جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

النَّقد الذَّاتيّ
في المسرح المعاصر
(الحكيم أُنموذجاً)

الدكتورة
جيهان أحمد إبراهيم السجيني
أستاذ الأدب المساعد ـ قسم اللغة العربية ـ كلية العلوم و الآداب
بمحايل عسير ـ جامعة الملك خالد ـ المملكة العربية السعودية

العدد الرابع والعشرون
للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢٠م
الجزء الحادي عشر
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٠م
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

(شكر وتقدير)

(الباحثة تود شكر

جامعة الملك خالد

على الدعم الإداري والفني

لهذا البحث)

حولية كلية اللغة العربية بجرجا
مجلة علمية محكمة

١١٢٢٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

النَّقد الذَّاتيّ في المسرح المعاصر(الحكيم أُنمُوذجاً)

جيهان أحمد إبراهيم السجيني

قسم الأدب ـ قسم اللغة العربية ـ كلية العلوم و الآداب بمحايل عسير ـ جامعة الملك خالد ـ المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: gehanElsegeny@gmail.com

الملخص

هدفت هذه الدِّراسَة التي وسمناها بـــ (النَّقد الذَّاتيّ في المسرح المعاصر، الحكيم أُنمُوذجًا)، إلى بيان أهميّة النَّقد الذَّاتيّ في ضوء المسرح المعاصر، والكشف عن جانب مهم من جوانب الإبداع في أدب توفيق الحكيم، متمثّلٍ في تناول النَّقد الذَّاتيّ لديه من خلال آرائهِ، وتفسيره لأعماله، كما أبرزت الدِّراسَة دور هذه الإشارات التّوضيحيّة في توجيه وتنمية هذه العمليّة، في نفوس القُرَّاء والنُّقَّاد.

والنَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم درسٌ في تأكيد أفكاره وتثبيتها، ووضعٌ لتشغيل ذاكرة الإنتاج الفكريّ والإبداعيّ الذَّاتيّ لديه، وما صاحبه من تفاعل مع إنتاج غيريّ، ومقامٌ للتّوجيه والنُّصح.

وممَّا ساعده على نجاح ذلك ثقافته الواسعةُ، وتجاربه الغنيّة، حول كُتَّاب المسرح الغربي، واطّلاعه الواعي والجيّد على إنتاجهم الفنّيّ.

كما أضاء النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم واقعًا معيشًا في المسرح المعاصر، ظهر في سياق وجوديّ وثقافيّ، يقرّب القارئ من أفكارٍ تنفُذُ إلى عمق الإبداع الأدبيّ والفعل النَّقديّ للكاتب، كما أصبح تتويجًا لتجربة ذاتيّة حكيميّة؛ متنوعة الامتدادات، تتّسم بالعمق والغِنى، ساعدته في طرح قضايا معرفيّة وأفكارًا نقديَّة، ولا تخلو في الوقت ذاته من قيم إصلاحيّة وتنويريّة.

وعليه؛ نرى النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم حاملًا أفكارًا قويّة ومؤثّرة، ذات صدًى في منجزات الفاعلين في حقل الكتابة النقديَّة والأدبيّة في المسرح المعاصر، ويمتلك قوّته المرجعيّة، التي يمكن استثمارها وتوظيفها في سياقات معرفيّة ونقديّة مختلفة.

الكلمات المفتاحية: النَّقد الذَّاتيّ ، المسرح المعاصر ، الحكيم ، الانتاج الغيري .

Self-Criticism in Contemporary Theater, Al-Hakeem as a Model

Jehan Ahmed Ibrahim Al-Sigini
Department of Literature - Department of Arabic Language - College of Science and Arts in Mahayel Asir - King Khalid University - Kingdom of Saudi Arabia
Email: gehanElsegeny@gmail.com

Abstract

This study, titled "Self-Criticism in Contemporary Theater, Al-Hakeem as a Model", aimed to demonstrate the importance of self-criticism in the light of contemporary theater. It will also reveal an important aspect of creativity in the literature of Tawfiq Al-Hakim, which is represented in his handling of self-criticism through his views, and his interpretation of his works. The study also highlighted the role of these illustrative references in guiding and developing this process, in the same readers and critics.

It has become clear to us that Al-Hakim's self-criticism is a lesson in confirming and assuring his ideas. It is a situation of operating the memory of his intellectual and creative production, his interactions with other production, and a place for guidance and advice. What helped him succeed was his extensive culture and rich experiences on Western playwrights, and his comprehensive and good knowledge of their artistic production.

The self-criticism of Al-Hakim also illuminated a living reality in contemporary theater, which appeared in an existential and cultural context, bringing readers closer to ideas implemented in the depth of the literary creativity and critical act of a writer. It has become a culmination of Hakimian's self-experience of various extensions, characterized by depth and richness. It helped him to offer valuable issues and ideas. It is not void from a guidable, pedagogical, and informational value.

Thus, we think that Hakim's self-criticism carries powerful and influential ideas. We find its echo in the achievements of other critics in the field of critical and literary writing in the contemporary theater. It has its powerful reference, which can be invested and used in different knowledge and monetary contexts.

Keywords: **Self-criticism, contemporary theater, al-Hakim, non-production.**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

يمثّل النَّقد الذَّاتيّ في أدبنا الحديث علامة بارزةً، تميّز معظم كتّاب المسرح العربيّ ممّن يؤمنون بأهمّية رسالتهم المسرحيّة، ويرون في الأدب المسرحيّ صورًا حيّةً لمجتمعاتهم التي ينتمون إليها، وبخاصّة ممَّن رأوا بمبدأ الالتزام في الكتابة المسرحيّة، وتحمّلوا تبعته، واتّصلوا بمّن حولهم من النّاس وانصهروا معهم بكلّ عواطفهم وأفكارهم في بوتقة واحدةٍ؛ فلم ينعزلوا عن مشكلاتهم، بل نفذُوا إلى أغوارها، بمشاعرهم وبأفكارهم وثقافاتهم؛ باحثين في إبداعهم المسرحيّ عن حلول لتلكم المشكلاتِ.

ويُعدّ توفيق الحكيم واحدًا من أولئك الكُتّاب الذين نقصدهم في هذا الطَّرح؛ فممَّا لا ريبَ فيه أنَّه من أبرز كُتَّاب مسرح المجتمع الذين جعلوا مشكلات مجتمعهم محورًا رئيسًا في مسرحيّاته الاجتماعيّة خاصَّةً؛ وهو ما دفعه لأن يراجع أدبه، بل ينتقده ويعيد النَّظر فيه، وهو ما يعني النَّقد الذَّاتيّ لمسرحهِ.

وممَّا يُعزّزُ أهميَّة هذا الطّرح أنَّ الحكيم هو رائدُ المسرح النَّثريّ الحديث بلا جدالٍ؛ فقد ألَّفَ أكثر من ثلاثين مسرحيّةً متنوّعة؛ قصيرة وطويلةً، بين المأساة والملهاةِ، والميلودراما، كما كتب في المذاهب والتّيارات الأدبيّةِ، كمسرح اللّامعقول، والمسرحيّات الهادفة، والمسرح الرّمزيّ، وتنوّع مسرحه بين الاجتماعيّ والسِّياسيّ والذّهنيّ واللامعقول، ممَّا يؤكّد ثراء تجربتهِ المسرحيّة وتنوُّعها.

وثبَ الحكيم بالمسرح العربيّ وثبةً طامحة؛ فارتاد آفاقًا لم يُحلّق فيها سابقوه، ولم يقتصر دوره على الخلق والإبداع فحسب، بل له نقدات ذاتيّة خليقة برصدها، والإفادة منها؛ تتجلّى قيمتها من كونها صادرةً من مراسٍ طويل بفنّ المسرحيّة.

إشكالية البحث وتساؤلاته:

يهدف هذا البحث إلى تحديد أنماط النَّقد الذَّاتيّ لدى توفيق الحكيم ومقوّماتها، ومرتكزاتها الفلسفيّة والفكريّة، وأبرز سماتها؛ بما يُسهم في تكوين رؤية مكتملة للنّقد الذَّاتيّ في مسرحنا العربيّ الحديث، ولا سيَّما عند أحد أهم أقطابه البارزين، على غرار ما نراه في البحوث الغربيَّة التي تشكّل في مجملها رؤًى نقديَّة وتنظيريّة إطاريَّة، تصير مرجعًا وإطارًا نظريًّا يمكن اعتماده والاهتداء به في كثير من البحوث.

وتكمن أهمية هذه الرُّؤية في سعيها الحثيث لتقديم صورة واضحة عن أشكال النَّقد الذَّاتيّ في الفنّ المسرحيّ، كما يتصوَّرها توفيق الحكيم، ولكونها خطوة مهمّة لعمليات التّغيير والبناء، على صعيد الإبداع الفرديّ، والجماعيّ أيضًا. وهو تصورٌ؛ فيما أظنُّ، يفيد النَّقد الخالص من ناحيةٍ، كما يسهم في تأسيس خلفيّة معرفيّة وفنيّة لكتَّاب المسرح العربيّ، ولا سيَّما جيل الشَّباب من جهة أخرى؛ لأنّها نظرةٌ مستخلصة من تجربة مسرحيّة مديدةٍ، بلغت نصف قرن تقريبًا من الإبداع المسرحيّ على مستويي الإنشاء والوصف.

وقد اتَّبعت في ذلك منهجًا استقرائيًّا، يقوم على استقراء نصوص توفيق الحكيم فيما يخصُّ النَّقد الذَّاتيّ، ومن ثمَّ، وصفها وتصنيفها وتقسيمها إلى أنماط يسهل تحديد ملامحها وسماتها والحكم عليها.

بناءً عليه؛ قسَّمتُ الدِّراسَةَ مبحثين يسبقهما مقدّمة وتمهيد؛ يتضمّن التَّمهيدُ سردًا موجزًا بمسرحيّات الحكيم، ثمّ تعريفًا لمفهوم النَّقد الذَّاتيّ ومقوّماته، عند الحكيم خاصَّةً.

ويتناول المبحث الأوَّل: صور نقد الحكيم الذَّاتيّ، والثّاني: سمات هذا النَّقد الذَّاتيّ لديه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تمهيدٌ

توفيق الحكيم هو أبرز المسرحيّين العرب في العصر الحديث ، ورائد المسرح النَّثريّ، أثّر تأثيرًا واسعًا في المسرح العربيّ الحديث؛ إذ لم يعتمد على ثقافتهِ العربيّةِ فحسبُ، بل راح يُطوّر إبداعَه من خلال اطّلاعه على التّيارات المسرحيّة التي عرفها في المسرح الأوربيّ؛ لذا لم تسِر مسرحيّاته في خطٍ واحد، بل عَمَد إلى التّجريب؛ فظلَّ ينتقل من تيَّار أدبيّ يستهويه إلى آخر؛ لذا ثمَّة صعوبة في تصنيف إنتاجه المسرحيّ؛ فقد مرّت مسرحيّاته بمراحل خمسٍ مهمة؛ "الأولى هي مرحلة المسرحيّة الفكاهيّة، ثم الاجتماعيّة الواقعيّة، تليها المسرحيّة الذّهنيّة، وبعدها المسرحيّة الهادفة، وأخيرًا المسرحيّة اللا معقولة"(١).

ويقسّم محمد مندور مفهوم الفنّ المسرحيّ عند الحكيم ثلاث مراحل؛ هي:

١- مسرح الحياة: تضمُّ هذه المرحلة مسرحيّات الحكيم بين عامي ١٩٤٣م، و١٩٥١م، وقد جمعت في مجلدين بعنواني: "مسرح المجتمع"، و"المسرح المنوّع"، ينتقد فيهما العيوب الاجتماعيّة والأخلاقيَّة، ويبرز رأي المؤلّف في الحياة الاجتماعيّة.

٢-المسرح الذّهنيّ: تضمّ مسرحيّاته التي تعالج أفكارًا ذهنيّة، لها طابع رمزيّ؛ كمسرحيّاته: "أَهل الكَهْفِ"، و"شَهْرَ زَاد"، و"بِجمَاليُون"، وأمثالها من مسرحيّاته التي عمد فيها إلى أفكار مجرّدة.

٣-المسرح الهادف: تضمُّ مسرحيّاته التي كتبها بعد ثورة ١٩٥٢م، التي جاءت صدى لفلسفات جديدة؛ مثال ذلك: "الأيدي النَّاعمة"، و "الصَّفقة"، و"أشواك السَّلام".

لا يسعى الحكيم؛ كما يرى مندور، إلى الكشف عن قضايا الحياة في هذه المسرحيّات، أو نقد أحداثها، بل إلى ترسيخ أفكار عمليّة قياديّة في الحياة، وتجسيدها في صورٍ دراميَّة [٢].

ويبدو أنّ مردّ تنوّع هذا نِتاجه المسرحيّ هو" كثرة اطِّلاعه على الآداب العالمية وتأثُّره بها، فمن المسرح الإغريقيّ إلى مسرح العبثِ، مرورًا بالهزليّة الفرنسيّة "الفودفيل" عند جورج فيدو، وهنري روبيتشيبن، ووقوفه عند أعلام المسرح العالمي"[٣].

وتنوّعت مصادر أفكار الحكيم المسرحيّة؛ " فاستلهم الحكايات المصريَّة القديمة في عمله "إيزيس"، والأساطير الإغريقيّة في "بِجمَاليُون"، واستثمر القصص القرآنيَّ وتفاسيره في "أَهل الكَهْفِ"، وأضاف إليها التّوراة والإنجيل في "سُليمان الحكيم"، كما وظَّف الأدب الشّعبيَّ في "شَهْرَ زَاد" و "شمس النهار" وغيرها[٤].

واتكأ، أيضًا، على الكتب السّماويَّة، والتّراث القديم المتنوّع في الأنواع والأفكار، وظلَّت هذه المصادر بتنوّعها وطرائق اختياره لها محكومة بالفكرة الكليَّة لمسرحه؛ فجاء صالحًا للعصر؛ "لأنّه صاحب رؤية فلسفيّة للمجتمع ذات طابع نقديّ إصلاحيّ ومثاليّ؛ إذ يطمح أن ينشئ مسرحًا هادفًا، يبتعد فيه عن الابتذال، ويرتقي إلى الأجناس الأدبيّة العالميّة، مسرحًا يخرج عن نطاق القالب العالميّ إلى مسرح مستوحًى من تراث الأمّة وآثارها، يكون هو صاحب السّبق في ذلك"[٥].

وتوفيق الحكيم من أكثر المسرحيّين العرب حديثًا عن تجاربه الفنيَّة والمسرحيّة؛ إذ أوضح رؤيته لكثير من الآراء والرُّؤى النَّقديَّة المتعالقة بالمسرح، والمتعلّقة به؛ ممَّا يجعلها جديرة بالدَّرس؛ لما تمثّله من فائدة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عظمى في فهم طرائق النَّقد الذَّاتيّ في المسرح العربيّ الحديث، من خلال نقدات أبرز مبدعيه.

ويمكننا تحديد مفهوم النَّقد الذَّاتيّ، وأهم طرائقه؛ كالآتي:

- تعددت المفاهيم الاصطلاحيَّة للنّقد الذَّاتيّ؛ شأن غيره من المصطلحات التي تتأبّى على التَّحديد؛ لما يعتور معظمها من مرونة، وعدم قدرة على صرامة التَّحديد الاصطلاحيّ؛ من هذه المفاهيم: الإيمان بالنّظر المتعدّد، والحوار، وتحديد المثل العليا، واختيار أحسن السّبل الممكنة للوصول إليها، مع امتحان الضَّمير في كلّ مرحلة، ومحاسبة النَّفس على مزالقها(٦).

- التّقييم المستمر لنشاط الذَّات، وتقييمه، والمراجعة الدّائمة، الذي يجب أن تقوم بها، في حالة الأفراد، والجماعات أيضًا، دون كلل أو مجاملة، أو توقّف، ضمن حزمة من الضّوابط المقرَّرة، التي تكفل لها النَّموّ، والتَّطور، والتَّواصل الكامل بموضوعيّةٍ، وشفافيَّة (٧).

- مراجعة الذَّات، ونشاطها الفرديّ، والجماعيّ؛ لمحاسبتها، وتقويم أدائها(٨).

- تحفيز الوعي والقدرة على التّعامل مع الأفكار، بوصفها قيمًا ذاتيّة، ووحدات موضوعيّة، انفصلت عن الشَّخصيَّة(٩).

- إمعان التّفكير في الصّفات الفرديّة، من الأفكار، والقيم، والمعتقدات، والسّلوكياتِ؛ بهدف تحديد الجوانب السّلبيَّة في الشَّخصيَّة، وإمكانيَّة مناقشتها مع غيرها من الذَّوات، أو الاكتفاء بنقد ذاتها بذاتها حتَّى تحسّن ما اعتراها من سلبيّات، ومعالجتها، أو السَّعي لمعالجتها(١٠).

من خلال هذه المفاهيم الاصطلاحيَّة يمكنّا أن نحدّد مفهومًا واضحًا في طرحنا عن النَّقد الذَّاتيّ: هو عمليّة معقَّدة تحدث إجراءاتها داخل الذَّات؛ بحيث يمكنها الوقوف على مواطن نقصها، أو خللها، ومواجهتها صراحة بذلك؛ ومن ثمَّ التّوجه إلى محاسبتها المستمرة، ليصير النَّقد الذَّاتيّ صفة راسخة فيها، تسعى إلى إصلاح عيوبها.

وتتعدَّد أساليب النَّقد الذَّاتيّ التي تنتهجها النّفس في مراجعة ذاتها؛ فمنها ما يأتي على مستواها الفرديّ، كمحاسبتها على الأخطاء النّفس، بلومها، أو فرض عزلة عليها، أو تقويمها، ومنها ما يأتي على المستوى الجمعيّ؛ بتوجيه النَّصائح، وتقويم ما اعوجّ من سلوكها الفرديّ والجماعيّ معًا.

وتُعدّ محاسبة الذَّات لنفسها من أبرز الأساليب المتَّبعة في المراجعة والمحاسبة التي يقصد بها مساءلة الذَّات تلقائيًّا، ومناقشتها لأدائها أولًا بأوَّل، وتقويمها ذاتيًّا إذا ما اعتراها انحرافٌ أو تقصيرٌ(١١).

ومن أهداف هذا النَّقد الذَّاتيّ السَّعي نحو تغيير الواقع؛ " فالنّاظر في أحوال المجتمعات العربيّة يرى بكل وضوح مدى التّخلُّف والفساد الذي وصلت إليه، ويرى كم هي بعيدة عن مواكبة الحضارة الجديدة، والتّغيير يجب أن يبدأ من داخل النّفوس، وذلك من خلال وقوفهم على العيوب الكامنة في أنفسهم أولًا، ومعالجتها ليستطيعوا بعدها معالجة العيوب الخارجيَّة لهذه الأمة، ويمكن اختيار هذه القاعدة بمصطلح "النَّقد الذَّاتيّ"(١٢).

ولعلَّ هذا الهدف هو الذي سعى نحوه توفيق الحكيم؛ فجعل من المسرحيّة "سلاحًا أيدلوجيًّا، يواجه به بلدًا مكبَّلًا بالاحتلال البريطانيّ، وثورة عربيّة موءدة، ورأسمال أجنبيّ مهيمن، ووضع برجوازيّ سائد، وحركة فكريّة ووطنيّة صاعدة، متأملًا تخطّي مصر لصروف الدّهر وعودتها إلى

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ذاتها وتجديد حياتها"[١٣]؛ ممَّا يُحتّم على وعيه الملتزم العمل على إيقاظ هذا الوازع النَّقديّ داخله من ناحية، وداخل مجتمعه من ناحية أخرى؛ ليقوم بدوره بوصفها قادرًا على تنبيه هذا المجتمع عند كلّ زلل، أو انحراف، ومحاسبته عليه، أو توليد حاسَّة المحاسبة لديه؛ أي محاسبة الذَّات على تقصيرها، والعمل على إرجاعها عن طريق الانحراف؛ فيضمن لهم العودة إلى الجادّة، وبذلك يمكنه إنقاذ ذواتهم بثورة داخليّة قادرة على تقويم هذا المجتمع، وتغيير واقعه إلى الأفضل.

ولا تأتي عملية التّغيير للواقع دفعة واحدة، بل على مراحل متتالية؛ فكلما انتهى من إصلاح مرحلة، انفتحت له أبواب المرحلة التي تليها؛ ليصبح بعدها قادرًا على التّقدم والرُّقيّ على جادَّة الطريق.

إذًا؛ فقيام الذَّات بالنَّقد التلقائيّ الدّائم يدرِّبها على إمكانية الوقوف على الطُّرق الصّحيحة لأعمالها، بل لأعمال المجتمع ذاته من حولها، لتعمل على تغييره، وتصحيح أخطائه قبل فوات فرص التَّصحيح والتَّقويم.

ومن ثمرات النَّقد الذَّاتيّ إكساب العقل منهجيّة خاصَّة قادرة على التّعامل مع أحداث الحياة ووقائعها والأمور التي تتعرض لها الذَّات؛ لأنَّها عملية قائمة من بدايتها على العلم، وليست عملًا ارتجاليًّا عشوائيًّا، بل عمل منظّم قائم على المعرفة بإمداد العقل دائمًا بالمعلومات اللَّازمة، بالشّكل الصّحيح، دون تزييف أو تحريف؛ ممَّا يوجهه إلى إصدار الأحكام بطرق صحيحة تمكّنه من التّمييز بين غثّ الأمور وسمينها فيما يعالجه من أفكار؛ فالنَّقد الذَّاتيّ "عمل عقلي شاق، يقوم على منهج دقيق، أي إنّ طريقة توجيه العقل أوّل عمل النَّقد، والعقل بدوره يجب أن يتسلَّح بالعلم، فهو مزيج من العقل والعلم، والنَّقد يكون بذلك تدريبًا على طريقة توجيه العقل، وقيادته في تكوين الأحكام الصحيحة"[١٤].

إذًا؛ فعملية النَّقد الذَّاتيّ تقوم على تمحيصٍ دائم لإكساب الذَّات قدرة على تبين الغثّ من الثّمين، والأفكار بالقطع هي أهم تلك الأمور التي تخضع لعملية النَّقد الذَّاتيّ المستمر.

ظلَّ العلم هو المقوِّم الأساس من مقومات النَّقد الذَّاتيّ عند توفيق الحكيم الذي نتج لديه بفعل القراءة الواسعة، فقد كان دائما قارئًا نهمًا للمسرح الغربيّ، ولم يكتفِ بالتَّلقي السّلبيّ، بل تعدّاه إلى التّحليل، والنَّقد، والتَّقويم.

وما فتئ الحكيم ولوعًا بقراءة المسرح بأشكاله وأنماطه المختلفة، شغوفًا أيضًا بالرّواية، والقصص، وسائر فنون الأدب، والفكر والفلسفة؛ محاولا الوقوف على سرائر الصَّنعة الفنيَّة، وأسرارها.

ومن ثمَّ؛ تولَّدت لديه ملكة التّذوق، والتّحليل، والنَّقد:" عنيت دائمًا بقراءة أعلام الأدب المسرحيّ، لا قراءة متعة ولذَّة واستطلاع فقط، بل قراءة درسٍ، وتأمّل، وفحص؛ فكنت أقضي السَّاعات أمام نصّ من النّصوص أقلِّب فيه مُنقِّبًا عن أسرار تأليفه، ومفاتيح تركيبه؛ مستخلصًا بنفسي، ولنفسي، ملاحظات طرائق التّأليف المسرحيّ..." (١٥).

