**المحاضرة الثانية عشر:**

# الفنون النثرية: المسرح

تمهيد.

1. إرهاصات المسرح في الأدب العربي الحديث. 2. عوامل تأخر الفن المسرحي عند العرب.

3. توفيق الحكيم والكتابة المسرحية.

أ. المسرح الاجتماعي.

ب. المسرح الذهني.

## المحاضرة الثانية عشر:

## الفنون النثرية المسرح

**تمهيد:** يعدّ فن المسرح من الفنون الضاربة بجذورها في عمق التّاريخ، إذ يعود إلى الاحتفالات المتّصلة بالطقوس الدينية، والدليل على ذلك وجود مخطوط لمسرحية دينية كتبت عام 2111 ق.م، وقد نشأت الدراما الإغريقية -وهي الأصل في التأليف المسرحب- بممارسة طقوس الاحتفالات بعبادة الإبه ديونيوس، حيث يضع النّاس على وجوههم الأقنعة ويرقصون ويتغنون ابتهاجا بذكراه، ويقال أن شسبس كان أوّل الذين انفصلوا عن جماعة المحتفلين وألقى بعض الأناشيد لوحده عام 535 ق.م، وكان سوفو كليس ويوريبيديس وايسخولوس، هم أكبر كتّاب التراجيديا، وأريسطو فان هو أكبر كاتب كوميديا.

**1. إرهاصات المسرح في الأدب العربي الحديث:** لم يعرف الأدب العربي في تاريخه منذ القديم حتى منتصف القرن التاسع عشر فنّ المسرحية ولا فن التمثيل ولا التأليف المسرحي لأنّه اكتفى بالشعر الغنائي الخالص، وان كان قد ظهر بعض ملامحها في الأدب الشعبي مثل خيال الظل ومثال ذلك طيف الخيال لابن دانيال المصري يعالج فيه مشكلة الزواج التي كانت شائعة أنذاك، أمّا المسرحية في معناها الفنّي فلم تظهر في الأدب العربي إلّا في العصر الحديث وبالضبط بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وذلك بعد إرسال البعثات العلمية من مصر إلى أوروبا حيث كانت لهم فرصة الاحتكاك بالآداب العالمية ما جعلهم يقلدون هذه الفنون ومنها فن المسرح ويعودون بها إلى وطنهم ومن هؤلاء: يعقوب صنوع وسليم المقاش ومارون النقاش[*]. هذا الأخير الذي لما عاد من أوروبا فكّر في إنشاء المسرح العربي وقدّم لأوّل مرّة مسرحية البخيل للكاتب الفرنسي موليير مترجمة إلى اللّغة العربية وقد اتخذ الفن المسرحي في بداياته ثلاث اتجاهات:

[*] مارون النقاش لا(1818-1855)، أديب لبناني ولد في أسرة من مدينة صيدا ولم يعش إلّا 38 سنة، أتقن العديد من اللّغات، شهد في رحلته إلى أوروبا تمثيل المسرحيات وأعجب بها وترجمها إلى العربية، يعدّ الرائد الأوّل لفن التمثيل وأب المسرح العربي.

**أ. اتجاه التمصير:** ورائده الشّهير محمد عثمان جلال، إذ اشتهر باتجاهه للمسرح الكلاسيكي الفرنسي[1]، فترجم التراجيديا كما ترجم الكوميديا، التي أخضعها في غالب الأحيان للتغيير المسهب الذي يكاد يطمس الأصل المترجم منه، ولعلّ عذره في ذلك ذوق الجمهور المسرحي الكوميدي الذي كان يميل إلى مثل ذلك بحكم تعوده على الفنون الشعبية السابقة وثقافته المحدودة، وكان محمد عثمان جلال شديد الحرص على تمصير هذه المسرحيات إذ ترجم أسماء شخصياتها إلى أسماء مصرية، وأوّل الأمثلة: "على خصائص البيئة المصرية ومثلها ونزعاتها في صورة واضحة جلية تعرض علينا أسلوب التمصير بأدقّ معانيه وأروع صوره وخير أنواعه ما تمّ نقله من مسرحيات موايير ومن بينها رائعته طرطوف المترجمة باسم الشيخ مخلوف"[2].

