المرجعية الإسلامية للحكيم

في مصير صرصار

د. أبو الفتوح مصطفى جمعة رشوان

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الأزهر

Al-Hakim's Islamic reference in the *Fate of Sarsar*

Dr. Abu Al-Fotouh Mustafa Juma Rashwan

Assistant Professor of literature and criticism at Al-Azhar University

Abstract:

The research highlights the idea of analyzing a play within the framework of its reference. He also distinguished between the play that relied on a fixed reference, and the one that relied on an unreliable reference, claiming that the text in the first must not be subject to misinterpretation. He looked at the idea of the play from many angles, and found that the event gave birth to the idea, and the idea directed the writer to choose his reference. The language of the play helped me do so. It is full of symbols, direct indications, and explicit alerts supported by the situation, as well as the general context of the idea in the framework of the conditions that imposed themselves on the nation at the time. The explicit criticism of political reality and the link between it and the facts of history, and the partial ideas linked organically to the main idea, as well as the author's biography, his critical theories, made it clear to me that the topic was divided into three themes: the first, the reference and the idea of the play; the second, the play from the feasibility of creativity to the dialectic of criticism; the third, the reference and the manifestations of inspiration in the structure of the play. The conclusion covered the most prominent results.

تقديم:

يُعَدُّ الفكر الذي يقوم على مرجعية إسلامية منبعًا مهمًّا من منابع الإلهام للأديب المسرحي؛ إذ إنه يصور الواقع على ضوء مفاهيم عقائدية، يكتسب النص بها مجموعة من الدلالات التي لا تتغير من عصر إلى عصر، مهما بلغت قوة التغيير في مناحي الحياة؛ ومن ثَمَّ تكتسب فكرة المسرحية قوة يستحيل معها تفسير النص تفسيرًا مغايرًا لأصل مرجعيته، مهما تعددت مناهج النقد وثقافته. أما الأفكار التي تعتمد على مرجعيات غير ثابتة فإنَّها تتغير بتغير الأحوال، ومن ثَمَّ فإنَّ النص يفقد كثيرًا من دلالاته القديمة، وتصبح له دلالات جديدة قد تكون مغايرة لدلالاته الأولى التي نشأ عليها.

وقد اعتنى هذا البحث بإبراز فكرة المسرحية في إطار مرجعيتها التي اعتمدت عليها، واستمدت منها غذاءها الفني، وبيان تفاعلها مع بنية المسرحية، وفرَّق بين الفكرة التي اعتمدت على مرجعية ثابتة، والفكرة التي اعتمدت على مرجعية غير ثابتة في المسرحية ذاتها؛ لأنَّ النص في الأولى يجب ألا يتعرض لسوء التأويل على الأقل.

وللحكيم عشرون مسرحية اعتمد في توثيق أفكارها على مرجعيات إسلامية، واخترت منها (مصير صرصار)؛ لأنَّ النقاد جميعًا الذين تناولوها بالنقد لم يلتفتوا إلى فكرة المسرحية، ولم يفهموا مرجعيتها التي اعتمد عليها الحكيم كأساس متين لرؤيته الفنية؛ فقد كان شغلهم الشاغل استنباط مضمون للمسرحية يتناسب مع ثقافاتهم واتجاهاتهم النقدية؛ ومن ثَمَّ جاءت تفسيراتهم للنص بعيدة كل البعد عن غاية الكاتب التي قصدها، وأنكروا فكر الحكيم في المسرحيات ذات المغزى الأخلاقي؛ فقد "كان له

شأن كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر وفي استمرارها، وفي اكتسابها احترامًا كانت تسعى إليه"[١].

ومما لفت نظري في تتبع الفكرة في إطار مرجعيتها، والكشف عنها أمران:

الأول- شكاية الحكيم من نقاد الأدب في زمانه؛ فقد كان الكثير منهم يسير في نقده عكس مراد الكاتب؛ لهذا قال: "إنني عندما أقرأ مسرحية ما، أحاول دائمًا أن أضع نفسي في الاتجاه الذي يريده المؤلف، لا الذي أريده أنا، أحاول أن أعرف ماذا يريد المؤلف أن يقول لي، وإلى أي طريق يريد أن يقودني، أسير معه، وأصغى إليه، وأشاهد ما يقدمه لي، بروح طيبة مستعدة للفهم، لا بروح المعارضة أو التعالي...الناقد وظيفته أن يسير مع الفنان ويفهم عنه، ثم يقول: عرفت ما تريد أن تقول، ولكنني أحببت هذا ولم أحب ذاك، إنني أوافقك على كذا، ولكنني لا أنتمي إلى النوع الذي تمثله أنت"[٢]. وكلام الحكيم لا يؤخذ على إطلاقه؛ لأن مهمة الناقد قراءة النص، والحكم له أو عليه في ضوء المقاييس النقدية، والحكيم نفسه طرح بعض النظريات النقدية ولم يلتزم ببعضها، شأنه في ذلك شأن كثير من الأدباء.

الآخر- أنَّ الحكيم صرح بمرجعياته التي اعتمد عليها في توثيق أفكاره فقال: "إني أضع نصب عيني هذه المصادر الثلاثة أستلهمها فنيًّا: (القرآن)،

---

[١]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، (٢٤٨)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩م، ط٢، ص٧٣

[٢]- الحكيم: ملامح داخلية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٦٥، ٦٦

و(ألف ليلة وليلة)، و(الشعب) أو المجتمع"[1]. وفي هذه الحالة يجب على الناقد أن يقوم بتفسير النص في ضوء هذه المرجعيات؛ لمساعدة المتلقي على فهم جماليات بنية النص.

وتناولت فكرة المسرحية من زوايا عدَّة، ووجدت أنَّ الحدث أنجب الفكرة، والفكرة أرشدت الكاتب إلى اختيار مرجعيته، وأعانني على ذلك لغة المسرحية؛ فهي مليئة بالرموز، والدلالات المباشرة، والتنبيهات الصريحة التي يؤيدها الموقف، كذلك السياق العام للفكرة في إطار الظروف التي فرضت نفسها على الأمة وقتئذٍ، والنقد الصريح للواقع السياسي والربط بينه وبين حقائق التاريخ، وارتباط الأفكار الجزئية بالفكرة الرئيسة ارتباطًا عضويًّا، كذلك سيرة الكاتب الذاتية، ونظرياته النقدية، ومن ثَمَّ تبين لي تقسيم الموضوع إلى مباحث ثلاثة: الأول- المرجعية الإسلامية وفكرة المسرحية، الثاني- المسرحية بين مرجعية الكاتب ورؤى النقاد، الثالث- المرجعية وبنية المسرحية. وتناولت في الخاتمة أبرز النتائج، وقائمة بالمصادر والمراجع.

أسأل الله التوفيق والسداد، وأن يكون عملي دائمًا خالصًا له، إنَّه نعم المولى ونعم النصير.

---

[1]- الحكيم : زهرة العمر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٠

المبحث الأول- المرجعية الإسلامية وفكرة المسرحية:

يختلف تشكل الحكاية في بنية المسرحية عن الرواية؛ فالنص المسرحي يعتمد على حدث وفكرة، حقيقية أو خيالاً، وصياغتهما تقوم على لغة، وتفكير، وخيال، لذا فإنَّ مهمة الكاتب المسرحي أعسر من مهمة الروائي؛ لأنَّ إبداعه يقوم على فكرة، والفكرة ترتكز على مرجعية، وهذه المرجعية لا يحسب لها كاتب الرواية حسابًا. فقد يخطر على ذهن الكاتب المسرحي فكرة، فيحاول التحقق من صحتها، وصلتها بالواقع، فيبحث لها عن مرجعية تناسبها، تعاضدها وتقويها؛ حتى تنطلق هذه الفكرة بالرؤية الفنية في سماء الإبداع، وتصبح هذه المرجعية المعادل الموضوعي للفكرة قبل أن تتحول إلى حدث فني متخيل.

وتجري الفكرة في المسرحية جريان الروح في الجسد، ولا يستطيع المتلقي تحديد موضعها في النص، فهي تذوب فيه ذوبان الملح في الماء، وهو ما يكسب النص نماء وحيوية وتأثيرًا، أما المرجعية فتبقى التربة الخصبة التي تمد الفكرة بالغذاء، واختيار المرجعية لأي كاتب يُعَدُّ انعكاسًا لموقفه، وهي تساعد المتلقي على فتح مغاليق النص، ومنها يستشعر الرسالة التي هي هدف الكاتب. والفكرة قضية محورية تبنى عليها المسرحية، وقد تناولها النقاد في كتبهم تحت مسميات كثيرة، لكن دلالاتها تكاد تكون واحدة، ومن هذه المسميات: "مشروع، أو موضوع، أو بحث،

أو أطروحة، أو فكرة جذرية، أو فكرة أساسية، أو هدف، أو غرض، أو قوة دافعة، أو غاية، أو خطة، أو عقدة، أو انفعال نفسي"[١].

والفكرة ليست شيئًا محسوسًا كالنص، وإنما هي جوهر أو بذرة تنطوي في أحشاء النص، فهي روح المسرحية ، والمضمون الذي يستطيع الناقد والمتلقي استخلاصه بعد مشاهدة المسرحية. وهذه الفكرة هي المقصودة من العمل؛ فهي الرسالة التي يوجهها الأديب إلى مجتمعه الخاص أو العام، وتكتسب هذه الرسالة أهميتها من الإطار المرجعي الذي اعتمد عليه الكاتب في توثيق فكرته. كما تكتسب الفكرة حيويتها وعمقها من المرجعية؛ ففي الوقت الذي يحدد فيه الكاتب فكرته، فإنّ هذه الفكرة تدله على مرجعية تناسبها؛ وقد تكون هذه المرجعية عقائدية أو تاريخية أو اجتماعية، أو سياسية أو فلسفية؛ لذا فقد كان "الهدف وتحديده عنصرًا جوهريًّا في كل تأليف أدبي، وهو كثير ما يتحكم في اختيار المصدر الذي يريد الكاتب أن يستقي منه مادَّة لأدبه"[٢].

والفكرة تسبق النص في الميلاد؛ فهي تتكون في عقلية الأديب أو يضمرها في نفسه، ثم تنتقل إلى مخيلته فتنمو فيها نموًّا تدريجيًّا، وتشارك المرجعية في مرحلة التكوين هذه؛ فهي كالضوء الكاشف الذي يساعد الكاتب على تخطيط عمله، وتصوره تصورًا كاملاً، ومن ثَمَّ فإنَّ الصراع الذي هو وقود النص لا يقوم على الفكرة وحدها، بل يعتمد كذلك على

---

[١]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م، ص٤٥

[٢]- محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٧

المرجعية والخلفية الثقافية للكاتب؛ لذلك فإنَّ "مفهوم الدراما باعتبارها صراعًا متطورًا يؤدي إلى لحظة تنوير، هو مفهوم دائم لا يتغير، بينما تتغير أشكال صياغته وفق الأيديولوجية التي تمثل الخلفية العقائدية للصراع الدرامي، وتملي قيمه الفنية والفكرية"[١]. وعلى هذا الأَساس فالفكرة هي "التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء أو بأي وسيلة من الوسائل على إثبات صحتها، وإقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل"[٢].

وتقوم الفكرة في بنية المسرحية مقام الخيط الذي تنتظم فيه حبات اللؤلؤ؛ لذا يجب على الكاتب إذا غيَّر في فكرته أن يُغيِّر في بنية النص بما يتلاءم مع هذا التغيير؛ لأنَّ القوة الدافعة لعناصر المسرحية في اتجاه محدد سلفًا قد تغيرت؛ فينتج عنها تغيير في الحركة الدرامية بما يتناسب مع القوة الجديدة الدافعة لها. وهذا لا يعني أنَّ الفكرة مقدسة أو ليست قابلة للتغيير؛ فلا يوجد في الفكر الإنساني ما يسمى بالمرجعية الثابتة، حتى النظريات العلمية لا يوجد فيها مرجعية ثابتة، ففي نظرية (النسبية) مثلاً يؤكد (أينشتاين) أنَّ الزمان والمكان مفاهيم نسبية، ويدحض نظرية (نيوتن) الذي رأى أنَّ الزمان والمكان مفاهيم مطلقة، وإذا كان هذا في مجال العلم، فما بالنا في مجال الأدب والفن.

لهذا فإنَّ إحداث أي تحوير في الفكرة يجب أن ينعكس على عناصر المسرحية؛ حتى يتم الانسجام بين الفكرة والعناصر المولودة من رحمها،

---

[١]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٧

[٢]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)،ص ٨

ويجب أن يؤخذ في الاعتبار" أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حقيقة عالمية شاملة. فالفقر لا يؤدي دائمًا إلى الجريمة، لكنك إذا اخترت له هذه الفكرة فهو يؤدي إلى الجريمة في تلك الحالة، وهذا هو الشأن في جميع الأفكار الأساسية للأعمال الأدبية"[١].

وإذا كانت الأفكار الإنسانية لا تستقر في قرار، فالفكرة الواحدة قد يتناولها كثير من الأدباء بطرق متعددة، كل واحد منهم حسب بيئته وثقافته وذوقه الفني؛ ومن ثَمَّ تتنوع المذاهب الأدبية تبعًا لتنوع ميول الكُتَّاب ورغباتهم في الإفصاح عن رؤاهم الفنية؛ فمنهم من يميل إلى الاعتماد على الشكل وحده دون التقيد بالفكرة، فالجمال في النص عند هؤلاء يتحقق في الشكل وحده أو الأسلوب الذي يُكسِبُ النص الخلود من جماله، وهؤلاء ينتمون إلى (الفن للفن)، فهم يرون "أنَّ في العمل الفني الجيد يجب أن يكون الشكل كافيًا لكي يمنحنا المتعة المنشودة"[٢]. وبعض الكُتَّاب اتجه اتجاهًا معاكسًا لهذه النظرية؛ إذ يرون أنَّ الكاتب يجب أن يلتزم بالفكرة، ويستخدم كل الوسائل لإبرازها دون التقيد بالشكل، ومن ثَمَّ ظهرت نظرية(الالتزام)، ومفادها "أن يتحمل الأديب مسؤوليته تجاه المجتمع، ويلتزم بهذه المسؤولية، ويهدف في أدبه إلى أغراض اجتماعية وإنسانية

---

[١]- السابق، ص ٩٦، ٩٧

[٢]- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢١٧

نافعة، يعتنقها ويلتزم بها؛ حتَّى لا يظل الأدب ترفًا ينعم به الخواص، أو تسلية يقطع بها المتسكعون فراغ حياتهم"[١].

والاتجاهان السابقان يبدو عليهما التكلف؛ لمخالفتهما طبائع الأشياء التي تعتمد على التوازن، لذا فقد ظهر مَنْ ينادي بالتوفيق بين الفكرة والشكل؛ لأنَّ النص المسرحي لا يستطيع أن يقوم على أحدهما دون الآخر، فهو يختلف عن باقي فنون الأدب، إذ إنَّ من الفنون ما يعتمد على الفكرة كالخطبة أو المقالة، ومنها ما يعتمد على الشكل كالشعر، أما النص المسرحي فهو يقوم على فكرة منبثقة من قضية إنسانية تصل إلى المتلقي عن طريق المشاهدة، والمشاهدة "يجب أن يكون وراءها فكر، وأضواء النيون البهيجة المنظر في أي لافتة يجب أن تحمل خلفها رسالة، سواء كان الفكر أو الرسالة فلسفية أو اجتماعية أو عقائدية، دون أن يتخذ ذلك نبرة زاعقة مباشرة، يظهر الفن فيها بمظهر الوسيلة الثانوية، فالفن متعة قبل كل شيء، وإن لم تستطع إمتاعي فلن تستطيع إقناعي"[٢].

وبناء على هذه الملاءمة بين الفكرة والشكل يتم تقييم النص وكاتبه؛ لذا فقد وجه الحكيم نصيحته للكاتب المسرحي قائلاً: "إذا كنت تعبر عن الحياة ولا تفسرها؛ فأنت أديب أو فنان، وإذا كنت تملك تفسيرًا للحياة ولا تملك موهبة التعبير عنها؛ فأنت أي شيء آخر إلا الأديب أو الفنان، وإذا كنت معبرًا ومفسرًا للحياة؛ فأنت أديب أو فنان ذو رأي وموقف واتجاه،

---

[١]- محمد مندور: المسرح، دار المعارف، القاهرة، فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي١، ١٩٨٠م، ص١٠٦

[٢]- الحكيم: ملامح داخلية، (سابق)، ص ٢٩٠

ومن ثَمَّ فأنت مؤثر بطريق ما في التطوير والتوجيه"[١]. أما الأفكار ذات المرجعيات العقائدية فإنها تفرض نفسها على المضمون، ولا يستطيع الكاتب إخفاءها؛ لأنها تعتمد على الحق "وإذا كانت الأديان السماوية هي الحق، فلابد أن تكون قديمة قدم الحق، أو على الأقل قدم الإنسان، فالأنبياء لم يخلقوا الحق بظهورهم، ولكنهم كشفوا عن وجوده الأزلي"[٢]. والأفكار ذات المرجعية العقائدية يكتسب بها النص رقيًّا؛ فهو يتجاوب بها مع فطرة الإنسان، و"الأدب الراقي ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة، وينمي طبيعتنا"[٣].

لكن هل تصلح الكتب السماوية أن تكون منبعًا من منابع الإلهام في أدب المسرح؟ والإجابة بالإيجاب نعم، وبعض كُتَّاب المسرح العالميين اقتبسوا بعض أفكارهم من التوراة والإنجيل، مثل مسرحية (الأشباح) لابسن، فالفكرة الأساسية فيها (الوراثة)، "والمسرحية تنبع من تلك الآية التي وردت في التوراة، والتي تقول: (إنَّ الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء)...وكل كلمة من كلمات الرواية، بل كل حركة من حركاتها، وجميع عوامل الصراع فيها إنما تدور حول هذه الفكرة"[٤].

---

[١]- الحكيم: الأحاديث الأربعة والقضايا التي أثارتها، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٣٨

[٢]- الحكيم: زهرة العمر، (سابق)، ص ٢١٠

[٣]- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣م، ص ٣١

[٤]- لاجوس اجري فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٥٠

والكُتَّاب الذين يعتمدون على اقتباس أفكارهم من الكتب المقدسة، يفعلون ذلك لأمرين:

الأول– إلباس الفكرة ثوبًا إنسانيًّا، وهو بهذا يخرج من الإطار المحلي إلى الإطار العالمي. الآخر– أنَّ الكُتَّاب يؤمنون بهذه الأفكار؛ لأنها مرتبطة بالعقيدة ارتباطًا مباشرًا، و"الإيمان في الرسالات السماوية مقبول؛ لأنَّ الأمر كله متعلق بموضوع علوي بعيد عن متناول الفكر"[١]. وانصراف كثير من الكُتَّاب عن الأفكار ذات المرجعيات العقائدية إنما هو ضعف في الثقافة الدينية؛ لأنَّ "أي إنسان آتاه الله عددًا قليلاً من المعتقدات القوية الراسخة يكون منجمًا لا يفنى من الأفكار الأساسية الصالحة، والمقدمات المنطقية الناضجة، التي تؤدي إلى نتائجها المحتومة المعقولة"[٢]؛ فالهزل لا يوجه شعبًا، ولا يقيم دولة؛ لذا فقد ارتبط المسرح عند اليونانيين القدماء بالعقيدة، وكانوا يفضلون المأساة على الملهاة؛ فهي محاكاة لفعل نبيل، واستمر هذا الارتباط بين العقيدة والمسرح، وكانت المرجعية للأديب المسرحي "مصدرها الدين ومواضعات المجتمع"[٣]. ثم تبدلت هذه المرجعية على يد الرومانسيين في العصر الحديث.