تدرّج الحكيم في القراءة للمُحاكاة وتقليد النَّماذج الجديدة، والكتابة على أمثالها، ثمَّ جاءت مرحلة القراءة الحواريَّة؛ قراءة البحث عن الأساليب المختلفة، للوقوف في النَّهاية على أسلوب خاصّ، يميّزه عن كلّ من حاكاهم، ونسج على منوالهم؛ وهكذا انتهى إلى تكوين آرائه النقديَّة الذَّاتيَّة المؤسَّسة على خلفيَّة أدبيّة ومعرفيّة، وتوافر العلم لديه أعطى نقده ضبطًا ودقَّة، وجعل لعملية النَّقد الذَّاتيّ عنده حدودًا تسير في إطارها؛ فتكثّفت بذلك جهوده وطاقاته لإزالة الخطأ، بعيدًا عن الهوى.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١- صور النَّقد الذَّاتيّ لدى توفيق الحكيم:

عمَد الحكيم كثيرًا إلى تفسير أعماله المسرحيّة، وتوجيه المتلقِّي بإشارات توضيحيّة، تهدف إلى الحوار الفعّال مع القُرَّاء والنُّقَّاد إلى أهم المعالم الكبرى في أعماله الفنيَّة، ومناقشة فلسفته، والثّيمات المركزيَّة التي دارت مسرحيّاته حولها؛ وهو ما نصفه بالمغزى العام من نشاط العقل الواعي في توليد ملكة النَّقد الذَّاتيّ لديه؛ لذا كثيرًا ما رحَّبَ بإجراء الحوارات التي آلت إلى مداخل مهمَّة، وسندًا معينًا لفهم مسرحيّاته خاصةً، وأعماله الفنيَّة عامَّة؛ كما نجد في حواراته حول ما أثير عن مسرحيّاته :"بِجمَاليُون"، و"شَهْرَ زَاد"، و"أَهل الكَهْفِ"، و "يا طالع الشَّجرَة"، و" بَنك القَلَق"، و"إيزيس"، ومثلما جاء في كتابه "عهد الشيطان". وهمّنا، هنا، هو محاولة تتبّع توافر الخواصّ التّفسيريّة الموسومة بالنَّقد الذَّاتيّ في هذه المسرحيّات، مادام صاحبها يؤكّد أنّه ممَّن يتّصفون بهذه الصّفة.

١/١- المسرح الذّهنيّ وبداية تكوين الملكة:

يمثّل المسرح الذّهنيّ البداية الحقيقيّة لمسرح الحكيم ونضجه الفنّيّ، وليس صحيحًا أنّها بدأت من فرقة عكاشة؛ فقد تجاوزها سريعًا، وغَضّ الطّرف عنها، كما نلاحظ في تتبعنا لأحكامه النقديَّة حول تلك البداية في مقالاته، وكتبه النَّقديَّة: "بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط... وحاولت تقديم شيء للجمهور أيّام فرقة عكاشة التّمثيليّة منذ أكثر من ربع قرن... ولا ننسى أنّ المراد من وراء تلك المسرحيّات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسرح في ذاك الوقت" (١٦).

وكأنّ الحكيم لا يريد التّوقّف أمام مرحلة فرقة عكاشة؛ فيجرّدها من الوعي النَّقديّ تقريبًا، ويصف مسرحيّاته فيها بأنّها مجرد نصوص لتسلية

الجمهور، وإزجاء أوقات الفراغ، وإشباع نهمة جمهور توَّاق للفنّ المسرحيّ فحسب؛ فينعتها بالسَّذاجة والسَّطحيَّة في المعالجة، وفراغها من العقل؛ فهي تقوم على التقاط مجموعة من الحوادث المثيرة في المجتمع دون عمق في المعالجة، وحركات غريبة لاستثارة النّظارة، والاعتماد على صناعة مفاجآت خارقة، وحوار متهافت، لا يرتكز على وعي نقدي، وفكر هادف، كما أنَّها تخلو من العمق الفلسفيّ والأدبيّة الرَّفيعة؛ نجد ذلك واضحًا في روايتيه: "خاتم سُليمان" ١٩٢٤م، و"علي بابا" ١٩٢٦م؛ فهما نصّان ليس لهما من الفنّ المسرحيّ سوى البناء الشَّكليّ، ولكن يغلب على أفكارهما نوع مما يمكن وصفه بالتّهريج، ونعته أيضًا بالانحطاط الأخلاقي والفكريّ وغياب الوعي النَّقديّ.

ويقرّ الحكيم نفسه في كتابه "البرج العاجي"١٩٤١م بما وقع فيه من أخطاء في تلكما المسرحيّتين، وسواهما" في حياتي الفنيَّة جانب مجهول أردت أن لا أعترف به، وأردت أن أقصيه، وأن أسدل عليه السّتار؛ لأنّه في نظري اليوم لا يتصل بأدبيّ، ولا يجوز أن يدخل في عداد عملي، ذلك هو عهد انشغالي بكتابة القصص التّمثيلي لفرقة عكاشة حوالي سنة ١٩٢٣"(١٧).

ومع اعتراف الحكيم يمكنا أن نقول: إنّ هذا الاعتراف ذاته هو نوع من النَّقد الذَّاتيّ الذي نقصده، كما يمكنا القول أيضًا: إنّ أمثال هذه النّصوص المسرحيّة المشار إليها لم تذهب سدًى، ولا يمكن لنا كباحثين إهمالها اتباعًا لاعترافه الذي ينتقد بها بداياته:" .... كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتمرين كُتّاب مسرحنا، وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يفرد جناحيه في المستقبل بمفرده"(١٨).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكأن الحكيم يستدرك على نفسه، ويرى لهذه الفترة قيمة مهمّة، كما أشرت آنفًا؛ أعني قيمة المراس والدّربة، بل كأنّه يعيد تقويم حكمه السابق فيراها مرحلة مدرسيّة، ليس بالمعنى السّلبي الظّاهر المألوف في اللغة النّقديَّة، بل بالمعنى التّعليمي الذي يكفل له فرصة كاملة في التّدريب وتمكين الملكات، وتهذيب الموهبة، وتدريبها على إنتاج النّصوص المسرحيّة بجرأة، ربما خلت من الجودة، بطبيعة الحال في المراحل الأولى عند كل المبدعين، ولكنها لم تخل من قيمة وهدف، لعله اكتشف بعد مرحلة من النَّقد الذَّاتيّ لفنه المسرحيّ، بل لأحكامه حول هذا الفنّ في الوقت نفسه، ولعل هذا التّقريع للذّات والإلحاح في لومها والأخذ عليها بشيء من القسوة، التي لم تخل من سخرية ودعابة حادة، كل ذلك دفع الحكيم لاحقًا إلى التّجويد ومعرفة جادة الطّريق.

ومن ثمَّ؛ يتبيّن لنا من خلال نقدات الحكيم المتلاحقة والمتباعدة أيضًا الذَّاتيَّة لكتاباته المسرحيّة المبكّرة، التي جسّدتها فرقة عكاشة تقديره لفنّ المسرح، وإيمانه الرّاسخ بجدواه، وقيمته، وقدرته على التّغيير، والتّقويم، والنَّقد، كما يكشف لنا في الوقت ذاته احتقاره لنوع من المسرح، كان موجودًا في عصره، بل هو موجود في كل العصور بطبيعة الأمور؛ أعني ما يمكن نعته بالمسرح التّهريجي، في مقابل المسرح المحترم، وهو في ذلك كله يعلن عن موقفه الذي " يأخذ جانب الفن المحترم كيلا يكون عرضة للغمز واللمز، أراد أن يبيّن للنّاس أنّ هنالك مسرحًا يستحقّ التّقدير، يستحق اعتباره أدبًا أصيلًا، فيه فكر عميق، وذوق رفيع يبتعد به كل البعد عن المغامرات الرّخيصة، والمفاجآت المفتعلة، والكنوز السّحرية، وغيرها من ساذج الوسائل التي كان المسرح المصري آنذاك قد ركن إليها" (١٩).

وأتّفق مع ما ذهب إليه سعد أردش الذي نفذ إلى أعماق تجربة الحكيم، ووقف عند لبّ رأيه في المسرح الجادّ في مقابل مسرح الضَّحك الرَّخيص بلا هدفٍ.

إذًا؛ فهذه البدايات في فرقة عُكاشة مع كلّ ما تحمله من ضعف نسبيّ، ولجوئها إلى عوامل الجذب والتَّسلية التي يغازل به عوام النّظّارة، أسهمت في تمرّس الحكيم وتمكّنه من بناء النَّصّ المسرحيّ الذي حمل سماتهِ، وبصماته، وشخصيَّته، وخصائصه، التي توقف أمامها الباحثون بالدَّرس لخصوبتها وعمقها فيما بعدُ.

٢/١-النّص المسرحيّ بين المتعة الخالصة والمتعة الهادفة:

لعلَّنا نتَّفق أنَّ الفنَّ الحقيقيَّ لابدَّ أن يكون ممتعًا، سواءٌ حمل قيمًا براجماتيَّة، أو مثاليَّة أخلاقيَّة؛ فالمتعة جزءٌ لا يتجزَّأ من القيم الفنيَّة للعمل الأدبيّ، ولا سيما العمال المسرحيّ الذي يكتب بداية من أجل إمتاع النّظَّارة، ولكنا نختلف حول جدوى هذه المتعة وقدرتها على النَّفع في الوقت ذاته، أو خلوَّها منه.

من هنا؛ يمكنا تتبُّع هذه الفرضيَّة في مسرح توفيق الحكيم من خلال نقده الذَّاتيّ الذي يكشف موقفه من هذا الطَّرح؛ فثمَّة أهداف أخرى غير الإمتاع المجرَّد، تتراوح بين قوميّة وشعبيّة وإصلاحيّة؛ وهي ما نلاحظها بوضوح في كثير من مسرحيّات الحكيم؛ كما في "عودة الرُّوح" و"عصفور من الشَّرق" و "يَوميَّات نائب في الأرياف" وفي "مسرح المجتمع.

ويمكنَّا الوقوفُ، أيضًا، على قضايا وجوديّة؛ أعني تلك التي ترتبط بالمصير الإنسانيّ، وارتباطه بالقدر برباط وثيق، كما يتجلّى بوضوح في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مسرحيّاته " أَهل الكَهْفِ"، و"سُليمان الحكيم"، و"شَـهْرَ زَاد"، و"بِجمَـاليُون"، وفي "الملك أوديب"، و" مشكلة الحكم".

وربما كانت القضيّة العظمى التي شغلت معظم المبدعين والفلاسفة في كلّ العصور هي قضيَّة الحريَّة؛ أي حرّيّة الإنسان، والقوى غيـر المنظـورة التي تؤثِّر في مصيره، و تحدّد له أطر حريَّته، ومعالمها وقوانينها، وقدرتـه على ممارسة تلك الحريَّة رغم كل ذلك، وهذا ما لـم يُسَـلِّم بـه بعـض المبدعين والفلاسفة عبر العصور؛ فالإنسان عند الحكـيم يعـيش ويكـافح ضمن أطر تشكّل عمادها الآلهة، فهو ليس حرًّا كامل الحريَّة؛ إذ ثمّة عوائق وعقبات وقيود، تشكّل إرادته أمام تلك القوى غير المنظـورة، التـي تريـد للإنسان أن يجاهد ويكافح من أجل التّغلب على عقبات طريقهـا وإزالتهـا، وقد تسمو هذه القيمة فوق كل قيمة في إبداع توفيق الحكيم، بل قد يراهـا مبرّر وجوده، وغاية مراده، وكثيرًا ما يلفت النَّظر إلى تلك القيمة التي يعدّها قيمة القيم في نقده الذَّاتيّ" إنّ مسرحيّاتي تسيّطر عليها فكرة عجز الإنسـان أمام مصيره...على أنّ شعوريّ بعجز الإنسان أمام القـوى المـؤثّرة فـي مصيره ليس مؤدّاه التّشاؤم، كما أنّي لست أرى في النّظريـات الأوروبيَّـة القائلة بحريّة الإنسان أمام مصيره ما يدعو إلى التّفاؤل، العكس هو الأصحّ، فإنّ فكرة تأليه الإنسان وحده على هذه الأرض كانت في رأيي من الأسـباب التي أدَّت إلى كوارث العالم اليوم، الإنسان، الإله الحرّ الذي لا شريك لهُ، ولا سلطان لقدر عليه مع ما رُكِّب فيه من غرائز الحرب والكفاح في الدّنيا، لـم يجد ما يوجّه إليه غرائز ونشاط كفاحه غير نفسه، فانقلب محاربًـا نفسـه، هادمًا ذاته"(٢٠).

ومما يميّز فكرة الحكيم أنه عربيّ مسلمٌ، لم يستسلم لتلك الأفكار الهدامة، التي راح ضحيتها فلاسفة الغرب ومنظّروه ومبدعوه، حين انقادوا لفكرة الإنسان الإله، أو فكرة السُّوبرمان التي دعا إليها "نيتشه"؛ فتحوَّلت أزمة الإنسان من الصّراع ضد الآلهة في الفلسفة الغربيَّة إلى صراع الإنسان ضدّ نفسه؛ فلم يعد يرى تلكم القوى الأخرى غير المنظورة؛ التي كان يراها متحكّمة بمصيره، وموجّهة إيَّاه.

ولم تقتصر تلك القوى المنظَّمة لحركة الإنسان وصراعه في طريق حريّته، بل ظلَّت قوى أخرى عاتية لم يمكنه السَّيطرة عليها وتوجيهها، بل على العكس قادته، وسيطرت على اختياراته، وتحكَّمت في حريَّته؛ منها قوى الزّمان المؤثّرة، وقوى المكان المسيطرة.

والإنسان، كما يراه الحكيم، ابن بيئته، يتشكَّل بتشكُّلها؛ فهو أسير زمانه ومكانه المحدّدين، حتَّى إنَّه لا يمكّنه الانفكاك من تأثيرهما المسيطر، وإذا فقد علاقته بهما؛ فهو إيذان بانتهائه وتلاشيه وموته؛ لذا يظلّ مصير الإنسان لدى الحكيم مهدّدًا أيَّما تهديد بقوّة أشدّ خطرًا من تلك القوى الخطرة المسيطرة، التي تتّصل بصميم قدرته؛ فحكمة الإنسان المعاصر خاصَّة لم تعدْ هي الموجِّهة لمصيره " بل الذي يوجّه مصيره هو قدرته – ذلك العفريت المنطلق من قمقم الحكمة، وهو العلّة المباشرة للأزمة الإنسانيّة في العصر الحاضر!.. هذا محور مسرحيّة "سُليمان الحكيم" "(٢١).

هذا النَّقد الذَّاتيّ الذي خصَّ به مسرحيّته "سُليمان الحكيم" تنسحب على معظم مسرحيّات الحكيم التي يطمح فيها أبطاله إلى الحريَّة، ويتوقون إليها، ولم تخلُ أعماله السَّرديَّة وسيره الذَّاتيَّة، أيضًا، من هذا الطّموح، ولعلَّنا نلحظ ذلك من عتبات بعض أعماله التي تشكَّل سيرته الذَّاتيَّة؛ فنجده يعنونها بـ"عصفور من الشَّرق".

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولا تخفى علينا ما تحمله دلالات هذا الطَّائر المفعمة بالانطلاق والحريَّة، ومغادرة الأقفاص والعُشّ، والتَّحليق دومًا بلا مدى محدّد، أو حدود تعوقه؛ وهو ما نلحظه في الجزء الثَّاني من هذه السّيرة؛ أعني" سجن العمر"؛ وهو عنوان دالٌّ وعتبة فارقةٌ ومكمّلة ومؤكّدة لما سبق أن أشرت إليه؛ فالحكيم توَّاقٌ إلى الحريَّة، ولكنَّه عاجز عن كسر سجن المكان والزّمان بما يمثّلانه من قيود وأسوار صارت بمثابة سجن يقيّد حريَّة الإنسان على الأرض، لا يمكنه الانفكاك منهما.

بالرَّغم من إعلان الحكيم عجزه عن تحقيق الحريَّة، واعترافه بالقوانين أو النَّواميس الحاكمة للعالم وللإنسان وتقييدها لحريَّته، كتلك القوى المنظورة والقاهرة، وغير المنظورة والمسيطرة؛ فإنَّه يرى ذلك كلَّه دافعًا إلى الإصلاح الدَّائم، ومحاولة إزالة تلك العوائق والقيود، مهما بلغت من قوة، واتَّخذ من هذه الإرادة حافزًا للانطلاق في الحياة وتحقيق الإنسان ذاته.

وهذا التَّحقُّق هو جزء أصيل من تحقيقه حريّته، وعدم استسلامه أمام عجزه " فالشّعور بعجز الإنسان أمام مصيره، هو عندي حافزٌ إلى الكفاح لا إلى التّخاذل! ...ففي "أَهل الكَهْفِ" كافحوا ضدّ الزّمن، ولبث أحدهم متعلّقًا بالحياة يقارع الزّمن بسيف بتّار هو "القلب"، إلى آخر لحظة!.. و"شَهْرَ زَاد" جاهدت محاولة أن ترد، إلى الصّواب، زوجها الذي أراد أن ينبذ أرضه وآدميَّته، وأن تعيد إليه إيمانه ببشريّته...؛ وهكذا كان الإنسان يجاهد دائمًا ضدّ العوائق الخفيّة، التي شعر بتأثيرها في حرّيته وإرادته ومصيره!.. (٢٢).

الحياة عند الحكيم؛ إذًا، رحلة مجاهدة وجهاد؛ جهاد يقوي إرادة الإنسان ويحفّزه، ويدفعه للأمام دائمًا؛ فليس مهمًّا أن ينجح الإنسان، بل

المهم أن يكدح في سبيل حريّته، وتحقيق ذاتهِ، ومغالبة تلك القوى، التي تعوق سبيله في سعيه الدَّائم نحو حريَّته وتحقيق إنسانيّتهِ.

٣/١-صراع الزّمكانية والمأساة المصريَّة:

انطلق الحكيم من قيود الزَّمن التي واجهت البشريَّة منذ مطلع التاريخ ليجعل منها مأساة مصرية خاصة، ترافقت مع فكرة الزّمن، وأبعاد فكريّة أخرى؛ وهو ما نلحظه من خلال سعي الحكيم الدّائم إلى نقده الذَّاتيّ، وتخليق مأساة مصريّة خالصة، محورها صِراع المصريين مع الزّمن، حتى صرّح أكثر من مرّة أنّ من أهم أسباب تأليفه لمسرحيّة "أَهل الكَهْفِ" أنّه أراد أن يكتب مأساة عن الزّمن؛ فحين سُئل إثر صدور مسرحيّته عما دفعه إلى كتابتها فكانت إجابته بأنّها رغبته في " كتابة مأساة مصريّة على أساس مصري...إنّك تعلم أنّ أساس المأساة الإغريقيّة هو القدر!... هو ذلك النّضال الهائل بين الإنسان والقدر!.. فهل تعلم ما أساس المأساة المصريَّة كما أتصوّرها؟.. أساسها "الزّمن".. أساسها: ذلك النّضال الهائل بين الإنسان والزّمن...اقرأ كتاب الموتى تحسّ ذلك للفور!.. عند الإغريق هو "القضاء والقدر"، وعند المصريين هو" الزّمان والمكان"..."(٢٣).

يتجلى الصّراع بين الإنسان وتلك القوى القاهرة في الزّمن خاصة، بوصفه قوى غالبة ينبثق منها قَدَر الإنسان وقَدْره ومصيره، ومنه تتشكّل مأساته وتولد، لعجزه عن مواجهته وإمكانية التّحكم فيه؛ فنراه يشكّل الإنسان ويتحكّم في أفكاره وعقله، كما يتحكّم في عواطفه وقلبه؛ ليمثل في النّهاية روح المأساة المصريَّة؛ كما يراها توفيق الحكيم، وإن كان ثمة فصل بين قوى الزّمن الخارجية وقوى الإنسان الدّاخلية فهي على سبيل الاتصال المنفصل أو الانفصال المتصل؛ فهي مجرد رد فعل لتحكم الزّمن خارجيًّا في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ميلاد قوى أخرى داخليّة لا تقل تأثيرًا عنه تشكّل صراعًا جديدا مركّبًا؛ كما نرى في مسرحيّته " أَهل الكَهْفِ" التي تكثف صراع الإنسان مع تلكم القوى الدّاخليّة؛ أعني سلطتي العقل والقلب؛ فنراه يجسد مأساة الإنسانيّة " في ذلك الصّراع الدّائم بين تلك القوى الدّاخليّة: العقل والقلب، لذلك كتبت قصّتي "أَهل الكَهْفِ". " أَهل الكَهْفِ" هي مأساة الصّراع بين العقل الذي يشكّ والقلب الذي يؤمن(٢٤).

إنّهما متصارعان مع الإنسان من ناحية، كما يرى الحكيم، ومتصارعان مع بعضهما البعض من ناحية أخرى أيضًا؛ فعقله يشك، ولكن قلبه يؤمن، وتنبع قوّة عقله ومقاومة قلبه من ذلك الصّراع الدّائم الذي لا يتوقف ويمثل مأساة الإنسان مع قدره ومصيره، وما يأمله وما تفرضه عليه قوى عليا غالبة ومسيطرة.

ولا تقتصر هذه المأساة المصريَّة؛ كما ينعتها الحكيم على مسرحيّته " أَهل الكَهْفِ" التي أوقف لها هذا النَّقد الذَّاتيّ، بل ينسحب هذا الحكم على كثير من مسرحيّاته ونقداته؛ كما نرى في "شهر زاد"، وبنك القلق، و "يا طالع الشَّجرَة"، وغيرها.

ويمكن أيضًا أن نقول: إنّ الحكيم لم يكتف بوصف تلك المأساة وتشخيصها، بل سعى لأن يجد لها حلًّا، لعله يتمثّل في البعث والثّورة على القديم، ولكن في هذا العصر الذي نعيشه؛ لتحقيق التّطور الذي نطمح إليه " نعم، إنّ "مصر" لا يمكن أن تفكر في غير الخلوص إلى حياة أخرى.. دائمًا ما وراء الطَّبيعة.. دائمًا الفلسفة الدّينيّة.. وذلك الأمل في انتصار الرُّوح على الزّمان والمكان!.. وذلك الانتصار إنّما هو في "البعث"!.. بعث لا إلى

عالم آخر، لا يعرف الزّمان والمكان، وإنّما بعث إلى عين هذا العالم ونفس هذه الأرض بزمانها ومكانها"(٢٥).

والمتأمّل لهذه المأساة المصريَّة يجد أنّها مجرد أنموذج لمأساة عربيّة كبرى، فالحكيم يلمس حجم التّراجع الذي أصاب العرب، والمأساة التي يعيشها عالمنا العربيّ بفعل عوامل وظروف كثيرة ألزمتهم مكانهم وقيّدت حريّتهم، فقد تشبّث العرب بزمان قديم له مواضعاته التي كانت تناسبه في حينها، ولكنها ولّت واندثرت، ولم تعد قادرة على الوفاء بمتطلبات عصرها التي تحياه بمواضعاته الجديدة، وحتمياته المختلفة، والمتغيرة، ومع ذلك ظلّ العرب متمسكين بالحياة داخل أسوار هذا الماضي بمعزل عن الحاضر بتشكلاته الرّاهنة، وبالتّالي عجزهم عن مواجهة المستقبل بتحدياته الأشد صعوبة من حاضرهم.

