الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة عباس لغرور خنشلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

# المسرح والنظرية قراءة في كتاب "نظرية المسرح عند توفيق الحكيم" لحميد علاوي.

مذكرة مقدمة لاستكمال نيل شهادة الماستر تخصص نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- خديجة جعريري
- ميساء عوايجية

إشراف الأستاذ (ة):
عبد الحميد ختالة

أعضاء لجنة المناقشة

| الإسم و اللقب | الرتبة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| إيمان ملال | أستاذ محاضر ب | عباس لغرور-خنشلة- | رئيسا |
| عبد الحميد ختالة | أستاذ محاضر أ | عباس لغرور خنشلة | مشرفا ومقررا |
| سامية بوعلاق | أستاذ محاضر ب | عباس لغرور خنشلة | عضوا ممتحنا |

السنة الجامعية:2024/2023

# شكر و عرفان

نحمد الله و نشكره على توفيقه في اتمام هذا البحث فنعم المولى ونعم النصير

ثم لا يسعنا في هذا المقام الا ان نتوجه بالشكر الجزيل الى من كان نعم الموجه و المشرف و المحفز الدكتور "عبد الحميد ختالة" الذي لم يبخل علينا بنصائحه و توجيهاته و الذي كان لنا خير سند

و نشكر كل من ساهم من بعيد او قريب في انجاز هذه المذكرة لكل هؤلاء نقول شكرا

# الإهداء:

**« سبحان الذي سخر لنا هذا وما كنا له مقرنين»**

**الزخرف 13.**

**لم تكن الرحلة قصيرة ولا العلم قريبا والطريق سهلا لكنني فعلتها.**

**وفي اللحظة الأكثر فرحا وفخرا أهدي تخرجي إلى من أحمل اسمه الذي حصد الأشواك عن طريقي يمهد لي طريق العلم «أبي الغالي»**

**إلى قرة عيني وملاكي في الحياة وأغلى ما أملك جنتي وحبيبة قلبي أمي غاليتي التي سهرت وكانت حاضرة في كل لحظاتي.**

**أمي وأبي طالما عاهدتكم يالنجاح وها أنا أفي بوعدي وأهديه لكما حفضكما الله.**

**إلى ضلعي الثابت الذي لا يميل إلى من رزقت بهم سندا وملاذي في الحياة الاول والأخير إخوتي كل بإسمه، إلى من أمسكت بيدي حبيبتي أختي.**

**إلى رفاق الخطوة الأولى والخطوة الأخيرة إلى من كانوا في السنوات العجاف سحابا ممطر إلى كل من له الفضل عليا وكل من أسهم معي في إنجاز هذا العمل أنا ممتنة جدا لكم.**

**وفي الختام:**

**كما قيل كان حلما فإحتمالا ثم أصبح حقيقة لا خيال.**

**والحمد لله ربي العالمين**

**خديجة**

# مقدمة

**مقدمة**

يعد المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول حيث حاكى الظواهر التي تبدو له في خياله الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي.

يعتبر المسرح أبو الفنون الأدبية الآدائية، ويتصف بشموليته وفنه الراقي، حيث كان ولا يزال نقطة الإنطلاق نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، فقد ظهر نتيجة إرتباط وإلتقاء الفنون بعضها ببعض، و إجتمعت فيه عناصر عدة و إعتمد على ترسيخ الافكار في ذهن المتلقي وسعى إلى إحياء التراث القديم ومعالجته قضايا الإنسان المعاصر وبصورة واضحة وإهتم بجميع الطبقات الإجتماعية وبما يتناسب مع طموحاتها، وإجتمع فيه النص والعرض معبرا عن قيم جمالية وفنية رائعة .

لايمكننا الحديث عن المسرح دون الإشارة إلى من نسج خيوطه الأديب توفيق الحكيم، مستلهمين في دراستنا من منظور الناقد حميد علاوي الذي حاول جاهدا لفهم وتحليل الأسس التي قام عليها مسرح الحكيم .

**تقودنا هذه الدراسة إلى البحث ومحاولة معرفة، ما هو منظور حميد علاوي حول نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ؟**

-كان الدافع لنا للخوض في البحث ومحاولة إيجاد الحلول للإشكاليات التي راودتنا هي :

أهمية الموضوع في الساحة النقدية والرغبة منا لمعرفة ماهية هذا الفن العريق وعلاقته بالفنون الأخرى وخاصة أن هذا الموضوع من إختيار الأستاذ المشرف

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا خطة جاءت كالأتي : مدخل وفصلين وخاتمة.