إذن فواضح أنّ التمصير هو جعل العمل الغربي مصريا، وذلك بتغيير أسماء الشخصيات وأسماء الأماكن من أسماء أوروبية إلى أسماء مصرية.

**ب. اتجاه التعريب:** فيختص بنقل بيئة المسرحية الغربية إلى بيئة عربية قد تكون معاصرة أو تاريخية، حسب موضوع المسرحية من جهة وصيغ الشخصيات وطبائعهم وسلوكاتهم ورغباتهم بما يتلاءم وطبيعة البيئة الجديدة[3]. ويعدّ نجيب الحدّاد رائد هذا الاتّجاه الذي حرص فيه على تعريب المسرحيات وشخوصها فترجم مثلا: Hermani إلى حمدان وكارلوس إلى عبد الرحمان في إحدى مسرحيات فيكتور هيجو.

**ج. اتجاه الترجمة الحرفية:** لقد ظهر هذا الاتجاه في زمن البعثات العلمية، التي كانت ترسل إلى أوروبا وبالضبط إلى فرنسا وانجلترا من جهة، والفرق المسرحية الوافدة على مصر من جهة أخرى، وقد وجدت طريقها إلى الجمهور من خلال مسرح جورج أبيض الذي كان مولعا بالتراجيديا العالمية المترجمة.

وما يمكن تسجيله في هذه النقطة هو كثرة المثقفين بالثقافة الأوروبية الغربية وكثرة ما ترجم إلى العربية ومن أمثال هؤلاء: خليل مطران ونجيب الحدّاد ومحمد السباعي ومحمد حمدي والقائمة طويلة.

---

[1] ينظر، محمد مندور: فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي، المسرح، دار المعارف، مصر، الطبعة 2، 1963، ص44. [2] يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث من (1847 إلى 1914)، دار الثقافة، بيروت، 1967، ص283. [3] ينظر، المرجع نفسه: ص197.

وممّا لا شك فيه هو أنّ الترجمة في هذا المجال كانت أسبق من التأليف، فبدأ الأدباء العرب أولا بترجمة بعض المسرحيات الغربية إلى لغة قومهم[1]، ومن ثمّ تمثيلها في أوطانهم، إلّا أنّ الترجمة كانت في البدء حرّة يغيّر فيها المترجم أسماء الشخصيات والأماكن وبعض الأحداث حتّى تصبح المسرحية ملائمة للبيئة العربية كما ترجم نجيب الحدّاد رواية السيد Alcide لكورني وسمّاها مسرحية غرام وانتقام ورواية روميو وجولييت لشكسبير وسمّاها شهداء الغرام.

واعتماد العرب على روائع المسرح الكلاسيكي الأوروبي بالترجمة أو التمصير أو التعريب ليس معناه انعدام التأليف المسرحي العربي الخالص، فقد بدأ تيار التأليف ينمو ويزدهر بما ألّف من مسرحيات تاريخية ودينية وأخرى اجتماعية إلى أن أصبح للمسرحية العربية مكانتها وصداها في الآداب العالمية، وفي هذه المرحلة نقف عند اتجاهين بارزين:

* **اتجاه المسرح الشعري:** وبرز فيه أحمد شوقي الذي بدأ اهتمامه بكتابة المسرحية الشعرية في عصر مبكر، ففي أثناء إقامته في فرنسا ألّف مسرحيته "علي بك الكبير"، لكنّه لم يرض عنها، فانصرف عن هذا اللّون من الفن واهتم بالشعر الغنائي، لكنّه وبعد أن بويع بإمارة الشعر، اتجه إلى كتابة مسرحياته التي سبقت الإشارة إليها، واعتمد في بعض مسرحياته على التاريخ المصري القديم مثل مسرحية "كيليوباترا" وأحيانا اعتمد على التاريخ العربي مثل مسرحية "مجنون ليلى"، وقد تأثر شوقي بالحركة المسرحية في فرنسا وكان من أشهر كتابها: كورني وراسين وموليير.