وفي ظل هذه الرّؤية التي نستشفها من نقدات الحكيم الذَّاتيَّة لفنّه، وانطلاقه منها نحو تحليل مشكلات الإنسان المصري الخاصة بوصفها ممثلة للمشكلة العربيّة الكبرى في العجز عن مواجهة تحديّات عصرهم ينبثق تصوره لفنّ المسرحيّة التي تمثّل عنده صورة مصغّرة، وصدًى خافتًا" لتلك المبارزة بين الزّمن والإنسان"(٢٦)، ويظل صراع الإنسان بين حقيقته وحلمه من ناحية، وبين واقعه وخياله من ناحية أخرى، وبالتالي، يموت هذا الإنسان مع موت حلمه.

وكما اعتدنا عند الحكيم في نقده الذَّاتيّ الذي لا يتوقّف عند تشخيص المشكلة ووصفها، بل يسعى دومًا نحو محاولة إيجاد حلول ممكنة؛ فالحلّ من وجهة نظره في هذه المسألة يكمن في الدّين، بوصفه انتصارًا للروحي على المادي ممثلًا في العلاقة الزّمكانية المسيطرة على الوجود الإنسانيّ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والمتحكمة في مصيره، نعم الحلّ الوحيد عنده يتجلى في " فلسفته الدّينيّة؛ وهي الأمل بانتصار الرُّوح على الزّمان والمكان" (٢٧).

يتصدّى الحكيم بنقده الذَّاتيّ، هنا، للمشاركة في قيادة الفكر السِّياسيّ المصري؛ فنراه يصف مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ" مثلًا بأنّها مسرحيّة لها طابع سِياسيّ خاص، بل ذات طابع تقدّمي على عصرها الذي وجدت فيه، وليست رجعيّة كما وصفها بعض النُّقَّاد؛ فأَهل الكَهْفِ حين اختاروا الاندماج في واقعهم الجديد:" فإنّ هذا يعني أنّ المجتمع الجديد يعيش بين أحضان الرّجعية والمنتمين إلى الماضي. أمّا إذا لفظ المجتمع الجديد أولئك الرّجعيين المنتمين إلى العصور الماضية، فإنّ "أَهل الكَهْفِ" تصبح مسرحيّة تقدميّة في حدود هذا المعنى...؛ ولذلك نرى المجتمع الجديد يطرد الرّجعيين إلى كهوفهم لأنّهم يمثّلون الماضي، وبالتالي فهي عودة الرُّوح إلى مصر بعد قيامها من نوم طويل إلى حياة جديدة" (٢٨).

هذا النَّقد الذَّاتيّ يوجه المتلقِّي نحو رؤية سِياسيّة تقدُّميّة يحملها مسرح الحكيم، تثبت أنّه لا مكان للرجعيّة في مجتمع جديد؛ ولذا نراه يطرد أولئك الرّجعيين إلى كهوفهم؛ لأنّهم يمثّلون الماضي، ومصر هنا تمثّل البعث ومقاومة الفناء؛ وهو ما قصده بالرؤية التّقدميّة؛ أي إنّها رؤية نحو الأمام، نحو خلخلة الارتباط بالماضي والعيش بين أسواره، والطموح للمستقبل بفكر جديد يناسبه، ويجعل العربيّ قادرًا على مواجهة أنداده الذين يعيشون عصرًا جديدًا تحكمه أفكار ورؤى متجددة تلائمه وتشكل حياته بما يناسبها.

ومن ثم؛ نجد هذه المسرحيّة وسواها من هذا المنظور تحمل رمزيّة سِياسيّة، أو فكرًا سِياسيًا تقدميًّا، يشخّص الواقع العربيّ، بوصف حقائقه السّائدة المسيطرة على مصر والبلدان العربيّة آنئذٍ؛ فيكشف الحكيم عن

أسباب هذا الواقع، الذي ينعته بالمأساة؛ لأنّه واقع متحجر، يتشبث فيه المصري والعربيّ بالزّمن الماضي بثباته، وجموده، وتراجعه لقيم زائلة، مع أنّ العالم يتحرّك بسباق مع هذا الزّمن نحو الأمام/ المستقبل، والعرب متقهقرون؛ وهكذا يظل بينهم وبين الحضارة الغربيَّة بون شاسع، ولا تفتأ عيونهم ساهمة إلى حضارتهم السالفة، فيبكونها تارة، ويبكون عليها تارة أخرى، يفخرون بها حينًا، ويتشبثون بتقاليدها مظنّة الخلود بها وفيها تارة، غافلين أنّ حضارات العالم قد تجاوزتهم، وهم واقفون في نظراتهم للخلف.

هذه رسالة من رسالات المسرح عند توفيق الحكيم أراد أن يبلّغها، أو يثيرها، ويلفت النّظر إليها، وهي مأساة حقيقية واقعة يشهد بها المتأمّل لهذا الواقع العربيّ المزري الذي يصفه وقته، ومازالت أسباب مأساة العرب قائمة؛ أعني فقدانهم الإحساس بالزّمن الذي يعيشون فيه، وإصرارهم أن يعيشوا داخل أسوار الماضي المجيدة، بلا مراعاة لظروف الحاضر الرّاهن، ومتطلبات المستقبل، فلا نلمس لهم وجودًا؛ فهم أسرى زمن غير منتج، زمن يديرهم ويتحكم بهم، ولا يدرون به، ولا يعملون وفق سياقاته المتغيرة ومتطلباته المتجددة.

٤/١-الجرأة المسرحيّة بين النّص والعرض:

ومن صور النَّقد الذَّاتيّ التي أثمرت عند الحكيم اعترافه بالجرأة التي قد تصل به حدّ التّهور في الزّج بنصِّه المسرحيّ إلى المتلقِّي قبل عرضه على خشبة المسرح مما يتيح له فرصة التّنقيح والتّقويم قبل الدّفع به إلى المطبعة؛ لكون النّص المطبوع هو الأبقى بما يمثّله من صورة نهائيّة للنّص بعد تعدد الرّؤى ووجهات النّظر من خلال العروض المختلفة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

نضرب مثالًا لهذه النّظرة بما أخذه على نفسه في مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ" التي ينتقد فيها ذاته؛ إذ جازف بعرضها في كتاب قبل إخراجها عرضًا فنيًّا على خشبة المسرح باعتبارها فنًّا مستقلًا قبل إخراجها على المسرح بسبب ضعف المسرحيّة العربيّة آنذاك، وأراد إلحاقها بالأدب لأنّه أكثر استقرارًا وارتفاعًا.

ويأتي نقده الذّاتيّ جريئًا واضحًا مقارنًا هذه الذّات المبدعة بغيرها من رواد هذه الفنّ:" ... يوم جازفت بإخراج "أَهل الكَهْفِ" في كتاب قبل إخراجها على المسرح اعتُبِر هذا عملًا جريئًا وجديدًا، فالمرحوم شوقي نفسه لم يكن يطبع وينشر مسرحيّاته الشّعرية إلا بعد عرضها على الجمهور ممثلة فوق خشبة المسرح، فكان التّمثيل هو الأصل عنده، والكتاب هو التّابع، فهو على الرّغم من القيمة الشّعرية العالمية لمسرحيّاته لم يقدّمها إلى الناس منفصلة عن التّمثيل في أول أمرها. وهنا الخطورة في نظري على نمو المسرحيّة في بلد لم يستقرّ فيه التّمثيل، فهي تظهر وتختفي، وترتفع وتهبط تبعًا لوجود المسرح أو اختفائه وارتفاعه وانحطاطه؛ لذلك كان همّي أن أفصلها عن المسرح وألحقها بالأدب، لأنّ الأدب في بلادنا أكثر استقرارًا وارتفاعًا؛ فدفعت "بأَهل الكَهْفِ" إلى المطبعة متجاهلًا المسرح، الذي كان وقتئذٍ في حالة احتضار حقيقي، وكان لي ما أردت من إيجاد جمهور للمسرحيّة المطبوعة يطالعها في كتاب، باعتبارها فنًا مستقلًا" (٢٩).

ولنا أن نلفت النّظر في هذا السّياق إلى نجاح هذه المسرحيّة في عالم الأدب، الأمر الذي دفع طه حسين إلى الإشادة بها، كما أثنى عليها غير واحد من النّقاد الذين قلما يجاملون أو يشهدون بجودة عمل أدبيّ لا تتوافر فيه شروط الجودة الفنيّة التي يتطلّبها النّوع الأدبيّ الذي يفرض عليه قوانينه

وأحكامه الخاصة، من أولئك الناقد إبراهيم عبد القادر المازني الذي بالغ في الاحتفاء بها، وإن لم تظفر بالنّجاح الجماهيري الذي يتفق مع فن الحكيم وتمكّنه من أدواته المسرحيّة، وبالرغم من إخراج زكي طليمات المتميّز لها على المسرح القومي بسبب ضعف المسرح العربيّ آنذاك، ووجد الحكيم المتنفّس الوحيد في الصّحافة التّي خصّت له ركنًا ينشر فيه مسرحيّاته، فأسس مسرحًا على الورق وكتب له العديد من المسرحيّات الاجتماعيّة(٣٠).

ويعود الحكيم بنقده الذَّاتيّ في مسرحيّته "عهد الشيطان" ويجلِي دور الزّمن، من خلال حوار أجراه مع الأميرة "بريسكا" بطلة مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ"؛ وهو حوار يكشف أهميّة كل لحظة زمنيّة في البناء الدّرامي للمسرحيّة.

عاشت الأميرة "بريسكا" في رغد بقصر والدها الملك دقيانوس، إلى أن بعث "مشلينيا"، من كهفه؛ فوقعت في حبه، لكن القدر لم يدعها تتمتّع بهذا الحبّ حينما قضى بموت "مشلينيا"، ولم يكن هذا القدر القاسي في نظرها غير قدر الحكيم؛ لذا قرّر أن يهبط من عليائه ذات ليلة، ويتفقّد مخلوقات أدبه كما تفعل آلهة الأساطير،" وها هو ذا توفيق الحكيم يلتقي الأميرة الغضبى "بريسكا" التي ما أن رأته حتى صاحت: إنّي أبغضك من أعماق قلبي! ...استغفر الله! ... لماذا يا سيدتي؟ ...ما جنايتي؟! ...وأحتقرك، كما احتقر"غالياس"! ... لاحظي يا سيدتي قبل كل شيء أن ليس لي لحية "غالياس"! ...قل لي أنت، قبل كل شيء: ماذا عليك لو أنّك أبقيت لي "مشلينيا"؟ ...لو أنّ قلمك تمهّل لحظة صغيرة ولم يقصف تلك الحياة قبل أن يحضر "غالياس" وعاء اللبن... ماذا كسبت أنت من موت "مشلينيا"، قبل

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأوان؟ ... لحظة واحدة صغيرة كانت كافية لإنقاذ الفتى! ...لكنك ضننت بها أيّها القاسي الظّلوم" (٣١).

حاول الحكيم إفهام بطلته أنّه ما كان يملك أن يؤخّر الأمر قليلًا حتّى يحضر اللبن، ويعيش "مشلينيا"، ويبرر لها ذلك موجهًا الخطاب إليها مباشرة: "فأنت تريدين أن أؤخّر موت "مشلينيا" دقيقة، ولا تعلمين أنّ هذه الدّقيقة الواحدة كانت كفيلة أن تغيّر وجه القصّة، وتقلب مصير الأشخاص، وتلقي عناصر الفوضى في العمل كلّه ...كلا يا سيدتي! ...لم أرد موت "مشلينيا"، ولم أرد بقاءه، ولم أحب ولم أكره، ولم أظلم ولم أعدل! ...إنّ الخالق لا يمكن أن يخضع لغير قانون واحد: "التّناسق"! ...(٣٢) .

نحن أمام مراجعة فنّيّة لأركان العمل المسرحيّ الذي يمثل الزّمن ركنًا أصيلًا فيه، والحكيم يوجه درسًا مسرحيًا من خلال نقده الذّاتيّ لهذه المسرحيّة، وإن بدا هذه المرة معجبًا بصنيعه في التّعامل معه بدقة متناهية، وإجادة لم يكن لمثله أن يخلّ بها، ويحمل وجهة النّظر المقابلة على لسان بريسكا التي تتساءل عن جدوى ذلك، وإمكانية تغييره والتّعامل معه بطريقة أفضل، وتضرب مثالًا لهذا التّعامل المفترض وجدواه في بنية المسرحيّة بأنّه لو أخّر الزّمن دقيقة لعاش مشيلينا، ولكنه ينتقد وجهة نظرها التي يرى أنّها كان من الممكن لو أخذ بها لانهارت بنية المسرحيّة وفكرتها ومغزاها من الأساس؛ فمما لاشك فيه أنّ سرّ نضج البناء المسرحيّ هو التّناسق التّام بين أجزاء العمل الفنّيّ، والالتئام بينها حتى إننا لو قمنا بهذا التّغيير المتوهّم أنّه تغيير يسير لانهارت بنية الزّمن، والأحداث، والشّخصيّات، وذهب مغزى المسرحيّة سدًى، فأيّة زيادة إضافية، ولو دقيقة، أو فرضية إنقاصها أو تأخيرها في بنية المسرحيّة يفقدها شرطًا مكينًا من شروط تحققها نصًّا

ملتئمًا متوازنًا متكاملًا متّسقًا، بل قد يسيطر عليها نوع من الفوضى بسقوط هذا النّظام الزّمني الصّارم الذي يربط أحداثها؛ لأنّ تلك اللحيظة، مهما صغرت يمكنها أن تهدم بنية المسرحيّة، وتفسد إيقاعها، بما يحدثه هذا الخلل الزّمني من خلل في الأحداث والأفعال والشَّخصيَّات والموضوع والمكان وسائر بنية النّص المسرحيّ.

٥/١-الفلسفة الغربيَّة وصراع الدّين والعلم:

من النَّقدات المهمة التي نلحظها في النَّقد الذَّاتيّ لدى توفيق الحكيم وقفته المتأملة لطبيعة الصّراع الذي فرضته الفلسفات الغربيَّة الحديثة بين الدّين العلم، أو بين المادي والرُّوحي، ويمكن أيضًا أن نصفه بأنّه صراع العقل والرُّوح أو العقل والقلب؛ يمثل الأول قطبًا لسيطرة العلم، والقطب الثاني هو الدّين بما يحمله من مُثل تسيطر على القلب والرُّوح.

ويمكننا أن نمثل لهذا الصّراع بمسرحيّته "شَهْرَ زَاد" التي تعدّ بحق ثورة على الفلسفة الماديّة الغربيَّة التي سادت مطلع القرن الماضي، والتي جعلت الإنسان محور الكون، وقد عكف كثير من المهتمّين والباحثين في مسرح الحكيم في حلّ رموزها، وتفسير غموضها، وتحليل أهدافها القريبة والبعيدة، وحرص توفيق الحكيم نفسه على أن يكتب عنها في مناسبات عديدة، حتى ليزيد مجموع ما كتبه عنها حجم المسرحيّة نفسها.

يبيّن الحكيم في نقده الذَّاتيّ الأسباب التي دفعته لكتابة مسرحيّته "شَهْرَ زَاد"؛ فيرى أنّها جاءت" ردّ فعل لما كانت عليه أوروبا بين إنكار للدّين وإيمان بالعلم الذي يصل إلى الدّرجة التي يحلّ فيها محلّ الدّين... ذلك هو الصّدى الذي دفعني إلى كتابة مسرحيّة "شَهْرَ زَاد" دون أن يكون في البطلة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أو البطل أيّ نوع من "التّجسيد المسرحيّ" المتعارف عليه في المسرح التّمثيلي"(٣٣).

وإذا كانت قضيّة الصّراع بين العقل والقلب والغريزة هي القضيّة الأساسية التي شغلت مثقفي أوروبا، فكان لابد أن تشغل مثقفينا العرب عامة، وتوفيق الحكيم خاصة لاتصاله الوثيق بهذه الثّقافة الأوربية من ناحية، ولانشغاله الخاص في مشروعه المسرحيّ بها، ووقوفه أمامها في إبداعه المسرحيّ، نقده الذّاتيّ.

ويمكن أن نمثّل لهذه القضية من مسرحيّات الحكيم بمسرحيّته "شهر زاد" أيضًا، التي ركّزت على قضيّة إنسانيّة كبرى؛ أعني قضية المصير الإنسانيّ، وما يتعلق بها من البحث في وجود الإنسان، وعلاقته بالحريَّة والمعرفة، وينتهي الحكيم فيها إلى كون الإنسان لا يمكنه أن يعيش عقلًا خالصًا؛ لذا يقدم حلًّا لهذه القضية في نقده الذّاتيّ للمسرحيّة، حين يرى أن شخصياتها" رموز لنوازع الإنسان وملكاته؛ فالعبد رمز الشّهوة المتّقدة، والوزير رمز العاطفة الجيّاشة، وشَهْرَيَار رمز العقل النّهم إلى المعرفة، حيث ينبغي لهذه المكونات أن تتوازن لدى الإنسان، وألا نجعل إحدى هذه الملكات تطغى فيحدث الاختلال واللاتعادل، وتصير تلك القوّة قوّة مدمِّرة للإنسان نفسه كما حدث مع شَهْرَيَار" (٣٤).

ويمكن أن نلخِّص الحلّ الذي انتهى إليه الحكيم، واصطلح عليه بالتّعادلية، فقد آمن إيمانًا قويًّا بضرورة الوسطيّة، أو التّعادليّة بين القلب والعقل دون ترجيح كفّة على أخرى، ورأى أنّ شرف الإنسان يكمن في المحاولة" أمّا أنّا فأعترف بالعقل والعلم وحريّة الإنسان، ولكن لا يمكن أن أنكر القلب والإيمان"(٣٥). فالإيمان عند الحكيم سبيل أساسٌ للحيلولة دون

جموح قلبيّ، أو انفلات عقلي، وعلى الإنسان أن يعرف كيف يوازن بين ملكاته، ويحسن توجيه نزواته، وبهذا تتكامل النّوازع الإنسانيّة وتستقيم الشَّخصيَّة.

والحقيقة أنّ مسرحيّة "شَهْرَ زَاد" هي أقرب مسرحيّات توفيق الحكيم إلى مفهوم "المسرح الذّهنيّ" المعروفة عنه، وقد كتب الحكيم عنها نقدًا ذاتيًّا، بعد مرور ثلاثة عقود تقريبًا من صدورها، محددًا بناءها الفنّيّ، وطبيعة الإحساس الذي راوده حين كتابتها؛ فتذكَّر أنّ إحساسه وقت إبداعها" كان موسيقيًّا، ما كنت أتمثّل أشخاصًا ولا أتصوّر مواقف، بل أحسّ بموسيقى تطنّ في أذني، موسيقى من طراز عصفور النّار لسترافنسكي، تلك كانت بؤرة إحساسي التي تكوّنت فيها تلك المسرحيّة"(٣٦).

يوضّح الحكيم، هنا، أنّه كتب مسرحيّة "شَهْرَ زَاد" بوحي إيقاعي، وكان إحساسه فيها موسيقيًّا، حين أنهى التّفكير في موضوعها وجد أنّه لا ينقصه للشّروع في كتابتها سوى موسيقى من طراز سترافنسكي، بل لم يُخْفِ الحكيم أنّه أفاد في مجال الأسلوب من فنّ العمارة والموسيقى، وذهب إلى أنّ وضع سيمفونية موسيقية هو عمل تشييد وبناء تمامًا كما تبنى العمارة والقصّة والمسرحيّة (٣٧).

وظل اعتقاد الحكيم أنّ الموسيقى بناءٌ ذهنيٌّ، شأنها في ذلك شأن المسرحيّة، لكنّه مع ذلك يشير إلى أنّ إقحامها في المسرحيّة يضرّ بها ولا يخدمها دراميًّا؛ لذا امتدح إخراج إذاعة باريس لمسرحيّته "السلطان الحائر"؛ إذ لم يستعمل المخرج المؤثرات الموسيقيّة، بل اعتمد على أصوات الممثلين فحسب.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويوضح الحكيم هذا الأثر الموسيقي في مسرحيّته بأنّه لم يسمع أيّة "مؤثرات موسيقيّة مصاحبة للتّمثيل... فكثير من النّصوص تضيع أثناء العرض، نتيجة لإقحام الموسيقى وفرضها بلا ضرورة على العمل الفنّيّ..."(٣٨).

وقد أبرز الحكيم هذا التّأثير الموسيقي والتّوافق الهارموني بين الموسيقى والمسرح في نقده الذّاتيّ، وظلت تعليقاته ونقده الذّاتيّ لمسرحيّته "شَهْرَ زَاد" من أوفي نقداته الذّاتيّة، وأكثرها وضوحًا؛ كما نرى في مقالته التي وسمها بـ "مصير الإنسان"، وفيها يوضح الفكرة باقتباس ينقله عن موريس مترلنك؛ وهو أحد الشعراء وكتاب المسرح البلجيكيين الكبار" قرأت أخيرًا في كتاب "لموريس مترلنك" هذه العبارة:" سوف تأتي على الإنسان لحظة يأبى فيها الحياة ما لم يكرّ عائدًا إلى الحيوانيّة"! فذكرت على الفور الملك شَهْرَيَار في قصتي "شَهْرَ زَاد".(٣٩)

ثم يركز على فكرة انتقال الإنسان من المرحلة الحيوانية إلى المرحلة الإنسانيّة؛ فقد حاول الإنسان" عبثًا أن يتذوّق الحياة في آخر أيّامه، فلقد بلغ من التّجرد الفكريّ وقتئذٍ مبلغًا باعد بينه وبين البشريّة، كان قد مرّ بكل الأطوار التي تعرفها الحياة الإنسانيّة؛ فقد عاش حياة الحيوان يوم كانت تُقدَّم له في كل ليلة عذراء يفتك بها، وعاش حياة القلب يوم عرف شَهْرَ زَاد فأحبّ جوارها ونسى القتل والفتك، ثم عاش حياة العقل، يوم أيقظ فكرة حديث شَهْرَ زَاد؛ فاتّسعت أمام بصيرته آفاق عوالم ليس لها حدود، فنهض على قدميه، وانطلق يهيم في أجواء الفكر العليا، ولم يسعفه العلم؛ فلجأ إلى السّحر، ولم يطفئ غلته الفكر، وضاقت عليه الأرض بما رحبت؛ فتطلَّع إلى السَّماء، ولكن السّماء لا يرقى إليها البشر، وهو لا يريد العودة إلى الأرض، تلك الأرض التي سئمها، وعاف ثمارها الماديّة والرُّوحيّة، واستنفذ لذائذها السّفليّة والعلويّة".(٤٠)

وبعدما فرغ شَهْرَيَار من كلّ شيء، وشبع من كلّ اللذات، ولم يتبق له على الأرض من شيء يغريه بالاستمرار في البقاء إلاّ المعرفة؛ محاولة أن يعرف. ولكن، يعرف ماذا؟" يعرف ما لم يُسمح لآدمي أن ينفذ إليه، تلكم لذّته الوحيدة التي بقيت له، وذلك هو خيط الأمل الذي يربطه بالحياة، ولقد أصابه في ذلك ما يشبه الخبل، فهو يمضي الليل يتطلع إلى نجوم السّماء كأنّه يسألها أن تجيب على أسئلة فكره الحائر، وتعب الفكر، واضطراب بناء جسمه الكليل، وأيقن أنّ الجسم هو الوتد الذي يعقل روحه ويلصق فكره بالأرض؛ فثار على الجسم، وأراد أن يتحرر من سجنه، وسجن الجسم هو المكان كما أنّ سجن الماء هو الوعاء، فرأى أن يفرّ من جدرانه بالسّفر والرّحيل، فطوّف في البلاد والقفار حتى وجد نفسه آخر الأمر يعود إلى حيث بدأ المطاف، وأدرك أن ليس في السّفر سوى تغيير إناء بعد إناء، ومتى كان في تغيير الإناء تحرير للماء؟!.. فألقى بنفسه بعدئذ في "خان أبي ميسور" طالبًا الهرب من الجسم والمكان في غيبوبة القنب والدّخان.

