

الاغتراب والمسرح الذهني:
مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم نموذجا

د. شيماء عبد الرحمن
مدرس بقسم اللغة العربية
كلية الألسن- جامعة عين شمس

Patterns of Alienation in the Theater of Ideas: Tawfiq Al-Hakim's *The People of the Cave* As an Example

Many plays by Tawfiq Al-Hakim are based on a specific idea that the writer assumes to be true. This idea is presented by the playwright through the characters of his play and through associating the idea with the action in the play. in *The People of the Cave*, Tawfiq Al-Hakim presented several intellectual issues.

the play revolves around the conflict between man and time. Three people come back to life after a sleep that lasts for more than three centuries. The researcher studied these aspects on the basis of the analytical method.

أنماط الاغتراب في المسرح الذهني مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم نموذجا

عرض توفيق الحكيم في مسرحية أهل الكهف قضايا فكرية متعددة؛ يدور محور المسرحية حول صراع الإنسان مع الزمن؛ ثلاثة من البشر يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون. يمكن رصد مظاهر الاغتراب في مسرحية " أهل الكهف " في ثلاثة أبعاد: الاغتراب عن الذات، الاغتراب عن الجماعة، الاغتراب عن العالم. قام البحث بدراسة أنماط الاغتراب في المسرحية معتمدا على المنهج التحليلي، رسم توفيق الحكيم الملامح الذهنية لشخصيات المسرحية، وغاب وصفها الخارجي باستثناء بعض المشاهد.

الاغتراب والمسرح الذهني: مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم نموذجا

الفن الأدبي بكل أشكاله وأنواعه صورة من صور الوعي الاجتماعي، وظاهرة من الظواهر الثقافية؛ فلا يمكن عزله عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية؛ فالفكر الإنساني يتغير بتغير الظروف، والأوضاع، وحاجات المجتمع، لكن يخلد فيه مع كل ذلك شئ واحد هو نزعه الإنسانية؛ فالكاتب يتأثر بالمجتمع من حوله، ويؤثر فيهم مما يحدد موقفه، وأيدلوجيته تجاه القضايا المختلفة" فلا يمكن دراسة الأدب عامة، والمسرح خاصة بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي يعايشه"١، فالمبدع الحق هو الذي يعيش مع الناس، ويشفق كتبه من نفوسهم؛ من أجل أن يقدم أعمالا تتصل بحياتهم اتصالا مباشرا؛ فالكاتب لا يكتب لنفسه بل يكتب من أجل إيصال فكرة أو إحساس أو قضية إلى المتلقي؛ فدراسة النص الإبداعي "تعتمد على تحليل العلاقة بين صياغته وبين العالم الذي نعيش فيه من خلال واقعه"٢.

والمسرح-بوصفه فنا من فنون الأدب-مرآة تعكس قصص الشعوب في مختلف الأجيال والعصور؛ حيث يسعى الكاتب المسرحي جاهدا لكي يكتشف العالم من حوله "اكتشافا تدريجيا من خلال الأحداث والأشخاص، ومن ثم يختار الفترة التي يعالجها"٣، بحيث تصور حاضر عصره ومسائله فمن ثانيا الماضي يصور بعض جوانب الحاضر، ولا يتوقف دوره عند مرحلة الكشف فقط، بل يتعدى ذلك إلى تقديم المساعدة، والعلاج في حل القضايا المختلفة التي تطرأ على المجتمع* بشكل فني جمالي متعدد الدلالة؛ حتى لا يتسم العمل بأحادية الدلالة" أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهما الفني، ولا ترضي بالقدر الكافي حاجتنا الجمالية والإنسانية"٤، فكلما تعددت الدلالة زادت المعرفة؛ فالمسرح جسرين الكاتب والمتلقي يتوسل فيه الأديب بأدواته الفنية لإيصال تلك المعاني "فالاتصال الناتج عن المعرفة الدلالية يتسم بالإطناب والإسهاب في الأداء المسرحي"٥.

ويكون نجاح النص-في هذه الحالة-معتمدا على قدرته على جذب القارئ بطريقة ما تسيطر عليه وتحاصره؛ "فالنص الجيد ينصب شراكا لقرائه ويدعوهم إلى الافتتان به"٦ من خلال فكرة رئيسة يقدمها الكاتب عبر كلماته الموحية؛ فالنص الأدبي إبداع فردي قادر على بناء مستويات مختلفة من المعاني التي تتناسب وثقافة المتلقي؛ فالنصوص المجردة عن الفكرة قد "تسلينا ساعة من الزمن؛ ولكنها تفتقر إلى المادة افتقارا كبيرا، ولذا تترد إلى العدم"٧؛ ولعل ذلك ما قصده صبري حافظ من أن المسرح لا يزدهر بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد لأنه يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تتأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود"٨.

فلعل عمل أدبي صوته الخاص وعطاؤه المنفرد الذي يميزه عن غيره، فهو نتاج لعبقرية كامنة في نفس صاحبها؛ تظهر في تأليف المعاني الجيدة والاهتداء إلى أفكار جديدة؛ "وحيثما ندرك الفعل الذي يقصد إليه الفنان إدراكا مباشرا نستطيع أن نفهم موضوعية رؤياه على أي نحو وصل إليها"٩؛ مما يعطي النص بصمته الخاصة التي تميزه عن غيره والتي تربط بينه وبين المتلقي ففي "سياق التلقى يشار إلى الاتصال كثيرا، وهما يلتقيان في أكثر مما تعنيه الاستجابة أو التأثير، وهنا يكون الاتصال مدخلا جديدا لدراسة الأدب"١٠ غير أن هذا يحتاج من

المبدع جهدا كبيرا، وموهبة عالية، وقدرة وذوقا؛ فالإبداع هو إنتاج أفكار جديدة، أو إعادة ربط أفكار ونتائج موجودة بطريقة جديدة مبتكرة؛ "فليس الذوق غريزة تولد مع الإنسان؛ إنه ملكة تكتسب بالمراس، وتجلى بالصف" ١١.

فالإبداع الحق ما يتجاوز حدود الواقع، معتمدا على ما يمتلكه الكاتب من قيم وعناصر جمالية مؤثرة؛ "قراءة الخيال الأدبي أو كتابته يمكن أن تشكل بذاتها جزءا من بناء فضاء خاص ١٢؛ حيث يأتي دور الأسلوب في النص الأدبي الذي يكشف عن تفكير الأديب الخاص، وتصوره للأشياء، وتناوله للمعاني الذهنية والعاطفية" ١٣، وما فيه من صدق في الإحساس وعمق في الفكرة من أجل الوقوف على فهم صحيح للنص الأدبي، الذي يتحقق من خلال قراءة النص بطريقة تحرره من صفات تجعله مغلقا على ذاته، فعند قراءة النص الأدبي "يصير منتجا تمارس المعرفة نشاطها عليه" ١٤.

قامت الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم على فكرة ذهنية؛ " يفترضها أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية أو الأسطورية، ثم يأخذ في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت" ١٥، هذه الفكرة الذهنية، يقدمها الكاتب من خلال شخصياته المسرحية وربطها بالأحداث، ومهما اختلفت الصياغة تبقى الفكرة ثابتة بحيث لا يجري عليها أي تغيير بوصفها محددة نوع المسرحية، فالكاتب "يمسك بين يديه بوصلة فنية-إذا جاز هذا التعبير-ليوجه بها قارئه نحو فرضية نصه، ورسالته المرجوة منه" ١٦ فلا يصح بحال أن يستسلم الكاتب "للذة ذكر أحداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحي ولا تصور لونا من الصراع فيه" ١٧.

عرض توفيق الحكيم في مسرحية أهل الكهف قضايا فكرية متعددة منها ما يتصل بقصة أهل الكهف في القرآن؛ حيث استطاع المؤلف أن يسجل سبقا سيظل محتفظا به لعدة أجيال ومنها ما يتصل " بقصة مماثلة يابانية هي قصة موت الأمير أوراشيما وبعثه وقد ساقها مفصلة في الفصل الأخير من المسرحية على لسان الفتاة بريسكا" ١٨؛ وبذلك استند الكاتب إلى البعد القرآني للحكاية، ممتزجا بالتقاليد المسيحية الشرقية التي تتناولها في صيغة شديدة القرب من صيغتها القرآنية التي تعد " الصورة الأولى للقصة العربية" ١٩ ثم حاول الكاتب أن يربط كل ذلك بالتاريخ؛ في حديثه عن أحوال المسيحيين الأوائل إبان عصر الإمبراطورية الرومانية، وقد ذكر أحمد عثمان نبذة قصيرة عن الخلفية التاريخية للفترة التي يرجح وقوع حادثة أهل الكهف فيها إلى عصر "الإمبراطور دقلديانوس (٣٠٥-٢٨٥م) عصر أكبر حركة اضطهاد ضد المسيحية، وإن كان المؤرخون ينقسمون إزاء مسؤولية هذا الإمبراطور الشخصية فيما جرى في عهده من بطش بالمسيحيين؛ ففريق يعفيه من هذه المسؤولية، وفريق يتهمه بروح المحافظة والتعصب للقيم الرومانية القديمة؛ لأنه في ٢٣ فبراير عام ٢٠٣م، أمر بهدم كل الكنائس وحرق كل الكتب المقدسة" ٢٠.