* **اتجاه المسرح النثري:** يعدّ توفيق الحكيم من أبرز رواده وأقدرهم فكرا وأبعدهم شهرة، حيث وثب بالتأليف المسرحي العربي وثبة مشهودة، ظلت المكتبة العربية مدينة له بها وستبقى كذلك.

**2. عوامل تأخر العرب عن المسرحية:** بعد استعراضنا للبدايات الأولى للمسرحية في الأدب العربي الحديث، ومعرفتنا يقينا، أنّ ظهورها كان في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإنّ السؤال الذي نطرحه هنا وبإلحاح، ما هي العوامل التي ساهمت في تأخر تناول المسرحية من طرف الكتاب العرب.

لنقول لقد ساهمت مجموعة من العوامل في تأخر ظهور الفن المسرحي ويمكن حصرها فيما يأتي:

---

[1] ينظر، جورجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1992، ج2، ص512.

**أ. العامل الديني:** لقد رأينا أنّ نشأة المسرحية عند الإغريق الرومان كانت دينية ومرتبطة بالديانات الوثنية، وما يتصل بها من ممارسات احتفالية، كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، لذلك لمّا ظهر الإسلام وحرّم عبادة الأوثان ودعا أتباعه إلى توحيد الله، قضى بذلك عن أسباب اهتمام العرب بالفن المسرحي.

**ب. العامل الاجتماعي:** إن تقاليد العرب الاجتماعية المدعومة بالعصبية، وقفت حائلا دون ظهور المرأة للتمثيل على خشبة المسرح، وعدّت في نظرهم بمثابة العورة التي يجب أن تستر، إذ لا يجوز شرعا وعرفا أن تظهر المرأة على منصة التمثيل، لذلك سلبت المرأة حقّها في ممارسة وظائفها الاجتماعية ومنها التمثيل، فلم يظهر المسرح كممارسة فنية لا في العصر الجاهلي ولا في العصور الأدبية التي بعده.

**ج. العامل الفنّي:** إن التزام العرب بالوزن الواحد والقافية الموحدة في الشعر، وجعلوا الشعر لا يكون شعرا، إلّا إذا كان موزونا ومقفى كقول قدامة بن جعفر: "إنّه -الشعر- كلام موزون ومقفى يدلّ على معنى"[1]، فهذا فهذا الشّعر لا يلائم المسرحيات التي تقتضي أن تكون مطوّلة تختلف أبياتها في الوزن والقافية بعضها عن بعض، وفي هذا السياق اقتصر الأدب العربي القديم على الشعر الغنائي، وهو شعر رقيق وجداني انفعالي يعبّر فيه الشاعر عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم عادة[2].

لذلك وجدنا أنّ هذا النوع من الشعر الذي لا يولد إلّا عن الذّات ولا يعبّر إلّا عن مشاعر الشاعر من حبّ وكره وذكرى وشوق وسخط ورضا ويأس وأمل فلا يصلح أن يستخدمه الشاعر في إنشاد المسرحيات التي تروي قصة يذكر فيها الشاعر ذاته ونفسه من ناحية ويكثر فيها وألا يتصل بذات الشاعر من التاريخ والمجتمع وهذا ما يجعلنا نقول أن كلّ الظروف الاجتماعية التي عاشها العرب لم تسمح بتوفير المناخ لظهور المسرحية إطلاقا إلّا في العصر الحديث كما رأينا سابقا.

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص17.

[2] ينظر، وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، لبنان، 1992، ص295.