وقليل من كُتَّاب المسرح في العصر الحديث مَن التزم بمبادئ هذا الفن في أصل نشأته، ومن هؤلاء الحكيم الذي قال: "عندما أردت وضع المسرح على أساس جديّ متصل بثقافتنا الأزلية، وجدت أنَّ حال المسرح

١– الحكيم: الأحاديث الأربعة القضايا الدينية التي أثارتها، (سابق)، ص ١١٦

٢– لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٧٥

٣– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٥٩٠

في مصر لا يشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات؛ ذلك أنَّ اللون الغالب على مسارحنا الناجحة اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها في هذيان من الضحك، أو سيل من الدموع، وقد أدت هذه النزعة التجارية الاستغلالية لغرائز الشعب إلى تحلل قواه الكامنة، وتحطيم شخصيته الواعية، وسلب إدراكه للمعاني والأهداف العليا التي يجب أن ينشط لها، ويتهذب بها ليقفز ويثب إلى أعلى، فالمسرح باعتباره أداة لإيقاظ عقل الشعب وتنبيه إدراكه وترقية فكره، وتهذيب روحه وتكوين شخصيته، لم يسخُ عليه أحد بالمال والجهد ليؤثر في الشعب تأثيرًا فعالاً، ولكن المال أُنفق وينفق بسخاء في تأسيس دور اللهو التي تخدر أعصاب الشعب"[١]. وعلى هذا فإنَّ الفكرة المبنية على مرجعية عقائدية لا تقبل التمذهب، وهذا أمر طبعي، والمذاهب الأدبية المتضاربة تُستنتَج من نصوص منبثقة من أفكار لا تخضع لمرجعيات ثابتة، وإنما تخضع لمرجعيات مطاطة تقبل الانتماء إلى أي مذهب يريده الناقد، وتبقى الفكرة حائرة بين الناقد والكاتب، ويصبح تفسير النص تبعًا لهذه الحيرة محل خلاف واختلاف.

والحكيم لم يُلزم نفسه بمذهب في كتابة مسرحياته بشكل عام، ومسرحياته القائمة على مرجعية إسلامية بشكل خاص، فقد قال: "إني أكره الفن الذي يُبنى على مذهب، ولا بأس عندي أن يُبنى المذهب على الفن؛ لأنَّ الفن هو الكاشف الحر عن أسرار الكون، وهذه الحرية في الإحساس والشعور، والبحث والتفكير كانت هي وسيلتي الأولى"[٢].

---

[١]- الحكيم: ملامح داخلية، (سابق)، ص ١٦

[٢]- الحكيم: الأحاديث الأربعة والقضايا الدينية التي أثارتها، (سابق)، ص ٣٥

أما فيما يخص الأفكار ذات المرجعية الإسلامية، التي اعتمد عليها الحكيم في كتابة مسرحية (مصير صرصار) ، فإنَّ الحكيم قد كشف عن رؤيته في التعامل مع (القرآن الكريم) باعتباره مصدرًا من مصادر الإلهام التي غفل ويغفل عنها الكثيرون من الأدباء؛ ولهذا فقد وجه اللوم إليهم قائلاً: "حتى القرآن ما حاولوا أن ينتفعوا به انتفاعًا فنيًّا، لقد أتى القرآن بجديد في فن الكتابة: لا اللغة وحدها، بل القصص، لقد استخدم الفن القصصي في التعبير عن المرامي الدينية السامية، ولكنَّ المدهش أنَّ الأدب العربي لم ير في القرآن إلا نموذجًا لغويًّا، ولم ير فيه النموذج الفني! فلم يخطر له استلهام قصصه، أو الاسترشاد بها، أو استغلالها استغلالاً فنيًّا مستفيضًا! إنَّ وحي الأدب العربي لم يرد أن يتحرك لا إلى أعلى ولا إلى أسفل، لا نحو القرآن، ولا نحو الشعب"[١]. هذا فيما يخص تشكيل النص، أما فيما يخص الرؤية فقد قال: "إن القرآن منارة تشع بنور علوي يضيء لنا العقل فيحرك التفكير"[٢].

ولم يقف الحكيم عند حدود هذه المرجعية، بل مزج بينها وبين الشعور الوطني في مسرحية (إيزيس)، فقال: "واقتبست من القرآن الكريم أفكاراً لها حقيقة في فلسفة مصر القديمة، بل كمنت فيها بذرة عن الوجود والعدم تتصل بمذاهب الوجودية، كما لاحظ بعضهم في فرنسا، قبل أن تظهر الوجودية لسارتر بسنوات"[٣]. ومزج بينها وبين الشعور القومي في مسرحية (مصير صرصار)، والقومية عند الحكيم تعني أمرين:

---

[١]- الحكيم: زهرة العمر، (سابق)، ص ١٦٣

[٢]- الحكيم: في الوقت الضائع، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص

[٣]- الحكيم: ملامح داخلية، ص ١٤، ١٥

الأول- الدعوة إلى الاهتمام بالتكوين الثقافي للعقلية العربية؛ إذ يرى "أنَّ تشكيل عقلية الأمة يجب أن تساهم فيه كل العناصر الإنسانية القائمة على النشاط الذهني والشعوري للإنسان: من عقيدة دينية، وفكر علمي، وأدب، وفن، وثقافة متجددة بتغير العصور من قديمة وحديثة، مادام الإسلام صالحًا لكل زمان ومكان"[١]. الآخر- محاولة الربط بين ماضي الأمة وحاضرها ومستقبلها، فيقول: "إنَّ شخصية الأمة هي وحدة لا تتجزأ تضم أمسها ويومها وغدها، والأدب في عقيدتي هو المنوط به عملية الكشف والربط والبعث والدفع لهذه المراحل في شخصية الأمة، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها، وقدم تسعى بها إلى غد أرقى ومستقبل أعدل"[٢].

وعلى هذا فإنَّ فهم الحكيم للقومية أدخل في الإسلام من فهم بعض الكُتَّاب العرب لها؛ فقد قصرها باكثير على مقابلتها بالتركية، في الوقت الذي كانت ترزح فيه بعض الدول العربية جراء الاحتلال الأجنبي، يقول باكثير: "إنَّ القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر في أقلام الكُتَّاب العرب، وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ قبيل الحرب العظمى الأولى؛ عندما أحسَّ العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم"[٣]. وعلى هذا فإنَّ مفهوم الحكيم للقومية اكتسب

---

[١]- الحكيم: الأحاديث الأربعة والقضايا الدينية التي أثارتها، (سابق)، ص ١٩

[٢]- الحكيم: ١٩٨٨ملامح داخلية، (سابق)، ص ١٧

[٣]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٤١

عمومية وخصوصية في آن واحد؛ لأنها نبعت من عقيدة، كما أنها عبرت عن آلام قومه في تلك الحقبة المأساوية من تاريخها.

المبحث الثاني- المسرحية بين مرجعية الكاتب ورؤى النقاد:

لم يفهم النقاد مرجعية الكاتب في مسرحيته؛ فسارت رؤاهم النقدية في اتجاه مخالف لرؤية الكاتب الفنية، والكشف عن وجهة نظر النقاد لا تتم إلا بالعودة إلى منابع الإلهام في المسرحية، والدوافع التي أسست لرؤية الكاتب؛ لهذا فقد كشفت المرجعية عن جدلية النقد من خلال محورين، الأول- تجليات الإبداع في المسرحية، الآخر- المسرحية بين الإبداع والنقد.

أولاً- تجليات الإبداع في المسرحية:

رأى الحكيم (صرصارًا) ملقى على ظهره في(بانيو) الحَمَّام، وقد كانت هذه الرؤية ركيزة أساسية لمسرحيتين: الأولى- مصير صرصار، وتتكون من فصلين: كفاح صرصار، ومصير صرصار، نشرهما في جريدة الأهرام في ١٠،١٧يناير١٩٦٤م، والأخرى- الصرصار ملكًا، نشرها في١٢ نوفمبر١٩٦٥م، ثم دمج هاتين المسرحيتين في مسرحية بعنوان: (مصير صرصار)، ورتبها في فصول ثلاثة: الصرصار ملكًا، وكفاح صرصار، ومصير صرصار.

والمتتبع لمسار الحدث يجد أنَّ القضية التي وُلِدت من رحم هذا الحدث وشغلت فكر الحكيم هي(وحدة الأمة العربية)، وما أصابها من وهن؛ جراء فقدان هيبتها في نظر الأعداء؛ وما ذلك لقلة في عددها أو عدتها؛ وإنَّما لتفككها، وأول النتائج كان سقوط (فلسطين)، مما ينذر بكارثة

قومية عامة. وكان الحكيم كثير التفكر يقول: "والتفكير إذا تعمق فيه أمثالي واجه أسئلة، ومسائل ذات أعماق وأمواج، لو خاض فيها مفكر أبعدته عن سطح البحر الهادئ، وأظهرته في نظر المؤمن الهادئ"[١]. ومن هذا التفكر تَأَمُّله في عجائب أمتي النحل والنمل، يقول: "كيف تستطيع النحلة أن تصنع بغير أدوات من خارج جسمها هذه الأشكال الهندسية الرائعة في تكويناتها السداسية وتملؤها بالعسل؟"[٢]. ورأى سربًا من النمل فتحاور معه، ثم قال: "لقد صادفت مرَّة جماعة من النمل تسير على الأرض في اتجاه معين، فوضعت قدمي أمامها أسدُّ بها طريقها، فرأيتها تتوقف عن السير وكأنها تفكر في أمر هذه العقبة التي اعترضتها، ثم دارت حول قدمي، واجتازت العقبة، ثم استأنفت السير، إذن هي تشعر وتفكر، تشعر بالمشكلة وتفكر في الحل"[٣].

والذي أمد الحكيم بالرؤية الفنية في المسرحية، هو تأمله في طبيعة هاتين الأمتين، وساعدة على التعمق في فهم طبيعتهما (القرآن الكريم)؛ فقد امتدحهما الله –عزَّ وجل– لما يتمتعان به من وحدة في الصَّف، وإتقان في العمل، ودقة في النظام؛ فقد قال الله تعالى في أمة النحل: ﴿وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ . ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاء لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ

---

[١]– الحكيم : مصر بين عهدين، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٢٤

[٢]– الحكيم: الأحاديث الأربعة والقضايا الدينية التي أثارتها، (سابق)، ص ٥٩

[٣]– السابق، ص ٥٩

لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُون﴾[1]. وقال الله –عزَّ وجل– في أمة النمل: ﴿وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُون. حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَاأَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لاَ يَشْعُرُون. فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين﴾[2].

وقد استجابت هاتان الأمتان للأوامر، ولم تحِد عنها يمنة ولا يسرة، وظهرت وحدة الصف في أمة النمل من خلال الإذعان لنداء قائدهم؛ ففي وحدتهم الأمن والقوَّة، لذا فقد تبسم سليمان–عليه السلام– وتعجب؛ تبسم من حكمتها في مواجهة الأخطار؛ وتعجب من الطاعة المنسجمة مع الغريزة التي وضعها الله في هذا المخلوق الضئيل.

من المؤكد أنَّ الحكيم أجرى في ذهنه مقابلة بين أمتي النحل والنمل من جهة، وأمة الصرصار من جهة أخرى، واستعرضت مخيلته كل الوجوه الممكنة لطرح الحدث الذي رآه طرحًا دراميًّا مفيدًا؛ فظهرت له أسباب القوة والضعف في هذه الأمم، ثم هداه تفكيره إلى تأصيل هذه الحقيقة تأصيلاً دراميًّا، فوضع فكرته على مائدة الإبداع، وصنع منها غذاء يلذ الفكر ويمتع الوجدان، ويمكن صياغتها على هذا النحو(الاتحاد قوة وعزة، والتفكك ضعف وذلة)، ثم إنَّ الأمر الذي وجهه الله إلى أمة الإسلام في قوله – تعالى: ﴿وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعًا وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَةَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ

---

[1]– النحل، ٦٨، ٦٩

[2]– النمل، ١٧،١٨،١٩

كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ﴾[1]. هو نفسه الذي صدر لأمتي النحل والنمل ، لكنه مع أمة الإسلام عندما لا يلقى قبولاً؛ فإنَّ نتائجه ستكون عكس ما تحقق في أمتي النحل والنمل، وقد قال الله تعالى:﴿وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ﴾[2].

وقد فسر الحكيم هذه الآية قائلاً: "لا شك أنَّ هذه الآية الكريمة قد تناولتها التفسيرات المختلفة عبر الأجيال، وتفسيرها عندي أنَّ الله الواحد قد خلق الدابة التي في الأرض، والطائر الذي في السماء بنفس الوضع عند أمثالكم أيها البشر، يختار من بينها من يتقدمها في صفوف الدواب أو الطيور، ويقودها في مسيرتها نحو الأمان، حتى لا تضل وتتعرض للهلاك، وإذا أردت التشبيه والمقارنة فإنَّ الدابة أو الطير الذي يتقدم ويقود فهو نبي دنياهم، وأحياناً أراقب النمل والنحل في تجمعاتها، وفي نظام العمل عندها، وأسترسل في الملاحظة؛ فأرى أنَّ النحل دولة لها ملكة تشرف على شغَّالة تجمع العسل من الزهر، فهي نظام ملكي، أما النمل فهو نظام اشتراكي، يعمل فيه النمل كله، لا يعرف ملكة ولا ملكًا في نظامه، وهو يخزن طعامه ليستهلكه في الشتاء، والله أعلم بحياته التي قد تشبه حياتنا في نظامها وعاداتها، فهي كما قال – تعالى : (أمم أمثالكم)، وكأنَّ الخالق الأعظم أراد أن ينبهنا من غفلتنا ويقول لنا: أفيقوا أيها البشر

[1]– آل عمران ، ١٠٣

[2]– الأنعام، ٣٨

المغرور، لقد خلقت أممًا أمثالكم، فيها الضئيل وفيها الضخم، فيها المرئي لكم وفيها المخفي عنكم"[١].

كانت فكرة الحكيم بناءً على ما ورد في القرآن الحكيم هي المرجعية الثابتة لفكرة المسرحية، وهذه الفكرة هي التي ضمنها مسرحيته المنفصلة(مصير صرصار)، وكانت فكرته بمثابة توقع لما حدث في حرب ١٩٦٧م، وسقوط عدد من الدول العربية في هذه الحرب؛ لأنَّ ما حدث في أمة (الصرصار) قد يحدث في أي أمة أخرى، لا تستجيب لقوانين الحياة؛ ففي مسرحية(الصرصار ملكاً) انقلب صرصار على ظهره فاجتمعت عليه جيوش النمل والتهمته، والملك لم يتخذ موقفًا ضد هذه القوة المعادية لأمته حتى نال المصير نفسه.

وقد توصلت إلى هذه النتيجة من المسرحية نفسها، وهي أنَّ الحكيم يقصد بهذا الخطاب المسرحي أمة العرب، وأنَّ قوتها لا تكون إلا في وحدتها اعتمادًا على (القرآن الكريم)، وأنَّ السقوط الذي حدث لفلسطين قد يتكرر لأي دولة إن لم تدرك الأمة خطورة هذا التفكك! لقد أشار الحكيم في المسرحية إلى الفكرة ومرجعيتها؛ ووضع الحقائق التي لا تقبل التأويل أمام المتلقي، ومن الحوارات التي تدل على هذا ما جرى من حوار في أمة الصرصار بين الملك ووزرائه[٢]:

"الملك : تكلم في الجد أيها الوزير، ولا تضيع وقت الدولة!

الوزير : وجدت الفكرة، أعتقد يا مولاي أننا نستطيع أن نقضي على

---

[١]- الحكيم: التعادلية مع الإسلام والتعادلية، (سابق)، ص ٢٢٦، ٢٢٧

[٢]- الحكيم: مصير صرصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٩، ٣٠

النمل بنفس سلاحه.

الملك : وما هو سلاحه؟

الوزير : الجيوش، إنَّه يهاجمنا بجيوشه الجرارة، فإذا استطعنا نحن أيضًا أن نجتمع ونحتشد في عدد كبير سهل علينا الهجوم عليه وتفريقه وسحقه سحقًا بأقدامنا الضخمة.

الملك : فكرة سخيفة.

الملكة : تسخفها قبل أن تناقشها؟

الملك : واضح جدًّا أنها غير مقبولة ولا معقولة.

الملكة : شجعه أولاً على الكلام وناقشه فيها.

الملك : شجعتك وأناقشك، تكلم، قل لي كم عدد هذا الجيش من الصراصير الذي تريد حشده؟

الوزير : ليكن عدده عشرين، إنَّ عشرين صرصارًا مجتمعة تستطيع دهس وتحطيم طابور من النمل، بل قرية بأكملها، بل مدينة.

الملك : لا شك في ذلك، لكن هل سبق أن حدث في تاريخنا الطويل كله أن اجتمع عشرون صرصارًا في طابور واحد؟

الوزير : لم يحدث، ولكن نحاول".

لا شك أنَّ العدد عشرين له دلالة مباشرة، قصد بها الحكيم عدد الدول العربية، وأصبح عددها في ٢٠١٨م ثلاثاً وعشرين دولة، بعد انفصال جنوب السودان، وفي زمن كتابة المسرحية كانت عشرين دولة؛ لأنَّ دولتي جيبوتي وجزر القمر لم تنل عضويتهما في جامعة الدول العربية إلا في نهاية القرن الأخير عام ٢٠٠٠م، وبهذا تكون دلالة العدد عشرين دلالة لا تقبل التأويل، وسيكشف البحث عن هذه الحقيقة في المبحث. لهذا فقد صاحبت فكرة الحكيم رؤية استشرافية، فقد دعا الأمة إلى الوحدة وحذرها من التفكك، وكانت رؤيته نابعة من عقيدة، ويجب على الأمة الإيمان بها؛ فهي جزء من الإيمان بالله، يقول الحكيم: "فنحن عندما نؤمن بفكرة الله قد رضينا مختارين أن نلتزم بتعطيل التفكير في ماهيته، وفي حكمه، واكتفينا بالإيمان، لعلمنا أنَّ فكرنا البشري لا يصلح أداة لإدراك قوانين مَنْ هو فوق البشر"[١].

كتب الحكيم (الصرصار ملكًا)، في زمن الملك فاروق، لكنه لم يجرؤ على نشرها، فتركها حبيسة الأدراج، ثم حاول إحياء هذا الحدث الرائع من خلال فكرة جديدة كانت قد شغلت المجتمع المصري في حينها، وكانت مثار جدل، وهي (خروج المرأة سافرة للعمل)، وكان الحكيم يقف ضد عمل المرأة وقتئذٍ؛ فحاول إلباس الحدث الذي عالج فيه فكرة (الاتحاد) للفكرة الجديدة؛ وقوفًا بها في وجه الأصوات المطالبة بعمل المرأة؛ فكتب مسرحية (مصير صرصار)، وكانت فكرته الرئيسة: (إنَّ عمل المرأة لا يؤدي إلى مساواتها بالرجل فقط، بل إنَّه يساعدها على اغتصاب حق القوامة منه).

[١]- الحكيم: الأحاديث الأربعة والقضايا الدينية التي أثارتها، (سابق)، ص ١١٧

وعلى هذا فإنَّ المسرحية المطبوعة في كتاب، بفصولها الثلاثة تعالج فكرتين، الأولى تتناول الأخطار الخارجية التي تهدد بنيان الأمة، والأخرى تتناول الأخطار الداخلية التي تهدد وحدة الأسرة. وهذا صحيح من وجهة النظر الإسلامية، إلا أنَّ الفكرتين تظل كل واحدة منهما بمعزل عن الأخرى، ولم ينجح الحكيم في دمجهما، فالأولى تبقى لها عموميتها، والثانية تبقى لها خصوصيتها؛ فكل تفكك في أي أمة يؤدي إلى ضعفها، وعمل المرأة لا يكون سببًا في تفكك الأسرة في كل الأحوال، فقد توضع له من الضوابط ما يكفل الحفاظ على طبيعة المرأة؛ لذا قال الحكيم: "أنا أفضل امرأة تجيد الزينة في موضعها، والبكاء في موضعه، وتظهر لنا طبيعتها الحقيقة بكل صدق وإخلاص عن تلك المرأة المسخ التي تريد أن ترتدي طبيعة غير طبيعتها لمجرد أن تقول أنا لست أقل من الرجل"[١]. أما من الناحية الفنية فإنَّ الحكيم قد أضعف المسرحية؛ إذ تناول فيها فكرتين، وبهذا يكون قد خالف ما اتفق عليه النقاد، من ضرورة الالتزام بالفكرة الواحدة، وهو واحد من الذين نادوا بذلك، إذ قال: "الفكرة الواحدة التي أظل أعالجها في الرواية أو القصة، ولذلك–فإنني كثيرًا– ما أراني تدخلتُ بأفكار أخرى من عندي أحشرها حشرًا مع الفكرة الأصلية"[٢].