فالتاريخ حافل بالكثير من تجارب البشر المختلفة؛ "فلا غضاضة إذن في البحث والتنقيب داخل ماضيها السحيق لنفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر" ٢١؛ فهو مصدر أساس يرجع إليه الأديب من أجل أن يتخير ما شاء من تجارب يحيلها أدبا، فضلا عن أن

الأديب جزء من عصره ومجتمعه فواجبه دائماً "أن يكون شاهداً على عصره، وتلك مهمة شاقة من القبح أن نجعلها مستحيلة عليه" ٢٢ فالأدب لا يصف الواقع فقط، ولا كيفية التوافق مع المتغيرات من حولنا، "وإنما لديه السعة ليجعلنا ندرك طرق التغيير للصيغ الثابتة المستقرة في واقعنا المعاصر" ٢٣.

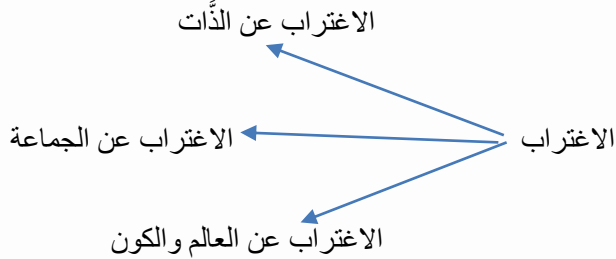
لم يكن المسرح إذن بمنأى عن الفكر؛ فالإبداع المسرحي صورة من صور التأمل العقلي، وتعبير عن حاجة عقلية؛ وإذا كنا نتعامل مع العمل المسرحي على أنه خطاب يحمل مضمونا فكريا، فكان حتماً أن ندرس بنية هذا العمل المسرحي؛ لاستشراف جمالياته من خلال رؤيته للعالم من وجهة نظر الكاتب

وتتبع هذه الدراسة -في عمومها- المنهج الوصفي التحليلي؛ وهو الذي يعتمد على النص الأدبي منطلقاً وغاية بهدف تفسيره، وفهمه بصورة أوضح

أنماط الاغتراب في مسرحية أهل الكهف:

يدور محور المسرحية حول صراع الإنسان مع الزمن؛ ثلاثة من البشر يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون كانت لهم علاقات اجتماعية وثيقة بالناس والحياة من حولهم، وعندما عادوا مرة أخرى إلى الحياة بعد غياب طويل اختلف العالم من حولهم مات الأهل والأحباب والأولاد؛ الأمر الذي دفعهم إلى الإحساس بالوحدة والغربة في عالم جديد؛ مما جعلهم يهربون سريعاً إلى كهفهم؛ فالحياة في هذا الكهف البعيد المظلم، أفضل بكثير من الحياة مع أشباح-بالنسبة لهم- لا يستطيعون الاندماج والتعايش معهم، حيث يغلب التركيز على الموقف الذي يحيط بالفرد بدلاً من التركيز على الفرد نفسه؛ "فالكاتب يرى أن الموقف يعمق من خبرة الوجود، رغم كل المعاناة التي تكتنف هذا الوجود في داخل ذلك المكان الذي يتطلب العزلة والوحدة" ٢٤.

يمكن رصد مظاهر الاغتراب alienation* في مسرحية "أهل الكهف" في ثلاثة أبعاد:



١- الاغتراب عن الذات:

يعبر هذا المفهوم عن شعور الفرد بانفصاله عن ذاته؛ شعور بأن ذاته الخاصة وقدراته عبارة عن وسيلة أو أداة، تعبر الشخصية عن ذلك بعدم الانتماء والانفصال عن مجريات الحياة من حولها، والاستسلام التام للذات.

يرسم توفيق الحكيم بعض الشخصيات في مسرحيته بصورة غير قابلة للاندماج والتعايش مع الأحداث من حولها مما يجعلها تهرب من الواقع، تهرب من كل شيء حتى من الثياب التي تستر الجسد الحاوي للذات نفسها. فما تكاد عين الكاتب تدرك معنى محدد؛ حتى

يدخل عليه متغيرات متعددة ومعقدة؛ "فتأتي الصورة بعيدة عن النموذج بعدا يحررها منه تحريرا حقيقيا" ٢٥.

يتضح ذلك في عكوف الشخصية على الجسد ببعديه: المادي، والروحي؛ فنجد الذات المغترية ممعنة فيما يخص جسدها؛ لأنها ببساطة انعزلت عن الآخرين؛ لم تعد تأبه بوجودهم، مكان في أعماق الذات لا يفهمه أو يراه إلا من عاش مثل هذه التجربة؛ حيث تصبح الأحلام وسيلة الذات للهروب من الواقع "إذ تتم والإنسان في حالة من فقدان الإدراك الواعي بحقيقة ما يرى، وحقيقة ما يتخيل من صور وأحداث خلال حالة الحلم" ٢٦؛ ومن ثم تتفصل الذات عن الواقع الحزين الغريب إلى الحلم بكل ما فيه من خيالات سعيدة.

فالحلم وسيلة من وسائل الاتصال بين الإنسان والغيب ٢٧؛ يصبح الحلم فيها هو الحقيقة؛ التي تعرض "سلسلة متوالية من الأفكار الملموسة مصبوغة باللذة أو الانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا" ٢٨.

وقد جعل توفيق الحكيم الحلم وسيلة للهروب من الواقع بكل ما فيه من ألم وعذاب. فأصبح الحلم مثل الفن لا ينقل الحقيقة كما هي بل يسبغ عليها من عبقريته جمالا لم يكن أو بشاعة لم تكن

"مشلينيا: نعم هو حلم كالحقيقة

يمليخا: وواضح جلي كأنه حقيقة

مرنوش: مشلينيا! مشلينيا! مشلينيا كيف عرفت أنه حلم؟!

مشلينيا: إن لم يكن ما رأينا حلما فنحن الآن في حلم

مرنوش: ولم لا نكون الآن في حلم؟!

يمليخا: نعم نعم يارب! ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة؟ لقد اختبل عقلي

مشلينيا: أتريدان القول إنا عشنا ثلثمائة عام في الحقيقة؟!

مرنوش: (ويمليخا معا) ثلثمائة عام!

مشلينيا: الحلم وحده هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها

مرنوش: صدقت يا مشلينيا

مشلينيا: أحمد الله أنه حلم وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد

مرنوش: نعم وافرحناه! وأنا كذلك

مشلينيا: لم أر بريسكا قط على مثل ذلك الجمال والذكاء الذي رأيت في الحلم

مرنوش: ماذا بك؟

مشلينيا: مرنوش! أخشى أن أقول إنني أحببت بريسكا التي في الحلم

مرنوش: ما هذا الهديان؟

مشلينيا: (متتهدا في لذة) كم يجمل الحلم الأشياء والأشخاص!

مرنوش: وكم يشوها ويبشعها أيضا!

مشلينيا: نعم نعم إنها كذلك كانت في الحلم كالغريبة عني لا تصلها بي صلة ثم فكرة الشبه

وفكرة الحفيدة تلك كلها من فنون الحلم التي يبشع بها الحقيقة نعم يا مرنوش إن الحلم

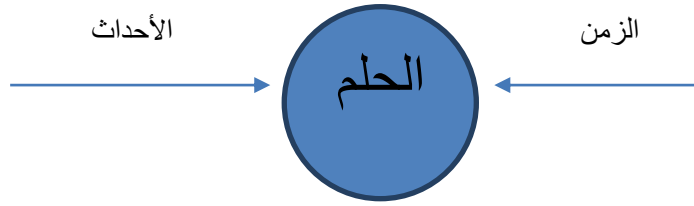
أحيانا كالفن لا ينقل الحقيقة كما هي بل يسبغ عليها من عبقريته جمالا لم يكن أو بشاعة لم

تكن

مرنوش: صدقت ويرفع الأشخاص والأشياء لقد رأيت كأنهم يدعونني بالقدّيس!
مشلينيا: عجباً وأنا كذلك

مرنوش: إنني أفضل الحقيقة على خفضها وضآلتها
مشلينيا: وأنا أيضاً ولكن وأسفاه! لو أنها كانت في الحقيقة على هذا الجمال والذكاء بما
أجملها! لو رأيتها يا مرنوش! ما أجملها" ٢٩.

حالة من الاغتراب تسيطر على مشلينيا المحب لبريسكا؛ غير أن الزمن يحول بينه
وبينها؛ فيأتي الحلم كاشفاً عن إحساس بالضياع، والاعتراب نتيجة هذه الفجوة الزمنية؛ فالكاتب
هنا يلجأ إلى الحلم بوصفه وسيلة من أجل " التوافق بين الأحداث والزمن لكي يصل إلى الحكمة
والصراع في الوقت المناسب فلا يحدث خلل في بناء المسرحية" ٣٠.