**3. توفيق الحكيم**[*] **والكتابة المسرحية:** تعدّ تجربة توفيق الحكيم في الكتابة المسرحية رائدة، بما وفّرته للقراءة والنقاد من مادة فنية راقية، فقد كتب أثر من ثمانين مسرحية كانت ممتدة في الزمان والمكان، له قابلية القراءة وقابلية التجسيد فوق الرّكح، لذلك يمكن استخلاص حياة توفيق الحكيم الذاتية والفنية من خلال إنتاجه الفكري، فالحكيم فنّان والفن عصب حياته، ومن أجل هذا السمو عقد هو نفسه، وقطع عهدا لشيطان الفن قائلا[1]:

**يا شيطان الفن لقد منحتك كلّ شـــــيء كلّ قطرة**
**من قط ارت دمي هـــــــي لك وكلّ خلجة من**
**خلجات نفسي هـــــي لك فإن ظفرت بساعة من**
**ساعات الهناء فهي لك وان نمت فأنت ملك على**
**عرش أحـــــلامي وان أفقت فأنت المالك**
**لزمـــــــام أيّامنشبحك لا يذهب عنّي في أيّ زمان أو أيّ**
**مكا إنك لا تتركني إلّا وقد صرعني المـــــرض**

يسير إنتاج توفيق الحكيم في اتجاهين بارزين:

**1. المسرح الاجتماعي:** وقد ضمّ مجموعة مسرحيات قصيرة تعالج قضايا اجتماعية محلية، كانت تشغل المصريين منذ النصف الأوّل من القرن العشرين كان محورها حياة الفرد، كإنسان مرّة وحياته كعضو في المجتمع مرّة أخرى، تتضمن بعض منها العامل النفسي إلى الجانب الاجتماعي مثلما نلاحظ في مسرحية "أريد أن أقتل" التي يؤكد من خلالها على أنّ غريزة حب الحياة تضاهي كلّ شيء بل يذبل أمامها كلّ النفاق الاجتماعي، وملخص هذه المسرحية عبارات محبّة وموّدة يتبادلها زوجان، حيث يتمنى كلّ واحد منهما أن يموت قبل الآخر، واذا ببنت الجيران تباغتهما وهي المصابة بلوثة، حاملة مسدسا وتريد قتل واحد منهما وهنا ينقلب الموقف إذ يتوسل كلّ من الزوجين أن تبقيه حيّا، وقد نسيا ما كان يقولانه،

[*] توفيق الحكيم، أديب مصري ولد بالإسكندرية عام 1898، زاول تعليمه في دمنهور بالقاهرة، أتيح له أن يُعنى بالموسيقى والتمثيل في عام 1922، كتب مجموعة من المسرحيات، في عام 1924 حصل على الإجازة في الحقوق، هاجر إلى فرنسا لإكمال دراسته، في عام 1928 عاد إلى مصر واشتغل بالقضاء حتى عام 1934، تقلب في عدّة وظائف، كتب في الرواية والمسرحية، أبدع ما يعرف بالمسرحالذهني، توفي عام 1987.

[1] توفيق الحكيم: عهد الشيطان، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، (التصدير).

وتنتهي المسرحية بمفاجأة، إذ لما تطلق الفتاة النار من المسدس واذ به مجرد صوت ودخان فقط، وتسقط أقنعة النفاق عن الزوجين[1].

وقد عالجت كلّ مسرحياته الاجتماعية قضية المرأة بعدّها اللّبنة الأساسية في بناء المجتمع ومن ثمّ جاء إيمان توفيق الحكيم بضرورة النظر في المرأة كما في مسرحياته:

"المرأة الجديدة" مرورا "جنسنا اللّطيف" و"النائبة المحترم" وكلّها كما نلاحظ من عناوينها تكرّس فكرة احترام دور المرأة في بناء المجتمع، كما عالج في مسرحياته الاجتماعية، بعض الظواهر المتفشية في المجتمع كظاهرة الأخذ بالثأر التي كانت سمة في صعيد مصر على