وفي أثناء هذا الصراع، ظلّت شَهْرَ زَاد ترقبه في عطف تارة ويأس تارة أخرى؛ حتَّى تأكَّدت أنّه هالك لا محالةَ، بعدما ترك الأرض، ولم يفلح أن يبلغ السّماء، فظلَّ معلّقًا بينهما ينخر فيه القلق؛ فأنشأت تحتال في علاج دائه" أمّا السّماء فمن الجنون أن يفكّر إنسان في بلوغها وهو إنسان؛ فلا مناصَ، إذًا، من إعادة شَهْرَيَار إلى الأرض إذا أريد له الحياة، فلجأت إلى العبد كي يعينها على إيقاظ الحيوان المحتضر في أعماق شَهْرَيَار، ولكن التّجربة لم تنجح فكان على شَهْرَيَار أن يختفي من مسرح الوجود.

من الغريب أنِّي منذ كتبت هذه القصَّة، وقد مضى الآن على وضعها نحو الثَّلاثين عامًا، وأنا أفكر في إرجاع هذا الملك التّعيس في قصَّة أردت أن

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أسمّيها "عودة شَهْرَيَار"، غير أنّي وجدت أمر عودته عسيرًا، إن لم يكن مستحيلًا، فهو لن يعود بالطبع كما ذهب، إذن لا فائدة عندئذٍ من القصة الجديدة، فلابد إذًا من أن يعود شخصًا آخر، وهنا الصعوبة، ما الذي سيعيد هذا الرجل؟.. إنّه كان قد ذهب في تلك اللَّحظة التي ينبغي أن تقف عندها حياة بشريَّة. إنّ شَهْرَ زَاد نفسها لم تستطع شيئاً، فهل أستطيع أنا؟.. إنّها قد رأت ما به، وأدركت أنّه شعرة بيضاء قد نزعت، وأنّه ككل شيء في هذا الوجود قد دار وصار إلى نهاية دّورة، فإذا عاد فإنّما يعود من أول الحلقة مولودًا جديدًا يمرّ بطور الحيوانيّة من جديد"(٤١).

وهذه النُّصوص على طولها تُعدّ نوعًا من النَّقد الذَّاتيّ الذي راجع فيه الحكيم ذاته، ولعلَّه، كما أرى وأعتقد، أوفى وأصدق شرح وتحليل للمسرحيّة، وكل ما عدا ذلك لن يزيد على أن يكون شرحًا أو توضيحًا لهذا النّصّ المهم، دون مزيد من الحاجة إلى الشَّرح والتَّوضيح.

وبالرَّغم ممَّا نلحظه من رمزيَّتها المغرقة، فقد حرَص الحكيم على أن يوضِّح ما قصده من الحوار في مسرحيّته، وتعاقب مواقفها، وما ترمز إليه كلّ شخصيَّة من شخصيَّاتها، بصورة واضحة، لا تدع فرصة للبس، أو استغلاق الفهم؛ وأهمُّها: كون العبد والوزير قمر والملك شَهْرَيَار مجرَّد وجوه ثلاثة متعدّدة لإنسان واحد، وبطريقة أخرى مجرَّد مراحل ثلاث من مراحل تطوّر إنسان واحد؛ وهي حقيقة زادها الحكيم وضوحًا، وجلاءً من خلال هذا النّصّ الطويل الذي يحمل في طيّاته نقدات للحوار والفكرة وطبائع الشَّخصيَّات.

ولتأكيد هذه الفكرة يمكننا تتبُّع نصّ آخر من نصوص النَّقد الذَّاتيّ يبيّن فيه الحكيم لنا وجهة نظره في كتابة مسرحيّاته الفكريّة، ومنها مسرحيّته

الأشهر "شَهْرَ زَاد"؛ أعني موقفه الدّينيّ، حين حدّد هذا الموقف بوضوح تام؛ فأشار إلى دور الأساطير والقصص في مسرحيّاته، ومنها تلك المسرحيّة؛ فيوضّح أنَّها إنَّما جاءت" وسيلة لهدف آخر لا غاية في ذاتها ... فلم يكن الغرض منها مجرَّد رواية حادثة الكهف، أو حكاية ليالي شَهْرَ زَاد... إلخ.. بل وضعت كلها لخدمة قضيّة خاصة بالإنسان ومصيره... قضيَّة يعتنقها المؤلّف، ويبدو اتجاهها في هذه الأعمال كلّها... هذا ما لاحظه النَّقد الأجنبيّ عندما نشرت ترجمات لعشر من هذه القصص .. فقد جاء في صحيفة "النُّوفيل ليترير" الباريسيَّة هذه الملاحظة التي تلخِّص الرّأي كلَّه في عبارة: هذه المسرحيّات العشر على تباينها في نواحي الإلهام، تكشف عن روح واحد يسيطر على المؤلّف هو ذلك الاتّجاه الملحوظ عنده دائمًا إلى موضوع خالد، هو: عجز الإنسان أمام مصيره"(٤٢).

يلفت الحكيم النَّظر إلى ارتباط الإنسان بمصيره، متجسّدًا في صراعه مع الزّمان من جهة، وصراعه مع المكان من جهة أخرى، ويرى المصير الإنسانيّ مرتبطًا كلّ الارتباط بالمكان الذي يسمه بالقوَّة الخفيَّة لما تتشكَّل منه من معالم ماديَّة ظاهرة، وأخرى معنويَّة باطنة" فالقوة الخفيّة الأخرى التي تسمَّى "المكان"-المكان المادي أو المعنوي- لها قبضتها القويّة على كيان الإنسان... وهذا هو محور مسرحيّة "شَهْرَ زَاد".. لقد أراد الإنسان في هذه المسرحيّة أن يتخلّص من الأرض ليبلغ السّماء، فظلّ معلقاً بين السَّماء والأرض"(٤٣).

نعم، كان الصّراع بين الإنسان والكون والمكان والزّمان حادثًا منذ الأزل، بل منذ وجد الإنسان على وجه الأرض، ولكنّه اتَّخذ أشكالًا عديدة متنوّعة؛ منها: الدّينيّ، والأسطوريّ، ومنها أيضًا: الكشوف العلميّة،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والتّعبيرات الفنيَّة، والتّكنولوجيّة المختلفة؛ أي إنّ تقدُّم الإنسان في الزّمان والمكان يزيد من مأساته، وتقدمه العلميّ يعمق الإحساس بهذا الصّراع.

ولم يزل توفيق الحكيم متنبّهًا إلى تطوُّر هذا الصّراع، وازدياده داخل الكيان الإنسانيّ نفسه، فظلَّ يعبّر عنه بأشكال مختلفة، بعضها فنّيّ من خلال نصوص مسرحيّاته ؛ كما نجد في "شَهْرَ زَاد"، و"يا طالع الشَّجرَة"، و" بَنك القَلَق" وبعضها الآخر، وهو ما يهمّنا في هذا البحث، من خلال نقداتهِ الذَّاتيَّة لفنّه، ومراجعته الدَّائمة له، في لغة تقريريَّة مباشرة، ولكنَّها كاشفة وموجّهة للقراءة والتَّلقي؛ فيرى أنَّ قدرة الإنسان على حسم هذا الصّراع لصالحه، وإمكانيَّة تحكُّمه في نفسه، بتحكُّمه في نزواته وشهواته "فرض قائم على حسن الظّنّ بالإنسان ... وعلى أنّه يستطيع بنفسه آخر الأمر أن يسيطر على نزعاته ونزواته... وأنّه في إمكانه أن يحلّ محلّ "الطَّبيعة" في تنظيم ملكاته .. ولكنَّ هناك فرضًا آخر يقوم على عجزه وإخفاقه ..هنا لا نرى مناصًا من تدخُّل "الطَّبيعة"... هذه الأم اليقظة الصّابرة لا يمكن أن يبلغ بها التّغاضي والتّسامح حدّ الإهمال... فهي ما تكاد تلمح العبث من طفلها قد انتهى إلى الحدّ الذي يفسد النّواميس ..حتى تنهض مسرعة إليه تمسك زمام الأمر بيدها.. لتقرّ النِّظام في نصابه بطرائقها، وتعيد التَّوازن إلى حاله بأساليبها.."(٤٤).

وكأنّ الحكيم في هذا النَّصّ اللَّافت يصف المصير الذي آل إليه شَهْرَيَار، في صراعة مع شَهْرَ زَاد أو أمّه "الطَّبيعة" التي طالما دللته، ووسَّدته حجرها، ووصفته بطفلها، وحاولت التّخفيف من غروره، وسعت إلى تهذيبه وهدايته، ورده إلى رشده؛ وإلى طبيعته البشريّة، ولكنها لم تُوفَّق في كل تلك المحاولات.

انتهت رحلة شَهْرَيَار في المسرحيّة، ولكنّها لم تنتهِ في حياة توفيق الحكيم؛ فشَهْرَيَار هو نفسه توفيق الحكيم، ووجه من وجوهه؛ فنجده يعترف بذلك حين يعرب عن أسفه لأنّه مثله "آدمي" محبوس ضمن نواميس كيانه" إنّي يوم صوّرت شَهْرَيَار في قصّتي شَهْرَ زَاد، لم يخطر على بالي أنّي أصوّر نفسي، شَهْرَيَار مع ذلك كان أوفر حظًّا منّي، فقد كانت إلى جانبه شَهْرَ زَاد تجاهد جهاد الجبابرة كي تصلح في طبيعته الخلل وتعيد التّوازن إلى كيانه المضطرب، وأنا ليست لي شَهْرَ زَاد، إنّي وحيد، لقد تجرَّدت وتحرَّرت حتّى من الرّفيق والشّفيق"(٤٥).

ويكشف الحكيم في موضع آخر عن جانبه الذَّاتيّ من المسرحيّة بكل وضوح، ويكشف عن مصدره الذي اقتبس منه أحداث مسرحيّته، ولكنَّه يعلن مع ذلك أنَّها وافقت إحساسه الذَّاتيّ ومشاعره الخاصَّة" "إنّ قصّتي "شَهْرَ زَاد" مقتبسة من ألف ليلة وليلة فمنذا يقول بأنّ حوادثها وقعت لي؟ ...ومع ذلك فليست فيها عاطفة واحدة لم أحسّها يومًا.. أو لن أحسّها يومًا"(٤٦).

وحاول جورج طرابيشي أن يفسّر حالة الحكيم هذه، فيرى أنَّ شَهْرَيَار إنّما أراد أن يعيش المطلق مع كونه مخلوقًا نسبيًّا؛ فقد أراد أن يحيا في غير المحدود، مع كونه محدودًا: " وأراد أن يحلّق بالعقل والرُّوح، وهو البشر المشدود بجسمه إلى الأرض. ولقد أراد الحكيم مثلما أراد شَهْرَيَار، وعرف مثله الأزمة والكدّ والاستحالة، ولكنه ظلّ مصرًّا على الرّحيل إصرار شَهْرَيَار، الرّحيل الذي لا يفعل فيه المرء من شيء، من وجهة نظر الطَّبيعة والأبديّة، غير أن يدور في مكانه، إلى أن تأتي ساعة الخلاص فتنتزع الشّعرة البيضاء ويضع الموت حدًّا لكل سؤال وقلق ورحيل"(٤٧).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يؤكّد هذا النَّقد الذَّاتيّ أنّ توفيق الحكيم قد صدر في مسرحيّة "شَهْرَ زَاد" عن تجربة ذاتية، هي على وجه التّحديد تجربته الفكريّة والعاطفيّة التي عاشها في باريس، وهي تجربة خصبة اتَّسمت بالحيرة الشّديدة والنّهم العقلي الذي لا يعرف الرّي، والبحث المتَّصل المُلحّ عن حقيقة شخصيته وأسلوبه الفنّيّ المتميّز وسط ذلك السّيل من المذاهب والأفكار الذي وجد نفسه غارقًا فيها لأذنيه، لا يملك حيالها إرادة القرار والاختيار(٤٨).

٦/١-المقارنة بين بؤر الإحساس في مسرحيّاته:

تعد المقارنة والموازنة بين بؤر الإحساس في مسرحيّاته من أهمّ ما يخرج به المتلقّي، والمتلقّي النَّاقد خاصَّة من صور النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم؛ فنراه مثلًا يوازن بدقَّة بين مشاعره الفنيَّة؛ أو ما نعته ببؤرة الإحساس الفنّيّ بين مسرحيّتيه: شهر زاد، ويا طالع الشَّجرَة، ويرى أنّ بؤرة الإحساس في الأخيرة يختلف عن بؤرة الإحساس في مسرحيّته" شَهْرَ زَاد"، حين أكّد أنّ بؤرة الإحساس في "يا طالع الشَّجرَة" هي: المسرح نفسه –لا الموسيقى كما في شَهْرَ زَاد – وما يمكن أن يوضع على خشبته من تركيبات وتشكيلات مستوحاة من المنبع الشّعبي" بؤرة إحساسي التي تكوّنت فيها هي مسرحيّة بحتة، فالذي تمثله فيها هي العلاقات التشكيليّة والتركيبيّة بعضها في بعض تداخلًا ماديًّا، كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال في التّصوير الحديث. لذلك لست أنصح بأيّ التجاء إلى وسائل مساعدة، كالموسيقى أو كالأضواء الحاضرة أو الكاشفة. لست أريد هنا تفسيرات خارجيّة، إنّما الذي أريده هو استخراج كل ما يُتوقّع وما لا يُتوقّع من نتائج فنّيّة تشكيليّة لهذه المقابلات الماديّة بين أحوال مختلفة لشخص واحد في مكانين معًا وفي زمانين معًا، دون أن نجعل ضوءًا يفصل بين الأمكنة، أو موسيقى تفصل بين الأزمنة"(٤٩).

ومن الطَّبيعيّ أن تتغيّر "بؤرة الحساسيَّة الفنيَّة" مادامت منابع الإلهام في الفنّ الحديث تتغير من أجل البحث والكشف عن قيم فنّيّة جديدة تتغيَّر من مسرحيّة لأخرى.

يشير الحكيم إلى وجه الشّبه بين هذه المسرحيّة ومسرحيّة "شَهْرَ زَاد" من حيث التّصميم الفّني والأسلوب؛ فيرى أنّه سار فيها على طريقته" في "شَهْرَ زَاد" رسول وفاق ووسيط سلام، بين المنطقة الشّعبيّة والمنطقة الرّسميّة، محاولًا تحطيم الجدار القائم بينهما، وأعتقد أنّ هذا الجدار قد حُطّم نهائيًّا الآن، منذ أن دخلت "شَهْرَ زَاد" لا كشخصيّة شعبيّة، بل كشخصيّة فكريّة أيضًا في أدبنا الرّسمي"(٥٠).

إذًا؛ فالفارق بين المسرحيّتين يكمن في أنّه قد استلهم مسرحيّته "شَهْرَ زَاد" من المنبع الشّعبي في إطار الأسطورة الشّعبيّة نفسها، في حين استلهم في مسرحيّته "يا طالع الشَّجرَة" المنبع الشّعبي في إطار موضوع عصري؛ فالاتّفاق في المنبع الشّعبي، والاختلاف في طبيعة التّوجّه؛ نحو الفكر الخالص في شَهْرَ زَاد، ونحو عصره الذي يعيشه في "ياطالع الشَّجرَة".

ينتقل هذا الأدب الشّعبي من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر، بالكميّة والسّرعة التي ينتقل بها الأدب الرّفيع، وهذا الأدب من وجهة نظر الحكيم أدبٌ فصيحٌ، وجاد في كثير من المواضع والموضوعات؛ ولذلك أدخله في "الأدب الرّسمي". والذي يهمّ الحكيم في ذلك هو الإلهام، فبسقوط الجدار القائم بين الأدبيّن الشّعبي والرّسمي سيتحولان تلقائيًّا إلى" أدبٍ واحد، ومنطقة واحدة، ودولة واحدة، هي: "أدبنا". وفي دولة الأدب الموحّد، لا يُهمّ وحدة اللغة، ولا وحدة الأسلوب، بقدر ما يهمُّ وحدة الإلهام"(٥١).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يثبت الحكيم من خلال هذا الوعي للمنبع الشّعبي حيويتــه وصــلاحه للوحي والإلهام في شتى المجالات في العصر الحديث، وأنّ التّصميم الفنّــيّ والبناء الرّوائي–من حيث الفنّ لا اللغة – لهذا الأدب الشّعبي هو السّائر في الطّريق الصّحيح محاذيًا لتلك الفنون الجديدة التي ظهــرت فــي الحضــارة الجديدة.

ومن اللافت أنَّ الحكيم لم يكتب هذه المسرحيّة بلغة عاميّة مــع كــون منبعها شعبيًّا، ويرد ذلك لسببين: "الأول أنّــي أردت أن يكــون مفهومًــا أنّ الاستلهام ليس هنا على أساس لفظي أو لغوي، بل على أساس آخر.. فنحن قد اعتدنا عند النّظر في أدبنا الشّعبيّ أن نتّجه نحو اللغة، وإلى اللفظ. وهذا ما يصرفنا أحيانًا كثيرة عن تأمُّل الأسلوب الدّاخلي للتّعبيــر الفنّــيّ ذاتــه. والسّبب الثّاني: أنّ المسرحيّة –وقد خرجت قصدًا عــن الواقعيّــة – ســقط المبرر لاستخدام اللغة الواقعيّة لأشخاصها، وأصبح من الملائم لحوادثها غير الواقعيّة لغة غير واقعيّة أيضًا: أي غيــر عاميّــة، وبــذلك يبتعــد التّعبيــر والتّصوير عن الواقع على قدر الإمكان.. سواء في الشَّخصيَّة أو اللغة"(٥٢). فكانت لغته فيها لغة وسطي بين العامية والفصحى.

٧/١- تقييمه لتجنيسه الأدبيّ، ومشكلة الحكم والسّياسة:

١/٧/١- المَسرواية والنَّوع الهجين:

ومن صور النَّقد الذَّاتيّ التي ينبغي أن نتوقف عندها في النَّقد الــذَّاتيّ عند الحكيم رأيه في التّجنيس الأدبيّ لما أبدع فيه من جنس المسرواية؛ كما نلحظ في تجربته المسرحيّة التي سمّاها "المسراويّة"، وهي عمل يجمع بــين مقومات المسرحيّة وأسس الرّواية في عمل معنون بـــ "بنك القلق"، وأصــرّ الحكيم على تشبيه هذه التّجربة بالزّواج؛ إذ يظلّ كل زوج محتفظًا بكيانــه،

ويمكنهما في الوقت ذاته الانفصال، أو بمعنى آخر لا يمنعهما الاتصال بالزّواج من أن ينفصلا بالطّلاق، ذلك دون أن يفقد أحدهما خصوصياته؛ فجعل الرّواية محتفظة بطبيعتها البنائيّة، منفصلة بشخصياتها المتميّزة، وبأسلوب حوارها الخاص في مناظر، كما احتفظ لها أيضًا " ببعض الشّخصيّات والأماكن والحوادث لا نجدها في المسرحيّة. كما احتوت المسرحيّة على شخصيات أخرى وحوادث أخرى لا أثر لها في الرّواية ولكن تحت سقف العمل الفنّيّ الواحد يوجد الاتّحاد، فإذا أردنا إحداث الطّلاق لم يكن من الصّعب فصل العملين المستقلين أحدهما عن الآخر، وجعل كلّ منهما يعيش بذاته على حده"(٥٣).

ومع هذا التّوفيق في هذا الجنس الهجين، نجد أنّ الحكيم لم يكرر هذه التّجربة؛ مما يؤكد أنّها تدخل في حيّز التّجريب، لا الاقتناع بنوع فنّيّ جديد يجمع بين الرّواية والمسرحيّة، بما يولد جنسًا أدبيًّا هجينًا مبتكرًا.

٢/٧/١- النّقد المسرحيّ ومشكلة الحكم:

ظلّت محاولة الحكيم الدّؤوب لتغيير المجتمع والإسهام في تطويره إحدى القضايا الكبرى التي شغلت توفيق الحكيم، وظهرت في مسرحيّاته، كما تجلّت في نقداته وأساليبه في النّقد الذّاتيّ للعلاقة بين المسرحيّة والمجتمع، ودورها في النّهوض به، ومواجهة مشكلاته، وبخاصّة مشكلة الحكم؛ فثمّة نقد ذاتيّ تعرّض فيه لمشكلات الحكم، وأنواعه، ومقوماته، وهي مشكلة خطيرة بلا شكّ.

ومع كونها مشكلة قديمة شغلت أذهان الفلاسفة والمفكريّن والمبدعين منذ بدايات التّفكير الإنسانيّ؛ فقد شغلت جيل الحكيم بأسره، كما شغلته، وعالجها في كثير من جوانبها؛ كما نلحظ في مسرحيّته "إيزيس"، ثم عاد

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إليها أكثر عمقًا في مسرحيّة "السلطان الحائر" التي جاءت مواجهة صريحة لتلك المشكلة من عتبتها الأولى؛ أعني عتبة العنوان.

واختار الحكيم أسطورة "إيزيس" لتكون الوعاء الذي يفرغ فيها رأيه في لعبة السّلطة، كما أوضح هو في بيانه الذي أردفه هذه المسرحيّة" ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونيّة، أو بسط العقائد المصريَّة القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازًا جديدًا إنسانيّا، ونخرج معناها على النّحو المفهوم الحيّ في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص"(٥٤).

ويمضي توفيق الحكيم في الكشف عن أبعاد الصّراع الذي أداره في المسرحيّة، فيرى أنّه "إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر، فهل يجب على العلم أن ينخذل ويسلّم، أو ينازل منافسه بسلاحه"(٥٥).

ويمضي في تساؤلاته التي شغلته قبل المسرحيّة وبعدها: "ما هو مستقبل الإنسان؟ هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة؟ أو هو في بقائه بشرًا، يكافح ليعادل بين المثاليّة والواقعيّة، ويخرج من هذا التّعادل بهدف أنبل وحياة أفضل"(٥٦).

ولعلَّنا نقف على مجموعة من الملاحظات في نقد الحكيم الذَّاتيّ لهذه المسرحيّة؛ فنجده لم يحدّد الزَّمن الخارجي للمبنى الكتابيّ؛ فلم يحدّد التّاريخ الذي وقعت فيه أحداث مسرحيّته؛ فهو ملغى تمامًا؛ لأنَّه غير مقصود كما يصرّح بذلك الحكيم. وهو ما نلحظه أيضًا في بنية المكان؛ فقد جرت أحداث هذه المسرحيّة في مكان غير محدد: كوخ مجهول الصّفة، وعمل يزاوله أوزيريس بين الفلاحين، وفي كل حقل وقصر هو مكان الحكم يقطنه كل سلطان متربّع على عرش البلاد، حتى المكان الذي بيع فيه كانت دولة لا

وجود لها، دولة "ببلوس"، هكذا تداخل المكان، ولم يعد صالحًا للتّحديد، وكذلك الزّمان، تلاشى في هذه المسرحيّة، ليصلح لكل زمان، إذ خرج على إمكانية التّحديد، حين أصبح الصّراع بين العلم والسّياسة.

ويظلّ الحكيم يطرح تساؤلاته حول حقيقة الصّراع بين رجال العلم والسُّلطة؛ فيتساءل:" ماهي حقيقة الصّراع بين " أوزيريس" و"طيفون"، ربما كان في نظر المعاني الحديثة: صراعًا بين رجل يعرف كيف يخدم النّاس ورجل يعرف كيف يستخدم النّاس، أي بالمعنى العصري أيضًا، بين رجل العلم، ورجل السّياسة"(٥٧).