حلم يعكس عالم الذات بكل أحلامه وطموحاته وصراعاته" إنه الاستيهام بحصر المعنى
كما في الاستيهامات اللاشعورية التي تصلح رحماً لكل التخيلات التي تشبع الذات رغبتها على
المستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها" ٣١؛ حيث يرى في الحلم الأشياء التي تدل على ما
يريد" لأن النفس عالمة بالصور، فإذا خلصت في المنام من شوائب الأجسام أشرفت على ما
ينالها" ٣٢.

وإذا كان مشلينيا قد تجاوز فجوة الزمن من خلال الحلم؛ فبريسكا حبيبته حاولت ولكنها
في النهاية استسلمت لنداء العقل الذي فسر لها هذا الحب بأنه ضرب من الجنون

"بريسكا: (مأخوذة في غير استنكار بل في سرور خفي لا تدركه) أنت تخاطبني أنا بكل هذا؟
(مشلينيا لا يجيب) - بريسكا كأنما تخاطب نفسها- هذا كلام لم يقله لي أحد من قبل إلا أنت اليوم!
ما أجملك بطلا من أبطال المآسي الإغريقية التي كنت أطلعها خفية عن غاليس، وأنا صغيرة!
مشلينيا: (يتظاهر بالهدوء والفتور) معذرة أيتها الأميرة إنني ما قصدت بكلامي شيئاً سوي إبراء
ذمتك

بريسكا: إبراء ذمتي؟ مم؟

مشلينيا: مما ارتبطت به من عهد.

بريسكا: أي عهد؟!

مشلينيا: (في هدوء) أولاً تعرفين هذا أيضاً؟! عهد الخطبة بيننا.

بريسكا: (وهي تنظر إليه في حسرة) وأسفاه! الآن لا شك عندي.

مشلينيا: (في مرارة) أخيراً

بريسكا: متممة عبارتها السابقة في أنك مجنون! ٣٣.

يشعر مشلينيا البطل الحقيقي في هذه المسرحية بحالة من الارتباك الزمني والضياع بين القلب المحب المتعلق بمحبوبته-بريسكا-، والعقل المدرك لفجوة الزمن بينهما

ثم يأتي مرنوش بعد مشلينيا في حجم المعاناة من فجوة الزمن التي تحول بينه وبين زوجته وأولاده؛ فرغم مرور ثلاثمائة سنة على غيبته عن أهله إلا أن حبه لهم دفعه للبحث عنهم محملا بالهدايا.

"مرنوش: مولاي! أتأذن لي بكلمة إنك قلت الساعة إن حاجاتنا عندك مجابة، وقد أذنت لي الآن في الذهاب إلى بيتي غير أنني عند خروجي تذكرت أنني سأدخل على امرأتي وولدي خالي الوفاض وهما يحسبان أنني على سفر هذا الأسبوع وتذكرت أنني منذ عام كان قد أوفدني دقيانوس إلى الأقاليم، فغبت عن بيتي أربعة أيام، فلما عدت حملت معي إلى ولدي من الهدايا ما سر به سرورا ولا ريب عندي أنه يتعزى عن غيبيتي بما يحسبني سأحمله إليه من هدية" ٣٤.

وسرعان ما يكتشف موت الولد والزوجة، فيعود إلى زميليه حزينا باكيا

"مرنوش: ماتت

مشلينيا: من؟ هي أيضا؟ (مرنوش لا يجيب) امرأتك كذلك؟

مرنوش: ماتت

مشلينيا: متى؟ وكيف؟ حدثني بالله يا مرنوش!

مرنوش: مشلينيا

مشلينيا: نعم تكلم

مرنوش: مشلينيا! مات أهلي يا مشلينيا

مشلينيا: (يطرق).

مرنوش: مات أهلي يا مشلينيا

مشلينيا: (يطرق)

مرنوش: مات أهلي يا مشلينيا " ٣٥.

لقد سيطر الاغتراب على مرنوش عندما أدرك حقيقة بعثهم إلى الحياة مرة أخرى بعد نوم طويل، ثم سيطر عليه مرة أخرى عندما أدرك وفاة أهله جميعا؛ فاستسلم لليأس ورفض فكرة الاندماج والاستسلام للواقع، ومحاولة نسيان الماضي بكل ما فيه، ومن فيه، وقد حاول مشلينيا أن يخفف عنه هذا العذاب بمحاولة التأقلم مع الواقع الجديد والاستسلام للأمر الواقع

"مشلينيا: أيها المسكين! لقد جننت مثل يملخا هذا كل ما في الأمر

مرنوش: أنت لا ترى الحقيقة، ابني مات في سن الستين

مشلينيا: هب أن هذا حدث أتبكيه اليوم يا مرنوش؟ هب أنه مات في سن الستين كما تزعم، شريفا

بعد أن عاش حياته شريفا، وقاتل في صفوف الأبطال وربما بلغ القيادة ومجد اسمه كما

ترى فماذا تريد لابنك أكثر من ذلك؟

مرنوش: (صائحا) كفى هراء! ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم! هذا العالم

المخيف نعم صدق يملخا هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها، وإن هذه المخلوقات لا

تفهمنا ولا نفهمها هؤلاء الناس غرباء عنا ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيمم بها أن تجعلنا منهم" ٣٦.

هكذا استطاع توفيق الحكيم أن يختزل فكرته في هذه العبارة " هؤلاء الناس غرباء عنا ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيمم بها أن تجعلنا منهم" لحظة اغتراب سيطرت علي مرنوش كشفت عن فلسفة الكاتب في مسرحيته؛ فالحياة هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بغيره من البشر؛ فإذا تقطعت هذه الروابط؛ ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدما فالإنسان مهما حاول أن يتأقلم ويتعايش مع واقع أليم يظل- في داخله- رافضا لمظاهر التأقلم هذه بل ربما يتعذب بها، وقد ذكر الكاتب هذا في حديث مشلينيا ومرنوش عقب وفاة يميخا وكيف كانت الثياب مصدر عذاب لهما؛ لأنها في-أيهما- حلقة وصل بينهما وبين هذا الواقع.

"مرنوش: (بعد لحظة صمت) مشلينيا اسدل على وجهه غطاء!
مشلينيا: أي غطاء؟

مرنوش: خذ جزءا من ثيابي إني أكاد أختنق فيها
مشلينيا: (في صوت متغير) أنا أيضا أختنق
مرنوش: (صائحا وقد لمس ثيابه) مشلينيا مشلينيا!
مشلينيا: ماذا؟

مرنوش: مشلينيا! ثيابي!
مشلينيا: رباه مشلينيا!! افحص ثيابك!
مشليني: (بعد لحظة في رعب) مرنوش! نعم نعم.
أدركت أدركت يا للهول! أمممكن هذا؟
مرنوش: إنها ثياب الحلم يا مشلينيا.
مشلينيا: أجل يا مرنوش.
مرنوش: ما معنى هذا؟
مشلينيا: لست أدري رباه إني خائف!
مرنوش: الآن لم يبق شيء" ٣٧.

صور الكاتب حالة الاغتراب عن الذات، والألم النفسي الذي سيطر على أهل الكهف بعد معرفة الحقيقة؛ فمن المظاهر الوجدانية أن تذكر وجدانا من شأنه أن يثير وجدانا مثله أو ضده؛ مما يجعل متلقى النص يقظا على الدوام"متأملا ومتسائلا وربما مصدوما فالكاتب لا يسعى إلى تحقيق البراعة أو إظهار المهارة أو أى هدف ذاتي آخر، بل يطمح إلى تحقيق أكبر قدر من تماهى التجربة المعيشة" ٣٨ وهذا هو القصد من العمل المسرحي؛ الإنسانية التي تتجاوز حدود الغلاف الأدبي، لتتأدى أعماق الوجدان البشري العام إنها أقرب ما تكون إلى نبضات القلب المختنق بالألم على إنسان فقد زمنه وعصره وأهله بل وعالمه هذه الروح هي التي تفسر وجهة النظر التي يختارها توفيق الحكيم فيما يعرض له من قضايا الفكر.

٢- الاغتراب عن الجماعة:

هو مشهد الاغتراب الباحث عن الحقيقة والموقن بفقدانها تماماً؛ حيث نجد في جوانب المشهد كلمات تدل على معنى الاغتراب، والوحشة مع الاعتراف بأن هذه الجماعة بكل ما فيها- من قيم وأعراف وسلوك- لا تمثل الشخصية.

وقد صور توفيق الحكيم هذه الحالة في كلام يملیخا- صوت العقل في المسرحية- الذي أدرك من البداية؛ صعوبة العیش مع هؤلاء البشر-خارج الكهف- بل كان ينظر إليهم وكأنهم مخلوقات من عالم آخر.

"مرنوش: ماذا تعني؟"

یملیخا: أتدري كم لبثنا في الكهف؟

مرنوش: أسبوعاً (یملیخا یضحك ضحكات عصبية هائلة) شهراً على حسابك الخرافي؟

یملیخا: (على نحو مخيف) مرنوش، إنا موتى! إنا أشباح!

مرنوش: ما هذا الكلام يا یملیخا؟

یملیخا: ثلثمائة عام! تخيل هذا! ثلثمائة عام لبثناها في الكهف!!