لكن هل اعتمد الحكيم على المرجعية الإسلامية وحدها، أم أنَّ الحكايات التي كُتِبت على ألسنة الحيوانات في آداب العالم قاطبة كانت لها دور في تخصيب الرؤية الفنية للحدث، خاصة أنَّ الحكيم لم يكن أول من تناول الصرصار والنملة في حكاية؟! مما لا شك فيه أنَّ ما حبب الحكيم

---

[١]– الحكيم: ملامح داخلية، (سابق)، ص ١٢١، ١٢٢

[٢]– السابق، ص ٢٩

في الأدب منذ الصغر شعر شوقي على ألسنة الحيوانات، وترجمة جلال لخرافات لافونتين، وآداب العرب لإبراهيم العرب، وقد أذكت هذه الحكايات خيال الحكيم منذ الصغر، وساعدت في تحديد اتجاهه الأدبي مبكرًا؛ فكتب مقالات جمعها في كتاب: حماري قال لي، ورواية بعنوان: حمار الحكيم، ومسرحيتان: مصير صرصار، والحمير، ولا شك أن الحكيم تأثر بهذا الجنس الأدبي، وحاول من خلال هذا التأثر توجيه الأدب وجهة تعليمية ونقدية وأخلاقية؛ لذا فقد اقترنت رؤيته الفكرية بإبداعاته الفنية منذ البداية.

والكتب التي تناولت الخرافة سارت في اتجاهين، إما إيرادها على أنها خرافة، وإما توظيفها لغرض خلقي في موعظة، وهناك فرق بين الاتجاهين؛ إذ إنَّ الخرافة: "تكون أقل تعقيدًا وطولاً مما تكون عليه الموعظة عادة، ثم إنَّ هناك من الخرافات ما يخلو من المغزى الخلقي"[١]. لكن المتفق عليه أنَّ الخرافة: "قصة حيوانية يتكلم الحيوان فيها ويمثل مع الاحتفاظ بحيوانيته، ولها مغزى...وأبطال هذه القصة سواء أكانوا من الحيوان أو غيره ليسوا إلا رموزًا لأشخاص حقيقيين"[٢]. أما الكتب التي أُلِّفَت في هذا الجنس الأدبي فقد كانت لتصحيح أخطاء الناس، كما في الخرافة اليونانية والفارسية التي نقلها ابن المقفع، ثم تحوَّل بها لافونتين إلى "عمل فني متكامل العناصر، أراد أن يُحقق من ورائه غايتين: التثقيف

---

[١]- عبدالرازق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٥١م، ص ٢٩

[٢]- نفوسة ذكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٣

والمتعة الفنية"[1]. وقد تشربت موهبة الحكيم من هذه الكتب قديمها وحديثها، لكن أكثرها جذبًا له حكايات شوقي، خاصة في الموضوعات التي عالجت قضايا الأمة العربية، أما من حيث الصياغة الفنية فقد بدت ملامح القصة في خرافات لافونتين؛ فنقل مضمونها الكتَّاب الغرب إلى الفن القصصي، ومنها مسرحية (الخراتيت) ليونسكو، و(الذباب) لسارتر، ورواية (الإنسان الصرصار) لدوستويفسكي. والجرأة التي اكتسبها الحكيم في معالجة الفكرة استمدها من كُتَّاب الغرب؛ لأنَّ شوقي ومَنْ جاء بعده وجهوا قصصهم إلى الناشئة؛ للتثقيف والتهذيب وإثارة البهجة، وإن كان مرماها لا يخفى على أحد، لكن الحكيم نقل هذه الطاقة الخفية إلى فن المسرحية، وخاطب بقصته الطبقة الحاكمة، وهو بهذا يكون قد حذا حذو الكُتَّاب العالميين، الذين هاجموا الشر في أممهم، ودافعوا عن الفقراء، وتحدوا القوانين الجائرة.

وأكثر مَن تأثر بهم الحكيم في فلسفته، (دوستويفسكي) في روايته (الإنسان الصرصار)، ويبدو أنَّ هذه التسمية لم تُعجب الكثيرين فسماها: رسائل من تحت الأرض، وقد يسأل سائل : كيف يتحول سيد الكون إلى صرصار؟ ونترك الإجابة لصاحب الرواية إذ يقول: "إنَّ كاتب هذه المذكرات، والمذكرات نفسها، وهميَّان بالطبع، وبالرغم من ذلك فإنني لا أقول إنه من الممكن أن يوجد مثل هذا الشخص في المجتمع وحسب، وإنما أقول إنه موجود فعلاً، ويستطيع القارئ أن يتأكد من ذلك، إذا ألقى نظرة على الظروف التي ينهض عليها مجتمعنا، لقد حاولت أن أصف أحد أفراد الماضي القريب للرأي العام وصفًا أدق وأَوْضَح من الوصف الشائع؛ لأنه

[1]- السابق، ص ٢٧

يمثل جيلاً ما يزال على قيد الحياة"[١]. والكاتب-في الرواية- طالب بحماية حرية الفرد؛ فإهدار حريته إهدار لحرية المجتمع، وذلك عندما "تُغيَّر خصائصه إلى كائن لا يملك إلا أن يستطيع فيطيع، ويتبع ويقلد لا أن يبتدع ، ويعيش كما يرغب الآخر لا كما هو يريد، فينكمش وتُقتَل فاعليته، ويُلغَى تفرده واستقلاله، وإذا حدث هذا يفقد الإنسان شهيته في الحياة، فينسحب منها إلى اللاحياة"[٢].

وثاني مَنْ تأثر بهم الحكيم (سارتر) في مسرحية (الذباب)، التي عالج فيها قضية الإرادة، والإرادة عنده تختلف عن العلم؛ لأنَّ العلم نشاطه مقصور على التصورات والقضايا العلمية البحتة، أما الإرادة فهي القوة الكامنة، والمحرك الذي يقف خلف منجزات العقل، وبدون الإرادة يظل العلم والقوة المادية كالسيارة الجميلة ذات الإطارات الجيدة، لكن بلا محرك! ويرى سارتر أنَّ الشعب الذي يجتمع حول طاغية هو كالذباب الذي تجذبه رائحة الدم؛ ولهذا فإنَّ الصراع فيها كان "صراعًا بين الوعي الفردي المتحرر، وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة في المجتمع التقليدي الخانع"[٣].

والشخصية الرئيسة في المسرحية (أورست)، الذي حاول استرجاع حق أبيه وملكه من (جوبيتر) القاتل عن طريق العلم وحده، فلم يُفلح، ولم يستجب لتوسلات أخته (ألكتر)، التي طلبت منه أن يستخدم القوة، وهددته

---

[١]- دوستويفسكي: رسائل من تحت الأرض، ترجمة: أنيس زكي حسن، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط٢، ٢٠١٧م، ص ١١، ١٢

[٢]- السابق، ص ١٣

[٣]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (سابق)، ص ٥٩٣

أن تلقي جسدها في أحضان قاتل أبيه ومغتصب ملكه إن لم يفعل، ومن خطابه الذي حاول أن يستميل به الشعب: " يا سكان أرغوس، إنني لن أجلس والدم يقطر مني على عرش ضحيتي؛ فقد قدمه لي إله فقلت: لا أريد أن أكون ملكًا بلا أرض ولا رعايا"[1]. والحكيم يختلف مع سارتر في أنَّ الإرادة يجب أن تنبع من الحاكم أولاً، ثم تنتقل عدواها إلى الشعب، أو كما يُقَال: (الناس على دين ملوكهم)؛ لذا فقد ألقى الحكيم المسؤولية على الملك وأعوانه، وفلسفته تختلف عن فلسفة سارتر، فالقوة التي نادى بها الحكيم تعتمد على الاتحاد وليس على القتال، وهي فلسفة إسلامية صرفة اقتبسها من القرآن الكريم.

ويبدو أنَّ تكوين الحكيم اتفق مع تكوين كبار الكُتَّاب في الغرب من أمثال لافونتين، ودوستويفسكي، مما مهد له الطريق لمجاراتهم في إبداعاتهم الجريئة، أما لا فونتين فقد "اختار له والده دراسة القانون فنزل على إرادته، والتحق بكلية الحقوق، وتخرج منها، ولكنه لم يلبث أن زهد في دراسة القانون، وفي الوظائف التي هيأته لها هذه الدراسة، وانصرف إلى تنمية ميوله الأدبية، يغذيها بالاطلاع الواسع في كتب الأدب"[2]. وهذا ما حدث مع الحكيم، وملاحظات الحكيم الدقيقة للنمل والنحل والصرصار وغيرها تذكرنا بطرائف لافونتين، فقد حُكِي "أنه دعي يومًا إلى الغداء عند صديق له، فنسي ذلك نسياناً تامًّا، ولما سئل عما شغله أجاب بأنه كان

---

[1]- سارتر: الذباب، ترجمة: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، (د.ت)، ص ١٠٠

[2]- نفوسة ذكريا: خرافات لافونتين في الأدب العربي، (سابق)، ص ٣٥

يحضر جنازة نملة، وأنه صحبها إلى القبر، ثم عاد مع الأسرة الحزينة التي فقدت السلوان"[١].

ويتشابه الحكيم مع دوستويفسكي في الوسط والنشأة، فوالد دوستويفسكي مُنِحَ "لقاء خدمته لقب نبيل، بينما كانت والدته تنتمي إلى فئة التجار...لكن ولدها ولع منذ الطفولة بميولة إلى التمرد، وانبهر بالطموحات المثالية"[٢]، وهو ما يكاد يتحقق في الحكيم. واجتماع الإحساس المرهف للحكيم مع اعتزازه بنفسه ونسبه قد أكسبه ثقة وجرأة في إبداعاته التي وقف بها في مصاف الأدباء العالميين الذين لم ترهبهم القوة، أو يُثني عزمهم الفقر والذل.

واختيار الصرصار رمزًا للضعف حقيقة يعرفها الجميع، وهو لا يسر الصغار ولا الكبار؛ لضعف عقله وهمجيته، ولم يرد في كليلة ودمنة ذكر له ولا للنملة، وأول مَنْ تحدث عنه (إيسوب) اليوناني، عندما قرر ملك (ليديا) قتله "فخر أيسوب ساجدًا على قدميه، وقال له: حلمًا أيها الملك: إنه كان في قديم الزمان ملك يجمع الجراد ويقتله، فوقع في يده صرصار فأراد قتله كالجراد، فقال له الصرصار يا ملك الزمان، أنا ما أكلت لكم غلة، وما آذيتكم في شيء، وليس فيَّ غير صوتي، وها أنا مثل ذلك الصرصار ما فيَّ إلا صوتي؛ فرَقَّ له الملك وعفا عنه"[٣].

---

[١]- عبدالرازق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، (سابق)، ص ٢٠١

[٢]- دوستويفسكي: رسائل من تحت الأرض، (سابق)، ص ٦

[٣]- محمد عثمان جلال: العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، مطبعة النيل، مصر، ط١، ١٩٠٦م، ص و

والحكيم رأى الصرصار وراقبه نصف ساعة؛ لذا فقد تعمق في رسم صفاته المادية والنفسية، ومن الجانب المادي يلفت نظرنا الشارب الطويل الذي يتميز به، وأعتقد أنَّ الملك (فاروق) ومَنْ سبقه من سلالة (محمد علي) كانوا يتميزون بالشارب الطويل المفتول، المتجه إلى أعلى، وهو رمز القوة والشموخ لدى الأتراك عمومًا، لكن في غير موضعها؛ لأنَّ النكبة التي حلت بالعرب في العصر الحديث كانت أيام الدولة العثمانية، وما زالوا يعانون منها حتى اليوم، وهذا ما استهوى الحكيم في اختيار الصرصار رمزًا للفكرة، وما يؤكد هذا ما جاء في هذا الحوار[1]:

"الملكة : ما علينا، نظرت إلى وجهك في البالوعة، فماذا وجدت؟

الملك : وجدت ما أدهشني وأثار في نفسي.

الملكة : الغم!

الملك : بل الإعجاب.

الملكة : الإعجاب بماذا؟!

الملك : بطول شواربي..."

أما النملة فقد ورد ذكرها كثيرًا في كتب الخرافات، ومن كثرة إعجابهم بها قارنوا بينها وبين الإنسان، والحمامة، والذبابة، والزنبور، وغيرهم، وتفوقت النملة في كل حكاية؛ لحكمتها البالغة في حب العمل والادخار، وألا تأكل من كد غيرها، ثم رأى الحكيم أن وحدة الصف في

[1]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ١٩، ٢٠

أمة النمل، واحترامها للنظام والقوانين هو أساس قوتها وغناها. وحكاية (الصرصور والنملة) وردت في خرافات لافونتين ومصرها جلال، وختمها بالمثل المصري المشهور (القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود)، وفيها يقول[1]:

حكـــــــاية أودى بـــــــــــه
مـــــــوضـــوعـــــهـــــا الجـــــــوع
صـــــرصـــــــــار والاضطـــــــــــرار

وكان قضى الصيف فـــــي الـــغـــنـــــاء ومـــــــا ســـعـــــــــى فـــــــي ذخـــــــــرة الـــشـــتـــاء

وحـــــيـــــن ومـــــنـــــع
جـــــــــــــاء الـــــقـــــــــوم
زمـــــــــــن مـــــــن
الـــــثـــــــليـــــــــــ الـــخـــــــــــــــ
ـــــــج ـــــــروج

شـــــــــــاهـــــــد فـــــــراح
بـــيـــــتـــــه يـــومـــــــــاً
بـــــــــــــــــــ يـــطـــــلب
لا الـــمـــعـــــــــــــــ

[1]- السابق، ص ٤

مـــــــــــــــــــــــــــــــؤنـــــــ ونة
ـــــــــة

وقـــــــــــــــــــــــال مـــــــــــــــالـــــــــــــــي سواك
للـــــــنـــــــمـــــــــــلـــــــــة أنتِ في قضاء حاجتي
جـــــــــــــــــــــــارتـــــــــــ
ـــــــي

هـــــــــل لا ذقـــــــتِ مـــــــــــــــــن
تصـــنـــــــــــعـــــــــــين أيـــامـــنـــــــــا
مـــعي المعـــــروفـــــــــا صـــــــــروفـــــــــــا

وتقـــــــــــــــــــــــــــر وطـــــــبـــــــــــــــــــة
ضـــــيـــــنـــــــــي ـــــــاً
صـــــــــــــــــــواع ومـــــــــستـــــــــــــــــرداً
غـــــــــــلـــــــــة وحـــــــــــــــــلـــــــــة

فإن أتـــــــــــى الصيف أردها عـــــلـــيـــــــــــك
فـــقـــبـــــل الصبح قـبـــــــــــــــل
الـــــــــــــــــــــربـــــــــــ
ـــــــــــــــــــح

قالت لـــــــــــه عـــــــــــــــذرك يـــــــا
الـــــــنـــمـــــــــلة مسكـــــــيـــــــن مـــــثل عذري
وهـــــــــــي

تجـــــــــــــــــــري

ماذا فعلت في حصيد قد مضى قـــــــــال لـــهـــــا
كـــــــــان زمـــــــان
وانـــــقـــــضى

قـــــــــالت ومـــــــــا قـــــــــال لها
ادخـــــرت فـــيـــــه مستـــــهـــــــــــزيا يـــا
للـــشـــــتـــــا منـــكـــمـــــــــــــا

كـــنـــــــت أغـــــنـــــــي قـــالت له يا صاحبي الآن
لـــــلـــحمـــــــير ارقص
الـــــقـــــمـــص

واعـــــــــــلم بأنَّ يدفـــــــــــــــــــــــــــــ
الســـعـــــي فـــــــي ـــــــــــــــع كـــــل
الذخـــــيـــــرة غـــــــــــمـــــــــة
وحـــــــــــــــــــــــــــــ
ـــيرة

والـــــــــدرهـــــــــــم يـــــنـــــفـــــعـــــنـــــــــــ
الأبيض وهـــو في يدي ي فـــــــــــــــــــــــي
كل يوم أســـــــــــود

أما إبراهيم العرب فقد قارن بين الصرصار والفراشة، فبينما تهوى الفراشة النشاط والطيران وحب الظهور، وتتباهى بجمالها، نرى

الصرصار يركن إلى الكسل والاختفاء ويحقر نفسه، وعلل المؤلفُ عدم تطلعه للمعالي إلى فساد عقله، لذا فقد ختم الحكاية بسخرية لاذعة منه، ومما جاء فيها على لسان الصرصار[1]:

وليس مثلي من ذوِي القرائح ... ولا أنا صاحبُ عقل راجح

أشهد أنَّ من كل الاختفاء شرِّ ... والظهورُ جِنة جُنّة

وقد سمعتُ حب الظهور ... مثلاً مشهورا

يَقْصِمُ الظهور

وقد جمع الحكيم المعاني والرموز التي تناولها السابقون عن الصرصار والنملة في الأفكار الجزئية التي اندرجت تحت الفكرة الرئيسة، ولم يكن الحكيم أول مَنْ طرحها في عمل فني، فقد سبقه إليها شوقي في

[1]- إبراهيم العرب: آداب العرب، نظارة المعارف العمومية، مطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٣م، ص ٢٠، ٢١

قصيدة (الفيل والأرنب)؛ وفيها اتحدت أمة الأرنب في عدائها مع الفيل؛ فانتصرت عليه، على الرغم من الفارق الهائل بين القوتين، لكن لم تكن فكرة شوقي الموجهة إلى الأطفال بنفس القوة التي أثارها الحكيم، والذي أكسبها تلك القوة اعتماده في صياغة الفكرة على القرآن الكريم والحديث النبوي، وحرَّك كوامن الشجن من خلال ماضي الأمة؛ ولهذا ظلت الفكرة متعلقة بمرجعيتها، وظل الحكيم حرًّا طليقًا في الصياغة الفنية.

ثانيا- المسرحية بين الإبداع والنقد:

أما تفسير النقاد للمسرحية فقد جاء مخالفًا لرؤية الكاتب من ناحية، ولمقاييس النقد من ناحية أخرى؛ فالنقاد لم يفهموا رسالة الحكيم، ولم يتناولوا النص تناولاً يجلي جماليات البنية الدرامية؛ و"مهمة الناقد الأولى أن يستكشف طبيعة شكل العمل الدرامي في ضوء الرؤى التي يحاول تجسيدها"[١]. ولهذا فقد كان تفسير النقاد للمسرحية أشد غرابة وغموضًا من تفسير أمة الصرصار للواقع الذي تعيش فيه. ومن هؤلاء النقاد لويس مرقص، الذي يرى أنَّ الحكيم بنى مسرحيته على فكرة (اسخيلوس) في مسرحيته (أجاممنون)، وقال: "إنَّ إعجاز عميد الكتابة المسرحية في (مصير صرصار) هي عرض (أجاممنون) بلغة العصر الحديث، مستخدمًا شخوصًا مصرية، ولكن مسرحية الحكيم أكثر مرارة وأقسى وقعًا في رأينا من مسرحية اسخيلوس"[٢]. وليت مرقص اكتفى بهذه الموازنة، بل تعداها إلى ما هو أغرب من ذلك؛ إذ إنه فسر بعض الرموز اللغوية تفسيرًا

---

[١]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، (سابق)، ص ١١٩

[٢]- م. المسرح، ع ٢٤ ، ١٩٦٥م، ص ١٥- ٤٢

جنسيًّا، واقتطع جزءًا من الحوارات التي جرت بين عادل وزوجته والطبيب؛ ليستدل بها على صحة تفسيره، والحوار هو[1]:

"الدكتور : (ينظر في اهتمام) بدأ فعلاً يتحرك ببطء ليتسلق.

سامية : حقًّا، ها هو قد تسلق.

عادل : خذوا بالكم جيدًا، خذوا بالكم من النقطة التي يبدأ عندها في التزحلق.

سامية : نعم، نعم، نفس النقطة، ها هي، ها هو قد انزلق.

الدكتور : وسقط إلى موضعه من القاع".

وإذا كان الحوار يرمز إلى الفعل الجنسي، كما قال مرقص، فما دور الطبيب في تشكيل لغة الرمز هذه بين الرجل وزوجته؟!