ومن الملاحظ أنَّ الحكيم يتّسم بمرونة عقليَّة؛ فلا نراه متردّدًا في تغيير وجهات نظره، متى ما تغيَّرت السّياقات الحاكمة لها، وتغيرت أفكاره، ومعتقداته، ونظراته للحياة وللأفكار؛ فنلحظ هنا أنّ الحكيم قد غيّر نظرته إلى دور الأسطورة في المسرح المعاصر، فلم تعد تعبيرًا عن واقع خرافي قديم يجلِّله التّقديس، ويكشف أشخاصه الغموض، بل جعل من غاياتها تقديم محتوى مفيد، يتوافق مع العصر الحديث؛ إذ إنّ هذا التّجريد الذي قصده الحكيم قد جعل من الصّراع في المسرحيّة محصورًا في حيّز السّلطة، مع كونه تجاوز الحدود الضّيّقة للزّمان والمكان؛ فصار يعيش معنا في عالم اليوم، بل مع كل عالم يتلونا على اتِّساع الكرة الأرضية؛ وهو الصّراع بين أسلوبين من أساليب الحياة؛ أي الصّراع بين رجل العلم ورجل السياسة، وها هو ذا الحكيم يتنبأ بهذا الدّور في المستقبل" لم يبدأ الصّراع بين أوزريس وطيفون في عصورنا الحديثة على نحو ظاهر، وإذا جاز التّنبؤ، فقد يحتدم الصّراع بين رجل العلم ورجل السّياسة حوالي سنة ٢٠٠٠م" (٥٨).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٣/٧/١- النَّقد المسرحيّ ومشكلة السّياسة:

شكّلت الرّؤى والأفكار السِّياسيّة محاور ومضامين العديد من أعمال توفيق الحكيم الأدبيّة(٥٩)، والمسرحيّة منها خاصَّة، التي كانت الطّابع المميز للحكيم في طرحه لكثير من قضاياه النقديَّة الذَّاتيَّة وطرحه للحلول المناسبة تجاه الواقع الذي تعيشه الأمّة، وليس أدلّ على ذلك من إعلانه أنّه كان :" دائم الاهتمام بشئون السّياسة والمجتمع...ولكن من حيث المبادئ لا أشخاص، وذلك أنّ عقيدتي دائمًا: هي أنّ الكاتب حارس على المبادئ... ولا ينبغي أن يفرّط فيها لحساب أشخاص، والسّياسة عندنا قامت على أشخاص أكثر من قيامها على مبادئ... والحقيقة أنّه ما كان في استطاعتي أن أكتب عن حياتنا في الثلاثين سنة الأخيرة من دون أن أمسّ شؤون السّياسة والمجتمع"(٦٠).

ويعود الحكيم مؤكّدًا دور المسرح الاجتماعيّ والسِّياسيّ ومضيفًا؛ فيؤكّد على واجبات الكاتب المسرحيّ في عصرنا الحديث، ويرى أنّه من الضّروري أن " تكون له مهمة المساهمة في تصوير ونقد وتطوير وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذي يعيش فيه، ويرى أنّه في حاجة إلى قلمه كمواطن يساهم في الإصلاح" (٦١).

وعلى الرّغم من اهتمام الحكيم الخاص بالفكر السِياسيّ، فقد طغت شهرته بوصفه أديبًا مسرحيّا، وغطّت على مكانته بوصفه مفكرًا سِياسيّا له فكره الخاصة، وآراؤه الثاقبة في سلبيات الحكم، ومزالق السِياسة، وتشخيص أسبابها، واقتراح حلول جديدة لها.

ويمكننا تتبع كثيرًا من آرائه وأفكاره ورؤاه السِياسيّة، ودورها في إصلاح المجتمع، والحياة السِياسيّة من خلال كتاباته المباشرة في هذا

الصّدد، ذلك أنّ هذه الكتابات المباشرة يمكن الاعتماد عليها في معرفة مواقفالكاتب الاجتماعيّة والسِياسيّة بشكل أكثر وضوحًا،وتحديدًا؛ فهي:"التي يعتمد عليها في تحديد المواقف الاجتماعيّة للكاتب، أما العمل الفنّيّ فقد يختلط فيهموقف الكاتب بمواقف أشخاص روايته أو قصته أو مسرحيّته"(٦٢).

ونلحظ أنّ الحريَّة جزءً لا يتجزَّأ من موقفه السِّياسيّ؛ أعني حريَّة الكاتب في التَّعبير عن رأيه، وتوضيحه، وتأكيده، ووضع الأطر والمحددات له دون أيّة قيود، أو مضايقات من السُّلطة؛ فيرى أنّه يجب أن يكون المبدع حرًّا، كما يصرّ على احتفاظ سلطة الفكر بحرّيتها واستقلالها تجاه سلطة السّياسة والعمل، وقد طبّق هذا المبدأ على شخصه تطبيقًا صارمًا؛ لذا نراه يعلل بعده عن العمل السِّياسيّ المباشر وسر ابتعاده عن العملية السِياسيّة بمحيطها الواسع؛ أعني رفضه الانضمام إلى أي حزب سِياسيّ موجود في عصره، من خلال نقده الذَّاتيّ لموقفه ذلك" اعتبرت المفكر كالرّاهب، مسرحه هو حرّيته... حتى لا يستخدم آلة مسخَّرة في أيدي رجالها، فيفقد بذلك حرّية النّظر الحرّ إلى الأشياء... إنّ المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثّلة في حزب أو حكم هو مفكر هارب من رسالته...وإنّ هذا الهروب إلى معسكر السّاسة والحاكمين هو الذي جرّد الفكر من سلطانه، وجعل منه تابعًا لا متبوعًا، ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سِياسيّ أو اجتماعيّ...فالعزلة التي دعوت إليها هي العزلة عن السِياسيّين لا عن السّياسة، وعن الأحزاب لا عن المجتمع"(٦٣).

من هنا يمكننا فهم كتابه "من البرج العاجي"، أنّه مجرد صيحة(هامسة) تعلن خيبة أمله في سلطان رجال الفكر أمام رجل السّياسة، وبالعزلة التي يصادفها الكاتب في أداء رسالته، وهو يصف الحياة، ويكشف عمّا فيها من قوة مسيطرة، قد يعجز الكاتب عن مواجهتها بآلياتها المعتادة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وهكذا تتحقَّق كرامة الفرد والإنسان لدى الحكيم في ظلّ حياة تسودها الدّيموقراطيّة والحريَّة، وأنّه إذا ذهبت الحريَّة، فأجدر بالحرّ أن يموت، وانطلاقًا من هذا المفهوم يقدم لنا نقدًا ذاتيًّا آخر، يرى فيه أنّه لم يتوان عن القيام بدوره؛ " فما من حدث استوجب تحرّك القلم إلا حرّك قلمي.. وما من أمر هزّ البشريَّة إلا هزّ نفسي، بل ما من قضيّة من قضايا الحياة الكبرى التي تمسّ الإنسان وتطوّره، وتقدّمه إلا شغلتني ودفعتني إلى الجهر بالرّأي حتى في النّظم السِياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة.. دون التفات إلى عواقب الرّأي الحرّ، والنَّقد المرّ"(٦٤).

ومع إعلان الحكيم عجز الكاتب أحيانًا عن القيام بدوره المنوط به فإنّه لا يمكننا إنكار أنّه امتلك في نقده الذَّاتيّ سلاح الجرأة والصّراحة في التّعبير عن رأيه في كل المواقف التي كان ينبغي عليه التّدخل فيها وإعلان رأيه، والقيام بمهمته بوصفه كاتبا عضويًّا، وبخاصة المواقف المتعلّقة بنقد السّياسة؛ لذا فقد جاء نقده قويًا ومؤثرًا تمكّن من خلاله من اختراق مواقف الجبن والمجاملة التي تمثَّلها كثير من الأدباء المعاصرين ممن ظلّوا يعيشون خلف الأحداث، غايتهم إرضاء الآخرين، دون أن يدركوا معنى وقيمة الالتزام في الأدب والدّور الرّيادي للأديب في البناء والإعداد للمستقبل، وتبني قضايا أمته، والإسهام الفعال في إيجاد حلول لها، أو محاولة ذلك بقلمه.

٤/٧/١-النَّقد المسرحيّ وسياسة بلا ساسة:

يلفت توفيق الحكيم النَّظر إلى قضية مهمَّة جدًّا في نقده الذَّاتيّ عن دور الكاتب أو المثقَّف بكلّ وضوح فيرى أنَّ الهدف من نقده الذَّاتيّ هذا تجاه السّياسة هو أنَّ نصبح أحرارًا من قيود السّياسة؛ يعني أن يمارس الأديب الفكر السِّياسيّ ليس معناه أن يكون سِياسيّا؛ لأنّ الفكر المستقل يؤثّر

إلى مدى بعيد في العمل، أبعد بكثير من أثر الفكر المندمج فيه أو الخاضع له، ويذهب في هذا المنحى حدًا يرى فيه "أنّ الكاتب الحرّ يستطيع أن ينشئ للإنسانيّة عوالم مثاليّة، وأن يرسل في الأجيال أفكارًا ومبادئ أساسًا... عمليّة في السّياسة والاجتماع، ولكنّه لن يكون مسؤولًا عن كيفيّة استخدام أفكاره، ولا عن الأشخاص الذين وضعوها موضع التّنفيذ"(٦٥).

إذًا؛ فدور الكاتب الحرّ؛ كما يراه توفيق الحكيم هو أن يبتعد عن كل الحركات السِياسيّة والحزبيّة كي يستطيع في أي وقت أن يدافع بكامل حرّيته عن المثل العليا الإنسانيّة، ولهذا فإنّه عندما كتب قصته "براكسا" أو "مشكلة الحكم" جاء فيها سخرية ببعض مظاهر الحكم الدّيمقراطي، وسخرية ببعض مظاهر الحكم الدّكتاتوري، ولم يأت فيها بحلّ لمشكلة الحكم؛ لأنّ هذا ليس من مهمّة الكاتب الحرّ(٦٦).

وفضلًا عن كل ذلك نجد الحكيم من خلال هذا النَّقد الذَّاتيّ يرى أنّ أروع الكفاح هو كفاح النّفس في سبيل احتمالها الضّربات في صبر وابتسام من أجل خدمة الفكر والمجتمع، وهو يقرّ بذلك فيقول: " لقد أصابني ما يدمي من سهام الأقلام .. ولكنّني كنت أقول لنفسي، إنّي إذن حيّ؛ فالكاتب الحيّ هو الذي يُنهش كاللّحم الحيّ؛ لأنّ الجيف لا تُطعن ولا تُنهش، وما دمت حيًّا، فلا شيء في الأرض يمنعني من الرّكض على جواد الكفاح!"(٦٧).

وبالرَّغم من معاناة توفيق الحكيم الشّديدة هذه، نجده يفرض على نفسه بكل حزم وإصرار عدم المشاركة بآرائه السِياسيّة في هذا المضمار المهم من النَّقد الذَّاتيّ الجماعيّ، وأن يحافظ على نفسه، وكيانه بوصفه مفكرًا، وأن يصون وجوده الذَّاتيّ حرًّا مستقلًا بعيدًا عن أيّة انتماءات حزبيّة أو سِياسيّة، أو تصنيفات أيديولوجيَّة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢- سمات النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم

بعد أن عرضنا لأهم الموضوعات التي عالجها الحكيم في نقداته التي احتوتها مقالاته وكتبه النقديَّة، تلك التي اصطلحنا عليها بالنَّقد الذَّاتيّ، يمكنا أن نوجز أهم خصائص هذا النَّقد في نقاط محددة؛ كالآتي:

١/٢-خصائص موضوعية:

١/١/٢-الجرأة والوضوح:

تميَّز الحكيم في نقده الذَّاتيّ بالجرأة والصّراحة في التّعبير عن رأيه، وعلى الرّغم من أنّ موضوعات النَّقد الذَّاتيّ تحمل في كثير من الأحيان صفات الحدّة والصّخب في طرحها، فإنّ النَّقد عن الحكيم لم يكن نقدًا حماسيًا انفعاليًا هادرًا، بل جاء نقدًا ملتزمًا مدروسًا، تميّز الكاتب من خلاله بالهدوء في تحديده للسّلبيات وتصوّره للإيجابيات، كل ذلك في وضوح شديد دون مراوبة أو مراوغة، بل جاءت نقداته مباشرة مهما حملت من صدام لبعض المتلقّين، الذين حملهم على الاقتناع به صدقه فيما يكتب، وجرأته وصدقه ووضوحه حتى مع نفسه في نقده الذَّاتيّ لما يكتبه.

وأسهم في هذا الوضوح، ما عمد إليه الحكيم في نقده الذَّاتيّ الجماعيّ إلى الأسلوب المباشر في التّعبير، مبتعدًا عن الغموض، متّكئًا على المعاني الواضحة والمعبّرة في مسرحيّاته التي تعالج قضايا المجتمع والإنسان، والتي استطاع من خلالها أن يصل إلى قلوب الجمهور بكل يسر وسهولة، ولعل في اتّجاه الكاتب لمثل هذا الأسلوب تأكيدًا على اهتمامه بفئات المجتمع المختلفة، وعلى إيمانه القوي بتبليغ رسالته لكل فرد في هذا المجتمع، وبخاصة أنّ الكاتب كان من دعاة الالتزام في الأدب.

٢/١/٢- الرؤية المستقبليّة الهادفة:

اتّسم نقد الحكيم الذَّاتيّ برؤيته المستقبليّة الواضحة، وقد عبّر عنها في معظم مسرحيّاته، فلا نشعر به واقفًا خلف الأحداث، يلاحقها، ويسجّلها كما وقعت، بل نراه، دائما، مستشرفًا المستقبل، ومنبّهًا للأخطار المحدقة بالأمَّة.

تبدو هذه الرّؤية واضحةً جليَّةً، لها دوافعها، وأسبابها التي نلحظها في مسرحيّاته، ونقداته الذَّاتيَّة لها؛ كما نجد في تأليفه لمسرحيّته "أَهل الكَهْـفِ" [٦٨]، فالحكيم أحدّ الكتّاب الذين استقرت مصر في ضمائرهم؛ لذا يرمز دائمًا إلى إحيائها ومواكبتها للنّهضة المعاصرة؛ من أجل هذا يستلهم آيات القرآن الكريم مادة يناقش من خلالها قضايا الإنسان، وكان مسرحه بمثابة إعادة النّظر في الحياة الفكريّة والحضارة الإنسانيّة، التي نجمت عنها أزمات وكوارث عالميّة حينئذٍ.

ويؤكّد الحكيم نفسه ما سبق ذكره حين يشير إلى الأحداث العالمية حينئذٍ:" إنّ الحرب ما يكاد يختفي شبحها ويسكن ثأرها وتنقشع غيومها، حتّى يطيب أحيانًا للفنّ لأن ينطلق من جو المسائل القوميّة إلى جوّ المسائل الإنسانيّة، ولهذا ما كادت الحرب العالمية الأولى تبعد شقتها... حتّى اتّجهت إلى مصدر آخر هو الإنسان في أفكاره الثّابتة في كلّ زمان، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨م، حيث أخذت في كتابة تمثيليات "أَهل الكَهْـفِ"، و"شَـهْرَ زَاد"، و"الخروج من الجنّة" [٦٩].

لم تكن هذه المستقبليَّة سوى رغبة في الوصول إلى أهدافه من الإصلاح الاجتماعيّ عن طريق المسرح، أوضحها في نقد الذَّاتيّ بلا افتعالٍ، أو تكلف، أو مجرد رغبة في ملء مساحات مسرحيّاته أو كتبه، بل جاء رسالة هادفة، أراد من خلالها التّنبيه لواقع مرير يعيشه المسرح العربيّ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتعيشه الأمَّة، والكشف عن الكثير من المسببات لهذا الواقع المؤلم؛ ومن ثمّ الإعداد للإصلاح ومحاولة تغيير هذا الواقع، وتجاوز المرحلة الصّعبة في تاريخ المسرح والأمة على السّواء.

٣/١/٢- الأمانة والعلميّة:

للعلم والتّجربة أثر واضح في نجاح تجربة الحكيم المسرحيّة، وقدرته الفائقة على تبليغ رسالته بشكلٍ واضح، فهو مؤسس للمسرح العربيّ المعاصر، الذي عاش مأساة المسرح العربيّ إبّان ضعفه، وكان رائدًا في ازدهاره ونهضته.

ومن ثمَّ؛ فقد عالج قضايا مجتمعه في مسرحيّاته، ثم عاد واصفًا وناقدًا ومناقشًا ومعدلًا ومضيفًا لوجهات نظره فيها بصدق وأمانة من خلال نقده الذَّاتيّ محققًا بذلك الصّدق الموضوعيّ في هذه الرّسالة، وليس أدلّ على ذلك من تلك الإشارات التّوضيحية والتّفسيرات التي كتبها في مقدمات مسرحيّاته، وداخل بطون كتبه، التي تهدف إلى توجيه القُرَّاء والنُّقَّاد إلى الغايات التي رسمها في ذهنه، ونمّاها في خياله عن الواقع في مصر، وما تشهده من تحوّلات، وتهدف كذلك إلى توضيح مغزى أعماله الفنيَّة، أو إلى الفلسفة والمعاني التي تتضمَّنها مسرحيّاته دون التباس من ناحية وبأمانة تتجلّى فيها الرُّوح العلميّة من ناحية أخرى.

٢/٢- خصائص فنيّة:

١/٢/٢- إشكاليَّات اللُّغة والأسلوب:

نلحظ سهولة اللُّغة التي استخدمها توفيق الحكيم في نقده الذَّاتيّ وبساطتها، ووضوحها؛ فهي لغة غير معقّدة في الأغلب الأعم؛ فلا نراه يلجأ إلى اللغة الفصيحة كثيرًا، كما أنّه لم ينزل إلى مستوى العاميّة، ويشير إلى

ذلك عن مسرحيّة "الصفقة"، و"الورطة"، و"الطعام لكل فم"، فيقول عن ذلك:" الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العاميّة التي تتطلّبها حياة بعض الشَّخصيَّات العاديّة والتّافهة... إنّها تجربة النّزول باللغة العربيّة إلى أدنى مستوى لتلاصق العاميّة دون أن تكون هي العاميّة...والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى، إنّها اللغة الثالثة"(٧٠)؛ فحاول الحكيم تحقيق التّوازن بين العاميّة والفصحى، وهذه سمة اللُّغة عند كاتبنا في مسرحيّاته المختلفة، إنّها اللغة الوسطى كما يسميها هو شخصيًّا.

ومن حيث الأسلوب اختلفت الطوابع التي ميّزت ابتعاثات كتابات الحكيم النقديَّة وطريقة الأداء؛ فبينما كان بعضها ينبعث انبعاثًا دينيًّا، تغلّفه أساليب القرآن الكريم وقصصه وأجواؤه؛ كما في "أَهل الكَهْفِ" و "سُليمان الحكيم"، نجد بعض المسرحيّات الأخرى تنقلنا إلى أجواء ألف ليلة وليلة في "شَهْرَ زَاد"، واستلهم الأسطورة الشَّرقيّة في "إيزيس" و"بين الحلم والواقع"، واستلهم الأسطورة الإغريقية في "بِجمَاليُون"، وفي "براكسا" أو "مشكلة الحكم" و"الملك أوديب".

ووافق توفيق الحكيم كلام النّقاد حين رأوا أنّ بعض مسرحيّاته تلك متشابهة، مع كونها مختلفة في الوقت نفسه،" ربما لحظ بعض النُّقَّاد والقُرَّاء أنّ "أَهل الكَهْفِ" المقتبسة من القرآن، و"شَهْرَ زَاد" المستلهمة من ألف ليلة وليلة، و"بِجمَاليُون" المنتزعة من أساطير اليونان، ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجهٍ واحد!..." (٧١).

وهذا يبيّن مدى براعة الحكيم في تنويع أسلوبه وفق طبيعة الاستلهام، واستنطاقه عبر اللغة المسرحيّة على نحو لم يسبق له مثيل في المسرح المصري؛ كما يتجلّى في لغته وأسلوبه المتغيرين بتغير طبيعة المستلهم وخصائصه الأسلوبيّة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢/٢/٢- التّراث والأسطورة:

يرى الحكيم أنّ الأدب الأرقى والأغنى هو الأدب المعتمد على التّراث الإنسانيّ الذي يستلهم تجارب معتَّقة بالخبرة الإنسانيّة التي صاغتها العبقريّة الجماعيّة، وهو ما أكدّه الحكيم خلال نقاش دار بينه وبين الأستاذ أحمد أمين الذي نشر عام ١٩٤٤م مقالًا في مجلة الرّسالة ذهب فيه إلى أنّ الأدب الأسمى هو الأدب الذي يهتمّ بمشاكل المواطن وانشغاله اليومي، ودعا الأدب العربيّ إلى الكفّ عن الاهتمام بأساطير الغابرين، وأن يُعنى بواقع النّاس وهمومهم.

أحسّ الحكيم أنّه معنيٌّ بالرّدّ، وهو المولع باستلهام الأساطير الشَّرقيّة والغربيَّة في مسرحة الذّهنيّ؛ فكتب مقالًا بعنوان "غاية الأدب والفن" جاء فيه:" مع الأسف أراني مضطرًا أن أقول للصّديق المبجّل: إنّ استيحاء أساطير اليونان والرّومان وامرئ القيس وشَهْرَ زَاد هو النّوع الأرقى في الأدب.. في كل أدب.. لا في الماضي وحده ولا في الحاضر.. بل في الغدّ أيضًا وبعد الاف السّنين مادام الإنسان إنسانًا، ومادام رقيّه بخير لم يصبه نكاس، فالإنسان الأعلى هو الذي يصون "الجمال الفنّيّ" عن الانشغال الأرضي في صوره، ويحتفظ فيه بمتعته الذّهنيّة وثقافته الرُّوحية! ..."[٧٢].

وللحقّ فإنّ الحكيم لا يعيد سرد الأسطورة؛ كما هي في بناء مسرحيّ، بل يوظّفها توظيفًا فنّيًا؛ فنراه يضيف أحداثًا، وينقص أخرى، ويفسر ما غمض من معانٍ في الأسطورة أو القصة الشّعبيّة تفسيرًا يتلاءم مع الفكر المعاصر وجوّ المسرحيّة ومغزاها.

ويمكننا أن نمثّل لذلك بما فعله توفيق الحكيم في نهاية أسطورة "أوديب"؛ إذ حوّر وخالف في ذلك سوفوكليس، حينما جعل أوديب يتعلّق

بجوكاستا حتّى لمّ يكتشف أنّها والدته وزوجته، وتذكّره أنّ أبناءه خرجوا من البطن الذي خرج منه هو، يقول أوديب الحكيم:" هذا قلبي مازال ينبض...غنيّ حيّ...إنّي أريد أن أعيش ياجوكاستا... وأن تعيشي معي... ما هذه الهوّة التي تفصلنا الآن! ... ما هذا العدوّ الخفي والخصم المستتر، الذي يقوم بيننا كعملاق؟ ...الحقيقة؟!... لو أنّها كانت أسدًا ضاربًا حاد المخلب والنّاب لقتله..." (٧٣).

ويقدم الحكيم نقدًا ذاتيًا يعلل فيه السّبب في هذا التّمسك المشين بصمود أوديب، فيقول:" قوّة المجتمع هذه ظهرت كذلك عندي في مسرحيّة "الملك أوديب" فهو عندما قيل له: إنّه متزوج بأمّه لم يتصوّر ذلك؛ لأنّه لم يرها إلا امرأة في تمام نضجها؛ فأراد أن يصمد؛ كما أراد مشلينيا أن يصمد، وأن يتحدّى، وأن يُبقى على أسرته، ولكن جوكاستا شأنها شأن بريسكا لم تستطع تحمّل المخاطر... إنّ قوانين المجتمع المتأصّلة في أعماق كيانها قد حكمت عليها بالفناء فشنقت نفسها..." (٧٤).