مرنوش: مسكين أيها الفتى!

یملیخا: هذا الفتى عمره نيف وثلثمائة عام! لقد مات دقيانوس منذ ثلثمائة عام! وعالمنا باد منذ

ثلاثة قرون!

یملیخا: (في صوت كالعويل) أجل إنا أشقياء أشقياء نحن ثلاثتنا وقطمير معنا لا أمل لنا الآن في

الحياة إلا في الكهف فلنعد إلى الكهف إني أموت إن مكثت هنا" ٣٩.

أدرك یملیخا الحقيقة التي أدركها أقرانه بعد محاولات من أجل التعايش مع هؤلاء البشر؛ حقيقة الانفصال عنهم فهم لا يمثلونه في شيء ولا هو يمثلهم؛ الإحساس بالموت في خضم الحياة؛ رفض للناس من حوله والأشياء؛ فبات وجوده عدماً، والعدم وجوداً له.

"مرنوش: أشربت شيئاً يا یملیخا؟"

یملیخا: لست بشارب ولا بمجنون إني أقول لك الحقيقة اخرج وطف بهذه المدينة وأنت تفهم

مرنوش: أفهم ماذا؟

یملیخا: تفهم أننا لا ينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة.

مرنوش: ما الذي يخيفك من هؤلاء الناس يا یملیخا؟ أليسوا بشراً؟ أليسوا من الروم؟

یملیخا: كلا، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم! ولا يمكن أن يفهموا من نحن

مرنوش: وما يضيرك؟ تجنبهم وامكث بين أهلك

(متذكراً) ولكنك ذكرت لنا أن ليس لك أهل يا یملیخا

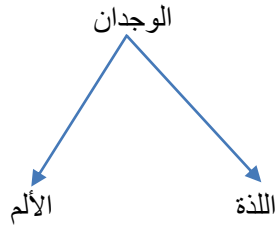
یملیخا: وإن كان لي أهل فهل تحسبني واجدهم بعد ثلثمائة سنة؟! "٤٠.

تضمنت المسرحية بعداً إنسانياً واضحاً- حين تعرض أحران الشخصية واغترابها- كما

أكدت في الوقت ذاته على البعد النفسي وأثره في الربط بين مجموعة من الناس الذين ينضوون تحت لواء إيديولوجية موحدة؛ حيث يعبر الاغتراب في المسرحية عن العلاقة مع الجماعة، التي

تؤدي إلى ضياع الشخصية وتخبئها، "فالحياة الوجدانية ما هي إلا دوافع للسلوك ومن ثم فالوجدان يتوزع كل الحالات النفسية التي يحس بها الإنسان، والتي تدور حول اللذة والألم" ٤١

سيطرت حالة من العزلة على الشخصيات أو لنقل حالة من الرغبة في التحرر من قيود المجتمع، وقد كان هذا المفهوم- مفهوم الحرية- من بين موضوعات مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية؛ "فالحرية في مسرح توفيق الحكيم جاءت كلها بعيدة عن فكرة الرعي الاشتراكي أو الوجودي، إذ كانت أدوات القمع عنده: الكلمة، والموقف، والإنسان وعلى هذا يمكن القول: إن مفهوم الحرية في مسرحه- ومقارنتها بالحرية العامة ومقابلها الموضوعي- قد دار حول القيم والمبادئ، التي تنطوي عليها أفعال الحرية وممارستها" ٤٢ وما تحمله من أفكار تطرح من خلال شخصيات رسمت بعناية عالية الذهنية، وقد عرضها الكاتب بالشكل الذي تسمح به الإطارات الرمزية المتكثرة التي عالج فيها موضوعاته "٤٣؛ حيث أصبحت الشخصية متحررة من كل قيود المجتمع مع الشعور بالغربة وما يصاحبها من خوف وقلق وانفعال؛ فالحياة الوجدانية ماهي إلا دوافع للسلوك" فالوجدان يتوزع كل الحالات النفسية التي يحس بها الإنسان، والتي تدور حول اللذة والألم" ٤٤



الاغتراب عن العالم والكون:

اغتراب ميتافيزيقي، مرتبط بوعي الشخصية بوجودها وتناهيها، حيث يفقد الإنسان إحساسه بالحياة؛ لا يعلم إذا كان يعيش في هذا العالم أم في عالم آخر من نسج خياله.

"يمليخا: أين مشلينيا؟ أين مشلينيا؟"

مرنوش: ما بك يا يمليخا؟

يمليخا: ادع مشلينيا على عجل! ولنذهب ولنذهب

مرنوش: إلى أين نذهب؟!

يمليخا: إلى الكهف ثلاثتنا وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: لماذا؟! ماذا فعلت؟ ماذا حدث؟

يمليخا: إلى الكهف ثلاثتنا وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: ماذا يا يمليخا؟ أجب

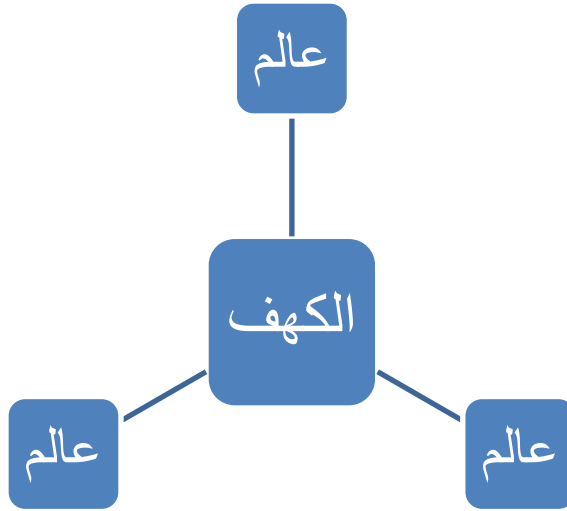
يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا، هذا ليس عالمنا

يمليخا: هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة" ٤٥.

أصبح العالم غريبا بكل أبعاده؛ لا قيمة ولا معنى له بعد أن غيب الموت الأهل والأحباب، وانتهت الأحداث التي تشكل وعي الشخصية بالعالم؛ أحداث تركت بصمات عميقة في الوجدان.

"مرنوش: (في رعدة) ماذا تقول أيها الشقي؟!
يمليخا: (في صوت كالعويل) أجل إنا أشقياء أشقياء نحن ثلاثتنا وقطمير معنا لا أمل لنا الآن في
الحياة إلا في الكهف، فلنعد إلى الكهف هلم يا مرنوش! ليس لبعضنا الآن سميع، ولا
مجيب إلا البعض هلموا بنا رحمة بي! إني أموت إن مكثت هنا.
مرنوش: أنت جنتت أيها المسكين!
يمليخا: لست بمجنون إلى الكهف الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود! الكهف هو الحلقة
التي تصلنا بعالمنا المفقود!" ٤٦.

"الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود" هكذا صرح الكاتب بحلقة الوصل التي
تربط "أهل الكهف" بهذا العالم الغريب عنهم، اغتراب وانفصال عن عالم لا يعرفون عنه شيئا
وعالم آخر غيب بكل أركانه من زمن بعيد، عوالم مختلفة متداخلة ومتشابكة يجمع الكهف بينهم.



الكهف هو المكان الذي بعثت فيه الشخصيات الرئيسية بعد نوم استغرق ثلاثمائة عام؛
ومع وحشة هذا المكان فإنه لا يسبب ألما نفسيا للشخصيات؛ فيمليخا يشعر بحنين له وكأنه يتلمس
رائحة ذكريات الماضي فيه، " فالذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا أصبحت
أوضح" ٤٧.

غالياس: (يدخل مسرعا حاملا وعاء) هاهو ذا وعاء من اللبن مولاتي ما بك؟! (بريسكا لا تتحرك
ويلتفت المؤدب إلى الجثة) رباة! فات الوقت
بريسكا: (في صوت باك يسمع) نعم
غالياس: (ينظر إليهما في صمت لا يجرؤ على الكلام وأخيرا) مولاتي! أتبيكين؟ (بريسكا لا
تجيب) إنك جئت يا مولاتي على أنه ميت منذ أسابيع
بريسكا: ليتني وجدته كذلك
غالياس: قضي الأمر! ماذا يجدي إذن الحزن والبكاء!؟

بريسكا: لست أبكي لنفسي يا غالياس، أنت تعلم أنني لم أشأ المجيء إليه وهو على قيد الحياة، وانتظرت عن قصد طول هذا الشهر ألم أقل لك: محال أن يجمعنا الحب في هذا العالم، أو على الأقل في هذا الجبل؟

غالياس: إذن لم تبكين يا مولاتي؟

بريسكا: آه يا غالياس! لو أنك تحس وتفهم يا للقسوة! إنني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت وفاضت روحه في اللحظة التي ظفر فيها بالسعادة، ولفظ النفس الأخير وهو يأمل في الملتقى نعم إلى الملتقى يا حبيبي مثلينيا! هنا محال لكن في جيل آخر حيث لا فاصل بيننا.

غالياس: في جيل آخر؟!