وقد تعجب مندور من المسرحية ذاتها، ومن تفسير مرقص لها، فقال: " ومن الغريب أنني قرأت عن هذه المسرحية العجيبة، التي لا تخلو هي الأخرى من مبالغة مفتعلة دراسة وتحليلاً طويلين في مجلة (المسرح) للدكتور لويس مرقص، يقارن فيها هذه المسرحية بمأساة (أجاممنون) الإغريقية القديمة، التي تآمرت فيها الزوجة! ولست أدري لماذا نسي الدكتور لويس مرقص أستاذ الأدب الإنجليزي أن يقارن أيضًا بمأساة

[1]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ١٥٥، ١٥٦

(هملت) ما دام قد أباح لنفسه هذا الاجتهاد المسرف غير المعقول"[١]. والدلالات التي وردت على لسان الطبيب ويقصدها مندور، هي التي تشير إلى قوَّة شخصية (سامية) وتسلطها على زوجها؛ بسبب مساواتها له في العمل.

أما جورج طرابيشي فقد اتخذ من المنهج النفسي منطلقًا لتفسير المسرحية؛ فاتخذ من عداوة الحكيم للمرأة نقطة انطلاق اختزل فيها النص بأكمله، ومن ثَمَّ فقد بحث عن الفكرة التي يريدها هو، لا التي يريدها الحكيم، وقال: "فكرتان تسلطتا على عقل الحكيم في شبابه كالوسواس: ما أدرانا أننا لسنا نحن أيضًا نملاً أرقى من النمل المعروف وأحط من نمل آخر من جوهر آخر لا نعرف ما هو؟ وأي مصير شنيع ينتظر الرجل إذا ما أسلس قياده للمرأة، ودار في فلكها ونصبها ملكة على وجوده؟ يبدو أنَّ هاتين الفكرتين أرَّقتا الحكيم طوال حياته المديدة، الغنية بالإنتاج، وضيقتا عليه الخناق إلى حد لم يجد معه بدًّا، بعد أن أتم العقد السابع من عمره أو كاد، من أن يمنحها متنفسًا. وهكذا كانت مسرحية مصير صرصار"[٢].

وأرجع الطرابيشي عقدة الحكيم من المرأة إلى أمه، فقد اقتطع فقرة للحكيم تحدث فيها عن والديه، وبنى عليها تحليله، وهي: "ولم أجد أنا أمامي إلا رجلاً رزينًا وقورًا مطيلاً في التفكر، متأملاً في الكلام قبل النطق به إلى حد يكاد يوحي ببطء الفهم والبديهة، مما أطمع والدتي وأثار

---

[١]- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٦٦

[٢]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك، دبي، ط١،٢٠١٣م، ج١، ص ٢٣٧

فيها شعورًا بالتفوق، فكانت تقول لي دائمًا: (أنا أذكى من أبيك، أنا أسرع فهمًا من أبيك)، كانت صورة والدي حقًا أقرب إلى الانطفاء. أما تواليفه وتفانينه وفلسفته فإني لأعجب أنها كانت له يومًا! فإنَّ الأب الذي عرفته كان أبعد الناس عن كل هذه الأوصاف، أترى مسؤوليات القضاء والزواج والأسرة قد حطمت فيه كل شاعرية؟!"[1].

يقول الطرابيشي تعليقًا على هذا الكلام: " فالحكيم لم ينس قط، في شعوره ولاشعوره معًا، أنَّ أباه الذي يكن له حبًّا وتقديرًا عظيمين كان يمكن أن يكون شاعرًا ومفكرًا؛ لولا أنَّ زوجته خنقت فيه موهبة الشعر والأدب، والتطلع إلى التفرد بنزعتها الواقعية، واهتماماتها الأرضية البحتة"[2]. ويقصد باهتماماتها الأرضية: إشرافها على زراعة الأرض، أما نزعتها الواقعية فهذا مالم يقله الحكيم؛ فقد كان يرى الواقعية في أبيه ولا يراها في أمه، وعقدة أوديب التي يحاول الطرابيشي تطبيقها على المسرحية لم تكن بدعًا في نقده؛ فقد طبقها في دراسة الرواية، وقال: "فلا ريب في أنَّ نوراستنيا المازني، ورهاب الجنازات لدى توفيق الحكيم، وداء الصرع الذي عانى منه نجيب محفوظ في طفولته، ورهاب الأفاعي لدى حنا مينة، إلخ هي قرائن سيكولوجية ثمينة"[3].

---

[1]- الحكيم : سجن العمر، مكتبة الآداب ، (د.ت)، ص ٤٤

[2]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، (سابق)، ج١، ص ٢٥٤ ، هامش ٢٤

[3]- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م، ط١، ص ٦

وقد نسلم بتحكيم المنهج النفسي في القصيدة الغنائية؛ لأنَّ الشاعر لا ينفصل فيها عن وجدانه، أما في أدب المسرح فالأمر مختلف؛ لأنَّ المسرحية تعرض فكرة، وتوجه المشاعر عن طريق الفكرة، فهي تنطلق من الفكرة، والقصيدة الغنائية تنطلق من العاطفة، و"لكل فن من الفنون جانبه الموضوعي وجانبه الذاتي، فإنْ يكن ثَمَّ فن يكاد ينفصل انفصالاً تامًّا عن كاتبه الفنان، ويستقل بوجود خاص به فهو فن المسرحية...لأنَّ لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها؛ فهي لا تكشف عن قلبه وذهنه، وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الآخرين"[١].

وحاول الطرابيشي أن يساند مرقص في تفسيره للمسرحية تفسيرًا جنسيًّا، فقال: "إلام يرمز حوض الحمام؟ إلى رحم المرأة، كما يقول لنا شكله واسمه، وكما يقول لنا علم النفس التحليلي في آن واحد، وجهاد الصرصار للخروج من الحوض هو جهاد الرجل للخروج من سجن المرأة، ذلك السجن الذي لا يستطيع خروجًا منه إلا بالاعتماد على نفسه وحده، متى ما تحدى في جسمه قوانين الحياة في الأجسام، أو بمعجزة من السماء تبدل النواميس التي وُضعت فينا، وتستأصل الغريزة الجنسية من الجذور"[٢]. وبحث الطرابيشي عن حوارات تقوي ما ذهب إليه مرقص، فأورد جزءًا من حوار رأى أنه يحمل رموزًا جنسية، فيقول: "وإذا لاحظنا أنَّ ابن الوزير الذَّكر قد وقع على ظهره، أما الملكة الأنثى فالمطلوب منها

---

[١]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (سابق)، ص ٢٦

[٢]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج١، (سابق)، ص ٢٤٤، ٢٤٥

درء خطر النمل عن الجميع ألا تستلقي على ظهرها استلقاء، لم يعد عندنا شك في أنَّ المقصود هو الفعل الجنسي"[١]. والحوار الذي يقصده هو[٢]:

"الملك : ما الذي ذكركِ بالنمل الآن؟

الملكة : تهديده الدائم لنا، ملكة مثلي، في مقامي وجمالي وأناقتي وأبهتي، أسير كل خطوة وأنا أرتعد خوفًا من أن تزل قدمي وأنقلب على ظهري، والويل لي إذا انقلبت على ظهري، فإني سرعان ما أصبح فريسة لجيوش النمل".

ويقتطع الطرابيشي جزءًا من حوار آخر، يقول فيه: "وبينما كانت سامية تهمُّ بمغادرة الحمام وقع نظرها على الصرصار الذي سقط في الحوض في الفصل الأول، فتطلق صيحة ذعر وتستنجد بعادل. ويستشف القارئ من جديد رمز الجنس في الحوار الذي يدور بينهما"[٣]. والحوار هو[٤]:

"عادل : طبعًا، لكن انظري، إنَّه سيخرج من تلقاء نفسه.

سامية : إذا خرج من تلقاء نفسه يكون أحسن، لأنَّ قتله داخل الحوض يوسخ الحوض".

١- السابق، ص٢٣٩

٢- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ١٧، ١٨

٣- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، (سابق)، ج١، ص ٢٤٧

٤- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ٨٧، ٨٨

ثم ينسب الطرابيشي الفضل في هذا الكشف النقدي لمرقص، فيقول: "يعود للدكتور لويس مرقص الفضل في الكشف عن المضمون الجنسي للحوض"[١]. ويبدو أنَّ نقد الطرابيشي أحوج إلى التحليل النفسي من المسرحية ذاتها؛ لأنَّ الغريزة الجنسية التي يريد استئصالها من الجذور لم تُخْلَق عبثًا، والنطفة التي تخرج من الغريزة هي التي صنعت تلك الحياة العصرية التي نتمتع بها، وسجن المرأة الذي لا يستطيع الخروج منه إلا بمعجزة من السماء لا يوجد في الإسلام؛ فقد قال الله تعالى: ﴿فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ﴾[٢].

وعدم الدِّقَة في النقد أوقعت الطرابيشي في الخلط؛ فالصرصار الملقى على ظهره في حوض الحمام الكبير(البانيو)، الذي يشبه في نظره رحم المرأة، هو مكان عميق ذو طول وعرض، كما تظهر عدم دقته في النقد من مقارنته ثانية بين الصرصار في المسرحية والمغزل في مسرحية (ليديا)، فيقول: " باختصار إنها الصورة الخالدة (لأومفال)، ملكة ليديا، وعند قدميها زوجها هرقل الجبار، يغزل كما تغزل الجواري من النساء...والفارق الوحيد بين الأسطورة الإغريقية وبين الأسطورة الحديثة التي يرويها الحكيم في (مصير صرصار) هو أنَّ صورة المغزل قد استبدلت بصورة صرصار"[٣]. والغريب أنَّ الطرابيشي فسر المسرحية تفسيرًا رمزيًّا، ثم يقول عن المسرحية: "ومنعًا لكل التباس يجب أن نشير

---

[١]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج١، ص ٢٤٥، هامش ١١

[٢]- النساء، ٣

[٣]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج١ ص ٢٤٧

من الآن إلى أننا لسنا أمام مسرحية رمزية؛ لأنَّ شخصيات هذه المسرحية هي فعلاً صراصير، وأحداثها تدور في مملكة الصراصير"[1].

وبهذا ينقض الطرابيشي مضمون الدراما الذي يعتمد على كفاح البطل وتحديه للعوائق، فلا يوجد في الكون مخلوقات حية تحيا في هدوء ودعة، وإنَّ الأرض منذ أن خلقها الله هي مسرح للصراع، وما ذكره الطرابيشي ومرقص لا يشير إلى كفاح أو جهاد، وإنَّما يدل على جدلية الرؤية النقدية وعدم جدواها، وأيُّ جهاد وكفاح في المغزى الجنسي الذي يقصدانه؟!

وعند محاولة البحث في الشعور وسراديب اللاشعور للحكيم، اعتمادًا على المنهج النفسي، نجد أنَّ عقدة الحكيم مع المرأة قد حُلَّت بالزواج في ٦-٦- ١٩٤٦م، هذا التاريخ الذي اعتز به وذكره تحت عنوان مقال باسم: (الزواج)، ولندع الحكيم يتحدث عن قصة زواجه؛ التي توحي بشعوره الخفي، الذي قد يكون ضمن الأسباب التي دفعته إلى بلورة قضية العرب في (مصير صرصار)، يقول: "ولبثت الأعوام أبحث حتى بلغت الكهولة، دون جدوى، فمنذ شبابي وفوق رأسي (يافطة) مكتوب عليها عدو المرأة...وما من صديق كلفته أن يبحث لي عن عروس إلا فشل في مهمته...ويئست أنا من الزواج، حتى جاءتني فكرة في نهاية المطاف أن ألجأ إلى زعيمة النهضة النسائية (هدى شعراوي)، رافعًا الراية البيضاء، شأن العدو المنهزم الطالب التسليم بغير قيد ولا شرط...ومكثت عندها وقتًا أقنعتها بحسن نيتي حتى هدأ خاطرها، وابتسمتْ ورضيَتْ أن تختار لي عروسًا...واختارت لي واحدة من المقربات إليها، المخلصات للعمل معها

[1]- السابق، ص ٢٣٧

في حزبها النسائي، غير أني ما كدت أعرف ذلك حتى دب القلق في نفسي...وهكذا لم تنجح هذه المحاولة أيضًا، واستمرت بعد ذلك محاولات، وكلها أيضًا باءت بالفشل، حتى دب في نفسي اليأس أو كاد، وانتهى بي الأمر أن طرحت الموضوع من رأسي، وتركت الله – تعالى في علاه – هو الذي يختار لي الزوجة...وأخيرًا اختار الله لي، ومن أقرب الطرق، فقد كان لي وقتئذ صديق...رأيته ذات يوم في الطريق إلى سينما مترو، وفي ذراعه سيده في نحو الثلاثين، فحسبته قد تزوج، فأخبرني أنها أخته...إلى أن هداني الله إلى التفكير في هذا الاتجاه، وانتهى الأمر بأن فاتحت في ذلك شقيقها الأصغر وتلميذي؛ فرحب بالطبع...ولولا شقيقها الأصغر(فهيم) لما تم هذا الزواج أيضًا؛ فقد كان هو المتحمس لي، وكان له الفضل في تسهيل كل شيء؛ حتى وضعت العروس خاتم الخطبة في إصبعها...واستشهد شقيقها في حرب فلسطين عام ١٩٤٨م"[١].

أما الدَّالي فيرى أنَّ الفكرة الأولى في المسرحية هي انحطاط الإنسان، والثانية: الفوضى المطلقة التي يعيشها الإنسان، فيقول: "والمغزى الذي نخرج به من (الصرصار ملكًا) هو أنَّ الإنسان استحال صرصارًا، ثم أخذ الصرصار يدير شؤون حياته الجديدة في مملكته الجديدة، والأمر فيه كثير من النسبية، هل يرى الأستاذ الحكيم أنَّ الإنسانية سائرة إلى مصير الصراصير؟ لقد واجهنا الإنسان في طريقه إلى الصرصرة في مسرحية(مصير صرصار)، وها نحن نرى الإنسان صرصارًا بالفعل، وقد حقق الحرية المطلقة، وحقق أيضًا الفوضى المطلقة، وخلق المتناقضات، وأوجد طرازًا سلبيًّا ذميمًا من المعرفة، ووضع الدين في موضع غير

[١]– الحكيم : في الوقت الضائع، ج٢، ص ٨١–٨٦

محدد المعالم يكتنفه الغموض، وتحيط به الأسرار المستغلقة"[١]. والدالي لم يصل لفكرة محددة، ولعمومية الفكرتين عنده، فقد انبثقت عنهما أفكار كثيرة، والسبب الرئيس هو عدم معرفة مرجعية المسرحية، فالحكيم لم يضع الدين في موضع يكتنفه الغموض، بل الأمر عكس ذلك، فهو يرى ضرورة تنقية الدين من السحر والشعوذة والخرافات، وتوحيد الله؛ ومحاولة فهم الإسلام فهمًا صحيحًا.

أما سخسوخ فيرى أنَّ المسرحية تنتمي إلى المسرح العبثي، ويُستخدَم "للتعبير عن ردة فعل الإنسان أمام عالم مجبول بالتناقضات، لا يجد عقله له معنى، ولا يلقى فيه ما يوافق مبتغاه"[٢]. وتصنيف سخسوخ للمسرحية ضمن المسرح العبثي؛ لأنه رأى فيها مقارنة بين النمل والبشر، والصراصير والنمل، لذا أصدر حكمه على المسرحية ولخص موضوعها في قوله: "هو موضوع يحوي كثيرًا من أفكار الحكيم الفلسفية –حتى لو كان ذلك في لا وعيه– يُسمَّى العبث، أي تلك الأفكار التي تخص ضآلة وضع الإنسان في الكون، ثم تشبيهه بوضعية الحيوانات والحشرات، وهجومه على العقل في عجزه عن تفسير ظواهر الكون"[٣]. أما بنية المسرحية فيرى أنَّ الحكيم تأثر فيها ببعض كُتَّاب المسرح العالميين، وأورد لكل عنصر من عناصرها وجهًا من وجوه التأثر؛ فالفكرة يرى أنها

---

[١]– محمد حسين الدالي: عملاق الأدب توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ٨٣

[٢]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٢٤

[٣]– أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م، ص١٤٧

فكرة (يوجين) فيقول: "إنَّ فكرة تحول الشخصيات الإنسانية إلى حيوانات فكرة قد طرحها يوجين أونيسكو في مسرحيته (الخراتيت)؛ حيث أصيب البشر بمرض الخرتتة"[١]. والفكرة في مسرحية (الخراتيت) مفادها: أنَّ كل إنسان له خصائص يتميز بها عن غيره، وهذا التنوع لابد منه في المجتمعات البشرية السوية، وفي المسرحية تحول سكان البلد إلى (خراتيت)، ما عدا (برانجيه) الذي بقي على إنسانيته، وقرر أن يواجه الخراتيت، وانتصر، ثم صاح قائلاً: "سأدافع عن نفسي، أنا آخر إنسان، وسأظل كذلك حتى النهاية، لن أستسلم"[٢].

ويتضح لنا أنَّ النقد الموجه للمسرحية تجاهل المهاد التاريخي للمسرحية؛ فهي وليدة ظروف سياسية وتحولات اجتماعية وأخلاقية تحكمت في فكرة المسرحية وبنيتها الفنية، وعزل الفكرة عن البناء الفني يؤدي بالضرورة إلى إهمال دلالات الرموز والإشارات التي اعتمد عليها الحكيم في صياغة تجربته، وروائع المسرحيات العالمية جاءت نتيجة لتحولات في بنية المجتمعات بعد الحربين العالميتين. وفكرة الحكيم تختلف عن فكرة يونسكو في مسرحية (الخراتيت)، وكافكا في رواية (التحول)، وسارتر في مسرحية (الذباب)؛ فهؤلاء وغيرهم من الكتاب العالميين لا يعتمدون في أفكارهم على ما يُسمَّى بالمسخ، أو التحول إلى ما هو أسوأ، والتحول في هذه المسرحيات ليس تحولاً فسيولوجيًّا جسديًّا، وإنما هو تحول في الوظائف والصفات التي تخص فردًا أو جماعة، ويستخدمه

---

[١]- السابق، ص ١٥٤

[٢]- أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة، ترجمة: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص٤٨٣

الكاتب لغرض فني؛ إذ إنَّه "يجسد فكرة المسخ في إطار ما يمكن تسميته بالفانتازيا التراثية، التي تُحدث تأثيرًا نهائيًّا أشبه بتأثير الكوميديا السوداء، وتستخدم عنصر القسوة، وأسلوب (الجروتسك)، أي المبالغة في التشويه وقلب المواضعات البصرية، والتوقعات المنطقية إلى حد تفجير ضرب من الضحك المرتعب المتوتر"[١].

وقد ظهر هذا الاتجاه العالمي في مسرحية (الأرانب)، وفيها "تحول بطل المسرحية إلى امرأة وتحولت البطلة إلى رجل، وكأنَّ المؤلف لطفي الخولي يدعو إلى أن يحدث هذا التحول في الحياة والواقع، مع أنَّ هذا التحول–في مجال الدراما– ليس إلا تجسيمًا للمشكلة التي يعالجها المؤلف وهي في إطارها العام ضرورة أو حتمية التغيير في مجتمع متطور متطلع، وفي إطارها الخاص حقيقة مساواة المرأة للرجل"[٢]. أما الحكيم في مسرحيته فإنه لم يقصد المسخ أو التحول بمفهومه السابق؛ إذ إنَّ هدفه أخلاقي اعتمد فيه على إعطاء الموعظة، أو ضرب المثل للناس، وهو منهج يتفق مع منهج الأمثال في تنبيه الناس وتعليمهم.

وتوظيف المثل لم يكن بدعًا في أدب المسرح، فهو خلاصة طبائع المجتمعات في كل مكان وزمان، وقد اعتمد عليها(ألفريد دي موسيه) في مسرحياته النثرية في استنباط الفكرة، "وهي مسرحيات قصيرة في فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة، يجري حوارها النثري في لغة شعرية غنائية"[٣].

---

[١]– نهاد صليحة: المسرح عبر الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٣٦

[٢]– رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص٢٢٥

[٣]– محمد مندور: المسرح، (سابق) ص ٦٦

وقد استفاد الحكيم في توظيف المثل العربي القديم في مسرحيته، وساعده ذلك في تخصيب الرؤية الفنية في بناء الحدث المسرحي، فقد جاء في الأمثال العربية القديمة: " (أَسْهَرُ من جُدْجُدْ)، وهو شيء شبيه بالجراد قفاز، يقال له صرار الليل"[١]، وورد في حوارات المسرحية[٢]:

سامية : وماذا في قاموسك أيضًا؟

عادل : الصرصور أو الجدجد أو الصرصار كما تريدين وأريد، حشرة ضارة تعبث بالطعام والملابس والورق وتكثر في المراحيض، لها قرون طوال شعرية أو شوارب، وهي تفسد من الأطعمة أكثر مما يلزمها للغذاء".

