مؤسسه الشعب ، ١٩٦٨ ، ص١٢

٤١) **محمد مندور** : مسرح توفيق الحكيم, القاهرة, نهضة مصر، د،ت ، ص ٧٧

٤٢) **توفيق الحكيم** : مقدمة الملك أوديب ,القاهرة ,١٩٤٩, ص ٤٥ -٤٩ **انظر محمد عصمت حمدي: الكاتب العربي والأسطورة ,مرجع سبق ذكره, ص ٨٥-٨٤**

٤٣) **انظر محمد حمدي** : الكاتب العربي والأسطورة ,مرجع سبق ذكره, ص ٨٥

٤٤) **عدنان رضال** : الأدب الإسلامي. إنسانيته وعالميته المملكة العربية السعودية ,١٩٨٧ ، دار النحوي للنشر والتوزيع ,١٢٧٨ ص ص-٢٧٩

٤٥) **القرآن الكريم** : سورة النساء , الآيات ٢٢-٢٣.

46) https://publication.imamhussain.org - العلاقات غير المشروعة

٤٧) **علي خليفه** : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم مجلة سياقات والدراسات البينية ع٧, ديسمبر ٢٠١٧ ص ص (١٥١- ١٥٢-١٥٣)

٤٨) **أحمد العشري:** مقدمة في نظرية المسرح السياسي, القاهرة ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩, ص ١٤١

٤٩) **سامي منير:** المسرح بعد الحرب العالمية الثانية ,ج ٢، الإسكندرية, الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩, ص ص ٣١-٣٢

٥٠) **أحمد عتمان** : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ,القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب،د،ت ص ٦٥

٥١) **أحمد عتمان** : المرجع السابق نفسه ص٧٨- ٨٠

٥٢) **احمد الحجاجي:** الأسطورة في المسرح المصري ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر د,ت ص ١١٨

٥٣) **علي خليفه** : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم ,مجلة سياقات والدراسات البينيةع٧, ديسمبر ٢٠١٧, ص ص١٥٢-١٥٣

٥٤) **محمد مندور** : مسرح توفيق الحكيم ,دار نهضة مصر ,القاهرة ,ص ١٥٣ .

٥٥) **محمد مندور** : المرجع السابق نفسه, ص ١٥٤ .

٥٦) **عبد القادر القط** : من فنون الأدب ،دار النهضة ، بيروت ،١٩٧٨ ،ص ١٧٨ .

٥٧) **سامي سليمان** : قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ومحمود دياب ومحمد مستجاب ،القاهرة ، مكتبه الآداب, ٢٠٠٦ ص ٣٩.

٥٨)**ميرشنت مولوين:** الكوميديا والتراجيديا، ترجمة، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩ , ص٢٣٣

٥٩)**فوزي عبد الهادي:** توظيف التراث في المسرح المصري، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٣ص ٣٠٤ .

60) https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249625
الشخصية النسائية فى مسرح توفيق الحكيم

٦١)**القران الكريم** : صورة الحجرات:١٢ آية

٦٢)**علي خليفه** : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم ,مجلة سياقات والدراسات البينيةع٧, ديسمبر ٢٠١٧, ص ص١٥٢-١٥٣

٦٣)**عبد الله حسن** : مسرح توفيق الحكيم التجريبى. جامعه الازهر , مجلة كلية اللغة العربية باسيوط, ع٧ ,١٩٨٧,,,ص ١٨٥

64) https://magra.ahlamontada.net/tHYPERLINK
دراسة تحليلية لمسرحية السلطان الحائر

65) salemarabic.wordpress.com/2008
سلطان توفيق الحكيم الحائر, هل هو عبد الناصر

66) https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=245399#google_vignette
السلطان الحائر ..الرؤية النصية وقضايا الديموقراطية

٦٧)**عباس ابن عائشة** :الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ،ص ٢٨٨

٦٨)**الادريسى نيكول:** علم المسرحية ترجمة درينى خشبة, القاهرة ، مكتبة الآداب ومطابعها، ١٩٥٨, ص ١١٤

٦٩)**سيد إسماعيل:** اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر , مرجع سبق ذكره, ص ص ٢١٢ -٢١٣

٧٠)**محمود نسيم** : المخلص والضحية رؤية العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور, القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣ ، ص ص ٢١٩

٧١)**محمود نسيم** : المرجع السابق نفسه ,ص ص ١٤٩-١٤٨

٧٢)**فؤاد دوارة** : صلاح عبد الصبور والمسرح ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ,١٩٨٢، ص٥١

٧٣)**عبد القادر القط** : فنون الأدب العربي "المسرحية" ، دار النهضة العربية. ١٩٧٨. ص١٥٥

٧٤)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، متى آية ٥: اصحاح ٩

٧٥)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، لوقا ٢٠: ٣٦

٧٦)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، يوحنا ٢: ٢٠- ٢١- ٢٢.

٧٧)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، يوحنا ١٤ : ١٠

٧٨)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، متى ١١: ٢٨-٣٠

٧٩)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، متى ٢٦: ١٥.

٨٠)**الكتاب المقدس :الإنجيل** ، يوحنا ١: ١ .