بريسكا: نعم أو في عالم آخر "٤٨".

يطرح النص نفسه في صورة تساؤلات، ولا يتورع عن تقديم إجابة عن سؤال قديم قدم البشرية؛ (ماذا سيحدث لنا بعد الموت؟) وقد تعتمد الكاتب انتقاء مفردات موحية تصور حالة الحزن المسيطرة على بريسكا، مفردات حافلة بالألم والحزن والقلق والاعتراب؛ قلق النفس الإنسانية التي ينتزعها الحب والدين، مستخدما عبارة موجزة (إنني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت!)

حلم قصير سرعان ما ينتهي، هكذا يتصاعد مفهوم الاعتراب من أفق النفسي الداخلي إلى الاجتماعي الخارجي. حيث سيطر شبح الموت على الكهف بكل أركانها بعد أن ظهر بريق من الأمل في ابتسامة على وجه مثلينيا قبل وفاته بلحظات عندما شاهد حبيبته بريسكا.

الاعتراب والمكان:

جعل الكاتب عنصر المكان وسيلة يعتمد عليه في بلورة فكرته، وكلمة استطاع الأديب أن يرسم بكلماته المكان، كانت صورته أقرب إلى الذهن "٤٩".

ولقد نشأت جماليات مختلفة تبعا للهيئة التي رسمها الكاتب بكلماته الموحية للمكان الذي تدور فيه الأحداث؛ حيث رسم توفيق الحكيم المكان بشكل يساعد المخرج المسرحي-فيما بعد- عند تحويل النص المكتوب إلى عمل مسرحي على خشبة المسرح، "حيث تتصافر جهود كل من: المخرج والممثل والمنتج والمهندس الذي يصمم ديكور العمل المسرحي؛ فلا تقل أهمية هذه الأدوار الخلفية عن دور الممثل الذي يظهر للجمهور على خشبة المسرح" ٥٠.

عنداستيقاظ أهل الكهف في أول الأمر بعد نوم استغرق ثلاثمائة عام، كانت الحياة خارج الكهف- بالنسبة لهم- حقيقة وواقعا جديدا، أما الكهف فهو واقعهم القديم المظلم المسيطر عليه خيالات وأوهام، أما بعد ما عادوا إليه في المرة الثانية هربا من الحياة خارجه؛ عاد الكهف مرة أخرى ليحتل موقع الحقيقة

حالة من الاعتراب المكاني سيطرت على أهل الكهف انتهت بموتهم جميعا في هذا المكان المحدود المغلق، حالة تعكس نظرة الكاتب وفكره؛ فدراسة"النسيج اللغوي للنص تميط اللثام عن أعماق الذات المبدعة، وتضئ جوانبها المستترة" ٥١.

وقد كانت أمام توفيق الحكيم فرصة تدفع عنه هذا الاتهام من خلال إحدى شخصيات المسرحية- مشلينيا- الذي كان يدافع من أجل البقاء مع حبيبته بريسكا والتأقلم مع الزمن حتى يظفر بمحبوبته، لكن الكاتب جعله يستسلم ويرجع إلى الكهف ويموت مع أقرانه بعد ما شاهد احتضار يملixa ثم مرنوش؛ فكان من الممكن أن تستمر العلاقة بين مشلينيا وبريسكا وتنتهي نهاية سعيدة تعطي بريقا من الأمل والسعادة" ولكن توفيق الحكيم أبى إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط فعاد بهما إلى الكهف" ٥٢.

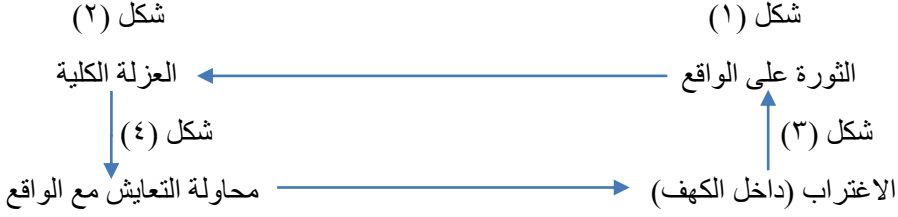
كان مشلينيا آخر من عاد إلى الكهف، ثم من بعده بريسكا التي أغلق عليها الكهف مع حبيبها مشلينيا؛ وبذلك يكون آخر عهدهم جميعا بالحياة؛ هو هذا الكهف المظلم الذي كان نقطة الانطلاق بعد نوم استغرق ثلاثمائة عام؛ مما جعل المعرفة في النهاية نسبية، وضاع اليقين، واشتدت الحيرة، وساد تصور فكري؛ أنّ أهل الكهف في حالة صراع مع الواقع خارج الكهف؛ الذي أصبح أقرب إليهم- رغم ظلمته- من الواقع المنير.

شهد هذا الكهف نهاية الشخصيات الرئيسية في المسرحية: يملixa-مرنوش-مشلينيا- بريسكا؛ وقد أغلق الكهف عليهم جميعا، ودفنت بريسكا مع حبيبها مشلينيا بعد أن شهدت لحظة احتضاره.

بريسكا: إني أعرف إخلاصك وطيب قلبك دائما، أنت قلت إنك مستعد للموت من أجلي، وقد يسألك الملك عني، وقد يتهمك بمطاولتي، وقد يحاكمك ويقتلك
غالياس: لا يهمني هذا يا مولاتي إن حياتي الباقية هي لك وفي خدمتك دائما لكن...
بريسكا: لا تخف يا غالياس! ذمتك بريئة هذا يجب أن يكون
بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس إذا علمت الناس قصتي وتاريخي فاذاكر لهم كما أوصيتك
غالياس: (وهو يهم بالخروج) أنك قديسة
بريسكا: كلا كلا أيها الأحمق الطيب ليس هذا ما أوصيتك
غالياس: أنك امرأة أحببت
بريسكا: نعم وكفى
(يخرج غالياس وتبقى وحدها ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى) ٥٣.

تأتي أهمية المكان من الدور الذي يلعبه في بنية المسرحية؛ بحيث لا يأتي منفصلا عن المعنى وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد فهو امتداد لأحداث المسرحية؛ فحالة الاغتراب التي سيطرت على الشخصيات من الممكن أن تنتهي إذا استطاع كل منهم العودة مرة أخرى إلى الكهف وترك هذا الواقع وما فيه من آلام وغربة، وقد أشار الكاتب إلى ذلك في أكثر من موضع في المسرحية.

مما سبق يمكن حصر موقف أهل الكهف من المجتمع والعالم خارج الكهف؛ على أربعة أشكال:



ولو أعدنا قراءة هذه الأشكال؛ لعرفنا أن دور الكاتب هو نشر وعي جديد، وتصحيح وعي قائم؛ من خلال ربط نفسه بهيوم المجتمع، ومحاولة التعايش مع الواقع؛ فمن علامات نضج الرؤية عند الكاتب "ألا يستغرق في حالة واحدة وينسى تحولات الحياة وتتجمد في نظره الأشياء وكأنما تسير على وتيرة واحدة" ٥٤ ثابتة يكرر فيها الواقع نفسه؛ فقراءة الأداء المسرحي " تثبت مقولة شكسبير المعروفة "الدنيا مسرح كبير"؛ فما يؤديه الممثلون على خشبة المسرح من أدوار يشابه بشكل كبير ما نفعله في حياتنا خارج أبواب المسرح" ٥٥

ختم توفيق الحكيم مسرحيته بعودة الشخصيات الرئيسية إلى الكهف؛ بعد أن ثبت لهم صعوبة الحياة خارجه؛ والكهف هنا له دلالة وجدانية عميقة في نفس الكاتب تتجاوز الدلالة الحسية المكانية؛ قصة "أهل الكهف" قصة كفاف من أجل تكوين هذا المفهوم الوجداني لألم الاغتراب والهروب، من الواقع إلى كهف الأحزان الذي تجسده بشكل واضح بنية مسرحية أهل الكهف.

"الملك: (يشير إلى رجال الدين) الآن تقدموا أيها الرهبان وقوموا بشعائركم ورسومكم وداعا للقديسين وبعدهن فلنخرج ولتدق الطبول، وينفخ في الأبواق إيدانا بسد القبر المقدس يا غالياس وأنت يا غالياس أعلن إلى الشعب أن الأميرة قد منعها المرض عن توديع القديسين (الرهبان وخلفهم الملك والحاشية يقومون بالشعائر والتراتيل ثم يخرج بعد ذلك الجميع بريسكا تظهر بعد خلو المكان).

غالياس: (يعود مسرعا في حذر) لقد غافلتهم وجنت إليك، والوقت ضيق واما قليل تدق الطبول وينفخ في الأبواق لسد المدخل فأخبريني يا مولاتي على عجل بم تأمرين؟
بريسكا: لا شيء بعد ذلك يا غالياس إنني أشكرك اذهب" ٥٦.