أما البنية الحدثية فيقول عنها سخسوخ: "ويذكرنا هذا في الواقع بمحاولات سيزيف المتكررة في رفع الصخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه ثم سقوطها، ومعاودة سيزيف لتكرار الفعل دون توقف ودون تحقيق أي انتصار حقيقي"[٣]. وفي بنية الشخصيات يقول: "لقد اعتمد توفيق الحكيم في هذه المسرحية على نظام الأزواج التي يكمل بعضها البعض، والذي يستمده من كتاب البعث"[٤]. وهذا النقد غير منطقي؛ ولا يمكن أن يكون الحكيم مجرد ناقل ومتأثر بمجموعة من الكُتَّاب في مسرحية واحدة، مما

---

[١]- الميداني: مجمع الأمثال ، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ، المعاونية الثقافية للأستانة، إيران، ١٩٨٧م، رقم ١٩٠٢

[٢]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص٩٢، ٩٣

[٣]- أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، (سابق)، ص ١٥٢

[٤]- السابق، ص ١٥٦

يؤكد انحراف هذا النقد عن وظيفته، التي تعتمد على تفسير النص الأدبي من داخله.

ويبدو أنَّ النقاد الذين فسروا المسرحية قد استقوا جميعًا من معين واحد؛ فالطرابيشي قد ساند مرقص في التفسير الجنسي، ثم شبه الصراع في المسرحية بالصراع السيزيفي، فقال: "هذا الكفاح السيزيفي الذي لا أمل فيه من جانب الصرصار المتأنسن يجد فيه عادل...خير تعبير عن كفاحه الذي لا أمل فيه هو الآخر"[١]. واتبع سخسوخُ الطرابيشي في فكرة الصراع السيزيفي، ويبدو أن النقاد جميعًا حاولوا إهدار قيمة المرجعية، التي اتكأ عليها الحكيم في كتابة المسرحية. وأسطورة (سيزيف) مضمونها أنه قد "حكمت الآلهة على (سيزيف) بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل، حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية. لقد ظنوا لسبب معقول أنه ليس هنالك عقاب أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه"[٢]. وقصد (كامو) فيها معالجة الانتحار، الذي كان منتشرًا في أوربا بعد الحربين العالميتين، وقد صرح بذلك قائلاً: "من المشروع والضروري التساؤل عما إذا كان للحياة معنى، وهكذا فمن المشروع أن نواجه مشكلة الانتحار وجها لوجه. والجواب الذي يكمن فيَّ، ويلوح عبر المتناقضات التي تعطيه هو هذا، حتى إذا لم يؤمن المرء بالله، فإنَّ الانتحار غير مشروع"[٣].

---

[١]- جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، (سابق)، ج١، ص ٢٤٨

[٢]- البير كامو: سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط٢، ٢٠١٧م، ص ١٣٨

[٣]- السابق، ص ٧

والفعل العبثي في نظر بعض الناس، قد يكون مجديًا؛ فلا يوجد في الكون شيء خُلِق عبثًا، حتى العقاب وأدواته التي صنعها الإنسان للإنسان لم تُخلَق عبثًا؛ لأنها وإن بدت غير مجدية لبعض الناس فهي مجدية للبعض الآخر، أو بعبارة أدق: الشيء العبثي قد يكون وراءه عمل مجدٍ، والعمل المجدي قد يخلق الإنسان منه عملاً عبثيًّا، هذا هو الإنسان، أما صناعة الله فلا يوجد فيها عبث، كما قال الله تعالى: ﴿أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لاَ تُرْجَعُونَ﴾[1]. إذن مَنْ ينتحر بسبب عدم جدوى الحياة، أو عدم جدوى وجوده في الحياة، إنما يكون نتيجة مرض يتملكه؛ ولذلك يقول كامو: "سيجد القارئ هنا وصفًا فقط، بالمعنى الخالص، لمرض فكري، وليس هنالك شيء من الميتافيزيك أو الاعتقاد بأمر ما في الوقت الحاضر، وهذه هي الحدود والالتزامات الوحيدة في الكتاب"[2].

لا شك أنَّ الحكيم قرأ كتاب كامو وتأثر بفلسفته، إلا أنَّ المرجعية الإسلامية التي يدين بها وضعت فرقًا جوهريًّا بينه وبين كامو؛ فأحكام كامو شخصية، حتى وإن حالفه الحظ في بعضها، أما أحكام الحكيم فهي يقينية بسبب مرجعيتها، لذا فإن جاز لنا توضيح فلسفة الحكيم في رؤيته الدراميَّة في المسرحية فإننا نقول: إنَّ الحكيم يرى أنَّ الإنسان قد يجلب السعادة لنفسه من موطن الشقاء، وقد يجلب الشقاء لنفسه من موطن السعادة، وهي تتوافق مع قوله تعالى: ﴿وَمَا أَصَابَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ

---

[1]- المؤمنون، ١١٦

[2]- البير كامو: سيزيف، (سابق)، ص ٥

وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ﴾[1]. وهذه الرؤية التي طرحها في مقدمة المسرحية، سواء ما تعلق منها بالحدث أو مغزى الحدث، في قوله: "لقد رأيت صرصارًا يكافح للخروج من حوض حمامي، ما أروع منظر الإصرار على كفاح لا أمل فيه"[2] ، هي نفس الرؤية التي أرادها كامو، والتي خلص منها إلى حقيقة مفادها: أنَّ الإنسان قد يتحول من حال الشقاء إلى حالة الرضا؛ إذا اتصف بالأمانة مع نفسه، فيقول: "ولكن سيزيف يعلمنا الأمانة الأسمى، التي تنفي الآلهة وترفع الصخور، وهو أيضًا ينتهي إلى أنَّ كل شيء حسن، وهذا الكون الذي يظل الآن بلا سيد، يلوح له غير عقيم، وغير تافه، فكل ذرة من تلك الصخرة، وكل قطعة معدنية من ذلك الجبل الذي يملؤه الليل، يجد ذاتها تؤلف عالمًا، والصراع نفسه نحو الأعالي يكفي ليملأ قلب الإنسان، ويجب على المرء أن يتصور سيزيف سعيدًا"[3].

والمعنى الموجود في جملة: (ما أروع منظر الإصرار على كفاح لا أمل فيه) للحكيم، هو نفسه الذي أورده كامو في قوله: (والصراع نفسه نحو الأعالي يكفي ليملأ قلب الإنسان سعادة)، لكن الفرق بين كامو والحكيم، أنَّ الأول حاول تفسير ظاهرة الانتحار في أوربا البئيسة في ذلك الوقت، ورد السبب إلى شعور الإنسان فيها بعدم جدواه في الحياة؛ لأنه سيموت إما مقاتلاً أو ثائرًا، أما الانتحار في أمة الصرصار فإنه لا يخص فردًا يموت لسبب خارج إرادته، بل إنَّ الانتحار يخص أمة بأكملها، لا لأنها لا تؤمن بجدوى الحياة، بل لأنها لا تأخذ بمبدأ الاتحاد الذي هو قانون

---

[1]- الشورى، ٣٠

[2]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق،)ص١١

[3]- البير كامو: سيزيف، (سابق)، ص ١٤٣

من قوانين الحياة، ويوجد فرق جوهري آخر بين (سيزيف)، (والصرصار الملك)، وهو أنَّ سيزيف يفقد الأمل في الحياة ولكنه يتشبث بالأمانة، والصرصار الملك يُضَيِّعُ الأمانة ويتشبث بالحياة، فمأساة سيزيف تأتيه من قبل الآلهة، أما مأساة الصرصار فتأتيه من قِبَلِ ذاته، لذلك فإنَّ مسرحية الحكيم ليست عبثية؛ لأنها تعالج قضية الضعف البشري في أحط دركاتة.

ومنهج التحليل النفسي ما إن انتشر في النقد الغربي حتى تلقفته مجموعة من النقاد العرب، وكان في طليعة هؤلاء طه حسين، فقد تأثر به في كتابه: (في الأدب الجاهلي)، واعتمد عليه في رسالته للدكتوراه: (تجديد ذكرى أبي العلاء)، وكتابه (مع أبي العلاء في سجنه)، ثم استدرج بعض النقاد النص المسرحي إلى دائرة هذا المنهج، وفي طليعة هؤلاء إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، في كتابهما: (توفيق الحكيم)، والفرق بين حسين وبينهما، أنَّ الأول اعتمد على الشعر ذاته في الكشف عن نفسية أبي العلاء، أما الآخران فقد اعتمدا على ما كتبه الحكيم عن نفسه، وهذا فرق شاسع في توظيف المنهج، فلو افترضنا أنَّ الحكيم لم يتعجل في كتابة سيرة حياته وتركها مغلقة إلى آخر أيامه لتغيرت الرؤية النقدية لهؤلاء، وكنا قد كسبنا نقدًا فنيًّا لمسرحياته التي تُعد منجمًا غنيًّا لا تنفد أطايبه أمام النقاد.

والذين قرأوا مسرحيات الحكيم على ضوء المنهج النفسي وقعوا في وهم محقق؛ لأنَّ الشعر ذاتي، يجوز إجراء بعض قوانين المنهج النفسي عليه، أما الأدب المسرحي فهو موضوعي، وسبب آخر دفع هؤلاء إلى تطبيق المنهج النفسي، وهو سهولة النقد الموجه إلى النص، خاصة بعد أن أصبحت حياة الحكيم كتابًا مفتوحًا، فاستسهلوا النقد، ولم يكلفوا أنفسهم عناء قراءة النص المسرحي على أساس مقاييس فنية ونقدية خالصة. وعلى

الرغم من أنَّ دراسة أدهم وناجي كُتِبت عام ١٩٣٧م، إلا أنها فتحت الباب أمام كثير من النقاد لتطبيق نظريات هذا المنهج على أدب المسرح، وقد تأثر مرقص والطرابيشي وغيرهم بهذه الدراسة، ومن هذا التأثر تفسير بنية الحدث في المسرحية تفسيرًا جنسيًّا؛ فمن العجب ما ذكره أدهم أنَّ الحكيم قد عشق رئيسة التخت، وهو في سن السادسة، عندما كانت تنزل بفرقتها في بيت أسرته كل صيف، فيقول: "كان يجد في جو التخت ما يجعله يتسامى بالعاطفة الجنسية، وقد وضحت رجوعها الأولى فيه. ولا ريب في أنَّ تعلق الطفل توفيق بشخص رئيسة التخت كانت تُكَأة جنسية صرفة"[١]. ولم يكتف أدهم بهذا التفسير، وإنما عد نتاج الحكيم المسرحي تغذية راجعة من إلمامه بعلم النفس الحديث، فيقول: "ولقد قوى من الاتجاه الرمزي في فنه أنه نتيجة لإعيائه عن معرفة حقيقة النفس ولوامعها، والكشف عن حقيقتها الواقعية –أو قل للشكوك التي تنتابه– جعلته يلتفت لعلم النفس الحديث، ويخلص من دراسة تجارب (شاركو) في التنويم والإيهام، و(ريبو) في الأمراض النفسية، و(فرويد) في الأحوال اللاواعية، و(برجسون) في تغليب المضمر الذي في النفس على البارز، و(بوانكارة) في الشك في مواضعات العلم، واعتبار العلم محض اعتبارات ذهنية، بآراء تأخذ أسبابها عن عقله فتجعله يرى العالم المتناسق المتواضع من كد الذهن وعمل جهد الفكر"[٢].

---

[١]– إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٨، ٣٩

[٢]– السابق، ص ٦٢

لكن هل الحكيم اطلع على كل هذه النظريات ليبني عليها وحيه الفني؟! بالنفي لا؛ لأنَّ الحكيم نفسه يرى أنَّ العملية الإبداعية تخضع في الأساس لحالة صحية وليس لحالة مرضية؛ لهذا فقد كان يبني فكرته على تجليات الروح وليس على غرائز الجسد، وكان يرى أنَّ الدين والفن يجب أن يرتكزا على الأخلاق، فقال: "هناك صلة –في اعتقادي– بين رجل الفن ورجل الدين؛ ذلك أنَّ الدين والفن كلاهما يضيء من مشكاة واحدة، هي ذلك القبس العلوي الذي يملأ قلب الإنسان بالراحة والصفاء والإيمان، وأنَّ مصدر الجمال في الفن هو ذلك الشعور بالسمو الذي يغمر الإنسان عند اتصاله بالأثر الفني، من أجل هذا، كان لابد للفن أن يكون مثل الدين، قائمًا على قواعد الأخلاق"[١]. ورؤية الحكيم للفن تتفق مع رؤية الشيخ مصطفى عبدالرازق، شيخ الأزهر –رحمه الله– الذي كان يرى أنَّ: "الفن هو التعبير عن الأفكار ببيان صحيح لا يخلو من جمال"[٢].

ويخلط أدهم بين توظيف المنهج النفسي في الأدب وعلم النفس ذاته، فينتقل من نقد المسرحيات إلى نقد الحكيم نفسه، فيقول: "وإذا كان لنا أن نقول شيئًا عن شخصية توفيق الحكيم، وقد أجليت في شخص (محسن) في قصصه، أنه شخصية مترددة مريضة النفس"[٣]. وبهذا نقول: إنَّ النقد بهذا المسلك قد يتحول إلى خلاف مع المبدع؛ خاصة النقاد الذين يعطون لأنفسهم سلطة فوق سلطة النص، وقد ظهر هذا في قول أدهم: "هناك خلاف جوهري بيني وبين الأستاذ توفيق الحكيم بخصوص تاريخ ميلاده،

---

[١]– الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٧٠

[٢]– م. الهلال: أغسطس ١٩٣١م، ص ١٤٩٧

[٣]– إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، (سابق)، ص ٨٦

فهو يقول: إنه ولد عام ١٨٩٨م في خطاب بعثه إلينا، ولكن هذا التاريخ لا يتفق مع هيكل التحقيقات التي قمنا بها"[١].

أما ناجي فيتفق مع أدهم في أنَّ الغريزة الجنسية قد وجهت الحكيم في تحديد مسار إبداعه، لكن في بداية سن المراهقة، وكان الحكيم قد صرح بتعلقه ببنت الجيران، وكان في الخامسة عشرة وهي في السابعة عشرة، ثم انصرفت عنه، واستخلص ناجي من هذا التصريح سر عقدة الحكيم العاطفية، فقال: "بينما الحاسة الجنسية تُسقَى من معين غدد ناشطة، وجد رمز الأمل ومجتمع الأماني في شكل فتاة رائعة السحر، تمثل للشاب المتطلع المتقد الإحساس، كل كنوز العالم على ثغر امرأة ... فإلى الآن نعرف أنَّ شيئين ميزاه إلى ذلك التاريخ: طفولة مغرقة في الخيال، وصدمة جعلت المراهق ينكمش بعد تفتحه، وينطوي بعد انبساطه، ليعود إلى العالم السحري الذي منه خرج، ومن ظلماته برز إلى النور، فلما مر بدور الرجولة لم يكن مستطاعًا أن يحدث منه توازن في قوى غرائزه، فقد كانت على غير استواء من أول الأمر"[٢].

ولا أجد ردًّا على صاحب: (هذه الكعبة كنا طائفيها) إلا رده على نفسه عندما قال: "إنَّ هذا الفنان الكبير يُفسد عليَّ تفكيري كلما حاولت أن أضع خطة رياضية لوصفه، أو نظامًا ثابتًا في تحليله، فإنه يضطرني للتنقل مسرع الخطى وراءه كساحر لا يفتأ يريني في كل كتاب لونًا جديدًا

---

[١]- السابق، ص ٣٧، هامش ١٢

[٢]- السابق، ص١٠٩

من دنياه العجيبة، وكلما أحسبني انتهيت من فهمه أجدني لا أزال في حاجة إلى دراسته من جديد"[١].

لا شك أنَّ نفسية الأديب كنفسية أي إنسان آخر، مركبة من مجموعة من المشاعر والمعاني المتناقضة، ويستحيل أن ينبع إلهام الأديب من واحدة منها طول عمره، ودراسة الأديب دراسة نفسية خطر على الأدب والنقد معًا؛ وهو "أن يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسيًّا! وأن يختنق الأدب في هذا الجو، فمن الواضح أنَّ العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما يصلح شاهدًا. فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة؛ لأنَّ المجال لا يتسع للانتباه إليها، وفرزها، وتقدير قيمتها –كما في المنهج الفني– وذلك خطر غير مباشر"[٢]. إنَّ الأدب يجب أن يُقاس بمقياس أدبي في الأساس، ولا مانع من تطبيق بعض المناهج العلمية، على أن تكون وظيفتها مساندة لا أساسية، وأن يكون المنهج العلمي خادمًا للنص، وقريبًا من النوع الأدبي الذي يعالجه الأديب، وبذلك نستطيع أن ندعم النص لا أن نعدمه، ونقدم للمتلقي ما يزكي متعته، ويرهف إحساسه، ويقوي فكره، ويرقي ذوقه.

ومما سبق يتضح أنَّ النقد الذي وُجِّه إلى المسرحية اعتمد على التفسير لا التحليل، وبينهما بون بعيد؛ لأنَّ "الناقد التحليلي هو الذي لا يفرض انطباعاته على العمل بل يستخلصها منه، ولذلك فهو يتميز بقدرة نادرة، وهي أن يرى العمل كما هو على حقيقته، والتحليل هو أن نرى

---

[١]– السابق، ص١١٧

[٢]– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م، ص٢١٥

العمل الفني كما هو، أما التفسير فهو أن نراه كما نريده أن يكون، وليس أصعب من أن نرى الأشياء على حقيقتها فهذا يتطلب قسطًا كبيرًا من العلم والوعي وضبط النفس والصبر والتأمل وإنكار الذات، وهذا هو الطريق إلى المعرفة. وجميع الاستكشافات العلمية، وكل ما حققه الإنسان من انتصارات على الطبيعة وعلى نفسه إنما جاء عن هذا الطريق...وقد يقول البعض: إنَّ التفسير مدرسة من مدارس النقد مثل التحليل، ولكن هذا غير صحيح؛ فالتفسير لا يستند إلى منهج، لأنه لا يبحث عن الحقيقة، بالعكس يطمسها كما يطمس الإنسان البدائي حقيقة الحياة بالأشباح والرموز التي يسقطها عليها من داخله"[1].

ومن ثَمَّ فإنَّ رؤية النقاد سارت في اتجاه معاكس لرؤية الحكيم؛ لأسباب ثلاثة:

الأول- محاولة تحميل النص دلالات متغيرة، في حين أنَّ النص يتشبث بمرجعية ثابتة تتحكم في بنيته الدرامية.

الثاني- محاولة إحداث حركة تصادمية بين الثقافة الأصيلة للمجتمع، والأدب المعبر عنها؛ لتغيير مسار الأولى وتوظيفها توظيفًا ثقافيًّا يتناسب مع ثقافة بعض النقاد، واتجاهاتهم، مما أثر سلبًا على تفسير المسرحية، وكثيرًا ما يحدث ذلك مع النقاد؛ إذا "تباينت ميولهم وخبراتهم الفنية، أو انتماءاتهم العقائدية، وقد يحدث أحياناً خاصة في مراحل التغيرات التاريخية العميقة، أن تتعدد أطر التفسير المرجعية، فنجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة، التي يحاول كل منها أن يفرض

[1]- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ١١٣، ١١٤، ١١٥

تفسيره للكلمات في ضوء رؤيته للعالم، وأن يحتكر العلامات المتداولة لصالحه، وفي مثل هذه الفترات تنعدم الدلالة اليقينية، والمفهوم الواضح المشترك، وتتحول العلامات إلى رموز زئبقية مطاطة"[١].

ثالثاً- محاولة عزل النص المسرحي عن سياقه التاريخي الذي ظهر فيه، والمقصود بالسياق التاريخي "الفترة التاريخية التي يصورها النص كما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ، بعيدًا عن النص، ويكون هذا السياق التاريخي هو الإطار المرجعي الثاني لإيجاد الدلالة وتحديد المعاني"[٢].