مدخل وعرضنا فيه: النقد المسرحي الجزائري ، حركة النقد المسرحي في الجزائر ، أنواع النقد المسرحي ( النقد المسرحي الصحفي ، النقد الأكاديمي )

الفصل الأول ودرسنا فيه: ماهية المسرح ، المسرح و علاقته بالفنون الأخرى ، وظيفة الأدب ورسالته

الفصل الثاني تطرقنا فيه إلى : عناصر المسرحية ( قيود الوحدات الثلاثة ، وظائف الحوار المسرحي ، البناء المسرحي ) ، نظرية تأسيس المسرح العربي و أخيرا التجريب في المسرح العربي.

وخاتمة عرضنا فيها أهم الإستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال البحث الذي قمنا به.

وقد إستندنا في تحليلنا لهذا الموضوع على منهج نقد نقد النقد الذي رأيناه مناسب لهذه الدراسة .

وإعتمدنا مراجع عديدة نذكر منها كتاب فن الأدب لتوفيق الحكيم، كتاب نظرية المسرح عند توفيق الحكيم لحميد علاوي، وكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس .

وواجهتنا بعض الصعوبات تمثلت في صعوبة موضوع البحث، وضيق الوقت، وعدم التحكم جيدا في آليات نقد النصوص.

في الأخير نسأل الله التوفيق والسداد، فإن أصبنا فبفضل الله وإن أخطأنا فعزائنا بذلك أننا بذلنا كل ما لدينا من جهد لتحقيق مبتغانا.

كما نتوجه بالشكر والتقدير للأستاذ المشرف على هذا البحث الأستاذ " عبد الحميد ختالة " على ما أفادنا به من نصح وتوجيهات، ونشكر لجنة المناقشة الموقرة على قبولها تحمل عناء دراسة بحثنا وتصحيح أخطائنا وتوجيهنا لما هو أصح

# مدخل إلى النقد المسرحي الجزائري

## 1 – النقد المسرحي الجزائري

### أ / في مفهوم النقد المسرحي

يمثل النقد المسرحي فرع من فروع النقد الأدبي ، و تعود نشأته إلى العصر الحديث أين يسعى لتحليل و تدقيق الأعمال المسرحية و أو الأعمال الدرامية بغية تذوقها من منظور منفرد للقارىء و المتفرج ، و يلجأ النقد المسرحي إلى إستغلال وسائل و أدوات أدبية متنوعة من صور و رموز و حوار و شخصيات و قد يتشاركها مع بقية الفروع الأدبية الأخرى . و مصطلح النقد المسرحي هو « ترجمة حرفية للمصطلح الغربي " Theatrecriticism " الذي يعني مجموعة الأساليب المتبعة مع إختلافها باختلاف النقاد تفحص الآثار والأعمال المسرحية بقصد كشف الغامض، وتفسير النص والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد »[1] .

و قد إختلف الباحثون في ضبط تعريف موحد له ، فهنالك من عرفه إنطلاقا من كونه « يشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين وبالعروض المقدمة، و بتاريخ المسرح ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض »[2] ، فهو في نظر هؤلاء هو النقد الذي لا يفرق بين النص والعرض بل يتناول كليهما بالدراسة والتحليل و النقد ، وقد يشمل حتى الأبحاث النظرية و طرق التحليل و العرض .

وفي تعريف آخر للنقد المسرحي يرى بعض المهتمين أنه ذلك النقد الذي « ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، و يظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات من

---

1 _ أحمد عيسى ، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة " أنموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010م – 2011م، ص ص 47 _48 .

2 _ حميد أتباتو ، الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، مقال ضمن كتاب النقد المسرحي المعاصر _ الإشكالات والممارسات والتحديات، أعمال المهرجان الوطني السادس للمسرح المحترف، وزارة الثقافة ، الجزائر أيام 28،30 ماي ، 2011 ، ص 87 .

أمثال ما كتبه الدكتور علي الراعي" و "لويس عوض"، عن المسرحيات التي تعرض في مصر، وقد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامة والمعايير الفنية التي تقوم عليها كتابات المسرحيات مثل بعض مقالات وكتب علي أحمد باكثير"، و "دريني خشبة"، كما قد يعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم »[1] . فحسبهم يمثل النقد المسرحي عملية تقييم و إطلاق أحكام حول العروض المسرحية أثناء عرضها مباشرة ، ويتناول هذا النقد المعايير الفنية والمبادىء العامة التي تأسس وفقها الفن المسرحي والكتابات المسرحية ، و يذهب أحيانا إلى مقارنة أبلغ العروض المسرحية العالمية ومناقشتها وهو الذي قال به مجدي وهبة حيث أقر بأن النقد المسرحي هو النقد الذي « ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة » [2] ، فيكون على شكل مقالات في الصحف والمجلات ، ويقيم المعايير العامة التي يبنى وفقها العمل المسرحي .