مقطع سردي خال من الصورة، فقط جمل متتابعة؛ تكون ثمرة اليقين في النهاية هي الاستسلام التام لشعور الاغتراب؛ فقد وصلت بريسكا إلى النتيجة نفسها؛ التي كانت تحاول جاهدا الابتعاد عنها مما أدى إلى تعمق غربة الشخصية وانعزالها، فأصبحت منفصلة عن الواقع. وأثرت الموت مع مشلينيا على حياة حزينة بعده؛ مختفية داخل كهف الأحزان متحصنة به، بعيدة عن آلام الواقع المخيف- أو هكذا تخيلته بريسكا- التي أسست معرفتها على فهم الواقع من حولها.

نتائج البحث:

١- يلاحظ أن توفيق الحكيم قد رسم الملامح الذهنية لشخصيات مسرحية أهل الكهف، وغاب وصفها الخارجي باستثناء بعض المشاهد في المسرحية؛ حيث يفرض "تقديم الصراع الفكري تعاملًا خاصًا مع مختلف عناصر الشكل المسرحي؛ فلا يصبح اهتمام الكاتب منصبًا على تقديم شخصيات إنسانية حية يفعل المتلقي بما تعانیه من أزمات، بل تصبح الشخصية تجسيدا لمعنى، أو رمزا لقيمة، أو فكرة ما"٥٧ لذلك كان تركيز الكاتب على تصوير حالة الاغتراب المسيطرة على الشخصية أكثر من الاهتمام بالشكل الخارجي باستثناء بعض المشاهد في المسرحية ذكر فيها ملامح بعض الشخصيات ٥٨. وذلك أقرب للمسرح الذهني

٢- كثافة حضور المعاجم الذهنية المجردة: (العقل/القلب/ الضمير /الجسد/الحقيقة /الموت/الجمال / الذكاء / الحلم/السراب /الأنين /الزمن /البصيرة /الإيمان /الكفر /اليقين / الحكمة) ٥٩ كلمات موحية معبرة عن المعنى تعبيرًا دقيقًا، وإن كان يغلب عليها الرمزية في كثير من الأحيان؛ فالرمز يساعد في تلخيص وتركيز معطيات الحدث ٦٠؛ من خلال "استدعاء صورة المخزون اللغوي إلى مجال التخاطب" ٦١؛ لذلك خلت لغة الحوار من التقريرية، والمباشرة؛ فأصبحت الفروض الذهنية هي المتحركة في الأحداث ثم يأخذ الكاتب في معالجة النتائج التي تنتج عن هذه الفروض لو تحققت

٣- تحولت الشخصيات الرئيسية: "مشلينيا-مرونوش-يمليخا-بريسكا" إلى رموز مما جعل المسرحية يسيطر عليها الغموض وهو ما يعني صعوبة تجسيد الصراع بين الأفكار على المسرح؛ إذ كيف يمكن إخراج فكرة اغتراب الذات والاعتراب عن الجماعة والاعتراب عن الكون والعالم؛ فإذا "كانت اللغة رموزًا للعالم الخارجي والعالم النفسي، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس فقد قال الأديب الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة" ٦٢ فالكاتب ينتج من خلال الرمز "خطابًا شبه عقلائي قريبًا من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنح نفسه إجازات التعبير، وإذا كان له الحق في رؤية تخيلية للأشياء، فإننا نعرف جيدًا أن هذه هي مقتضيات الفن" ٦٣

٤- كان توفيق الحكيم واعيًا بهذا المعنى في مسرحه الذهني؛ رغم صعوبة استيعاب النص المسرحي للأفكار الذهنية المجردة إلا أن توفيق الحكيم تجاوز هذه الصعوبة من خلال العناية بالحوار الدرامي في النص المسرحي؛ فانسجم الحوار ببلاغته وقدرته على تصوير الأحداث تصويرًا دقيقًا؛ من ذلك حوار مشلينيا مع بريسكا محاولًا معها أن تتقبل الأمر وتتعايش مع الواقع الحالي. ٦٤

٥- ولكي تكون الشخصية داخل العمل المسرحي- فعالة فلا بد لها من وجود متميز في الحركة المسرحية؛ يتحقق هذا عندما ينجح الكاتب المسرحي في وضع شخصياته في المكان المناسب، وتقديمها بطريقة تتناسب وطبيعتها، فيتم الحكم على نجاح الكاتب من خلال دراسة "إنتاجه وعقله في ضوء فيزيولوجيته بالمعنى المادي الدقيق لهذه الكلمة واستبعاد اللذة التي تتأتى بقراءة العمل الأدبي" ٦٥، وكذلك فهم إبداعه من خلال إلقاء الضوء على تجاربه التي تكشف عن

تكوينه الثقافي، ودورها الفاعل في صياغة أسلوبه وتفكيره؛ " لذلك كان لا مفر لدارس مسرح الحكيم من أن يحيط بجوانب حياته وتجاربه؛ ليدرس آثارها في مسرحياته، وإلى أي حد تعتبر هذه المسرحيات تعبيراً عن تجاربه الذاتية والعامة" ٦٦؛ وهذا يفسر أهمية أن يدرك القارئ أن لكل عمل أدبي خصوصية ما، وأن خصوصيته " تعنى تفرده عن الأعمال الأخرى السابقة عليه، وهذا يفرض أن يتعامل القارئ/الناقد مع الأعمال الأدبية بذهن متفتح ويقظ دائماً" ٦٧.

٦- جاءت لغة الحوار المسرحي كاشفة عن الأحوال النفسية للشخصيات، مما ساعد في الكشف عن أفكارها ومواقفها المختلفة، فالحوار هو أداة المسرحية؛ الذي يعرض الحوادث، والأشخاص " ولا تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث، وتلويح المواقف، بل هو الذي يعول عليه أيضاً في تكوين الشخصيات، فلا بد لنا أن نعرف من طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفي، ما يفعلون أماناً، وما ينوون أن يفعلوا ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم في أعماق النفوس" ٦٨؛ لذلك تأخذ المسرحية شكلها النهائي عن طريق الحوار الذي يدفع الحكمة مرحلة أو أكثر في تقدمها، كما أنه يوضح طبائع الشخصيات الرئيسية ودوافعها، أو قد يحقق هذين الهدفين معا وفي وقت واحد؛ لهذا كان على الكاتب أن ينظم حواراه؛ بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تياراً قويا يحمل الأشخاص والحكمة إلى غايتها المحددة" ٦٩.

٧- تحرر شخصيات مسرحية أهل الكهف من الصورة التقليدية النمطية؛ فمشلينيا لم يكن دائماً مجسداً للقلب المغمم بالشباب بل نجده يعيش حالات التردد الإنساني؛ متذبذباً منكسراً ممزقاً بين حب بريسكا وإدراكه لفارق الزمن بينهما ٧٠، ثم نراه في موضع آخر مستسلماً لقلبه متمسكاً بالحياة من أجل حبيبته بريسكا ٧١.

حالة من الصراع الداخلي بين القلب والعقل سيطرت على مشلينيا وبريسكا، هذه المعاناة مثلت إحدى إضافات توفيق الحكيم على الفكرة الذهنية للمسرحية فالحب يتجاوز كل حدود الزمن وأسواره من أجل لحظة سعادة تعيشها الشخصية مع من تحب؛ حتى لو كان الموت بعدها "كل هذا لا يهمني الآن، لأنني عائشة الآن في حقيقة واحدة؛ أنني سعيدة هنا" ٧٢ سعادة مؤقتة سريعة حيث يسيطر الحب، ويغيب العقل بعيداً عن المشهد؛ فالحب في المسرح "إذا اهتدى بنور العقل ومنطقه لم يكن هذا الحب الذي يقوم على العاطفة أصلاً، وبأى أن يكون حبا رياضياً يغرق إلى آذانه في المعادلات والقضايا المنطقية" ٧٣.

مما سبق يمكن القول إن هذه الملامح التي رسمها توفيق الحكيم لشخصيات مسرحية أهل الكهف قد خلصت الشخصية من كونها مجرد أقتعة لأفكار المؤلف وقربتها من الطبيعة البشرية رغم الفكرة المسيطرة على المسرحية؛ حيث يحتل البعد الفكري في مسرحية أهل الكهف منزلة رئيسية، أو كما ذهب د. محمد مندور إلى أن فكرة البعث ليست المضمون الأساس لهذه المسرحية وإلا فقدت كل قيمتها؛ فمسرحية أهل الكهف تحمل مضموناً جديداً أوسع وأغنى من فكرة البعث في ذاتها؛ فهي " تحدد رأي الحكيم في صراع الإنسان من أجل الحياة وضد الفناء. وقد أجرى الحكيم هذا الرأي على لسان مرنوش ومن خلال تجربته" ٧٤.

٨-جاهد توفيق الحكيم- من خلال إبداعه- في الحوار الفني أن يبتعد قدر المستطاع عن الجمود والذهنية حيث جاء الحوار متناسبا مع مقومات المسرحية وغايتها،"ففي أهل الكهف يظهر شباب توفيق الحكيم في حوارهِ وقدرته على التكتيف المسرحي"٧٥، فهو أداة التخاطب بين الشخصيات لذلك ينبغي أن يكون دقيقاً تؤدي كل كلمة فيه دورا فاعلا داخل العمل؛ فالأدب المسرحي " يضيق بالإفاضة، والوصف، والاسترسال، ويجب إصابة الهدف بكلمة، أو الإحاطة بالمعنى في عبارة"٧٦، سواء أكان الحوار نصا مكتوبا يقرأ أم عملا ممثلا على خشبة المسرح؛ " فالعبارة وضعت لتتشد وترتل قولاً ومن ثم لا بد لها من طابع صوتي يكسبها إيقاعا معيناً من شخص إلى شخص، ومن موقف إلى موقف"٧٧ .