وجه الخصوص ومسرحيته "أغنية الموت" خير دليل على ما نقول فنصها اجتماعي هادف بسط فيه الكاتب، خطيرة طالما كانت تفت عضد المجتمع المصري، إنّها ظاهرة الأخذ بالثأر التي يمقتها ويحاربها باعتبارها مظهر من مظاهر التخلف، وتصل إلى نقطة التأزم الحاصل من رفض علوان أخذ ثأر أبيه وقد وضع الحكيم بين أيدينا تصوير لحادثة اصطدام الشاب علوان برغبة أمه في أخذ ثأر أبيه بكيفية جذّابة فالبرغم من أنّه يعارض أمّه في الرأي، فذلك لم يمنعه من توقيرها ومواجهتها بأناة وحلم.

غير أن ما أخذ على إنتاج توفيق الحكيم المسرحي قبل 1952، أنّه إنتاج سطحي إذ لم تتصف محاولاته النقدية بالعمق والجرأة إذ كانت محاولة نقد وبناء للحياة ، أمّا ما كتبه بعد ثورة 23 جويلية 1952 فيعدّ من خير ما كتبه من مسرحيات اجتماعية والتي نذكر منها: "الأيادي الناعمة" و"الصفقة".

**2. المسرح الذهني:** أمّا فيما يخص هذا النوع الذي اشتهر به المؤلف وذاع صيته فهو صراع أرقى وأرفع من أيّ نوع مسرحي آخر، يتسّم بالفكرة الخالصة يجريه الحكيم بين المعاني المطلقة والأفكار المجردة داخل الذهن البشري، يقول توفيق الحكيم في مقدمة مسرحية بيجماليون: "لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية... ولكنّي أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني

مرتديه أثواب الرموز، إنّي حقيقة ما زلت محتفظا بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة، لقد اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال غير المطبعة، لقد تساءل البعض أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟ فأما أنا فأعترف بأنّي لم أفكّر في ذلك عند كتابة

[1] ينظر، محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة، مصر، الطبعة الثانية، دت، ص21.

روايات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" ثم "بيجماليون" ولقد نشرتها جميعا، ولم أرض حتّى أن أسمّيها مسرحيات..."[1].

ويبدو أنّ هذا المسرح الفكري هو ثمرة حركات وثورات أدبية سابقة عليه فهو نمط جديد في الدراما، ويقرّ الحكيم نفسه بتأثره بالآداب الغربية وبالمقابل يقرّ بالتزامه الشّديد بالعروبة والمجتمع بعاداته وتقاليده، فهو إ ٔن فهم الدراما الحديثة وألّف على نحو مؤلّفات روادها، لم يكن إخلالا بالشخصية العربية، إنّما كان نسيجا أدبيا قد تلاحظه في المشكلات الأدبية التي عالجها في أعمال مسرحية معينة وما يؤيد هذه الرؤية قوله في مقدمة مسرحيته يا طالع الشجرة: "وكان المسرح في عشرينيات هذا القرن قد بدأ يلغث في دهشة إلى المجدّد الإيطالي بيراندللو وكنت أنا أول مشاهديه في باريس، وأذكر جيّدا كيف استقبل يومئذ بذلك الاستغراب والاستنكار والنقاش والجدل من خاصة المثقفين في مسرح طليعي، بل إنّ إبسن وبرناردشو كان وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلّا الخاصة... كان على العكس مسرحا يقوم على المعنى والعقل بل وخاصة العقل والفكر والذهن إلى أبعد حدّ ومن هنا كان اتجاهي إليه"[2].