ومعظم الأدباء في تلك المرحلة التاريخية التي كتب فيها الحكيم مسرحيته كانوا يعبرون عن آمال أمتهم وآلامها، ويشعرون بفداحة الواقع وما قد يصير إليه؛ لذا فقد كانت لهم رؤية وموقف عبروا عنهما بقوة واقتدار، في أدب مثير ومعلِّم وموجِّه. وقد كان هذا منهج الحكيم في بعض مسرحياته، وهذا المنهج لم يكن بدعًا في الأدب بشكل عام، وفي فن المسرحية بشكل خاص، حيث "إنَّ الفن لا يعكس الظروف الواقعية فقط، بل يعكس أيضًا الموقف منها"[٣].

---

[١]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م، ص ١٠٧، ١٠٨

[٢]- السابق، ص ١١٤

[٣]- أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ٧١

المبحث الثالث- المرجعية وبنية المسرحية:

أولاً- بنية الحدث:

الفكرة الأساسية التي اعتمد عليها الحكيم هي (الاتحاد يلد القوة والعزة، والتفكك يلد الضعف والذلة) ، وهي فكرة واضحة ومحددة، ارتبطت ببنية المسرحية في فصلها الأول ارتباطًا عضويًّا؛ فهي التي "يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء، أو بأي وسيلة من الوسائل إلى إثبات صحتها، وإقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل"[1]. وهذه الفكرة ساعدت على نمو الحدث في المسرحية نموًّا تدريجيًّا وطبيعيًّا، مما يدل على سلامتها منطقيًّا؛ فالقوة تستلزم توحيد الصف، وهو أمر طبيعي، والفكرة بُنيَت على التقابل في الحدث؛ لتكون أدعى إلى إثارة المتلقي وإقناعه، فالأول ينتج عنه اتحاد، والآخر ينتج عنه انفصام، ويظهر ذلك في الصراع بين الشخصيات من بداية المسرحية إلى نهايتها. وعلى هذا فالحدث جاء مسايرًا للفكرة التي قسمها الحكيم إلى بداية ووسط ونهاية، ويكون بهذا قد التزم بالمعايير الفنية لبناء الحدث المسرحي كما صاغها أرسطو.

وعلى هذا فإنَّ الفصل الأول (الصرصار ملكًا) من المسرحية لا يصلح أن يكون مقدمة للفصلين الأخيرين؛ فالكاتب اعتمد فيه على الرمز، فهو مسرحية رمزية تحمل فكرة قائمة بذاتها، والصراع فيه صراع فكري، في حين أن الفصلين الأخيرين لا يصلحان إلا أن يكونا مسرحية أخرى

---

[1]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٨

قائمة بذاتها؛ اعتمد الكاتب في أحداثها على فكرة : (خروج المرأة للعمل)، وهي فكرة منفصلة عن الأولى ومغايرة لها، ولا تصلح أن تندرج تحتها، أو تكون تتمة لها؛ فهي تصوير للواقع الذي يراه الحكيم، فهي مسرحية واقعية. والمسرحية في فصلها الأول مأساوية ؛ فهي تثير شعورًا مأساويًّا بموت الملك؛ نتيجة ضعف لا في تركيبه الجسماني بل في إرادته وعزيمته، يقول الحكيم: "الإصرار على كفاح لا أمل فيه هو في مفهومي جوهر التراجيديا، وهذا المفهوم يجعلني لا أتقيد بالتعريفات المألوفة؛ فليس الحزن ولا الكوارث ولا موت البطل بشرط عندي للتراجيديا؛ إنما الشرط أن تكون نهاية البطل نتيجة لصراعه مع قوة لا قبل له بها"[١].

ويظهر هذا الضعف على لسان الملكة[٢]:

"الملكة : المسألة أكبر من أن تكون مسألة شخصية، وهم جميعًا يعرفون ذلك، هؤلاء الأفاضل أكابر المملكة! ولكنهم لا يريدون، ويتجاهلون؛ لأنهم ضعاف الهمة، تنقصهم الإرادة والعزيمة".

وتوظيف الحكيم الحدثَ القديم لفكرة جديدة انحراف بالحدث عن مساره؛ فالحدث لم يعد صالحاً للقيام بها بعد أن احترق في الأولى، وقد كانت الفكرة الأولى ملائمة تمامًا لهذا الحدث، أما الفكرة الثانية فبينها وبينه تنافر؛ فالمقارنة بين أمة النمل وأمة الصرصار وُلِد عنها فكرة مركبة من طرفين؛ فالاتحاد بين شخصيات المجموعة الأولى يقابله التفرق بين أطراف المجموعة الثانية، وهذه الأحداث تخالف الأحداث التي تدور في

---

[١]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ١١

[٢]- السابق، ص٥٢

الفصلين اللاحقين، فالفكرة فيهما بسيطة، وهي (خروج المرأة للعمل)، وهذه الفكرة لا تستلزم صراعًا بين مجموعتين، وإنما هو صراع بين زوجين؛ بسبب العمل الذي غيَّر طبيعة الزوجة.

ومحاولة الحكيم دمج الفكرتين في حدث واحد لم تنجح، وظلت كل فكرة منفصلة عن الأخرى؛ لأنَّ "الكاتب المسرحي يجد من العناء ما فيه الكفاية لكي يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث؟ إنَّ المسرحية التي تشتمل على أكثر من فكرة واحدة لا يمكن إلا أن يسودها التشويش والاضطراب"[١]. أما إذا اضطر الكاتب إلى ذلك فلابد أن تكون "الفكرة الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمان، وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة؛ إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءًا متممًا لها"[٢].

وفي المسرحية الأولى نجد الشعور المأساوي يتسرب إلى المتلقي؛ وهذا "إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وبهذا التراسل يُثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يشبهنا، فجزاء هذا البائس غير عادل (لاخلقي)، ولكن أثره – في نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية – خلقي عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد؛ فينتج عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة(حكم فكري) يصدر عن

---

[١]– لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٦٤

[٢]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (سابق)، ص ٣٣

المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها الفنية"[١]. والمسرحية الأولى تنتهي بانقلاب الملك على ظهره في (البانيو)، وهذه هي نهايته المأساوية.

وبناء المسرحية في الفصلين الأخيرين على هذا الحدث، وهو سقوط الصرصار على ظهره أمر غير منطقي؛ لأنَّ أفراد المملكة متفقون سلفًا أنَّ مصير كل واحد منهم مرهون بزلة قدمه وسقوطه على ظهره، حينئذ لا يستطيع أحد من أبناء جنسه أن يساعده في عثرته، فالنهاية مرتبطة بالسقوط فقط، لأنَّ فيه مصيره، والسقوط قد تحقق في الفصل الأول، وهذه هي النهاية الطبيعية لمسرحية(الصرصار ملكًا). لذلك فإنَّ الفكرة الثانية تخرج من إطار المأساة التي ذكرها الحكيم، وتدخل في إطار نوع آخر من المسرح هو (الميلو دراما)؛ لأن الأعمال فيها تتسم بالعنف، وهي في نفس الوقت مرتبطة بالعاطفة أكثر من ارتباطها بالفكرة؛ مما يساعد على انفعال المشاهد واندماجه مع الحدث أكثر من اندماجه مع الشخصيات المسرحية؛ ولهذا كانت النهاية مفتعلة.

والحدث الذي وقع للصرصار ليس حدثًا جليلاً يلفت نظر الحكيم بهذه الطريقة، ثم يعقد مقارنة بين أمته وأمة النمل، ولكن الواضح أنَّ الحدث صادف هوى في نفس الحكيم؛ فالأديب يُعَدُّ متنفسًا لقومه؛ فقد يجد من الأمور الدقيقة التي لا تلفت نظر الأشخاص العاديين ما يعبر عن فكره ويثير شعورهم، ولا غضاضة في ذلك؛ فالحكيم قرأ في القرآن الكريم: ﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾[٢]، وأمثلة الله في الكون لا

---

[١]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨م، ص ٧٥

[٢]- البقرة، ٢٦

تنفد، والأدباء العالميون اتخذوا من مثل هذه المشاهدات مرجعية أساسية لأفكارهم وأعمالهم الأدبية.

والحكيم من الأدباء القُلُل الذين كانوا يشعرون بهموم أمتهم، وهذا الشعور كان مرجعية لأفكاره في إبداعه المسرحي؛ "فقد يحدث أحيانًا أن يعاني الكاتب أزمة نفسية كأن يكون في حزن شديد، أو يأس مرير من جراء هموم خاصة، أو كارثة قومية عامة، أو خيبة أمل، أو أي سبب آخر؛ فيلتمس متنفسًا عنها في عمل مسرحي يستوحيه منها، ويترجم عنها، دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته، أو فكرته الأساسية، فما يزال يجتر أزمته النفسية يومًا بعد يوم حتى تأتي لحظة من لحظات الإلهام فإذا هو أمام موضوع يحمل في أطوائه فكرة أساسية"[١]. والمتتبع لإنتاج الحكيم المسرحي يجد أنَّه كان يتدرج حسب التحولات التي كانت تطرأ على الوطن بشكل خاص، والأمة بشكل عام، وكان لكل تحول من هذه التحولات ما يناسبه من أفكار، ولقد صرح الحكيم بهذا فقال: "إنَّ الحقيقة لتقتضيني التصريح بأنَّه ما من قصة هنا خلا منها مشهد –على الأقل– انتزع بالفعل من واقع الحياة، حتى ما قد يبدو أحيانًا أنَّه عجيب، إنَّ الحياة أجرأ من الفنان"[٢].

وتكتسب أحداث المسرحية عموميتها أو خصوصيتها من الفكرة ومرجعيتها معًا، فعندما لا تتجاوز الفكرة بيئة الأديب فإنها تكتسب مفهومًا خاصًّا، ويصبح النص محصورًا في إطار الفضاءات التي نشأ فيها، وتتأثر

---

[١]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (سابق)، ص٤٨، ٤٩

[٢]– الحكيم: بين يوم وليلة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ١١

بنيته بأي تحولات تطرأ على تلك الفضاءات التي شاركت في صناعته، أما إذا كانت الفكرة إنسانية، كأن يعتمد على سنن أو آيات كونية، أو حقائق تاريخية، فإن الأحداث التي تعتمد على هذه الأفكار يظل لها تأثيرها الأدبي وقيمتها الفنية؛ لأن الحدث فيها لا يسير مع الإنسان، وإنما يسير مع القوانين التي تتحكم في الإنسان. والحدث لا تكتمل صورته الفنية إلا من خلال الفكرة، والفكرة المحركة للحدث تختلف باختلاف المذاهب الأدبية؛ فمنذ نشأة المسرحية إلى زمن الكلاسيكية، كانت المسرحية تعتمد على حدث واحد، يدور في فلك الفكرة الواحدة، "ويثير الحدث في المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكتسب قوة العموم، بناء على القوانين الأبدية الصارمة، المحكومة بالجبر الميتافيزيقي، ولهذا فضل أرسطو أن يجري الحدث في المسرحية بين شخصيات تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة؛ كي تتيسر إثارة الرحمة والخوف اللذين يشفان عن الفكرة"[١].

تدور أحداث مسرحية الحكيم في (بانيو) الحمام، حيث إنَّ ملك الصراصير وقع فيه، ولم يستطع الخروج منه لملاسة جدرانه، وهذا الحدث يُعَدُّ في نظر الحكيم مأساة؛ لأنَّ الملك قد رفض الاقتراحات التي قُدِّمت إليه لحل تلك المشكلة التي تهدد أمته، وتنحصر في وحدة أمة النمل، ويجتمع الملك والمتصلون بالحكم لبحث تلك القضية، ووضع حل لها، ويدور الحوار في جلسة الاجتماع على هذا النحو[٢]:

"الملك : ما علينا، ماذا حدث؟

---

[١]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، (سابق)، ص٥٨٩

[٢]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ٢٤، ٢٥

الوزير : زلت قدمه ووقع على الأرض، وقع على ظهره طبعًا، ولم يستطع أن ينقلب على وجهه وينهض على أقدامه، وعندئذ لمحه النمل، وجاء بجماعاته وجيوشه، وأحاط به وكتم أنفاسه، وحمله وسار به إلى مدنه وقراه.

الملكة : هذا شيء مرعب! إنها حقًّا كارثة.

الوزير : كارثة عظمى يا مولاتي، كارثة قومية!".

وبعد مناقشات طويلة وصلوا إلى تشخيص المشكلة، لكنهم اختلفوا في وضع الحلول لها؛ لوجود خلافات كثيرة وعميقة بين أفراد تلك الأمة، وقد لخصها الحكيم في الآتي:

١- عدم وجود قانون ينظم العمل؛ مما يؤدي إلى الفوضى والكسل[١]:

"الملكة : سلطانك! سلطانك على مَنْ؟ ليس عليَّ أنا، على كل حال أنتَ لستَ أحسن مني في شيء، أنتَ لا تطعمني ولا تسقيني، هل أطعمتني مرَّة؟! أنا التي أطعم نفسي، أتنكر ذلك؟

الملك : لا يوجد في مملكة الصراصير كلها أحد يطعم الآخر، كل صرصار يسعى إلى رزقه بنفسه".

٢- لا يوجد قانون لاختيار الملك [٢]:

---

[١]- السابق، ص ١٥، ١٦

[٢]- السابق، ص١٨

"الملكة : وما هي الملابسات والإجراءات التي أوصلتك إلى العرش وأجلستك على أريكة الملك؟

الملك : ملابسات وإجراءات؟ أنتِ مغفلة ولا مؤاخذة!."

٣- عدم تحديد اختصاصات الحاكم[١]:

"الملكة : وهل قالوا لكَ ما هي اختصاصاتك؟

الملك : لا.

الملكة : وهل قالوا ما هي واجباتهم نحوك؟

الملك : لا، قالوا فقط إنه مادام اللقب يسرني والمنصب يعجبني فلأفعل ما يحلو لي.

٤- اختيار المسؤولين لم يكن على أساس الكفاءة[٢]:

الملكة : ووزيرك؟ كيف أصبح وزيرًا؟

الملك : موهبته رشحته للوزارة، كما رشحتني موهبتي للعرش.

الملكة : موهبتك عرفناها، وهي طول شواربك، فما هي موهبة وزيرك؟

الملك : اهتمامه البالغ بعرض المشكلات المربكة، والمجيء بالأخبار

---

[١]- السابق، ص ٢٠، ٢١

[٢]- السابق، ص ٢١، ٢٢

المزعجة.

الملكة : والكاهن ما موهبته؟

الملك : كلامه الذي لا أفهم له معنى.

الملكة : والعالم العلامة؟

الملك : معلوماته الغريبة عن أشياء لا وجود لها إلا في رأسه.

الملكة : وما الذي أغراك باحتمال هؤلاء؟

الملك : الضرورة، لم أجد غيرهم يريد الاقتراب مني، هم في حاجة إلى واحد يفضون إليه بسخافاتهم، وأنا في حاجة إلى مقربين ينادونني بصاحب الجلالة".

٥- نفاق المتصلين بالحكم[١]:

"الوزير : قبلك يا مولاي كنا في عصر الهمجية والبدائية، ليس عندنا ملك ولا وزير، فجئت أنت لتعتلي العرش بحسن تدبيرك وسلامة تفكيرك".

٦- عدم وجود نظام يوحد تلك الأمة[٢]:

"الملك : كيف نحاول؟ نحن شيء مختلف عن النمل، إنَّ النمل يعرف

---

[١]- السابق، ص ٢٧، ٢٨

[٢]- السابق، ص ٣٠

نظام الطوابير، ولكننا نحن معشر الصراصير لا نعرف النظام.

الوزير : ربما بالتعليم والتدريب.

الملك : ومَنْ الذي يعلم ويدرب؟!".

٧- انفصال العلم عن السياسة[١]:

"العالِم : ما لها مشكلة النمل؟

الوزير : نريد لها حلاً حاسمًا.

العالِم : وما دخلي أنا في ذلك؟ هذه مشكلة سياسية، حلها عدنكم أنتم، أنتَ بصفتك وزيرًا، ومولانا بصفته ملكًا".

٨- الاعتماد على الآخرين في توفير الطعام[٢]:

"العالِم : المشكلة الحقيقية هي كيف نعثر على قطعة الطماطم؟

الملك : وكيف إذن نعثر عليها؟

العالِم : بالمصادفة.

الملكة : ومتى تأتي المصادفة؟

العالِم : هذا شيء لا يمكن التنبؤ به.

---

[١]- السابق، ص ٣٢

[٢]- السابق، ص ٣٥

الملك : أنتَ إذن جئت تحل لنا المشكلة بمشكلة .

الملكة : ابحث لنا عن شيء آخر غير الطماطم.

العالِم : أي نوع آخر من الطعام يضعنا في نفس الوضع؛ لأننا نجد الطعام ولكننا لا نستطيع أن نوجده".

٩- انتشار الفقر والجهل[١]:

"العالِم : لا أدري بعد، ولكني بعد رصد هذه الظاهرة استطعت أن ألاحظ شيئًا ثابتًا، وهو أنَّ هذه البحيرة تمتلئ بالماء في وهج الضوء، وتخلو من الماء في الظلام.

الملك : وما هي العلاقة بين الضوء والماء؟

العالِم : هناك علاقة ما لا ندري لها سببًا بعد، ولكننا على كل حال أمكننا استخلاص قانون ثابت في معادلة علمية صحيحة في أنَّ الضوء يساوي الماء، والظلام يساوي الجفاف".

١٠- انتشار الإلحاد[٢]:

"الملك : إياك أن تقول القرابين!

الكاهن : لا يوجد غيره ...

---

[١]- السابق، ص ٤١

[٢]- السابق، ص ٤٣

الكاهن : الإلحاد كثير في هذه المملكة".

١١- التنازل عن الحقوق مقابل الحاجة إلى الآخر[١]:

"العالِم : وهل هي التي اشترطت عليك الأجر، أو أنت المتبرع لها بذلك؟

الكاهن : ليس هناك اشتراط ولا تبرع، لكن مَنْ يطلب من أحد شيئًا عليه أن يعمل على إغرائه".

١٢- التملص من الواجب[٢]:

"الملكة : أي تباحث وأي وجهات نظر؟ ها هو ذا النمل أمامكم! يحمل ابن الوزير طعامًا شهيًّا هنيًّا، هل من الصعب عليكم وأنتم أربعة ذكور أشداء أن تهجموا عليه وتسحقوه، وتنقذوا من بين أيديه ابن الوزير؟!

الملك : نحن أربعة؟ أين هو الرابع؟

الملكة : أنت طبعًا.

الملك : آه حقًّا، أخرجوني أنا من الموضوع! لأني أنا الملك، والملك يحكم ولا يقاتل.

---

[١]- السابق، ص ٤٥

[٢]- السابق، ص ٥١

الكاهن : وأنا أيضًا أخرجوني من الموضوع؛ لأني أنا الكاهن، والكاهن يصلي ولا يحارب.

العالِم : وأنا بطبيعة الحال كذلك، لابد أن تخرجوني من الموضوع؛ لأني أنا العالم، والعالم يبحث ولا يشاغب.

الملكة : إذن أذهب أنا، أنا الملكة ولن أقول إني الملكة، بل إني مجرد أنثى، قفوا أيها الذكور مكتوفي الأيدي وتفرجوا، ولتذهب الأنثى إلى الجهاد!".

١٣- عدم وجود وزير حربية، وفي هذا إشارة صريحة إلى أنَّ حرب ١٩٤٨م بين العرب واليهود لم تخضع لنظم الحرب؛ فالدولة العثمانية لم تتح للعرب من البداية إنشاء جيوش منظمة، يدل على هذا الحوار الآتي[١]:

"الملك : تكلم وأخبرها لماذا يعرف النمل طرق الحرب ونحن لا؟! قل واشرح لها!

العالِم : أولاً عند النمل وزير حربية.

الملكة : وزير حربية؟!

العالِم : طبعًا، وزير متخصص في شؤون تنظيم الجيوش، وهل يعقل أن تسير كل هذه الجماعات الضخمة بهذا الترتيب والنظام في

[١]- السابق، ص ٥٣، ٥٤

صفوف متراصة بدون أن يكون وراءها مسؤول متخصص في تنظيمها؟!"