الهامش:

١- ظاهرة الانتظار في المسرح النثري حتى عام ١٩٧٣- د محمد عبد الله - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨- ص ٧٧ ص ٧٨

البلاغة والأسلوبية - د- محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤- ص ١٥٨- ٢

٣- المسرح المصري المعاصر أصله وبداياته - د. عبد المعطي شعراوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦- ص ٧

*- عندما ظهرت الأزمة الاقتصادية في الغرب تدهورت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية؛ لذلك في ربيع ١٩٧٩ فرضت الوطنية نفسها بفكرة انتشرت بشكل كبير وحقت نجاحا ملحوظا، وهي الرجوع إلى خشبة المسرح؛ حيث كان المسرح الوطني هو المخرج لحل الأزمة الاقتصادية وما تبعها من أزمات أخرى.
راجع:

Theatre at Work , Jim Hiley , Routledge&Kegan Paul ,London, Bostonand Henley, p 2

٤- شفرات النص - د. صلاح فضل - الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - ١٩٩٠ - ص ٢١٩

-The Semiotics Of Theatre andDrama - KEIR ELAM- Methuen&Co
New York ,1980 ,P43

٦- فنتة النص بحوث ودراسات نصية- د. محمد حماسة عبد اللطيف - دار غريب ٢٠٠٨ - ص ٧

٧- دفاع عن الأدب - للكاتب الفرنسي جورج ديهاميل - ترجمة: د. محمد مندور - الدار القومية للطباعة والنشر دت ص ١٣٠

٨- التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر - د. صبري حافظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤- ص ٧

٩- فكرة المسرح فرسيس فرجسون - ترجمة وتعليق: جلال العشري - مرجعة وتصدير دريني خشبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧- ص ٤٠٢

١٠- البؤرة ... ودوائر الاتصال دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها - د. نسيم الغيث - دار قباء - ٢٠٠٠ م - ص ٢

١١- مواقف وقضايا أدبية - د. سهيل إدريس - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٢ ص ١

١٢- Literature and the political Imagination, John Horton and Andrea Edited by
T.Baumeister.by Routledge.Londonp151

١٣- النقد التطبيقي والموازات - د. محمد الصادق عفيفي - مؤسسة الخانجي ب مصر ١٩٧٨ ص ٢٠١

١٤- الراوى الموقع والشكل بحث فى السرد الروائى - يمنى العيد - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٦- ص ١٥- ١٦

١٥- المسرح النثري مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور - معهد الدراسات العربية العالية - ١٩٦٠ - ص ٤٣

١٦- - التفسير النفسى للأدب - د. عز الدين إسماعيل - دار العودة ودار الثقافة بيروت ١٩٦٣ ص ٢٠٩

١٧- فى النقد المسرحى - د. محمد غنيمي هلال - دار النهضة العربية - ١٩٦٥ ص ٩٠.

١٨- المسرح النثري -مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور - ص ٤٧

١٩- الفن القصصي فى القرآن - د. محمد أحمد خلف الله - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٧ - ص ١٢

٢٠- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم - د. أحمد عثمان - الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان - الطبعة الأولى - ١٩٩٣ ص ٢٣٣

٢١- قالبنا المسرحى - توفيق الحكيم - المطبعة النموذجية - ١٩٨١- ص ١٦

٢٢- دفاع عن الأدب - للكاتب الفرنسي جورج ديهاميل - ترجمة: د. محمد مندور - الدار القومية للطباعة والنشر دت ص ١٣١

23- How Literature Changes the Way We Think Michael Mack Continuum, London,
NewYork, 2012, P1

٢٤- المسرح فى طريق مسدود -الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية - تأليف: كارول روسين - ترجمة: د. محمد لطفي نوفل -مراجعة: د. أمين حسين الرباط - مطابع المجلس الأعلى للأثار ص ١٨

*-الاغتراب "alienation" "the feeling of not being part of society or a group

Source: LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH 6EDTION
P.43

b- The state or experience of being alienated.

- Source: Oxford Advanced Learners Dictionary in International Student Edition p 35.
- مصطلح ماركسي يعني اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه، أي عدم انتماء الإنتاج لمنتجه وتطور المعنى ليشير إلى الاغتراب بالمعنى الحديث، وبعض مترجمي باخيتين يستخدمون المصطلح للإشارة إلى اغتراب اللغة عن مستخدميها أو استخدام الكاتب للغة تنتمي إلى الآخرين" المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي -عربي - د. محمد عناني - الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - الطبعة الثالثة - ص ٢
- "وقد وردت الكلمة اللاتينية " alienotio" في كتابات سينكا وشيشرون وغيرهما من مفكري الرومان، كما نجدها عند بعض المفكرين في العصور الوسطى، وأوائل العصر الحديث ممن كتبوا باللغة اللاتينية "
- راجع: الاغتراب سيرة مصطلح - د. محمود رجب - دار المعارف - الطبعة الرابعة ١٩٩٣ ص ٣٢
- ٢٥- دفاع عن الأدب - للكاتب الفرنسي جورج ديهاميل - ترجمة: د. محمد مندور - ص ١٣١
- ٢٦- الجذور الشعبية للمسرح العربي - فاروق خورشيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١- ص ٤٩
- ٢٧- مضمون الأسطورة في الفكر العربي - د. خليل أحمد خليل - دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٨٦ - ص ١١٥
- ٢٨- التحليل النفسي والأدب - تأليف جان بيلمان نويل - ترجمة حسن المودن - مطابع الأهرام - ١٩٩٧ - ص ٢٤
- ٢٩ - مسرحية أهل الكهف - توفيق الحكيم - دار الشروق - الطبعة الخامسة - ٢٠٠٩ ص ٩٦-٩٧
- 30- A SEMIOTICS OF THE DRAMATIC TEXT, SUSAN MELROSE, JULIAN HILTON, P 97
- 31 - التحليل النفسي والأدب تأليف جان بيلمان نويل ترجمة حسن المودن - مطابع الأهرام - ١٩٩٧ - ص ٢٨
- ٣٢- الجذور الشعبية للمسرح العربي-فاروق خورشيد -الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩١- ص ٤٩
- ٣٣- المسرحية ٧١
- ٣٤- المسرحية ٤١- ٤٢
- ٣٥- المسرحية ص ٦١
- ٣٦- المسرحية ص ٦٣
- ٣٧- المسرحية -٩٩- ١٠٠
- ٣٨- المسرح النثري عن مسرح توفيق الحكيم - د.محمد مندور ص ٥٨
- ٣٩- المسرحية ص ٤٦
- ٤٠- المسرحية ٤٦
- ٤١- مسرح توفيق الحكيم ١- المسرحيات السياسية - فؤاد نواره - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ - ص ٤٤٧
- ٤٢- المسرح مدرسة الشعب - أمين بكير - المطابع الأميرية ١٩٩٧ ص ٧٧-٧٨
- ٤٣- النقد التطبيقي والموازنات - د. محمد الصادق عفيفي - مؤسسة الخانجي بمصر- ١٩٧٨ ص ٢٧
- ٤٤- النقد التطبيقي والموازنات - د. محمد الصادق عفيفي - مؤسسة الخانجي بمصر- ١٩٧٨- ص ٢٧
- ٤٥- المسرحية ٤٦
- ٤٦- المسرحية ص ٤٦
- ٤٧- جماليات المكان - غاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - الطبعة الثانية ١٩٨٤ ص ٣٨
- ٤٨- المسرحية ص ١٠٨
- ٤٩- يأخذ المؤلف بعين الاعتبار -أهمية الخلفيات والإضاءة والملابس على خشبة المسرح؛ لأنها تسهم بشكل كبير في وضع المتلقي في بؤرة الاتصال بحيث يتفاعل مع العمل المسرحي، راجع:
- UNDERSTANDING TODAY S THEATRE, EDWARD A. WRIGHT, UNITED STATES OF AMERICA, 1959, P101
- 50- A HISTORY OF IRISH THEATRE 1601-2000, CHRISTOPHER MORASH, UNITED KINGDOM AT THE UNIVERSITY PRESS ,CAMBRIDGE,2002,P1
- ٥١- نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية الحديثة - د. شفيق السيد - مطبعة العمرانية للأوقست ٢٠٠٣ - ص ٢٠٥
- ٥٢- مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور - ص ٤٩
- ٥٣- المسرحية ص ١١٦-١١٧
- ٥٤- عين النقد على الرواية الجديدة - د. صلاح فضل - دار قباء للطباعة -١٩٩٨م ص ١٠٤
- THEATRE STUDIES THE BASICS, ROBERT LEACH, ROUTLEDGE,2008 ,P 55-