لذلك وجد المتصفح لأعمال الحكيم المسرحية ذات البعد الذهني، أنّه استقاها من ثلاثة مشارب أساسية:

- القرآن الكريم ومنه استقى مسرحية "أهل الكهف".
- الأساطير الإغريقية ومنها استقى مسرحية "أوديب الملك" و"بيجماليون".
- التراث الإسلامي ومنه استقى مسرحية "السلطان الحائر" و"شهرزاد".
- ويمكن إضافة مشرب رابع يمكن تسميته بالإيديولوجي ويتمثل في مسرحية "أشواك السلام" و"رحلة إلى الغد".

وقد تأسست هذه المسرحيات على عناصر ثلاثة هي: الحوار والصراع والحركة بما تمثله من مكونات مميّزة تتّصف بها المسرحية عن غيرها، من صنوف الكتابة وهذا ما يجعل هذا الفنّ قابلا للتّجسيد فوق خشبة المسرح، وهنا تواجهنا إشكالية يمكن حصرها في سؤال مفاده هل المسرحيات الذهنية كتبت لتمثل أم أنّها صالحة للقراءة فقط؟ يجيبنا الكحيم بفكرته الشائعة، وهي أنّ كلّ مسرحياته الذهنية غير صالحة للتمثيل، وان كان أكبر المسؤولين في

---

[1] توفيق الحكيم: مسرحية بيجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، المقدمة.

[2] توفيق الحكيم: مسرحية يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، ص19.

ذيوعها وانتشارها، فالمسرحية عنده كيان مستقل الوجود وجمال في التركيب وتناسب في الفكرة، دون حاجة إلى مسرح وممثلين، يقول في مسرحيته الصفقة: "في بلادنا أزمة مستحكمة هي الافتقار إلى المسارح لذلك رأيت حلًّا لهذه المشكلة أن تكون هذه المسرحية صالحة للتمثيل والإخراج في أيّ مكان فهي ليست في حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة، مسرح يكفي مجرد العرض في ساحة صغيرة في قرية أو مدينة"[1].

واذا تحدثنا عن البدايات الأولى في المسرح الذهني، وكيف كانت فإنّنا نقول إنّ ميل الحكيم إلى هذا الفن لم يكن بمعزل عن واقعه المتأزم، فقد وُجد في فترة الاستعمار الإنجليزي لمصر، ما جعل وعيه الوطني يتذمر فكتب مسرحية "الضيف الثقيل" التي يقول بشأنها: "كانت أول تمثيلية في الحجم الكامل هي التي أسميتها الضيف الثقيل أظن أنّها كتبت في أواخر عام 1919... أنّها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بدون دعوة منا وبدون رغبة منه في الانصراف عنا، ولم يكن بالطبع من الممكن إظهار هذه المسرحية على المسرح في ذلك الوقت والرقابة لم تكن لتعمى عن مرامي مثل هذا الموضوع، في وقت لم يكن للنّاس حديث ولا تهامس إلّا عن الاحتلال الثقيل ومتى تنزاح غمّته"[2].

واذ أردنا الاقتراب أكثر من أعمال الحكيم في المسرح الذهني نضرب مثلا بمسرحية "أهل الكهف" وهي مستنبطة من قصة معروفة وردت في كتب اليهود والنصارى ووردت في القرآن الكريم، فقد صرّح الحكيم في زهرة العمر قائلا عن مسرحية أهل الكهف: "هي تحوير فنّي لسورة قرآنية ترتّل في المسجد يوم الجمعة"[3].

السؤال المطروح هو كيف حوّر الحكيم هذه القصة التي وقعت مع فتية ذهبوا في الزّمن الأوّل؟ لنقول إن كلّ معاني أهل الكهف تدخل في إطار الزمن وصراع الإنسان له أو الزّمن الذي قهر كلّ شيء.

يتجلّى انتصار الزمن حين نرى الحكيم يتّبع حركة أهل الكهف في دنوهم من الموت، مستعينا بثلاث شخصيات والكلب قطمير وهي: يمليخا الراعي ومرنوش الذي يخضع كلّ شيء للعقل ومشيلينا الذي توهج قلبه بالحب.