ونراه يمزج في مسرحيّته "بِجمَاليُون" توفيق الحكيم بين أساطير مختلفة هي أسطورة بِجمَاليُون، جالاتيا، ونارسوس أو النرجس، وهو مزج لم يسبقه إليه أحد من الأدباء قديمًا وحديثًا (٧٥).

تؤكّد هذه التّحويرات التي تتمّ بحريّة مطلقة لدى الحكيم شيئًا أساسيًّا عنده في توظيف الموروث، وهو أنّه يطوّع الموروث القديم للتّعبير عن أفكار جديدة، ولا يعني مجرد نقل الأسطورة أو القصّة الشّعبيّة أو الدّينيّة عن طريق الحوار بدلًا من السّردِ، بل يحمل هذا الاستلهام ملامح شخصيته، وأفكاره، ولغته التي يبني بها حواره وسرده على السَّواء.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٣/٢/٢- قضايا الابتكار والتّجنيس:

استطاع الحكيم بموهبته الخاصة، وثقافته المتنوعة التي جمعت بين الاطلاع الواسع على التّراث العربيّ، وهضم الثّقافة الغربيَّة، على مستوى الفن والتّنظير، أن يعي التّيارات الجديدة ، وأن يجاريها؛ ومثال ذلك مجاراته لمسرح "اللامعقول" الشّائع في الغرب؛ فكتب مسرحيّة "يا طالع الشَّجرَة"، ثم "بنك القلق"، و"الطعام لكل فم"، ساعده على ذلك اطّلاعه على الجديد المسرحيّ الذي وُلد في الغرب ضمن سياق حراك تجديدي في العديد من الفنون، ويحسب له الجرأة في التّجريب، بل الإجادة فيه، والإبداع على مستوى الإبداع والنَّقد الذَّاتيّ في الآن نفسه.

وعلى اعتبار أنّ الحكيم يطمح للتّجديد، وتقديم تنوّع مسرحيّ، فقد كان من الكتّاب المسرحيّين العرب الأوائل الذين اطّلعوا على المسرح الجديد، وهذا ما تبيّن في مقدمة مسرحيّة "يا طالع الشَّجرَة"؛ إذ يسجل لنا واقع تلك المحاولة، وأسباب اتجاهه إليها وجسارته في اقتحامها " وأخيرًا ظهرت بعد الحرب العالمية الثّانية، وعلى الأخصّ في السّنوات الخمسين لهذا القرن، بوادر مدرسة جديدة في المسرح، ولم أفكر أثناء إقامتي بفرنسا، أن أقترب منها، لم أكن أتصوّر أنّي سأهتم يومًا، وقد غرست قدمي كل تلك الأعوام في أرضٍ أخرى"(٧٦).

سعى توفيق الحكيم من خلال هذه المسرحيّة إلى ارتياد جنس أدبيّ جديد، على سبيل التّجريب، ونجح في ذلك، وفتح بابًا جديدًا من أبواب المسرح العربيّ؛ أعني جنس "المسرواية"، وحاز بتلك المسرحيّة قصب السّبق بإدخال هذا النوع الجديد إلى المسرح العربيّ؛ إذ أكدّ على حقيقة سيطرت في وقته؛ وهي أنّ النّص المسرحيّ العربيّ التّقليدي قد بلغ نهاية ما

يصبو إليه، داخل هذه الأطر المحددة، وآن الأوان لتطعيمه بالتّجريب، لينتج في النّهاية نوعًا جديدًا مبتكرًا؛ ومثال ذلك مسرحيّته "بنك القلق".

كما يعدّ الحكيم أوّل من خاض تجربة مسرح العبث التي انتشرت في أوروبا في وقته عند صمويل بيكت، ويوجين يونسكو في مسرحيّته "يا طالع الشَّجرَة" التي جاءت على شاكلة مسرحيّات مسرح العبث في أوربا، وفي فرنسا خاصة، ولم يكن دافعه نحو ذلك سوى الرّغبة الطّموح في التّجريب والذّهاب إلى ميادين تجارب متحررة من الأسس التّقليديّة في الفن(٧٧)، ومختلفة عما ألفه المتلقّون لنصوص المسرح العربيّ التّقليدية وعروضها المألوفة.

ظل توفيق الحكيم يبحث عن جذور مشابهة إنّما أكثر التصاقًا بالشّعب والأرض المصريين، بخاصة عند عودته إلى بلده بعد غياب طويل، وفتّش في التّراث المحلّي، وهو يقول عن هذا في تقديمه لـ "يا طالع الشَّجرَة": "... بعد عودتي إلى بلادي...أخذت أتأمّل فنون شعبنا... وإذا بي أجد الأرض الحقيقية التي احتوت مدن هذا الفنّ الحديث كله. فإذا كانت السّمة الظّاهرة في الفنّ الحديث، هي التّعبير عن الواقع بغير الواقع، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فنّيّ، وابتداع التّجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة، فإنّ كلّ ذلك قد عرفه فنّنا القديم والشّعبي على أرض بلادنا منذ القدم... فهو قد زاول السّرياليّة وما فوق الواقعيّة قبل أن يخطر هذا المذهب للأوروبيين على بال. ويكفي أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على بيوت حيطان الحُجّاج، أو على صفحات كتاب "ألف ليلة وليلة".... لقد أدرك هذا الفنّان بالسّليقة هذه المنطقة الغنيّة العميقة، من مناطق التّعبير الفنّيّ قبل أن يدركها الفنّان الغربي ويضع لها المذاهب...

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وهذا هو السّبب الذي دفعني إلى أن اكتب اليوم هذه المسرحيّة، فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشّعبيَّة في الاتجاهات الفنيَّة المختلفة..." (٧٨).

وانتهى الحكيم بعد عودته إلى مصر بعد أن تأمّل فنون قومه، أنّ أرض بلاده هي الأرض الحقيقية لهذا الفن الحديث، سواء كان ذلك تصويرًا أو نحتًا أو مسرحًا، حيث وجد فيه بعض تعابير الأدب الشّعبي تحوي ملامح لا معقولة يمكن أن تعدّ محطات إقلاع لأدب اللامعقول المعاصر؛ ولذلك فإنّه يعود ويؤكّد على:" أنّ مسرحيّة "يا طالع الشَّجرَة" هي نتيجة حياتنا الشّعبية، ولكن في أحدث رداء معاصر"(٧٩).

ونجده يشير إلى أنّ مسرحيّته "يا طالع الشَّجرَة" وإن كانت تساير في اتّجاهها المبتكر مسرح اللامعقول؛ فإنه لم يخضعها لنوع معيّن فيه، بل ربما أدخل عليها تكييفًا خاصًّا؛ مما جعله يدعوها (اللاواقعيّة الشّعبية الفكريّة)، فهي إذن تناقض (الواقعيّة الفكريّة) عند إبسن وبرناردشو، والتي انقلبت في مسرحه الذّهنيّ إلى (المجازيّة الفكريّة) بحكم طبيعته الخاصة، والمجتمع الذي يعيش فيه (٨٠).

والأهم في مسرحيّة "يا طالع الشَّجرَة" بالنّسبة لنا هي المقدّمة التي كتبها الحكيم وتمثّل نقدًا ذاتيًا وضّح فيها نظرته لأدب اللامعقول، هذا اللون من الأدب الذي كان ميلاده نتيجة لتزعزع ثقة الإنسان الغربي في نفسه ومعتقداته وفكره ولاسيّما عقب الحرب العالمية الثّانية، فشكّك في الفلسفات القائمة والدّين وارتاب في نظرة الإنسان للكون، حيث يرى أنصار هذه النّظرية أنّ الكون لا غاية له ولا هدف، وأنّ انتظار أنْ يكشف الكون عن أسراره أو غايته نوع من العبث.

ولا يعني ذلك أن توفيق الحكيم يدّعي أن طبيعة الأدب الشّعبي تجنح دائمًا إلى اتجاه اللامعقول، بل يمكن أن نجد في هذا الأدب ثيمات خاصة قادرة أن تمنحنا فرصًا ذهبية، ومتكآت يمكن الانطلاق منها نحو اللامعقول؛ أي إنّها تحتاج موهبة خاصة في الاكتشاف والإبداع والبناء على البذور المختبئة في تربة هذا التّراث الشّعبي؛ فذهب في مقدمة مسرحيّته "يا طالع الشَّجرَة" إلى أنّه حين رجع إلى أدبنا الشّعبي المصري عثر فيه على بذور أدب اللامعقول، واقتبس منه الموّال الشّعبي الشّهير الذي سمعنا الصِّبية تردده في مطلع المسرحيّة، ومهدت عبثيته إلى عبثية النّص والعرض بعد ذلك:

يا طالع الشَّجرَة هات لي معاك بقرة تحلب وتسقيني بالمعلقة الصّيني.

ويرى توفيق الحكيم أنّ في هذا الكلام غير المتزن عقليًّا، أو اللَّامعقول ظاهريًا شيءٌ خفيٌّ، يجعله يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق، وأنّ الأدب الحديث قد عمّق هذا الشيء الخفي، الذي يجعل الكلام غير المنطقي منطقيًا أو مقبولًا [٨١].

ومع كل ذلك نراه يؤكد أنّ اللامعقول في اعتقاده " ليس معناه موقف ضدّ العقل...إنّ ما يصدر عنّي إنّما يصدر تحت سيطرة عقلي... غير أنّي أعتقد أنّ عقلنا البشريّ له من سعة الأفق ما يسمح لنا أحياناً أن نخرج عليه، لنتأمله وندرسه عن بعد" [٨٢].

ولعلّ أعظم ما أهمّ توفيق الحكيم في خوض هذه التّجربة وهذا التّجريب في تيار العبث هو إحداث أكبر قدر ممكن من الاستحواذ على رغبة الجمهور من النّظارة والمتلقّين لفن المسرح لأكبر درجة ممكنة، يمكن وصفها بأنّها تشبه الصّدمة التي تثمر أعلى إثارة، ولكنّها ليست

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الصّدمة الجوفاء، أو الصّدمة لمجرد الصّدمة، بل لتحقيق الهدف من أعلى نقطة، وآمنها، إنّها تشبه الصّخرة الكبرى في الماء الرّاكد تلك القادرة على تحريك دوائر كثيرة متداخلة بمجرد وصولها للسطح؛ فهي صدمة هادفة، وهو في كل ذلك حريص كل الحرص ألا يقلد أولئك الكُتّاب العبثيين؛ فهو مختلف عنهم " ... في الغموض والكآبة والرّغبة في التّعمية والإدهاش باستخدام معميَّات تثير صدمة وتحدث ضجّة، كل هذه الاعتبارات أراها غير جدّيَّة ووقتيّة بحتة"(٨٣).

نعم، ظلت صدمة مسرحيّته في الشّكل هي صدمة في الوعي القرائي، وتحوّله من المعقول إلى اللامعقول، وهي صدمة جابه بها كل كُتّاب تيار العبث قرائهم ومتلقِّي فنِّهم؛ لأنّ أدبهم جاء مخالفًا لأفق التّوقع؛ فنصوصهم من حيث البناء والمضمون مخالفة للمنّطق الموروث من المقروئية المسرحيّة السابقة عليه، وكذا البنية الزّمكانية؛ أعني تداخل بنية الزّمن مع بنية المكان في شكل غريب وغامض.

وقد نجم عن ذلك نصّ جديد، ولكنه مستساغ ومقبول لدى الجمهور العربيّ، ذلك أنّ الحكيم، مع كل هذه التّغيرات في البنية والمضمون لم يغرق في الغموض الذي سيطر على مسرح اللامعقول في أوربا، كما أنّ هذا الغموض الشّفيف في النّص المسرحيّ، قد تبدد شيئا فشيئًا من خلال نقده الذَّاتيّ الذي أتبعه نصه؛ أعني الملحق النّظري الذي أرفقه بمسرحيّة "الطعام لكل فمّ"؛ فنراه يقول موضّحًا ما غمض في مسرحيّته على بعض النَّظّارة والقرّاء:" إنّي بطبيعتي أحبّ الضّوء وأكره الغموض... وإنّي لأقوم أحيانًا بمحاولات يائسة كي أغمر في النّور أفكارًا وموضوعات طبيعتها الغموض"(٨٤).

ومن ثمّ، يعود الحكيم ليفسّر لنا سرّ هذا الغموض الذي وجده بعض المتلقّين في مسرحيّة "يا طالع الشّجرَة"؛ فيرى أنّ هذا الغموض إنّما "جاء نتيجة لعملية التّجربة نفسها: تجربة تداخل الزّمان والمكان، وتجربة تخلخل المنطق...ولماذا هذه التّجربة؟ ...لأنّي رأيت أنّ واقعنا الحقيقي هو في التّداخل والتّخلخل...إنّ ذكرياتنا تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، ويتخلخل فيه المنطق...فإذا أردنا السّير في المجتمع اتّخذنا طريقًا منظّمًا" (٨٥)، فحياتنا تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة ويتخلخل فيها المنطق ولكن نحن من ينظّمها ويرتبها.

ولا يعنينا، هنا، في المقام الأول معرفة ما إنْ كان توفيق الحكيم مختلفًا عن كُتّاب مسرح اللامعقول في الغرب، موافقًا ومتّفقًا مع بعضهم، إنّما يعنينا بالأساس توضيح مدى سعيه الدّائم نحو إيجاد مسرح عربيّ له دلالته الخاصة، أي أنّ الهدف من وراء ذلك هو إدخال اللامعقول في المسرح العربيّ، وهذا ما عبّر عنه الحكيم في الحاشية التي ألحقها بمسرحيّة (الطعام لكل فم) عندما قال:" إنّي قصدت عمدًا استخدام كلمة "اللامعقول" لأنّها هي التي تعبّر عن موقفي واتجاهي...وهي شيء آخر غير مسخ "العبث" كما يسمى في أوروبا وأمريكا...إنّ اللامعقول شيء والعبث شيء آخر...مسرح العبث يتعلق بالشّكل والمضمون معًا، في حين أنّ مسرح "اللامعقول" عندي هو عمل يتعلق بالشّكل فقط...وفي حالتي فإنّ اللامعقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول...هو إزالة الحائط...ليعيشا في أسرة واحدة متحابين...يؤثّر أحدهما في الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى"(٨٦).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يقسّم توفيق الحكيم، إذًا، أدب اللامعقول إلى شكل ومضمون، ويذهب إلى أنّ المضمون يتعلّق بفلسفة العبث، واللامعقول يتعلق بالشّكل، ومادام لا يتّفق مع تلك الفلسفة فإنّه اتّجه إلى الشّكل الذي هو عام يصلح في نظره لحمل أفكار يمكنه أن يبتكرها ويخالف بها سواه من رواده، ولا يقع في أسر تقليدهم.

كتب الحكيم هذه المسرحيّة، إذًا، بتأثير مباشر من مسرح العبث الغربي وخاصة من مسرح يونسكو وبيكيت، باعتبارهما أهم ممثّلي هذا المسرح، وما أكّد ذلك هو تصريحات الحكيم نفسه، التي أبرزت ارتباطه المباشر بالتّيار المسرحيّ الجديد؛ فأصبحت "يا طالع الشَّجرَة" نقلة هامّة في تاريخ توفيق الحكيم المسرحيّ؛ لأنّها كشفت إمكاناته الكبيرة، وبيّنت إرادته في خوض غمار التّجديد، فهو ضد سيطرة القديم على الأقلام الإبداعية في أي جنس أدبيّ، وهي أيضًا تجربة جديدة فريدة ومتميِّزة، شكّلت لنفسها اهتمامًا عند جمهور النُّقَّاد والقُرَّاء.

٤/٢/٢- حوار التّراجيديا اليونانيّة والمسرح الإغريقي:

اهتمَّ توفيق الحكيم اهتمامًا واضحًا بالتّراجيديا، وثمة لفتات كثيرة تشي باطّلاعه الواسع على التّراجيديا اليونانيّة خاصة(٨٧)، كما تشي بإعجابه غير المحدود بالمسرح الإغريقي الذي نهل من ينابيعه، وعدّه النّموذج المثالي الذي يمكن للفنان الملهم أن يستلهم روائعه، ويعيد إنتاجها في عدد غير محدود من النّصوص لثرائه، وطبيعة الصّراع الإنسانيّ ؛ فهو المسرح الأكثر حيوية وأشد تأثيرًا بكتّابه الكبار ونصوصه الكبرى التي ظلت خالدة على مرّ العصور، يتوقف أمامها المبدعون على اختلاف ثقافاتهم، وسياقات عصورهم؛ لأنّها تمس قضايا جوهرية في الإنسان؛ لذا فهي قضايا مصيريّة

ودائمة وباقية ما بقي الإنسان، كما أنّها تمتعت مع عموميَّتها بجو من الحريَّة مكَّنها من مناقشة كل القضايا الشائكة بوعي إنسانيّ، لا يمكن حصره في بيئة معينة أو زمان بعينه؛ " فبعد ليل القرون الوسطى، ظهر من جديد فجر عصر النّهضة، وأخذ يتألّق بضوء العقل، إنّها شمس الإغريق طلعت مرّة أخرى في عصر النّهضة، فعهد إحياء العلوم وبعث التّفكير الإغريقي هو نهار جديد جاء بعد عصور مظلمة، أهي أستار تتعاقب على مسرح الوجود الدَّائر، تلك القوى الخفيّة التي نسميها الغريزة والقلب والعقل؟ أتراها تلعب في حياة الإنسانيّة الدّور الذي يلعبه الظّلام والقمر والشّمس في حياة الإنسان اليوميّة؟.. هؤلاء هم بالضبط أبطال مسرحيّتي "شَهْرَ زَاد"، فالظلام هو "العبد" والقلب هو "قمر" والعقل هو "شَهْرَيَار" وإنّ حركتهم لهي حركة الإنسانيّة كلَّها حول الطَّبيعة"(٨٨). إذن فحضارة اليوم الحديثة هي من غير شكّ نهارٌ للإنسانيّة، وهي النّهار الثّاني بعد نهار الإغريق الأوَّل.

وقد تعرّف الحكيم على التّراجيديا اليونانيّة بواسطة الأدب الفرنسي الذي عكف على قراءته واستيعابه، وهضمه، وتمثله، واللغة الفرنسية بما تحمل من أنثربولوجيا لغويّة وثقافيّة؛ فتغيّرت نظرته إزاء الفنّ المسرحيّ، ولم يعد بالنسبة إليه مجرد تمثيليات تعرض على خشبة المسرح لتسرّ الناظرين، بل صار نصًّا فكريّا عميقًا، وعرضًا متميزًا يحمل في طياته أيديولوجيات وآفاقًا ثقافيّة وخطابات مضمرة تتمثل الواقع الثقافيّ، وتعالج قضايا المجتمع المصري المحيط من ناحية، وقضايا الثّقافة العربيّة طرًّا من ناحية أخرى، وقد أسهم تمثله للتّراث الإسلامي قدرة على القيام بهذا الدّور، وبإحساس خاص يميزه " وبهذا الإحساس عدت إلى مصر وكتبت "أَهل الكَهْفِ" عام ١٩٢٨م، ولم يكن هناك مسرح، بل كان مسرحيّ بين دفَّتي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

كتاب، والذي قصدته من وضع "أَهل الكَهْفِ" هو إدخال عنصر التّراجيديا في موضوع عربيّ إسلامي، التّراجيديا بمعناها الإغريقي القديم الذي احتفظت به، وهو الصّراع بين الإنسان وبين قوّة خفيّة هي فوق الإنسان ، وحرصت أن يكون منبعي القرآن لا أساطير اليونان...وكان المقصود عندي هو النّظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين "التّراجيديا" الإغريقية"(٨٩).

أعني أنّ غاية الحكيم في مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ" لم تقتصر على مجرد استلهام قصة من القرآن الكريم، ووضعها في قالب مسرحيّ، وإنّما هدفه النّظر إلى القصص الإسلامي بعين التّراجيديا الإغريقية، ليتمّ من خلالها مقاربة العقليتين والأدبيّن، الإغريقي والعربيّ، والتّزاوج بينهما.

وقد سعى الحكيم من وراء ذلك إلى وضع أسس لتراجيديا عربيّة مخالفة للنَّظرية الأرسطية حول التّراجيديا، والمستوحاة أساسًا من روائع الأعمال المسرحيّة اليونانيّة، ولكن هذه التّراجيديا التي سعى إليها الحكيم تخالف تراجيديا "الكلاسيكيّة الجديدة" (new classic)، التي ازدهرت في القرن السابع عشر على يد كورني وراسين في محور الصّراع، حيث يقول الحكيم:"...إنّ التّراجيديا على وجه العموم هي التّعبير عن صراع الإنسان ضد قوى أخرى.. وهذا سرّ من أسرار أهميتها...هذا الصّراع عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته، وعند الأوروبيين مثل كورني وراسين يقوم بين الإنسان وعاطفته، ولقد رأيت أنّ الصّراع في التّراجيديا العربيّة والمصريَّة يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه"(٩٠).

وهكذا فقد اندفع توفيق الحكيم إلى دراسة التّراجيديا الإغريقية، لكنّه لم ينظر إليها نظرة باحث غربي، بل نظرة باحث عربيّ شرقي، على اعتبار أنّ فرقًا كبيرًا بين النّظرتين، فالشّعور الدّينيّ الذي تميّزت به التّراجيديا

الإغريقية هو أقرب إلى روح الشَّرق المتديّن منه إلى الغرب، إنّها في نظر الحكيم " صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان؛ وفوق الإنسان! ...أساس "التّراجيديا" الحقيقية هو إحساس الإنسان أنّه ليس وحده في الكون، وهذا ما أعنيه بلفظ الشعور الدّينيّ!" (٩١).

ويضيف أنّه منذ أن ضعف هذا العنصر الإلهي في روح التّراجيديا، أصبح الكتّاب في الغرب، لا يفرّقون بين المأساة والبشاعة، مما جعلهم يكدّسون الرّعب والهول في أعمالهم.

وإذا كانت التّراجيديا قد انحرفت عن مسارها، بسبب عدم إدراك الكتّاب المسرحيّين لجوهر الدّراما الحقيقي، فإنّ الحكيم مازال_ بسبب احتفاظه بإيمانه_ يدرك سرّ جوهر "التّراجيديا" الحقيقي، عند مشاهدته للأعمال التّراجيدية، وقراءته لها، وعلى أساس هذا الفهم "للتّراجيديا" بمفهومها الإغريقي، التي هي في جوهرها صراع بين الإنسان وقوى خفيّة، هي فوق الإنسان، كتب توفيق الحكيم مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ" حيث وجد أنّ مأساة الإنسان فيها أنّه حكم عليه بمقارعة نواميس لا تقلّ عن القدر كالمكان والزّمان، يقول:" وعندي أنّ الإنسان يخوض صراعًا أقوى وأفظع أنّه لا يصارع قوى خارجيّة عنه بل يصارع قوّة مرتبطة بذات وجوده المادي والمعنوي، وهي ليست قوّة ماديّة بل معنويّة غير منظورة تتمثّل في أنّ الإنسان سجين إطار معيّن هو الزّمان والمكان والغرائز والطّباع، إنّ إرادته ترتطم أحيانًا بكل هذه العوامل وهو يحاول المروق منها، وهو ينهزم ولكنّه لا يسلّم بهزيمته أبدًا..." (٩٢).