١٤- عدم وجود وزير اقتصاد بارع[١]:

"الملكة : ماذا عندهم أيضًا؟

العالِم : وزير تموين بارع.

الملكة : وزير تموين؟!

العالِم : بارع؛ لأنَّ عملية تخزين الطعام في مخازن على هذا المستوى الضخم لا يمكن إلا أن يكون وراءها تخطيط اقتصادي مدهش.

الملك : نحن لسنا في حاجة إلى تموين، ولا وزير تموين؛ لأنَّه لا توجد عندنا أزمة طعام، ولا حاجة لدينا إلى تخطيط وتخزين.

العالِم : فعلاً إنَّ اقتصادياتنا تسير بالبركة، وهذا من مفاخرنا!"

١٥- اجترار الماضي والعيش على ذكرياته:[٢]:

"الملك : هل النمل أقوى منا؟ مستحيل! إنَّه لا يعرفنا، إنَّه يعرف فقط كيف يأكلنا، ولكنه لا يعرف مَنْ نكون؟ هل النمل يعرفنا؟

العالِم : لا طبعًا".

---

[١]- السابق، ص ٥٥

[٢]- السابق، ص ٥٨

والفكرة الثانية تحتوي الحكاية فيها على أحداث، يخلص الحكيم منها إلى أنَّ طبيعة المرأة تتغير بسبب العمل، وأبرز بعض المشاكل الزوجية منها:

١- العاملة تضع الزينة في غير موضعها، وتصبح مشاعة في أنظار الجميع، فيفقد الزوج الثقة فيها[١]:

"عادل : وما الداعي إلى الزينة والتواليت وأنت ذاهبة إلى العمل داخل معمل زيوت وأصباغ وكيماويات؟!

سامية : سؤال سخيف!

عادل : جاوبي!".

٢- العاملة تكتسب بعض طبائع الرجال[٢]:

"سامية : ابعد عن طريقي، ابعد بسرعة!

عادل : لن تمري إلا على جسدي!

سامية : كده؟! وهو كذلك! (تنحية بشدة وتدفعه، فيكاد يقع على الأرض لولا إمساكه بالسرير)"

٣- العاملة تنفق أكثر من غيرها [١]:

---

[١]- السابق، ص ٧٢

[٢]- السابق، ص ٧٣

"عادل : كل المدفوعات والنفقات والفواتير والأقساط من جيبي أنا".

٤- العاملة تجبر زوجها على العمل داخل البيت [٢]:

"سامية : اذهب إلى المطبخ وضع اللبن على النار لحين حضور الطباخة"

٥- عمل المرأة يقتل الغيرة بين الطرفين[٣]:

"سامية : كنت حضرتك تتكلم في التليفون...

عادل : مع واحدة ست ...

سامية : من موظفات الشركة؟

عادل : لا، بعيدة عن هذا الجو، ست فقط، ست جميلة، مهذبة، مطيعة، متواضعة.

سامية : عادل، هذا الخيال البديع ليس وقته الساعة.

عادل : خيال؟!

سامية : طبعًا خيال، بعد خمس سنوات من زواج؛ لا تريدني أن أعرف من أنت؟".

٦- لا توجد حواجز بين العاملة والرجال الذين يعملون معها[١]:

---

[١]- السابق، ص ٧٨، ٧٩

[٢]- السابق، ص ٨١

[٣]- السابق، ص٨٤، ٨٥

"سامية : ألو مَنْ يا فندم؟ آه، صباح الخير يا أستاذ رأفت... هذه حكاية طويلة، نعم، عندما نتقابل".

٧- عمل المرأة تنعكس سلبياته على صحة الزوج[٢]:

"الدكتو : بدأْتَ الترهل قبل الأوان...

ر

عادل : من الأكل الدسم، طبيخ أم عطية!".

إذن فقد بنى الحكيم المسرحية على فكرتين، الأولى إسلامية قومية، والأخرى وطنية اجتماعية، وقد ركز فيهما على طبيعة العلاقات التي ساهمت بشكل واضح في إبراز مبررات الفكرة والتسليم بهاــ إنَّ الكاتب المسرحي لا يغمض عينيه ويحلم كما يحلم الشاعر، ويجتر أزمته النفسية أو العاطفية، وإنما يشقى بالفكرة حتى يتمكن من صياغتها فنيًّا؛ ولذلك يقول الحكيم: "إنَّ الفكرة لتتكون في نفسي، وتنمو وتمتد، وتتخذ شكلاً منتظمًا في رأسي، بل إني لأنفق أيامًا في بناء الأشخاص في مخيلتي، وترديد ما يقولون من كلام، وما يتحاورون به من حوار، ولا يبقى إلا أن أمسك بالقلم لأضع على الورق كل هذه الحياة الزاخرة النابضة"[٣]. وبهذا المسلك يصبح "الأدب هو الكاشف الحافظ للقيم الثابتة في الإنسان والأمة،

---

[١]- السابق، ص ١٠٠

[٢]- السابق، ص١٢٧

[٣]- الحكيم: زهرة العمر، (سابق)، ص ١٧٦، ١٧٧

الحامل الناقل لمفاتيح الوعي في شخصية الأمة والإنسان، تلك الشخصية التي تتصل فيها حلقات الماضي والحاضر والمستقبل"[١].

[١]- الحكيم: فن الأدب، (سابق)، ص ١

ثانيا- العاطفة وبنية المسرحية:

قد يكون الدافع إلى كتابة المسرحية عاطفة، وهذه العاطفة لابد لها من قوَّة محرِّكة، تكون مرجعية لها، وعلى الناقد أن يحيط علمًا "بأنواع القوى التي تحرك العاطفة وتكسبها طاقة الانطلاق، ومما لا شك فيه أنَّ العاطفة ضرورة لا غَناء عنها للمسرحية"[١]. وتتنوع العاطفة فقد تكون نابعة من العقيدة أو من الحب مثل الغيرة، وقد تكون وطنية، أو قومية، أو إنسانية، "وفي وسع العاطفة أن تملي عليك مقدمات منطقية كثيرة، إلا أنَّ الواجب يقتضيك أولا أن تبرقش هذه المقدمات قبل أن تستطيع هذه المقدمات أن تعبر عن فكرة الكاتب المسرحي"[٢]. والرومانسيون ركزوا على الجانب العاطفي في مسرحياتهم "وكثيرًا ما كان يتخذ الصراع الاجتماعي -في المسرحيات الرومانتيكية- صورة غنائية أو خطابية ولكنها مبررة بمجرى الأحداث"[٣].

ولأنَّ المسرحية عمل موضوعي فإنَّ العاطفة فيها يجب أن تكون عاطفة صادقة؛ حتى يكتسب النص بها صفتي التأثير والإقناع، وهذه العاطفة تساعد الكاتب على تنسيق وتخطيط مسرحيته بشكل طبيعي، مما يكسب عمله صدقًا فنيًّا؛ وهو "الشعور المنبعث في نفوسنا بأنَّ الأثر الأدبي أو الفني قد وُلِد ولادة طبيعية، ولا يمكن بالطبع أن تكون الولادة طبيعية إلا إذا خرج الأثر الأدبي أو الفني متناسق الأجزاء، متناسب الأعضاء"[٤].

١- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٨٧

٢- السابق، ص ٥٦

٣- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، (سابق)، ص ٥٩١

٤- الحكيم: التعادلية مع الإسلام، مكتبة الآداب ، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٣٩

والشعور المنبثق من الحدث في الفصل الأول شعور صادق؛ فالحدث جاء مترابطًا، وتحققت فيه الوحدة العضوية بفضل هذا الشعور، وقد صرح الحكيم بهذا قائلاً: "يكفي أن تكون المشاعر حقيقية وصادقة ويمكن تجسيدها، فعند تلاقي شخصيتين مثلاً تصطدم بينهما مشاعر معينة، لابد للفنان هنا من أن يكون على وعي تام ومعرفة أكيدة بهذه المشاعر، عليه أن يستخرج من مخزون عاطفته وتجاربه الشعورية ما يناسب هذه المواقف"[١].

والحكيم وظف العاطفة في المسرحية لإثارة الفكرة وتقويتها، وبهذا يكون قد سار في مسار كُتَّاب المسرح العالميين من أمثال (بيرشت) الذي اعتمد "في مسرحه الملحمي الذي يزعم أنه قائم على الفكرة إلى ما يسميه: وسائل التغريب، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة، ويقصد بها الطرق التي تجعل الحدث العادي غريبًا في نظر المشاهد، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره"[٢].

والحدث الذي بنى عليه الحكيم مسرحيته لخصه في قوله: " وفي أحيان كثيرة يستطيع الفنان أن يشاهد أو يعيش تجربة –ولتكن صغيرة جدًا– ولكنها كافية لأن تكون ركيزة لعمل فني. مثلاً مسرحية(مصير صرصار)، التي نشرتها منذ وقت غير طويل، كنت قبلها قد رأيت بنفسي صرصارًا ملقى في (بانيو) الحمام، يحاول الخروج منه ولا يستطيع لملاسة الجدران، ومكثت أكثر من نصف ساعة أراقب جهاده وكفاحه المضني والمميت في سبيل الخروج من (البانيو)، ولقد تعبت أنا من

---

[١]– الحكيم: ملامح داخلية، (سابق)، ص ٢٤٠، ٢٤١

[٢]– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، (سابق)، ص ٥٩٨

مراقبته، ولكنه هو لم يتعب من الأمل في الخروج، وكان أن اتخذت من ذلك ركيزة لمسرحية"[١]. هذا الحدث يدعو إلى التعاطف ثم التخيل ثم التفكير، الذي قام بصناعة صورة مشابهة للحدث الأصلي منتزعة من الواقع، وتثير فكر المتلقي بنفس الدرجة التي أثارت الكاتب لا في رؤيته الأولى، وإنما في رؤيته الفنية التي هي غاية العمل.

ويكرر الحكيم –أحيانًا– الحدث لإثارة الفكرة عن طريق الشعور؛ لإقناع المتلقي أنَّ الحدث لن يتوقف على فرد من أفراد تلك المجموعة الموجه إليها الخطاب المسرحي، فالحدث يسير على طريقة المثل الذي رُوِيَ عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب–رضي الله عنه–: "أُكِلْتُ يوم أُكِلَ الثَّورُ الأبيضُ"[٢]، وهو بذلك "يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته؛ لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع أمام القضاء، ولكن اعتماده في ذلك على وسائل شعورية تدفع إلى التأمل في جوانب الموقف"[٣]. ويتكرر الحدث مع الملك نفسه؛ لأنه لم يأبه بما حدث لابن الوزير[٤]:

"العالم : ... النجدة! النجدة!

الملكة : ماذا حدث؟

العالِم : الملك.

---

[١]– الحكيم: ملامح داخلية، ص ٢٤١

[٢]– الميداني: مجمع الأمثال، رقم ٨١

[٣]– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ٥٩٩

[٤]– الحكيم: مصير صرصار، ص ٦٤، ٦٥، ٦٦

الملكة : (في لهفة) ماذا حدث للملك؟

العالِم : زلت قدمه، سقط في البحيرة!"

ويوظف الحكيم الغناء لتعميق الشعور؛ من هذا أناشيد النمل[1]:

" النمل: (منشدًا):

هـــــــاكـــــم
الـــــــولـــيـــــمـــــة
الـــعـــــظـيـــــمـــــة

نحـــمـــــــلـــــهـــا
جـــمـــيـــــعـــاً
جـــمـــيـــعـــــــــــــــــــــ
ـــــــــاً

إلـــــــــــــــــــــى
قـــــــــــــــــــــــــــ
ـــــــــرانـــــــــــا
ومـــــــــــــدنـــــــــنـــــــ
ـــــــــــا

صـــــــــرصـــــــــــا

[1]- السابق، ص٤٨، ٤٩

ر ضـــــــــخـــــــــم
جـــــــــلـيـــــــــــل

زاد
الشـــــــــــــــــــــــــــ
ـــتـــــــــاء
الـــــــــطـــــــــــــــ
ـــــــويـــــــل

نـــــــمـــــــــــــــ
ـــــــلأ
بـــــــــــــــــــــه
الـــمـــخـــــــــــــــــ
ــــــــــــازن

لـــــــــــــــــن
يعـــــــــــــرف
أحـــدنــــــــا الجـــــوع

لـــــــأن
كلــــــــــــنـــــــــــ
ــــا
ســـــــــــــــــــــــــــ
ـــــــــــواعـــــــــــ

د

أعضاء

جسم

واحد

ليس

فيها

حزين

وليس

فينا

وحيد

وليس فينا

من يقول:

لا شأن

لـــــــــــي بالآخـــــــــرين".

لا شك أنَّ دلالة النشيد توحي بمراد الحكيم، وجملة: (أعضاء جسد واحد) تشير إلى الحديث النبوي: "مَثَلُ المؤمنين في تَوَادِّهم وتراحُمِهم وتعاطُفِهم مثلُ الجسد، إذا اشْتَكَى منه عُضْوٌ تَدَاعى له سائر الجسد بالسَّهَرِ والحُمَّى"[1].

وفي مقابل هذا الحشد المسرور نجد صرصارًا يغني منفردًا، يبث شكواه وحزنه على أمته [2]:

يـــــــــا
لـــــــــــــــيـــــــــــــــ
ـــــل ـــيـــــــــا
عـــــــــــــــــــــــــــ
ـــــــــــين

فـــــــيـــــــك
تـــــــغـــــــــــــمـــــــــــــ
ض
الـــــــعـــــــــــــيـــــــــــــ
ـــــــن

عـــــــــــــلـــــــــــــى

---

[1]- البخاري: ٦٠١١، ومسلم: ٤٦٩١

[2]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ٦٣

الــــــــعــــــــــــــزيــ

ـــــــــز

والـــــــلـــــعــــــــــين

يــــــــــــــــا

لـــــــــــيــــــــــــــــــ

ل يـــــــــــــــــــا

عــــــــــيــــــــــــــــ

ــن

فـــــــــــيــــــــــــــــ

ـــــك

نــــــــــــــــــــــــــرق

ـــــــــــــــــد

بــــــعـــــــــــــــــــين

ونــــــــــــــــــــــــــــ

ـــــــــــرقـــــــــــــــــ

ــــــــــــــب

بـــــــــــــــعــــــــــــ

ـــــــيـــــــــــن

مــــــطــــــــــع

الـــــــــــــفـــــــــــــ

ــجـــــــــــــــر

المبين

يا

ليل

يا

عين

ن".

أما المسرحية في فصليها الأخيرين فلا توجد فيها الوسائل الشعورية إلا نادرًا؛ لغلبة الهزل والسخرية على الجد، والميل إلى الإثارة عن طريق الحدث لا عن طريق الفكرة والعاطفة، ومنها الاستماع إلى أغنية [1]:

وَمَا نَيْلُ وَلَكِنْ
المَطَالِبِ بِالتَّمَنِّي تُؤْخَذُ الدُّنْيا
غِلَابَا

هذا البيت من قصيدة لشوقي قالها بمناسبة المولد النبوي، تُعَدُّ صيحة للأمة، وفيها يُذَكِّر بسيرة الرسول -عليه الصلاة والسلام- وما جاء قبل البيت وبعده[2]:

وَكانَ بَيَانُهُ وَكَانَتْ
لِلهَدْي خَيْلُهُ

---

[1]- السابق، ص٧٧

[2]- أحمد شوقي: الموسوعة الشوقية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، م٢، ص٢٦١، ٢٦٢

سُـــبْـــلاً للـحَـــقِّ غَـــابَا

وَعَـــلَّـــمَـــنَـــا أَخَـــذْنَـــا إِمْرَةَ الأَرْضِ
بِـــنَـــاءَ الْـــمَـجْـدِ اغْتِصَابَا
حَتَّى

وَمَـــا نَـــيْـــلُ وَلـكَـــنْ
الـــمَطَالِبِ بِالتَّمَنِّي تُـــؤْخَـــذُ
الـــدُّنْـــيا
غِـــلَابَا

وَمَا اسْـتَـعْصَى عَلَى قَوْمٍ مَنَالٌ إذا الإِقْـــدَامُ
كانَ لَـــهُـــمْ
رِكَـــابَا

هذا الشعر أقحمه الحكيم في المسرحية؛ فهو لا ينسجم مع الفكرة، ويبدو أنَّه لم يستطع التخلص من المشاعر الأولى التي صاحبت الحدث في الفكرة الأولى؛ فطاف بعقله في الفكرة الثانية.

ثالثاً- بنية الشخصيات:

الحدث في الفصل الأول يقوم على الرمز، والصراع فيه صراع فكري، وفي الفصلين الأخيرين يقوم على تصوير الواقع، وقد أبان الحكيم عن ارتباط الفكرة بالشخصية في مسرحياته الفكرية فقال: "المسرح الفكري تقليدي في بنائه ورسم شخصياته، ومنطق هذه الشخصيات والحوادث التي تتحرك فيه، ولكن العنصر المميز للمسرح الفكري هو أنَّ ما يشغل

الشخصيات ليس موضوعًا عاطفيًّا أو نزاعًا ماديًّا بقدر ما هو قضية فكرية"[١]. والفكرة الثانية كشفت عن أبعاد الشخصيات، والجانب المادي يظهر في قوَّة (سامية)، وضعف (عادل)، والبعد النفسي يظهر من إلحاح (عادل) الدائم في السؤال عن نفسه مَنْ أنا؟ أما البعد الاجتماعي فيتمثل في تلك الطبقة التي شاع فيها الاختلاط، وكسرت الحواجز بين الجنسين.

والذي ساعد على بروز الأبعاد الثلاثة، الفكرة التي وضعها الحكيم نصب عينيه، فقد جعلت "شخصيات العمل الأدبي مجرد دمى، والعوامل المتصارعة مجرد أدوات آلية"[٢]. والشخصية المحورية (سامية)؛ فهي "من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول؛ فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم، وغالبًا ما يكون التطور في هذه الشخصية أقل منه في غيرها من الشخصيات؛ لأنها تكون من البداية(بداية ظهورها في المسرحية) قد بلغت أوج كمالها أو كادت"[٣]. و(عادل) لم يكن على نفس الدرجة من التكافؤ في الضد؛ فهو ضعيف، وهذا ما كشف عنه هذا الحوار[٤]:

"الدكتور : ما هو اعتقادكِ في شخصية زوجكِ؟ ...

سامية : أنا أعتقد أنَّ شخصيته أضعف من شخصيتي"

---

[١]- الحكيم: ملامح داخلية، (سابق)، ص ١٠٢

[٢]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٩٧

[٣]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (سابق)، ص ٧٥، ٧٦

[٤]- الحكيم: مصير صرصار، (سابق)، ص ١٣٨

وفي المقابل يرد (عادل) هذا الاعتقاد ردًّا نظريًّا[١]:

"عادل : نعم هذا ما أعرفه عنها، إنها في دخيلة نفسها تعتقد أني أضعف منها شخصية.

الدكتور : وهل هذا غير صحيح؟

عادل : طبعًا، غير صحيح ...".

وهذا الجانب النفسي الذي حاول الحكيم إبرازه أدى إلى ركود الفكرة، وتجمد الصراع، ولم يوفر لهاتين الشخصيتين وحدة الأضداد؛ فيسيران في اتجاهين متعاكسين، ينتهي الصراع بينهما بنتيجة لصالح أحدهما، حتى يخرج بذلك من دائرة الواقعية في الحدث، وثَمَّة سبب آخر جمد الحركة بينهما، هو أنَّ الشخصية ارتبطت بالفكرة أكثر من الحدث، بمعنى أنَّ الفكرة لم تختفِ في تلابيب الشخصية؛ ولهذا لم يحدث تحول في الفعل، وفقدت المسرحية حسن الانتقال الذي يجب أن يكون في الشخصيات والفعل معًا، وهذا عيب وقع فيه الحكيم في الفصلين الأخيرين؛ لاعتقاده أنَّ الانتقال "لا يصح أن يأتي إلا مطابقًا للحياة الواقعية"[٢]. واستسلام (عادل) للأمر الواقع يضع نهاية للأحداث؛ وبهذا تتوافق النهاية مع الفكرة التي طرحها الحكيم، وأصرَّ على إبرازها. واختيار الأسماء يدل على الفكرة؛ فـــ(سامية) من السمو، وهو رمز للتكبر، و(عادل) من العدل، وهو رمز الإنصاف في التعبير عما يشعر به جراء الواقع الذي يعيشه.