---

[1] توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، البيان الوارد في المقدمة.

[2] توفيق الحكيم: سجن العمر، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 2111، ص127. [3] توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، ص121.

عندما يخرج يمليخا من الكهف يعدو مسرعا للبحث عن أغنامه فلمّا لم يجدها يصطدم بالحقيقة المرّة ويعود مسرعا إلى الكهف، لأنّ الحياة عنده قد انتهت وانعدمت فيكون أوّل الموتى، أما شخصية مرنوش فكما قلت يخضع كلّ شيء لمنطق العقل فيخرج للبحث عن زوجته وابنه اللّذين يمثلان كلّ أسرته أو كلّ ما يملك فلمّا لم يجدهما يصطدم بالحقيقة المفجعة، بعد صراع مع الزمن، يعود إلى الكهف ليموت هناك كما مات الراعي يمليخا، فيما

يخص شخصية مشيلينا فإنّ له رباط أقوى من سابقيه إنّه رباط الحب لقد أحبّ بريسكا لكنّها الحفيدة فقد صارع قانون الزمن، من خلال اعتقاده أن حفيدة بريسكا هي بريسكا والدليل أنّها بقيت محافظة على القلادة التي تحمل صليبا كان قدأهداه لها لكنّه وبعد صراع ينتهي بانتهاء الرابط العاطفي "الحياة المطلقة المجردة عن كلّ ماضي وعم كلّ صلة وعن كلّ سبب هي أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم.. ما العدم إلا حياة مطلقة"[1].

ويبقى البحث عن الحقيقة بحثا لا يجني إلّا سرابا ولبيقى الصراع قائما بين الإنسان والزمن إلى الأزل، وفي الوقت نفسه سيلتحم مع هذا الصراع، صراع آخر داخل النفس البشرية بين العقل والقلب "الزمن عند مشيلينا سوى وهم يضعه الإنسان بعيدا عن الحقيقة إذ القلب لا يخضع لناموس الزمن"[2].

إن صراع العقل والقلب الذي يضفي على المواقف أردية أخرى تتجاوز الواقع حتى تظهر الحقيقة كامنة وراءها، فقد جاءت بريسكا لتؤكد قوّة القلب وقدرته على قهر الزمن "فكرة أراد الحكيم إبرازها من خلال شخصية مشيلينا وهي أن الحياة الوجدانية العاطفية هي أقوى الروابط وأقدرها على الصمود في وجه الحقيقة المؤلمة"[3].

**خلاصة المسرحية** أن مأساة أهل الكهف هي مأساة الزمن الذي قلّب موازين الأمور فارتبط الماضي بالحاضر وبالمستقبل، وجعل الإنسان في جوّ لا يعرف حقيقة أمره وحقيقة العالم من حوله.

لقد استفاد توفيق الحكيم في كتابته للمسرح من الثقافات الأوروبية ومن ميراثنا الأدبي فأنتج لنا فنّا مسرحيا خالدا.

---

[1] توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، ص127. [2] المصدر نفسه: ص128.

[3] جورجي طرابيشي: لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، الطبعة 1، 1972، ص56.

ومن المسرحيات التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين بانتمائها العربي وانتسابها المهجري مسرحية "الأباء والبنون" لميخائيل نعيمة، التي انتهى من كتابتها عام 1916 وتمّ نشرها في أمريكا، فكان من حظّها أن شهدت نور الحياة هناك على الضفة الأخرى.

**الاستنتاج:** من كلّ ما سبق نستنتج أن فن المسرحية في الأدب العربي الحديث قد استفاد من عنصر المثاقفة الإيجابية، ومن ثمّ كان الحضور الفنّي الذي سعى إلى تطوير النص المسرحي وتفاعل معه من ثنائية المكتوب والمقروء إلى ثنائية العرض والمشاهدة وهذا بعد نقل النص من قالبه اللّغوي إلى قالبه التمثيلي.