ونلاحظ أنّ الحكيم انطلق من صراع الإنسان والزّمن لبناء التّراجيديا في مسرحيّته "أَهل الكَهْفِ"، ثم أدخل عناصر جديدة كالصّراع بين الإنسان

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والمكان المتجلِّي في مأساة "شَهْرَ زَاد"، والصّراع مع الحقيقة في "الملك أوديب".

ويبيّن الحكيم في مقدمة "الملك أوديب" وجه الشّبه الكبير بين الصّراع التّراجيدي في "أَهل الكَهْفِ"، و"الملك أوديب"، وهو الصّراع بين الواقع والحقيقة، فيقول:"...أبصرت عين الصّراع الخفي الذي قام في مسرحيّة "أَهل الكَهْفِ"! ...هذا الصّراع لم يكن فقط بين الإنسان والزّمن؛ كما اعتاد قرّاؤها أن يروا، بل هي حرب أخرى خفيّة قلّ من التفت إليها... حرب بين "الواقع" وبين "الحقيقة"، وبين "واقع" رجل؛ مثل "ميشلينيا" عاد من الكهف، فوجد " بريسكا"، فأحبّها وأحبيته! ... وكان كل شيء مهيّأً يدعوهما إلى حياة من الرّغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما، وبين هذا "الواقع" الجميل! ...تلك هي "الحقيقة"! ...حقيقة هذا الرّجل "مشلينيا" الذي اتّضح لـ"بريسكا" أنّه كان خطيبًا لجدّتها! ...لقد جاهد المحبّان؛ كي ينسيا هذه "الحقيقة"، التي قامت تفسد عليهما "الواقع"! ...ولكنّهما عجزا بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشّيء الغامض غير الملموس، الذي يسمى "الحقيقة"...

"أوديب" و "جوكاستا" ليسا، هما أيضًا، سوى "مشلينيا"، و"بريسكا"، لقد تحابا، أيضًا؛ فأفسد ما بينهما علمهما بحقيقة أحدهما، بالنسبة إلى الآخر! ...إنّ أقوى خصم لإنسان دائمًا هو شبح! ...شبح يطلق عليه اسم "الحقيقة"[٩٣].

يأتي الصّراع هنا حادًا وواضحًا، لأنّه صراع التَّضاد، الذي يولّد نوعًا من التّناقض الحدّي؛ إذ هو صراع بين الحلم، من ناحية، بما يمثّله من خيال وبعد عن الواقع المعيش، وفوضى الزّمان والمكان، والحقيقة بما تمثّله من واقعيّة الأحداث ومنطقيّة التّرتيب الزّمني والوصف المكاني؛ فأَهل الكَهْفِ

يعيشون في زمن مخالف لطبيعة زمانهم، إنّه زمن فيزيقي في خارجه وتحديداته، ولكنه أشبه بالحلم في سرعته وامتداده التّاريخي في لحظة مضغوطة، كأنّها سِنة من النّوم، وفي المقابل يأتي الزّمن الخارجي فيزيقيًّا في شكله ومنطقيّة مروره؛ لأنّه يتناسب مع مرور أحداث الحياة حسب طولها وقصرها.

هذه الواقعيّة في ترتيب أحداث الحياة الخارجية وفق مقتضيات الزّمان والمكان تمثل حقيقة ملموسة تناقض طبائع الأحلام مهما بلغت في تحليقها من مثل ومغريات.

ويمكنا أن نقيس على ذلك رغبة الملك أوديب في المسرحيّة التي حملت اسمه؛ أعني "الملك أوديب" فنراه حين يحاول إقناع "جوكاستا" بأن تضع أصابعها في أذنيها، وتغمض عينيها؛ فتصمّ أذنها، وتعطّل حواسها جميعًا عن إدراك القرابة التي تجمعه بها، فتستأنف حياتها معه.

يعطل أوديب، إذًا، الحواس ليعيش فيما يشبه الحلم في مقابل " جوكاستا" التي تعيش الواقع بما يتطلب إدراكه من إعمال الحواس، ويقظتها؛ لأنّها في النّهاية أمه وزوجته، فلا بد لها أن تواجه هذه الحقيقة، مهما بلغت من قسوتها وعبثيتها ومأساتها.

ونلاحظ أنّ الصّراع عند الحكيم في تراجيدياته لا يمتّ بصلة للأخلاق والشَّخصيَّة، وإنّما هو صراع فلسفي بين الإنسان وما وراء الطَّبيعة أو الغيبيّات، وهو استمرار للفلسفة المصريَّة القديمة، وأنّ الإنسان هو الوحيد، من بين المخلوقات الذي يُسلِّم تسليمًا منطقيًّا بأنّه لا حياة له بدون هذه القوى الخفيّة التي يحاربها... ومع ذلك لا يكفّ عن محاربتها، يقول: "إنّ الصّراع عندي أقرب للصّراع عند الإغريق، فهو لا يمتّ للأخلاق

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والشَّخصيَّة، فهو صراع ميتافيزيقي أو فلسفي... والواقع أنّ الإنسان لا يفكر في الطّبيعي والضّروري، ولكنّه يفكّر دائمًا في مقاومة ما يقف في طريقه، فهو قوّة مقاومة مستمرّة سواء كانت هذه المقاومة معقولة أم غير معقولة، والدّليل على ذلك في مسرحيّتي "رحلة إلى الغدّ"** ... وإنّ الإنسان لا يحكم حوافزه ما نسمِّيه بالطبيعي أو بغير الطبيعي، بالقدر، أو القوى المعادية، أو الأطماع والأهداف، وإنّما حقيقته الخالدة هي مخلوق أبديّ الطّموح، وأبديّ الصِّراع، مقاوم باستمرار لحالته الرّاهنة. وذلك يرجع إلى أنّه عقل متحرّك، ومادام كذلك فهو لا يمكن أن يُسَلِّم تسليمًا تامًّا لأيّ وضع من الأوضاع ولابدّ أن يتحرّك في مختلف الاتجاهات؛ لأنّه إذا وقف انقلب إلى شيء، إلى جماد، ولم يعد إنسانًا"(٩٤). والحكيم بهذا النَّقد الذَّاتيّ يوضّح لنا المنابع التي استقى منها أفكاره، ويوضّح تأثره بالمسرح اليوناني والفكر العربيّ الإسلامي.

٥/٢/٢- مجاراة المسرح الأوربي والعالمي:

تعرّضنا لثقافة توفيق الحكيم الغربيَّة، وتنوعها، وعمقها، وثرائها، في غير موضع من البحث، الأمر الذي جعله يجاري المسرح الغربي في أحدث موجاته المسرحيّة؛ فنجده ينفرد، مثلًا، بكتابة "المسرحيّة الذّهنيّة" بسبب اطّلاعه على روائع المسرح الفكريّ الأوروبي، وتأثّره برواده، وتحديدًا كتّاب الدّراما الحديثة؛ من أمثال: الكاتب النّرويجي هنري إبسن، والأيرلندي الساخر جورج برنارد شو، وصادف هذا المسرح نزعات تجريديّة ذهنيّة لديه؛ فاتّضح له الطّريق التي كان يريد أن يسلكها في الفنّ المسرحيّ خاصة.

ولا غرو، بعد ذلك، أن يصنِّف بعضَ مسرحيّاته الفكريّة بأنّها تمثّل ما اصطلح عليه في الغرب بالمسرح الفكريّ؛ نظرًا لطبيعتها التّجريدية

الخالصة، وإغراقها في التّفكير الذّهنيّ الخالص؛ لذا نراه يؤكد ريادته لهذا النّوع على مستوى الإبداع والتّصنيف؛" أمّا تسمية الذّهنيّ أو الفكريّ أو التّجريدي فإنّها تسمية خاصة بنا فيما يبدو، ذلك أنّ النَّقد الأوروبي لا يتصوّر إلا أنّ كل مسرحيّة تشتمل على جوانب ذهنيّة وفكريّة، أمّا التّجريد فهي تسمية بعيدة كما أعتقد..." [٩٥].

يوضح الحكيم تميّزه في هذا التّصنيف، ويوازن بين مسرحه الذّهنيّ التّجريدي، والمسرح الأوربي الذي لا يخلو من الذّهنيّة في معظم نصوصه، ولكنّه لا يجنح إلى هذا التّجريد الخالص الذي محضه توفيق الحكيم مسرحيّاته التي يصلح لها هذا التّصنيف الخاص به.

وباعتبار أنّ المسرح الذّهنيّ لا يصلح للتّمثيل كونه ليس صراعًا اجتماعيّا مجسّدًا في شخصيات، بل هو صراع في ذهن المؤلّف بين جملة من الأفكار، فقد صرّح الحكيم بدوافعه للجوئه إلى هذا النّوع من المسرح، يقول في مقدمة مسرحيّة "بِجمَاليُون":" منذ حوالي عشرين عامًا، كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذٍ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحيّة Coup De Theatre، ولقد كنّا نذكر هذه الكلمة متفاخرين ...ما الذي حدث لي بعد تلك الأعوام! كيف صرت إلى هذه الخيبة حتّى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا! السّبب هو أنّني اليوم أقيم مسرحيّ داخل الذِّهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرّموز، إنّني حقيقة ما زلت محتفظًا بروح المفاجأة، ولكن المفاجآت المسرحيّة لم تعد في الحادثة بقدر ماهي في الفكرة"[٩٦].

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولم يسلك الحكيم الطّريق السّهل في المسرح، أي مسرح الفودفيل والأوبريت أو المسرح البولفاري كما يسمّى، بل اتّجه إلى الطّريق الصّعب، المسرح الفكريّ، لنزعته الخاصّة في الحياة والفنّ؛ طريق إبسن وبيراندللو وبرنارد شو ومترلنك والذين وجدوا هم أيضًا صعوبة في الظّفر برضى الجماهير، يقول:" ما الذي جرفني إلى هذه الفئة؟ ما الذي أغراني بهذا البلاء؟ ... ما الذي أبعدني عن النّجاح البولفاري "الجماهيري" لست أدري... لعلها نزعة عندي في الحياة والفنّ"(٩٧).

و يمعن الحكيم في التّفريق بين المسرح الفكريّ الأوربي في بنائه والمسرح التّقليدي الواقعي؛ فيرى أنّ ما اصطلح عليه الغربيون بالمسرح الفكريّ لا يبلغ في تجريده مبلغ صمويل بيكت وديوجين يونسكو وأضرابهما من كتاب العبث الذين يكتبون مسرحيّاتهم بشكل تتوزع فيه الشَّخصيَّات والأماكن والأزمنة والأحداث بشكل أقرب إلى الفوضى، والتّوزيع الشّذري، في حين أنّ " المسرح الفكريّ ليس مسرحًا مجردًا شأن مسرح التّجريديين بيكيت ويونسكو وأمثالهما، المسرح الفكريّ تقليدي في بنائه ورسم شخصياته... لكن العنصر المميّز للمسرح الفكريّ هو أنّ ما يشغل الشَّخصيَّات ليس موضوعًا عاطفيًّا أو نزاعًا بقدر ما هو قضيّة فكريّة"(٩٨).

يوضّح الحكيم أنّ ثمة فارقًا آخر متَّصلًا بالمضمون أيضًا في الفارق بين المسرحيّن التّقليدي والفكريّ، يكمن هذا الفارق في تركيز المسرح الفكريّ في موضوعه على القضايا الفكريّة، في حين تتوزّع الموضوعات الواقعيَّة والاجتماعيّة والعاطفية في المسرح التَّقليديّ.

ولكنّه يعود ليؤكّد على ضرورة الصّراع في المسرحيّة، والفارق الجوهري في طبيعة هذا الصّراع بين المسرح الفكريّ أو الذّهنيّ وغيره، أنَّ الصّراع فيه هو صراع أفكار لا أحداث أو أشخاص في حين يظلّ صراع المسرح التّقليدي صراعًا بين أشياء وأشخاص، وأحداث: " ...فلقد وجد المسرح ليشهد النّظارة صراعًا يستثير التّفاهم، ويهزّ أفئدتهم: صراع هو في المسرح الدّمويّ بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل...وهو في المسرح التّمثيليّ بين عاطفة وعاطفة...! هكذا كان المسرح ويكون، وإنّ النّاس ليتأثّرون دائمًا بالعواطف التي يحسّونها في حياتهم الواقعيّة؛ كالحبّ والغيرة، والحقد والانتقام، والعدالة، والظّلم، والصّفح، والإثم...! لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع الإنسان بين الإنسان والزّمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟ ...هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟ ..."[٩٩].

إذا؛ فأهمّ ما يميّز نقاط الاختلاف بين المسرحيّن التّقليدي والذّهنيّ إنّما تكون في طبيعته وأهدافه؛ فالصّراع التّقليدي القديم كان يدور عادة بين الإنسان وقدره الخارجي، سواء في مواجهة الطَّبيعة القاهرة، أو قوى الشّرّ التي تمثّلها القوى الشّريرة غير المرئيّة، أو تسلُّط الآلهة، فنرى البطل يعاني وقائع ينتصر عليها بالقوّة الجسديّة أو الاستعانة، أو مفاجآت القدر، في حين يتجسد الصّراع في المسرح الذّهنيّ بين الأفكار والقضايا الذّهنيّة.

وما يميّز طريقة بناء الصّراع في المسرحيّن: التّقليدي والذّهنيّ أنّ الأول يعرض الصّراع بين الشَّخصيَّات في أجواء طبيعيّة تتفق وفق توقّع النّظارة والمتلقّين من حيث بنية الزّمان والمكان، في حين يعتمد في بنية الصّراع في المسرح الذّهنيّ على صراع الأفكار المتعارضة التي تدور في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأذهان، يحاور بها الأبطال بعضهم أو يحاورون واقعهم ووجودهم وقضاياهم المصيريَّة، ولكنَّها تظلّ داخليَّة مجرَّدة تتجاوز حدود الزَّمان والمكان، والعواطف التّقليديَّة؛ مما يجعل المتلقّي في حوار دائم بين هذه الأفكار المتناقضة، وتحيُّزه لفكرة ضدّ أخرى لا لشخصيّة في مقابل شخصيَّة، أو لحدث في مقابل آخر.

ويبدو أنَّ الحكيم شعر بما وصل إليه من تفرّد في المسرحيّة الذّهنيّة، كما أنَّ هذا النّوع لم يأتِ من باب الإجادة الفنيَّة النَّاتجة عن المراس والدُّربة، وإنّما جاءت عن قناعة واهتمام بهذا النّوع وإعجاب ذائقته به لتوافقه مع طبيعته؛ حتَّى رأى أنّ "...هذا المسرح الذّهنيّ لابدّ منه، مادامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجرّدة، وأشخاص غير مجسَّدة، فالصّراع بين الإنسان وبين القوى الخفيّة التي هي أكثر قوّة من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة) أو (المكان)... لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح الماديّ"(١٠٠).

وطالما وجد هذا الصّراع الخفيّ، الذي يقوم على الأفكار المجرّدة ضدّ الإنسان؛ فلابدَّ من وجود المسرح الذّهنيّ الذي يعالج هذه القضايا العامّة التي يتأمَّلها الفكر، ويحلّلها بعيدًا عن الواقع المحسوس المعيش.

وبهذا يعدّ توفيق الحكيم رائد المسرح الذّهنيّ ومؤسّس هذا الفنّ المسرحيّ الجديد؛ وهو ما جعله واحدًا من المؤسّسين الحقيقيّين لفن الكتابة المسرحيّة ليس على مستوى الوطن العربيّ فحسب؛ وإنّما أيضًا على المستوى العالميّ.

الخاتمة

يدلّ النَّقد الذَّاتيّ عند توفيق الحكيم، على امتلاكه لخبرة واسعة، وإنجاز نقدي وفنّيّ وثقافيّ نوعيّ، أهّله لتوليد تلك الآراء النّقديَّة، وصياغتها وفْق تصوّر نسقي، نتيجة التّجربة الخاصة، في سيرورتها الممتدة، من قضايا التّأمل والتّفكير، كانت بحاجة ماسة لإخراجها إلى حيّز الوجود لتوجيه عملية التّلقّي، وإثرائها.

وقد بدأ النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم من تأمل الذَّات المبدعة والنّاقدة لديه، وانتهي بإيصال التّأملات المعرفيّة للآخرين الذين يقتسمون معه ذلك الاهتمام الثّقافيّ، وفي المسافة الفاصلة بين الطّرفين تُفصح ذات الحكيم عن رؤيتها للإبداع والكتابة السابقة له وموقفه منها، وتكشف عوالمها الإبداعيّة التي تحتاج دائمًا إلى الكشف والإضاءة المعرفيّة، ويمكنا أن نلخِّص نتائج هذا النَّقد الذَّاتيّ في نقاط محددة؛ كالآتي:

- دارت الرّؤى النّقديَّة الذَّاتيَّة عند توفيق الحكيم في فلك قضايا عامة، وشكّلت مساحة محدودة نسبيًّا؛ أعني بالنّسبة إلى ثرائه الإبداعيّ في الجوانب الأخرى، ومع ذلك يمكن القول أنّ قيمتها تبدو من كونها صادرة عن مبدع أثرى حياتنا الفكريّة والثقافيّة.
- أسهم هذا الرّصد لجانب النَّقد الذَّاتيّ على فهم طبيعة أعمال الحكيم؛ تلك الأعمال التي لا تأخذ طابعًا واحدًا، وإنّما تخضع لتطوّرات عديدة في مراحل حياته الخصيبة_ بما تلقيه من أضواء كاشفة عليها إذ كلاهما يصدر من مشكاة واحدة، كما أنّ تلك الرّؤى قد صحّحت كثيرًا من المفاهيم التي شاعت حول الحكيم فقد أُتّهم زورًا بأنّه أديب "البرج العاجي"، بينما هو في الحقيقة ملتحم بالمجتمع تمامًا وأدبه من صميم الحياة، وفنّه تعبير عنها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

• عمد الحكيم إلى إطلاق إشارات في مؤلفاته في السّيرة الذَّاتيَّة توجّه القُرَّاء والنُّقَّاد إلى المعاني والفلسفات التي تتضمّنها مسرحيّاته ورواياته، مما يُعدّ مدخلًا صحيحًا أو نقدًا ذاتيًّا لتلك الأعمال، مثل: "شَهْرَ زَاد"، و "أَهل الكَهْفِ"، و "بِجمَاليُون"، و" يا طالع الشَّجرَة"، و" بَنك القَلَق"، و"إيزيس".

• وضح من خلال نقد الحكيم الذَّاتيّ لمسرحيّاته أنّه كان يسعى لأهداف قوميّة، وشعبيّة، وإصلاحيّة، كما نرى في "عودة الرُّوح"، و" يَوميَّات نائب في الأرياف". كما سعى لأهداف ترتبط بمصير الإنسان ووجوده في علاقاته كما يتجلّى في أعماله: "أَهل الكَهْفِ"، و"سُليمان الحكيم"، و"شَهْرَ زَاد"، و"بِجمَاليُون". وقد صرّح مرارًا أنّه أراد في" أَهل الكَهْفِ" أن يكتب مأساة مصريّة أساسها هو النّضال الهائل بين الإنسان والزّمن. فأتت المسرحيّة تحمل رمزيّة سِياسيّة، ذات طابع تقدّمي في عصرها، وتعدُّ عملًا جريئًا وجديدًا.

• حرص الحكيم على الكتابة عن مسرحيّة "شَهْرَ زَاد"، وأوضح الأسبابَ التي دفعته في نقده الذَّاتيّ لهذه المسرحيّة؛ وهو مصير الإنسان، وصراعه مع المكان، وكشف الحكيم فيها عن جانبه الذَّاتيّ؛ فشَهْرَيَار وجه لتوفيق الحكيم، وهذا باعترافه.

• كشف الحكيم في نقده الذَّاتيّ لمسرحيّة "إيزيس"، أبعاد الصّراع الذي أداره في المسرحيّة بين العلم والسِّياسة متمثلًا في حقيقة الصّراع بين "أوزيريس"، و"طيفون". وبهذا فقد غيّر الحكيم توظيفه لدور الأسطورة في المسرح فجعل من وظائفها تقديم محتوى عصريّ يتوافق مع العصر الحديث.

• اتّسم النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم بعدّة سمات، لعلّ أبرزها: تحقّق الصِّدق الموضوعيّ والفنّيّ لتوضيح الفلسفة والمعاني التي تضمَّنتها مسرحيّاته، فأتى نقده رسالة إنسانيّة للتّنبيه والتّبصير على واقع مرير كان يعيشه المجتمع العربيّ آنذاك.

• استشرف رؤى الحكيم النقديَّة المستقبلية الأخطار المحدقة بالأمة العربيّة؛ فحمل نقده دعوة لإعادة النّظر في الحياة الفكريّة والسِياسيّة.

• هدفت تعليقات الحكيم النقديَّة إلى إزاحة الغموض عن مسرحه اللامعقول؛ ومن ذلك تعليقه على مسرحيّة" الطعام لكل فم"، ومسرحيّة "يا طالع الشَّجرَة".

• دافع توفيق الحكيم بقوّة عن المسرح الذّهنيّ الذي هو رائده، ومؤسسه، وعالج فيه قضايا عامة يتأمّلها الفكر، ويحللها بعيدًا عن الواقع كالصّراع بين الإنسان وبين القوى الخفيّة، مثل: الزّمن أو الحقيقة أو المكان.

• يقع التّجديد عند الحكيم في مسرحه الذّهنيّ، في المضمون خاصة، أكثر من تركيزه على التّجديد في الجوانب الفنيَّة.

• تميّز أسلوب الحكيم في نقده الذَّاتيّ بلغة وسطى؛ كما سماها هو، وهي لغة تقع بين العاميّة والفصحى؛ كما في مسرحيّاته:" الصفقة"، و"الورطة"، و"الطعام لكل فمّ"، و "يا طالع الشَّجرَة".

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

هوامش البحث

١-خليل الموسى، المسرحيَّة في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٧م، ٩٩.

٢ – يراجع، محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٣، ١٠٧. ولا يخفى أن تداخل أعمال الحكيم، وتنوعها الكبيرين صعَّبا على محمد مندور تصنيفها تصنيفًا دقيقًا؛ إذ اتسعت مرحلة مسرح الحياة للمسرحيات الذهنية، التي ظلت قابلة للظهور حتى المرحلة الثالثة؛ كما في ذلك مسرحيَّة" إيزيس" عام ١٩٥٥م، التي يدور الصراع فيها بين الوفاء للمبدأ والإخلاص للقضية.

٣ – إبراهيم السعافين، المسرحيَّة العربية الحديثة والتراث، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٠م، ٦.

٤ – السابق، ٦.

٥ – عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٢م، ١٥٨.

٦ – يراجع، علال الفاسي، النَّقد الذَّاتيّ، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٥٢م،٧.

٧ – يراجع، يوسف عمر قوش، النَّقد الذَّاتيّ خطوة على الطريق، مجلة البيان، تصدر عن المنتدى العربي الإسلامين لندن، عدد١١٥، ١٩٩٤م، ٢٢.

٨ – يراجع، خالص جلبي، في نقد الذات، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢ ،١٩٨٤م، ٢٠.

٩ – يراجع، السابق، ١٣.

١٠ – فايدة إبراهيم حافظ، الهدي النبوي في نقد الذات والآخر (دراسة تأصيليّة)، رسالة ماجستير، الأردن، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٧م، ١٢.

١١ – يراجع، حسين شحاتة، محاسبة النفس، القاهرة، دار البشير للثقافة والعلوم، ٢٠٠٠م، ٥٦.

١٢ – خلود عبد الكريم حداد، النَّقد الذَّاتيّ في ضوء التربية الإسلامية، الأردن، كلية التربية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٤، ٤١

١٣ – عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي،١٥٧.