- ٥٦- المسرحية ص ١١٦
- ٥٧- مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر " قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ، توفيق الحكيم ، يوسف إدريس ، محمود دياب ، ومحمد مستجاب " - د. سامي سليمان أحمد - مكتبة الآداب ٢٠٠٦-ص٢٢
- ٥٨-راجع المسرحية ص ٢١-ص٢٣-ص٢٤
- ٥٩- راجع المسرحية-١٩-٤٤-٥٨-٦٥-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠٣-١٠٤-١٠٥
- ٦٠-دراسات في الأدب المسرحي - د. سمير سرحان - مكتبة غريب - دت - ص ٨٧
- ٦١- جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم د. محمد عبد المطلب - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الثانية - ٢٠٠٤-ص٢٠٤
- ٦٢ - الأدب ومذاهبه - د. محمد مندور - نهضة مصر - الطبعة السادسة ٢٠٠٦م- ص ١١٠
- ٦٣- التحليل النفسي والأدب - جان بيلمان نويل - ترجمة حسن المودن - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧- ص٣٦
- ٦٤- المسرحية ص ٧٠
- ٦٥- دراسات في الأدب الفرنسي- د. على درويش - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣-ص ٢٤٦
- ٦٦- مسرح توفيق الحكيم -١- المسرحيات المجهولة - فؤاد دواره - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥- ص ٨
- ٦٧- مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر قراءات نقدية تطبيقية - د. سامي سليمان أحمد القاهرة مكتبة الآداب - الطبعة الثانية ٢٠٠٦ - ص ١٨
- ٦٨- فن الأدب - توفيق الحكيم - المطبعة النموذجية - ص١٤٩- ١٥٠
- ٦٩- فن المسرحية - فرد ب. ميليت جيرالد ايدس بنتلي - ترجمة صدقي حطاب مراجعة الدكتور محمود السمرة - دار الثقافة بيروت - ١٩٨٦ ص ٤٨١- ٤٨٢
- ٧٠- المسرحية ص ٩٣
- ٧١- المسرحية ص ٨٧
- ٧٢- المسرحية ص ٨٧
- ٧٣- فكرة المسرح فرنسيس فرجسون - ترجمة وتعليق : جلال العشري - مرجعة وتصدير دريني خشبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٨٧- ص ٢٤
- ٧٤- المسرح النثري -مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور -ص ٤٧
- ٧٥- الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٣٣- ١٩٧٠ - د. أحمد شمس الدين الحجاجي- دار المعارف - ١٩٨٤ - ص ٢٤
- ٧٦- فن الأدب - توفيق الحكيم - ص ١٤٨
- ٧٧- النقد التطبيقي والموازانات - د. محمد الصادق عفيفي -ص٢٢٦

قائمة المصادر والمراجع :

- ١-الأدب ومذاهبه - د. محمد مندور - نهضة مصر - الطبعة السادسة ٢٠٠٦م- ص ١٢
- ٢- الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٣٣- ١٩٧٠ - د. أحمد شمس الدين الحجاجي- دار المعارف - ١٩٨٤
- ٣- الاغتراب سيرة مصطلح - د. محمود رجب - دار المعارف - الطبعة الرابعة ١٩٩٣.
- ٤-البلاغة والأسلوبية - د- محمد عبد المطلب -الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤
- ٥-البؤرة ... ودوائر الاتصال دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها - د. نسيم الغيث - دار قباء - ٢٠٠٠ م -
- ٦--التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر - د. صبري حافظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤
- ٧-التحليل النفسي والأدب - جان بيلمان نويل - ترجمة حسن المودن - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧
- ٨-التفسير النفسي للأدب - د. عز الدين إسماعيل - دار العودة ودار الثقافة بيروت ١٩٦٣
- ٩-جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم د. محمد عبد المطلب - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الثانية - ٢٠٠٤ -
- ١٠-الجنود الشعبية للمسرح العربي - فاروق خورشيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١
- ١١-جماليات المكان - غاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - الطبعة الثانية ١٩٨٤

- ١٢-دراسات في الأدب الفرنسي- د. على درويش – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣
- ١٣-دراسات في الأدب المسرحي - د. سمير سرحان – مكتبة غريب – د.ت
- ١٤-دفاع عن الأدب - للكاتب الفرنسي جورج ديهاميل – ترجمة: د. محمد مندور – الدار القومية للطباعة والنشر
د.ت
- ١٥-الراوى الموقع والشكل بحث فى السرد الروائى - يمنى العيد - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٦
- ١٦-شفرات النص - د. صلاح فضل – الطبعة الأولى – دار الفكر للدراسات والنشر - ١٩٩٠
- ١٧-ظاهرة الانتظار في المسرح النثري حتى عام ١٩٧٣ - د. محمد عبد الله – الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٩٨
- ١٨-عين النقد على الرواية الجديدة - د. صلاح فضل – دار قباء للطباعة - ١٩٩٨م
- ١٩-قننة النص بحوث ودراسات نصية- د. محمد حماسة عبد اللطيف – دار غريب ٢٠٠٨
- ٢٠- فكرة المسرح فرنسيس فرجسون – ترجمة وتعليق: جلال العشري – مرجعة وتصدير دريني خشبة – الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧
- ٢١- فن الأدب – توفيق الحكيم – المطبعة النموذجية د.ت
- ٢٢- الفن القصصي في القرآن - د. محمد أحمد خلف الله – مكتبة النهضة المصرية – ١٩٥٧
- ٢٣-فن المسرحية – فرد ب. ميليت جيرالدايدس بنتلي – ترجمة صدقي حطاب مراجعة الدكتور محمود السمرة –
دار الثقافة بيروت – ١٩٨٦
- ٢٤-في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال – دار النهضة العربية ١٩٦٥
- ٢٥-قالينا المسرحي – توفيق الحكيم – المطبعة النموذجية – ١٩٨١
- ٢٦-مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر " قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ،
يوسف إدريس ، محمود دياب ، ومحمد مستجاب " - د. سامي سليمان أحمد – مكتبة الآداب ٢٠٠٦
- ٢٧-مسرحية أهل الكهف – توفيق الحكيم – دار الشروق- الطبعة الخامسة – ٢٠٠٩
- ٢٨-مسرح توفيق الحكيم - المسرحيات السياسية – فؤاد دواره – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦-
- ٢٩- مسرح توفيق الحكيم - المسرحيات المجهولة – فؤاد دواره – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٥-
- ٣٠- المسرح في طريق مسدود -الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية – تأليف: كارول روسين – ترجمة: د.
محمد لطفي نوفل –مراجعة: د. أمين حسين الرباط – مطابع المجلس الأعلى للآثار
- ٣١-المسرح مدرسة الشعب – أمين بكير – المطابع الأميرية ١٩٩٧
- ٣٢-المسرح المصري المعاصر أصله وبيدياته - د. عبد المعطي شعراوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –
١٩٨٦-
- ٣٣-المسرح النثري -مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور -معهد الدراسات العربية العالية - ١٩٦٠
- ٣٤-المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم - د. أحمد عثمان – الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان -
الطبعة الأولى – ١٩٩٣
- ٣٥- المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزي عربي - د. محمد عناني – الشركة المصرية العالمية
للنشر لونجمان – الطبعة الثالثة
- ٣٦-مضمون الأسطورة في الفكر العربي - د. خليل أحمد خليل - دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت – الطبعة
الثالثة ١٩٨٦
- ٣٧- مواقف وقضايا أدبية - د. سهيل إدريس -دار الآداب – بيروت - ١٩٧٢ ص ١
- ٣٨- نظرية الأدب دراسة فى المدارس النقدية الحديثة - د. شفيق السيد -مطبعة العمرانية للأوقست - ٢٠٠٣ –
- ٣٩-النقد التطبيقي والموازنات - د. محمد الصادق عفيفي – مؤسسة الخانجي بمصر - ١٩٧٨

المراجع الأجنبية

- 1- A HISTORY OF IRISH THEATRE 1601-2000, CHRISTOPHER MORASH, UNITED KINGDOM AT THE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2002
- 2- A SEMIOTICS OF THE DRAMATIC TEXT, SUSAN MELROSE, JULIAN HILTON.
- 3- How Literature Changes the Way We Think Michael Mack Continuum, London, NewYork, 2012.
- 4- Literature and the political Imagination, John Horton and Andrea Edited by T.Baumeister.by Routledge.London
- 5-LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH 6EDTION
- 6- OXFORD ADVANCED LEARNERS DICTIONARY (INTERNATIONAL STUDENTS EDTION)-
- 7-THEATRE AT Work , Jim Hiley , Routledge&Kegan Paul ,London, Bostonand Henley
- 8- THEATRE STUDIES THE BASICS, ROBERT LEACH ROUTLEDGE, 2008
- 9- The Semiotics of Theatre andDrama – KEIR ELAM- Methuen&CO New York, 1980
- 10-UNDERSTANDING TODAY S THEATRE, EDWARD A. WRIGHT, UNITED STATES OF AMERICA, 1959