---

[١]- السابق، ص ١٦٢

[٢]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٣٦٧

رابعاً- الصراع وجدلية العلاقة في بنية المسرحية:

تتعدد أنواع الصراعات بتعدد الأفكار؛ فقد يكون الصراع مرئيًّا، وقد يكون بين قوتين إحداهما مرئية والأخرى غير مرئية، كصراع الشخصية مع الزمن، وقد يكون داخليًّا يجري في نفس البطل كالصراع بين العقل والقلب، وهو صراع غير مرئي إلا أنه مكشوف؛ لأنه يحدد الأحداث وعلاقة الشخصيات ببعضها، وقد يكون الصراع ذهنيًّا يجري بين الأفكار كما في بعض مسرحيات الحكيم. كما تتغير أنواع الصراع بتغير البيئة؛ فلكل زمان ومكان مشكلاته، والأديب المسرحي باعتباره مرآة لبيئته يستخلص من هذه الصراعات ما يصلح لمعالجته من خلال أفكاره.

والمسرحية القديمة كانت محكومة بصراع واحد، وكان الصراع يدور فيها بين قوتين لا ثالث لهما، وكانت المرجعية تعتمد على "الدين ومواضعات المجتمع المستقر الثابت الدعائم، فللأخلاق قوانينها العامة، وللتقاليد سلطانها الذي لا يقهر، وفي محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية، بحيث توحي الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك"[1]. ثم انشطرت الفكرة في الواقعية والطبيعية إلى موجب وسالب، ولم تعد الفكرة الواحدة هي المسيطرة على الصراع، ولم يعد الصراع الناشئ عنها صراعًا خارجيًّا، بل تحول إلى "صراع فكري ديالكتي يبين عن وجهات مختلفة، ليقوم القارئ أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة، وفي هذا التركيب يبدو التوافق في الفكرة التي ترمي إلى تقويض نظام تحكمي تخضع له الشخصيات، دعامته المفارقات الاجتماعية

[1]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، (سابق)، ص ٥٩٠

القاسية، المتحجرة، يزلزلها الإنسان الحي بجهوده في جماعته وقومه، وتترد هذه الأفكار بين محورين: الجماهير والإنسان في هذه الجماهير"[١].

وفي هذه المذاهب لم تعتمد الفكرة على الصراع القائم على مرجعية عقائدية، وإنما اعتمدت على أفكار أعلت من شأن الإنسان، الذي أصبح قادرًا على حل أي مشكلة تعترض طريقه، "ووضحت أنواع الصراع العالية في كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية، وضرورات الطبيعة"[٢].

وفي مسرحية (مصير صرصار) يوجد نوعان من الصراع: الأول- صراع فكري في الفصل الأول، وهو "لا يعني بتحديد معالم الحدث، ولا بالحركة الدرامية، ولكنه بارع في الحوار ذي الطابع النفسي"[٣]، الثاني- صراع خارجي، يعتمد على الحركة، ويحاول الكاتب فيه "طرح تفسير أو رؤية لتجربة إنسانية متكررة، بحيث يكون للتفسير أو الرؤية صفة الإقناع، لا صفة اليقين التام أو الإلزام"[٤]. والفرق بين الصراعين: أنَّ الأول يتعلق بمرجعية ثابتة، فيحتفظ بقيمته الفكرية والفنية التي نشأ عليها، والثاني يظل محكومًا بإطار الفضاء الذي نشأ فيه؛ فقد تتغير الفكرة والرؤية الفنية بتغير هذا الإطار في إحدى جانبيه الزماني أو المكاني، وهذا التغيير مرتبط بزاوية الرؤيا عند الأديب، كما تختلف من متلق لآخر. والصراع الأول صراع وجود، والثاني على حق القوامة، لمن تكون القوامة؟ هل تكون

١- السابق، ص ٥٩٢

٢- السابق، ص ٥٩١

٣- السابق، ص ٦٠٢

٤- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، (سابق)، ص ١٢

لـــ(عادل) بعد أصبحت (سامية) موظفة ومساوية له في كل شيء؟ هل يفقد عادل شخصيته بسبب فقدان هذه القوامة؟ أم أنَّ المرأة تفقد أنوثتها بســـبب العمل؟ كله تحقق في المسرحية من خلال الرؤية التي طرحها الحكيم فـــي الصراع الدائر بين الشخصيتين.

والصراع في الفصل الأول يقوم على جدلية العلاقة بين الحقائق المطروحة في المسرحية، والمشابه لها في الواقع؛ إذ إنَّ المتلقي يفسر الواقع على ضوء أحداث النص، ومن ثَمَّ يتحول الصراع الفكري المعتمد على الرمز إلى صراع بين قوتين، والنتيجة التي يحصل عليها المتلقي من هذا التفسير هي نفس النتيجة التي حصل عليها من النص الأدبي؛ إذ إنَّ المشاهدة أو المقدمات التي نتج عنها الاستدلال واحدة. ويسير الصراع في خط مستقيم، ومن السهل على المتلقي في أي مسرحية يسير صراعها على هذه الطريقة أن "يتتبع مراحل احتدام الصراع في تسلسل زمني وسببي واضح، من نقطة بداية، في تصاعد منطقي يحكمه إطار قيم واضح"[١].

والصراع في مثل هذه المسرحيات يبدأ من مقدمات تؤدي إلى صراع، والصراع نهايته معروفة ومحددة سلفاً، إذ إنَّ المقدمات تشير إليها وإلى الحل، والكاتب يعمد إلى هذا النوع؛ "لأنه يتمتع بقدر من اليقين يسعى إلى تأكيده من خلال العمل الدرامي، إذ هو يجعل من هذا اليقين الإطار المرجعي الثابت للحدث الدرامي النامي"[٢]. والصراع الأول يؤكد على أنَّ الاتحاد يلد الشجاعة والقوة، التي تحقق لتلك المجموعة وجودًا متميزًا، والصراع الآخر يؤكد على أنَّ الشجاعة في الرجل مرتبطة بالقوامة،

---

[١]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، (سابق)، ص٢٩

[٢]- السابق، ص ٣٠

والأول يؤكد على قيمة عامة ليست في المجتمعات الإنسانية فقط، بل تشمل جميع الكائنات الحيَّة، وكلا الصراعين يقوم على مرجعية إسلامية، اعتمد عليها الكاتب في صياغة رؤيته الفنية.

والصراع في الفكرة الأولى ينتهي بسقوط الصرصار الملك، والصراع في الفكرة الثانية ينتهي بقتله، والحل في الصراع الأول جاء طبيعيًّا ومنطقيًّا، أما الحل في الصراع الثاني فقد جاء مفتعلاً؛ إذ إنَّ المشكلة بين الزوجين لم تحل، وموت الصرصار لا يعني الحل؛ لأنَّ المسرحية " نشاط يطرح صراعًا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه، سواء عن طريق المعالجة أو الفصل بين قوى الصراع"[1]، وهذا لم يتحقق في نهاية المسرحية.

والصراع في الفصل الأول صراع صاعد، يبدأ بين الملك والملكة، ثم يحدث تدرج في الصراع بعد موت ابن الوزير، ويكشف هذا الحدث عن أسباب المشكلة، ثم يتدرج الصراع بعد حضور العالِم، الذي يزيد المشكلة تعقيدًا، ثم الكاهن الذي يقيم اعتقاداته على الشعوذة. والشخصيات التي اختارها الحكيم رموزًا لأفكاره ساعدت على نمو الصراع وتطوره بشكل تدريجي؛ فلا يقوم بينها توافق في الرؤية والهدف؛ مما أدى إلى نشوب أزمة، والأزمة انتهت بحل، وهو أنَّ الملك لقي نفس مصير ابن الوزير. أما الصراع في الفصلين الأخيرين فهو صراع ساكن؛ لأن الحدث لم ينسجم مع الفكرة، وبالتالي لم يستطع النهوض بأعبائها، وساعد على سكونه شخصية (عادل)؛ "لأن الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في

[1]- السابق، ص ١٩

الأمور، أو التي لا تستطيع أن تتخذ قرارًا في المسرحية التي تعيش فيها تكون مسؤولة عن سكون الصراع"[١].

خامساً- لغة المسرحية:

يقوم الحوار في المسرحية بمهمة السرد في الرواية؛ فالسرد يقوم بنقل الأفعال، التي هي مهمة الحوار في المسرحية، ويمتلك الراوي سعة لا يمتلكها كاتب المسرحية؛ لأنَّه يعتمد بجانب السرد على الوصف والحوار، أما الحوار في المسرحية فهو يقوم بكل شيء؛ "فهو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارًا جيدًا، بما أنه أوضح أجزائها، وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم"[٢].

واعتقد بعض الباحثين أنَّ المسرحية بُنيَت على فكرة واحدة، ومستويين في اللغة، الأول اتسم بالفصاحة والإيجاز، والآخر اتسم بالعفوية والتلقائية، يظهر هذا من قوله: "أما مسرحية (مصير صرصار) فإنَّ مستوى لغة الحوار بين الملك والملكة والوزير في الفصل الأول أعلى منه بين (عادل)، و(سامية) في الفصلين: الثاني والثالث؛ إذ تبدو الجمل المسرحية في الفصل الأول محكمة مكثفة بعيدة عن تلقائية لغة التخاطب اليومية، ولا تشي بفروق بين شخصية وأخرى، ويتفق ذلك مع شخصيات هذا الفصل التي لا تتحاور فيما بينها على الحقيقة، وإنما على ما يريد لها

---

[١]- لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، (سابق)، ص ٢٥٥، ٢٥٦

[٢]- السابق، ص ٤١٠

الكاتب أن تتحاور، أما الجملة المسرحية في الفصلين الأخيرين، فإنها –مع تلك الشخصيات الواقعية– تتخفف من رصانتها وتراكيبها الكلاسيكية؛ لتصبح طيعة للحوار العفوي الحي الذي يتغذى كثيرًا من مفردات العامية وقوالبها من ناحية، كما تعكس اختلافًا بين شخصية وأخرى من ناحية ثانية، وقد كانت هذه المناسبة بين مستوى لغة الحوار والشخصية أمرًا فنيًّا ضروريًّا"[١].

وهذا الكلام صحيح، لكنه لم يكن لأمر ضروري فني؛ فلم يكن نابعًا من إرادة الكاتب، وإنما جاء نابعًا من سيطرة المرجعية على الأحدث، ومن ثَمَّ انعكس هذا على الحوار، لذلك فإنَّ لغة الحوار في المسرحية اتفقتا في بعض السمات الأسلوبية، واختلفتا في البعض الآخر، ومعالم الاتفاق تظهر في الآتي:

١– جدلية الحوار: والمقصود بها الحركة الفكرية التي تكشف عن الشيء ونقيضه في آن واحد، أو الفكرة المتخيلة والمساوي لها في الواقع؛ لأن اللغة في المسرح "تقيم جدلاً أوسع بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي، حيث إنَّ المتفرج يتتبع جدل الشخصيات المتحاورة؛ ليصل إلى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه كمتفرج"[٢].

٢– موضوعية الحوار النابعة من موضوعية الفكرتين؛ فالأولى لها أبعاد سلبية على الأمة، والأخرى لها أبعاد سلبية على المجتمع.

---

[١]– مجموعة من الكتَّاب: توفيق الحكيم الأديب، المفكر، الإنسان، (سابق)، ص١٤٤، ١٤٥

[٢]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، (سابق)، ص ٢١

٣- خلو الحوار من الشعرية الدافئة، سواء بين الملك والملكة، أو بين (عادل) و(سامية)؛ بسبب سيطرة الفكرة على اللغة في الأولى وسيطرت الحدث عليها في الثانية.

واختلاف لغة الحوار يظهر في الآتي:

١- الحوار في الفصل الأول كُتِب بالفصحى؛ لأنَّ الفكرة التي تناولها الحكيم فكرة نبيلة، استدعت اللغة التي تناسبها، والفكرة الثانية عالجت في وقتها قضية اجتماعية في طبقة متوسطة، تمردت على بعض القيم؛ نتيجة ضعف ثقافتها الأصيلة، وضعف شخصيتها أمام مغريات ثقافة الغرب؛ لذا فإنَّ الحوار اتسم بالسطحية والسذاجة، وظهر في لغة الحكيم ما عرف باللغة الثالثة، التي حاول فيها الجمع بين الفصحى والعامية.

٢- اتسم الحوار في الأولى بالإيجاز؛ لأنه يدور حول حقائق ثابتة، وفي الثانية بالإطناب؛ فالقضية محل خلاف بين الشخصيات.

٣- لم يوظف الحكيم الرمز بمفهومه العام، الذي يعتمد على التجريد ويفهم من السياق، وإنما اعتمد في تجسيد فكرته على الاستعارة الرمزية، التي "تقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزًا لتلك المعاني"[١] ؛ والكاتب "يلجأ إلى قالب الاستعارة الرمزية...التي تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صورة محددة الدلالة واضحة الملامح والتخوم، بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة

[١]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (سابق)، ص٣٤

بينهما"[١].أما الفكرة الثانية فهي تميل إلى الصراحة والواقعية، وهذه اللغة لا تتناسب مع الحوار الأدبي بشكل عام، والحوار المسرحي بشكل خاص؛ لأنَّ "الفن عمومًا والفن المسرحي خصوصًا ينبغي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد، فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني –وهو هنا المسرحية– أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع"[٢].

٤– الفكرة الأولى أنتجت مأساة، أبرز ما في حواراتها الجانب النفسي؛ فقد أضفى على الحوار حركة متتابعة ومتجددة، وهذا أفضل ما يميز هذه المسرحية؛ لأنَّ الحوار فيها "يعبر عن ظاهر الشخصية، ويفصح عن باطنها في وقت واحد"[٣]. والفكرة الثانية ظهرت فيها خصائص (الميلو دراما)، التي تتسم بالعنف، وتعتمد على "الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية، فالعالم الذي تصوره عالم تنفصل فيه الأعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة... كما ظلت تستمد موضوعاتها من التاريخ والصحافة والروايات المعروفة والمشاكل المنزلية"[٤].

---

[١]– مجموعة من الكُتَّاب: توفيق الحكيم الأديب، المفكر، الإنسان، (سابق)، ص٣٤

[٢]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ٤٤

[٣]– السابق، ص ٨٧

[٤]– شكري عزيز الماضي: فنون النثر الحديث ٢، الشركة العربية المتحدة، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م، ص ١٤٠

وبعد، فقد أثبت البحث أنَّ الرؤية الفنية للكاتب، لم تقف عند حدود الحدث، بل استدعت مرجعية، ساهمت في تحديد زاوية الرؤيا للكاتب، وأكسبت المسرحية قوة ساهمت في تشكيل الحدث تشكيلاً فنيًّا أصيلاً.

وقد توصلتُ إلى نتائج عدَّة، من أهمها:

١- أقام الحكيم فكرته على مرجعية إسلامية تعتمد على حقائق ثابتة وواقع يؤيدها، فاتسمت بالصدق الفني النابع من صدق الحقيقة والواقع، وأصبح لمسرحيته جدوى؛ فقد كشفت عن أخطاء يمكن علاجها؛ حفاظًا على كيان الأمة.

٢- عبرت المسرحية عن قضية مشتركة؛ لذا فإنَّ المرجعية التاريخية لعبت دورًا إيجابيًّا في تخصيب الرؤية الفنية للكاتب.

٣- حاول الحكيم أن يوازن بين الشكل والمضمون؛ فخرج من دائرة المذاهب الأدبية، مما أتاح له فرصة التعبير بحرية وجرأة عن قضايا أمته؛ فأدخل هذا الفن في إطار الأدب الهادف؛ و"الكاشف للقيم الثابتة في الإنسان والأمة، الحامل الناقل لمفاتيح الوعي في شخصية الأمة والإنسان، تلك الشخصية التي تتصل فيها حلقات الماضي والحاضر والمستقبل"[١].

٤- النص المسرحي عبر عن عاطفة قومية، تعاضدت مع الفكرة الرئيسة في إبراز رؤية الكاتب، وهذه العاطفة تُعد عنصرًا مهمًّا في تكوين النص، وقد ساعدت على دمج الشعورين الديني والوطني.

٥- المسرحية في فصلها الأول مأساة من طراز المآسي اليونانية، وقد تأثر الحكيم بالظروف التي مرت بها الأمة؛ لذا فإنَّ المنهج التاريخي هو

[١]- توفيق الحكيم: فن الأدب، (سابق)، ص١

الأقدر على تفسير هذه المسرحية. في حين أنَّ المنهج الاجتماعي هو الأصلح لتفسير الفكرة الثانية؛ باعتبار أنَّ الأدب "صورة حية وناطقة لمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية"[١].

٦- نقد المسرحية اتسم بالخداع والغموض والإيهام؛ مما قد يتسبب في صرف أنظار المتلقين عن هذه المسرحية المفيدة والممتعة.

٧- لم تكن رؤية الحكيم الإبداعية بمعزل عن نظرياته النقدية؛ فقد التزم بكثير منها في صياغة المسرحية، وخالف في قليل منها.

[١]- حسن مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠١٠م، ص٦٠

المصادر والمراجع:

أولا- المصادر الإسلامية والأدبية:

١- القرآن الكريم.

٢- صحيحا البخاري ومسلم.

٣- الميداني (أبوالفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري ت ٥١٨): مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥م.

٤- إبراهيم العرب: آداب العرب، نظارة المعارف العمومية،القاهرة،١٩١٣م

٥- أحمد شوقي: الموسوعة الشوقية، جمع: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١،

١٩٨٢م

٦- توفيق الحكيم:

- الأحاديث الأربعة والقضايا الدينية التي أثارتها، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٣م

- بين يوم وليلة، مكتبة مصر، ١٩٩٤م

- التعادلية مع الإسلام والتعادلية، مكتبة الآداب،القاهرة،١٩٨٣م

- زهرة العمر، مكتبة مصر،القاهرة،١٩٨٨م

- سجن العمر، مكتبة الأداب، القاهرة،(د.ت)

- فن الأدب، مكتبة مصر،القاهرة،١٩٨٨م

- في الوقت الضائع، مكتبة مصر، ١٩٨٨م

- مصر بين عهدين، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م

- مصير صرصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م

- ملامح داخلية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨م

٧- محمد عثمان جلال: العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، مطبعة النيل،مصر،ط١،١٩٠٦م

ثانياً- المراجع العربية:

١- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥،١٩٨٣م

٢- أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة،١٩٩٩م

٣- إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي،(د.ت)

٤- جورج طرابيشي:

- الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك، دبي، ط١، ٢٠١٣م.

- عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط١،١٩٨٢م

٥- حسن مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

٦- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧- سيد قطب: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م.

٨- شكري عزيز الماضي: فنون النثر الحديث٢، الشركة العربية المتحدة، القاهرة،ط١،٢٠١٢م

٩- طه حسين: في الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، القاهرة،١٩٣٣م.

١٠- عبدالرازق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥١م.

١١- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

١٢- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة (٢٤٨) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٢، ١٩٩٩م

١٣- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

١٤- مجموعة من الكُتَّاب: توفيق الحكيم الأديب. المفكر. الإنسان، المركز القومي للآداب، القاهرة، الكتاب التذكاري، ع١، ط١، ١٩٨٨م.

١٥- محمد حسين الدالي: عملاق الأدب توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

١٦- محمد غنيمي هلال:

- الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨م

- النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٧- محمد مندور:

- في المسرح المصري، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

- المسرح، دار المعارف، القاهرة، فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي١، ١٩٨٠م

- مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٨- نفوسة ذكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، (د.ت).

١٩- نهاد صليحة:

- المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

- المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م.

- المسرح عبر الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢م

ثالثا- المصادر والمراجع الأجنبية:

١-أ.أنيكست: تاريخ دراسة الدراما(نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس)، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٠م

٢-أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة، ترجمة: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٦م

٣-البير كامو: سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة،بيروت،١٩٨٣م

٤-جان بول سارتر: الذباب، ترجمة: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت،(د.ت)

٥- دوستويفسكي: رسائل من تحت الأرض، ترجمة: أنيس زكي حسن، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط٢، ٢٠١٧م.

٦-لاجوس اجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م.

تم بحمد الله وتوفيقه