١٤ – يراجع، خالص جلبي، في نقد الذات،١٣٣–١٥٤.

١٥ – توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨م،١٣٦، ويراجع، بين الفكر والفن، بيروت، الوطن العربي، ٥٨.
١٦ – توفيق الحكيم، سجن العمر (سيرة ذاتية)، القاهرة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٨م،١١٢.
١٧ – توفيق الحكيم، من البرج العاجي (مقالات قصيرة)، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٨١، ١٤-١٤٦.
١٨ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية (مقال منشور في مجلة الثقافة في ٣ ديسمبر١٩٥١، حوار أجراه عبد الفتاح الديدي مع الحكيم)، القاهرة، دار الشروق،٢٠٠٧م،٨.
١٩ – سعد أردش، تجربتي مع المسرح، القاهرة، مجلة الهلال، عدد/٨٥، ١٩٦٨م، ١١٢-١٢١.
٢٠ – توفيق الحكيم، فن الأدب،٢٩٨-٢٩٩.
٢١ – السابق،٢٩٩.
٢٢ – نفسه، ٢٩٩-٣٠٠.
٢٣ – توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر(مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت)،٨٠-٨١. ويراجع، لوسي يعقوب، عصفور من الشرق، في حوار حول أفكاره وآثاره، القاهرة، الدار المصريَّة اللبنانية، ١٩٩٤م، ٣٢، وبين الفكر والفن، ٣٠٨.
٢٤ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفنّ،٢٤٥.
٢٥ – توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر،٨١، وبين الفكر والفن (مصدر سابق)، ٣٠٨-٣٠٩.
٢٦ – توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر،٨٢.
٢٧ – لوسي يعقوب، عصفور من الشرق،٣٢.
٢٨ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية (حوار أجراه غالي شكري مع الحكيم، مجلة حوار بيروت، مارس-أبريل ١٩٦٥م)، ١٢٧، ١٣٣.
٢٩ – توفيق الحكيم، أدب الحياة(مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ت)، ٣٥.
٣٠ – توفيق الحكيم، صفحات من التاريخ الأدبي: من واقع رسائل ووثائق، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م،٣٢، ٧٧.
٣١ – توفيق الحكيم، عهد الشيطان (قصص فلسفية)، القاهرة مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،٧٥-٧٦.
٣٢ –السابق،٧٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٣٣ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية ،٤٩، (مقال منشور في مجلة صباح الخير في ٣ إبريل ١٩٥٨، أجرى الحوار معه أحمد بهاء الدين).

٣٤ – لوسي يعقوب، عصفور من الشرق،٤٥.

٣٥ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية (من حوار أجراه غالي شكري مع توفيق الحكيم منشور في مجلة حوار بيروت، مارس–ابريل ١٩٦٥)، ١٣٧، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، بيروت، دار الكتاب الجديد،٨٥.

٣٦ – توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشَّجرَة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،٣١، وتحت المصباح الأخضر(مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،٣٦. وبين الفكر والفن،١١٦.

٣٧ – توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر،٣٨، ٦٨، ومقدمة "يا طالع الشَّجرَة،٣١.

٣٨ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية (حوار سكينة فؤاد مع الحكيم منشور في مجلة الإذاعة والتلفزيون في ٢٠ مارس سنة ١٩٧١م)،٢٢٩.

٣٩ – توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر،٧١. وأدب الحياة،١٢٣.

٤٠ – الحكيم، تحت المصباح ،٧١. وأدب الحياة ١٣١.

٤١ – توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر،٧١، وأدب الحياة،١٣٥.

٤٢ – لوسي يعقوب، عصفور من الشرق، ٦٧. وفن الأدب ،٢٩٦، وبين الفكر والفن،٣٨٥.

٤٣ – توفيق الحكيم، فن الأدب،٢٩٩.

٤٤ – السابق،٢٧٤.

٤٥ – توفيق الحكيم، من البرج العاجي، ٦٥.

٤٦ – توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر،٨٦.

٤٧ – جورج طرابيشي، لعبة الحلم والوقع، ج١، بغداد، دار مدارك للنشر،٢٠١٣م،١١٤.

٤٨ – شهرزاد الحكيم: فؤاد دوارة، الهيئة المصريَّة العامة للنشر والتأليف، مج ١٠–عدد ١٢٠، ديسمبر ١٩٦٦م، ٥٨.

٤٩ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن،١١٦. مقدمة "يا طالع الشَّجرَة"، ٣١–٣٢.

٥٠ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن ،١١٥، ومقدمة "يا طالع الشَّجرَة"،٣٠. استعمل توفيق الحكيم عبارة "الأدب الرّسمي" في مقابلة " الأدب الشّعبي"، لأنها أفضل عنده من عبارة "الأدب الفصيح" أو "الأدب الجدّي" على الرّغم من عدم الدّقّة.

٥١ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن،١١٥، ومقدمة "يا طالع الشَّجرَة"،٣٠.

٥٢ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن،١٠٩.

٥٣ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية، ١٧٢، (مقال لثروت أباظة، مجلة القصة، يونيو ١٩٦٨م)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم،٢١٧.

٥٤ – توفيق الحكيم، مسرحيَّة إيزيس، مكتبة مصر– دار مصر للطباعة،(د.ت)، ١١٥.

٥٥ – السابق، ١١٦.

٥٦ –السابق، ١١٨.

٥٧ – السابق، ١١٦.

٥٨ – السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٥٩ – أشار علال الفاسي في كتابه النَّقد الذَّاتيّ أن الفكر السياسي من أهم أوجه النَّقد الذَّاتيّ، يتجلى ذلك في" أنّ لكل عضو من الجماعة سلطة معنوية، أي حقاً لحراسة سير السلطة ومراقبتها والتأكد من العادات التي تجعلها من الحكم، وهذا الحقّ يستدعي واجباً معنوياً على من يملكه، ولذلك لا يصحّ أبداً أن يتخلَّى فرد من أفراد الأمة عن العمل السياسي، أي عن مراقبة السلطة وأعمالها".

– علال الفاسي،" النَّقد الذَّاتيّ،١٣٧. وهذا ما فعله الحكيم؛ فكان من واجبه المشاركة بنقده الذَّاتيّ للفكر السياسي ومحاولة توجيهه الوجهة السليمة.

٦٠ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٣٩، (قال منشور في مجلة روز اليوسف–٦ مايو ١٩٥٧، أجرى الحوار مرسي سعد الدين).

٦١ – السابق،٨٩.

٦٢ – توفيق الحكيم، شجرة الحكم السياسي في مصر من ١٩١٩–١٩٧٩، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٨٥م،٤٩٤.

٦٣ – توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام والتعادلية، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٨٣م،١١٨.

٦٤ – توفيق الحكيم، من البرج العاجي،٣٢.

٦٥ – توفيق الحكيم، شجرة الحكم السياسي في مصر،٢٢٦–٢٢٨، وبين الفكر والفن،٢٥١.

٦٦ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن،٢٥٠.

٦٧ – توفيق الحكيم، من البرج العاجي،١٤٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٦٨ – يرى عز الدين إسماعيل أنها ذات غاية اجتماعية؛ وهي:" القضاء على الوهم الذي طالما داعب الشرق والشرقيين وزيّن لهم أن يحيوا حياة كأنها السرمدية، حياة خارج حدود الزمن". قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، بيروت، دار الفكر العربي،١٩٨٠م،٢٤٨.

ويرى لويس عوض أنها مسرحيَّة سياسية رمزية معاصرة، يقول: " ربما اتخذت من اشخاص دقيانوس ومشلينيا ويمليخا ومرنوش وبريسكا أقنعة تحكي قصتنا نحن المصريين، ونومتنا في كهف العصور الوسطى أربعة قرون تحت الأتراك العثمانيين... والحكيم حين تصدى للمشاركة في قيادة الفكر السياسي المصري علّم المثقفين أن يرفضوا بالعقل أيضًا ما كانوا يرفضونه بالقلوب كما بيّن للناس ماذا يرفضون، لكنه لم يبيّن لهم بماذا يؤمنون". مقالة منشورة بجريدة الأهرام، عدد ١٩٧٠/١١/٦م.

ويرى عبد الحميد جودة السّحار أن لها غاية فكرية إنسانية وهي:" الرد على السلفيين الذين يريدون سيطرة الماضي على الحاضر؛ ولذلك فهم يناهضون حركات التجديد في الفكر والفن تحت شعار قداسة الماضي والحفاظ على التقاليد، وقد وضّح ذلك حين أعاد الحكيم "أَهل الكَهْفِ" إلى قبرهم وكأنّه أراد أن يقول لهم : عودوا بقداستكم إلى الماضي ولنجعل عليكم هيكلاً أو بناءً نزوره من آن لآخر بغية الذكرى والعبرة لا أكثر ولا أقلّ، أمّا أن نترككم بيننا تعيشون وتؤثرون في روابطنا وتقاليدنا فهو تعطيل لنا في حاضرنا ومستقبلنا". القصص الديني(أَهل الكَهْفِ)، مكتبة مصر، ١٩٩٨،٢٦.

٦٩ – توفيق الحكيم، مقدمة مسرح المجتمع، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، (د.ت)، ٧.

٧٠ – توفيق الحكيم، الطعام لكل فم: الملحق، دار مصر للطباعة، (د.ت)،١٨٥.

٧١ – توفيق الحكيم، مقدمة بِجمَاليُون، مكتبة مصر بالفجالة، دار مصر للطباعة، (د.ت)،١٥.

٧٢ – توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ٦٩.

٧٣ – توفيق الحكيم، الملك أوديب، القاهرة، مكتبة مصر الفجالة، دار مصر للطباعة، (د.ت)،١٦٦–١٦٧.

٧٤ – توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام والتعادلية، ٨١.

٧٥ – أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، القاهرة، الشركة المصريَّة العالمية للنشر، ١٩٩٣م، ٢٥.

٧٦ – توفيق الحكيم، يا طالع الشَّجرَة،١٨. والحكيم نفسه هو الذي أطلق اللامعقول على "يا طالع الشَّجرَة"، فقال:" لقد كتبت هذه المسرحيَّة في ذهني أنّها شيء مستحدث... أخذته من الفكر المبتكر_ أو المسرح الجديد_ المتحرر من الواقعيّة، ويمكن أن أسميها بالفعل: "اللاواقعية الشّعبية الفكرية".

لوسي يعقوب، عصفور من الشرق، ٣٩، وتوفيق الحكيم، بين الفكر والفن،١٠٧.

٧٧ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٧٧، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم،١٠٣.

٧٨ – توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشَّجرَة، ١٩، وبين الفكر والفن،١٠٧.

٧٩ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية، ١٣٧(من حوار أجراه غالي شكري مع توفيق الحكيم منشور في مجلة حوار بيروت، مارس– أبريل ١٩٦٥)، وتوفيق الحكيم، بين الفكر والفن، ١١٦.

٨٠ – توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشَّجرَة، ٢٢، وبين الفكر والفن،١١٠.

٨١ – توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشَّجرَة، ١٢، وبين الفكر والفن،١٠٣.

٨٢ – توفيق الحكيم، الطعام لكل فم، القاهرة، مكتبة مصر الفجالة، دار مصر للطباعة، (د.ت)،١٨٧.

٨٣ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية، ٧٨، (مقال لألفريد فرج مع الحكيم منشور في أخبار اليوم–٨ فبراير ١٩٦٤م)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ١٠٣.

٨٤ – توفيق الحكيم، ملحق "الطعام لكل فم"،١٨٦.

٨٥ – السابق،١٨٧.

٨٦ – السابق،١٨٨، و١٩٠. ينتقد الحكيم نظرة العبثيين للكون في أنهم لا يريدون أن يقرّوا بحقيقة الأشياء، والإقرار بعجزهم أمام الكون وفهم أسراره:" فليطرح الإنسان الأسئلة وليقبل مع ذلك صمت الكون عن الأسئلة التي تطلقها الأفكار، من الجائز أنّ بعض الأفكار عبث بينما الحياة قيمة وقوّة في حدّ ذاتها. إنّ العبثيين أمام الكون أشبه بطفل صغير أمام رجل كبير، والطفل يحاول أن يصغّر الرجل ويقِّر قامته حتى يتسنّى له أن يلعب معه، إنّ الكون أكبر منهم"، وملامح داخلية،٧٧، وينظر: أحاديث مع توفيق الحكيم، صلاح طاهر، ١٠٢. والحكيم يتمتع بالكون حتى وإن كان صامتاً عكس العبثيين الذين يرتابون في الكون وما وراءه بمجرد عجز الإنسان عن محاورته، ولأنه لا يجيب عن الأسئلة التي تحيّر الإنسان

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتؤرقه، يقول:" نحن نفترق عنهم في أننا لا نحب أن نلقي على الكون من الأسئلة البشرية، إن الكون تركيب غريب جداً وبديع جداً، وأنا أتمتع بهذا الجهاز الفاتن وأقنع بمتعتي عن طرح الأسئلة"، توفيق الحكيم قال لي: ألفريد فرج، ضمن مسرحيَّة مجهولة للحكيم (رجل بلا روح)، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، مصر، ع٥٩٩، نوفمبر ١٩٩٨،٢٧٢. ويرى الحكيم وجوب قبول الإنسان بميزة الكون هذه، وليلق أسئلته كيفما يشاء؛ لأن هذا الصمت لا يرتبط بالعبثية كما ذهب إلى ذلك يونسكو وبيكيت، ذلك أنّ الإنسان عندهما ينفر من صمت الكون " إذا صمت الكون عنه، فالويل له".

توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشَّجرَة، ٢٠، وبين الفكر والفن، ١١٣.

٨٧ – كتب توفيق الحكيم من وحي مسرح سوفوكليس مسرحيَّة "أوديب الملك"، كما استلهم من مسرحيَّة أريستوفان "براكسا" مسرحيته "براكسا" أو "مشكلة الحكم".

٨٨ – توفيق الحكيم، بين الفكر والفن،٢٣٨. يقول الحكيم: إن " كلا النهارين بدا مظهران من مظاهر التّحرر لا للفكر وحده بل للمجتمع، ففي نهار الإغريق عرفت الإنسانية الدّيمقراطيّة، وفي نهار العصور الوسطى عرفت الإنسانيّة حقوق الإنسان". – السابق،٢٣٩.

٨٩ – توفيق الحكيم، الملك أوديب، ٣٧، ولوسي يعقوب، عصفور من الشرق،٥٠، وبين الفكر والفن،٣٤٥.

٩٠ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٧، (مقال لعبد الفتاح الديدي منشور في مجلة الثقافة في ٣ ديسمبر ١٩٥١)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ٨. ويدور الصراع في تراجيديا الحكيم بين الإنسان ونواميس كونيّة أو مقولات ذهنيّة، وعن ذلك يقول:" إنّ الصراع عندي أقرب للصراع عند الإغريق، فهو لا يمتُّ بصلة للأخلاق والشَّخصيَّة، وإنّما هو صراع ميتافيزيقي أو فلسفي، إنّي لأعتبر الصراع في تراجيدياتي استمرارًا للفلسفة المصريَّة القديمة، لقد تصوّرت أنّه لو كان عند المصريين القدامى مسرح لكانوا أقاموا التّراجيديا على نفس الفكرة التي أقمتها عليها، لقد كان الإغريق يصارعون القدر، وكان المصريون يصارعون الزّمن أو الفناء".

توفيق الحكيم، ملامح داخلية (مصدر سابق)، ٧١، (حوار ألفريد فرج مع الحكيم منشور في أخبار اليوم –٨فبراير ١٩٦٤م)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ٩٢.

٩١ – توفيق الحكيم، مقدمة مسرحيَّة "الملك أوديب"،٣٤.

٩٢ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٧١ (أحاديث ألفريد فرج مع الحكيم منشور في أخبار اليوم ٨–فبراير ١٩٦٤م)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم،٢٦٥.

٩٣ – توفيق الحكيم، "الملك أوديب"،٤٢، وبين الفكر والفن، ٣٤٨–٣٤٩.

٩٤ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٧٣، وصلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم،٩٢. ** قال عنها الحكيم:" فبطلاها رجلان حكم عليهما بالإعدام، وكل أمانيهما أن يتفاديا الموت، وفعلاً تمكّنا بالتطوّع من أن يستقلّا صاروخًا ويهبطا على كوكب آخر لا يعرف الموت. اتّضح لهما أنّهما مقضي عليهما بالخلود، وعندئذٍ لاحظا أنّ الخلود هنا ما هو إلا فظاعة غير إنسانيّة؛ لأنهما أصبحا شيئًا كائنًا باستمرار، وإلى غير غاية مثل أيّ جبل من الصّخر أو بحر المحيط أو قوّة من قوى الطبيعة التي لا تتغير ولا تتبدّل.. أي كائن غير إنساني.. وهنا اتّضح لهما أن من طبيعة الإنسان أن يكون هناك زمن يحدد إقامته، ويغير ويبدل في أحواله، فحاول الرّجوع إلى الأرض... ولمّا عادا إلى الأرض كان حلمهما قد تحقق... حلمهما في أن يجد الإنسان طعامه وشرابه بلا عمل، وهو الحلم القديم قدّم الزّمن... فتغيّر الهدف، وأصبحت المقاومة عندهما هي البحث عن العمل والمشقّة، أي ما كانا يسميانه شقاء في الماضي.

– توفيق الحكيم، ملامح داخلية،٧٢.

٩٥ – توفيق الحكيم، ملامح داخلية،١٣٢. (مقال لغالي شكري مع الحكيم منشور في مجلة بيروت مارس–إبريل ١٩٦٥م)، وينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ١٨٧.

٩٦ – توفيق الحكيم، بِجمَاليُون، المقدمة، ١٠–١١.

٩٧ – توفيق الحكيم، سجن العمر،٢١٩.

٩٨ – صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم،١١٤.

٩٩ – توفيق الحكيم، بِجمَاليُون، المقدمة،١١.

١٠٠ – توفيق الحكيم، الملك أوديب، المقدمة، ٤٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المصادر والمراجع

أولا المصادر:

- – توفيق الحكيم، أدب الحياة (مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – إيزيس، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – بِجمَاليُون، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – بين الفكر والفنّ، بيروت، الوطن العربيّ، (د.ت).
- – التعادلية مع الإسلام والتعادلية، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٨٣م.
- – تحت شمس الفكر(مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – تحت المصباح الأخضر(مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – سجن العمر (سيرة ذاتية)، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م.
- – شجرة الحكم السِّياسيّ في مصر من ١٩١٩-١٩٧٩، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، ١٩٨٥م.
- – صفحات من التاريخ الأدبيّ، من واقع رسائل ووثائق، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م.
- – الطعام لكل فم، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – عهد الشيطان (قصص فلسفية)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – فن الأدب (مقالات)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – الملك أوديب، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – مسرح المجتمع، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، (د.ت).
- – من البرج العاجي (مقالات قصيرة)، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٨١م.
- – ملامح داخلية (سيرة ذاتية)، القاهرة، دار الشروق،٢٠٠٧م.

- – يا طالع الشَّجرَة، القاهرة، مكتبة مصر الفجالة، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- – لوسي يعقوب، عصفور من الشَّرق توفيق الحكيم في حوار حول أفكاره وآثاره، القاهرة، الدار المصريَّة اللبنانية، ١٩٩٤م.

ثانياً المراجع:

- – إبراهيم السعافين، المسرحيّة العربيّة الحديثة والتراث، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ١٩٩٠م.
- – أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، القاهرة، الشركة المصريَّة العالمية للنشر، ١٩٩٣م.
- – ألفريد فرج، توفيق الحكيم قال لي: ضمن مسرحيّة مجهولة للحكيم (رجل بلا روح)، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، ع٥٩٩، نوفمبر ١٩٩٨م.
- – جورج طرابيشي، لعبة الحلم والوقع ج١، بغداد، دار مدارك للنشر،٢٠١٣ م.
- – حسين شحاتة، محاسبة النفس، القاهرة، دار البشير للثقافة والعلوم، ٢٠٠٠م.
- – خالص جلبي، في نقد الذَّات، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٤م.
- – خليل الموسى، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٧م.
- – صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، بيروت، دار الكتاب الجديد، (د.ت).
- – عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربيّ من البداية إلى الامتداد، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٢م.
- – عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربيّ، ١٩٨٠م.
- – علال الفاسي، النَّقد الذَّاتيّ، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٥٢م.
- – عبد الحميد جودة السّحار، القصص الديني (أَهل الكَهْفِ)، القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ١٩٩٨م.
- – محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٣، (د.ت).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثالثاً الرسائل العلميّة:

- – خلود عبد الكريم حداد، النَّقد الذَّاتيّ في ضوء التربية الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة اليرموك/الأردن، ٢٠٠٤م.
- – فايدة إبراهيم حافظ، الهدي النبوي في نقد الذَّات والآخر (دراسة تأصيليّة)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، الأردن، ٢٠٠٧م.

رابعاً المقالات:

- – أحمد بهاء الدين، مكتبة فنان، (حوار أجراه مع الحكيم)، مقال منشور في مجلة صباح الخير في ٣ إبريل ١٩٥٨م.
- – ألفريد فرج، توفيق الحكيم يشرح مسرحه، فكره، فنه، مع الحكيم منشور في أخبار اليوم–٨ فبراير ١٩٦٤م.
- – ثروت أباظة، الموجة الجديدة، مقال، مجلة القصة، القاهرة، يونيو ١٩٦٨م.
- – سعد أردش، تجربتي مع المسرح، القاهرة، مجلة الهلال، عدد ٨٥، ١٩٦٨م.
- – سكينة فؤاد، هدية من باريس، (حوار أجرته مع الحكيم)، القاهرة، منشور في مجلة الإذاعة والتلفزيون في ٢٠ مارس سنة ١٩٧١م.
- – عبد الفتاح الديدي، في دار الكتب، (حوار أجراه مع الحكيم)، القاهرة، مقال منشور في مجلة الثقافة في ٣ ديسمبر ١٩٥١م.
- – غالي شكري، فتح النوافذ الجديدة، (حوار أجراه مع الحكيم)، القاهرة، مجلة حوار بيروت، مارس–ابريل ١٩٦٥م.
- – فؤاد دوارة، شَهْرَ زَاد الحكيم، القاهرة، الهيئة المصريَّة العامة للنشر والتأليف، مج ١٠–عدد ١٢٠، ديسمبر ١٩٦٦م.
- – لويس عوض، المنحى السِّياسيّ في "أَهل الكَهْفِ"، (حوار أجراه مع الحكيم)، القاهرة، مقالة منشورة بالأهرام، عدد ١٩٧٠/١١/٦م.
- – مرسي سعد الدين، الأدب المصري والعالمية (حوار مع توفيق الحكيم)، القاهرة، مقال منشور في مجلة روز اليوسف–٦ مايو ١٩٥٧م.
- – يوسف عمر قوش، النَّقد الذَّاتيّ خطوة على الطريق، لندن، مجلة البيان، تصدر عن المنتدى العربيّ الإسلامي، عدد١١٥، ١٩٩٤م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	الصفحة
١.	ملخص	١١٢٢٨
٢.	Abstract	١١٢٢٩
٣.	مُقدّمة	١١٢٣٠
٤.	تمهيدٌ	١١٢٣٢
٥.	صور النَّقد الذَّاتيّ لدى توفيق الحكيم:	١١٢٣٨
٦.	سمات النَّقد الذَّاتيّ عند الحكيم	١١٢٧٢
٧.	الخاتمة	١١٢٩٥
٨.	هوامش البحث	١١٢٩٨
٩.	المصادر والمراجع:	١١٣٠٦
١٠.	فهرس الموضوعات	١١٣٠٩

تم بحمد الله