وعلى النقيض يرى بعض الباحثين أن « هناك منهج في دراسة النقد المسرحي يعتمد على التفكيك والتحليل الجزئي والثانوي على حساب إهمال عناصر أخرى أساسية و مساعدة ، ويسعى هذا المنهج إلى تحليل النص المكتوب الذي يتجاوز العرض ذاته، وتقوم دعامة تلك النظرية على أدب مسرحي غير مألوف بمعنى تفكيك النص المتجدد الذي ينمي مدارك الجماهير المشاهدة ويلعب بالخيال ويثير العقل دون مباشرة وخطابية » [3] ، حيث يرون أن النقد المسرحي يتمثل في دراسة النصوص في منأى عن عروضها ، فالنص حسبهم وحده كفيل بإستخراج المعايير الفنية و الفكرة الأساسية و العرض مجرد عامل أساسي أو مساعد يمكن الإستغناء عنه في مرحلة التحليل و المقاربة .

---

1 – حامد صادق قنيبي، نقد أدبي حديث و مفاهيم مصطلحات و أعلام، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1433هـ، 2012م ، ص 220 .

2 –مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب( إنجليزي – فرنسي – عربي) ، مكتبة لبنان، 1974، ص 121 .

3 – طارق ثابت ، التأويل من خلال ثنائية النص / العرض في مسرحية الأجواد لـ عبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27 ، ديسمبر 2016، ص 3 .

و ذهب آخرون إلى كون طبيعة النقد المسرحي تأتي بين الضربين الأول ، حيث أن النقد المسرحي « يتموقع بين النوعين السابقين وينتجه الصحافي أحيانا والأكاديمي أحيانا أخرى، لكنه يرتبط في الغالب بفئة قد لا تكون من الصنفين ويشغلها أكثر تحليل الأعمال المسرحية لغايات ثقافية ويتم تداوله في المجلات أو بعض الإصدارات الخاصة وعلى الرغم من قيمة هذا النقد فهو لا يحرص على الإنضباط الدقيق والصارم لما هو منهجي »[1]. بمعنى أن النقد المسرحي يمكن أن يقوم على تحليل العرض المسرحي نفسه أثناء تمثيل المسرحية ، و قد يتخلى أحيانا عن هذا العرض و يكتفي بتحليل النص المسرحي فقط ، و هذا ما يحدده أسلوب الناقد المسرحي و طبيعة العرض و موضوع المسرحية .

و لقد نحى النقد المسرحي دربين متباينين في مقاربته ، ركز في الأول على النص المسرحي الذي يمثل أصل المسرح ، و ركز في الثاني على العرض المسرحي و مدى تطبيق المناهج الأكاديمية و الغير أكاديمية ، و بهذا فالنقد المسرحي يشكل « فحصا للعمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى، في الفحص الأول (الدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتولوجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها، والنقد في الفحص الثاني (العرض المسرحي) يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص من خلال وسائل العرض المسرحي بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج ومدى تحققها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع موسيقى ومهمات أخرى ».[2] حيث أن الوجهة الأولى للنقد المسرحي سلطت الدراسة على النص و مضمون الحوار الذي يجسد على الركح ، في حين أن الوجهة الثانية له إهتمت

1- حميد أتباتو ، الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية ، مرجع سابق ، ص 82 .

2 – كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1 ، الإسكندرية، 2006، ص 712 .

بتطبيق المناهج النقدية في تحليل العرض المسرحي ، و تقييم التمثيل عند الممثلين والإطار المادي كالديكور و الإضاءة ...

هذا ما يحيلنا إلى أن النقد المسرحي قد تجزأ لقسمين أحدهما عني بالنص، والآخر بالعرض لكن القول الأصوب من وجهة نظرنا أن النقد المسرحي لايمكنه أن يتخلى عن أي شطر على حساب الآخر فهو باعتباره « عملية تحليل و تشريح العمل المسرحي، من قبل نقاد لهم دراية بالفن المسرحي و الياته و مفاهيمه النقدية » [1] يقوم على مسايرة المسرح أدبًا وفنا أو نصا وعرضا .

نستشف مما سبق أن مفهوم النقد المسرحي يمكن حصره في كونه خطاب يتجه النقاد المهتمون بالفنون المسرحية كمحاولة لمقاربة و تحليل و دراسة العمل المسرحي ، و يبرز في إصدار و إطلاق الأحكام حول المسرحيات والعروض المسرحية ، و قد تطور بتطور الحركة الأدبية و الفنية المسرحية .

**ب / حركة النقد المسرحي في الجزائر**

رغم مرور عقود على ظهور النقد المسرحي في الجزائر إلا أنه يمر بفترات متباينة من حيث حدة نشاطه قوة وضعفا، لتداخل عدة عوامل تؤثر لا محالة في الدفع بالحركة المسرحية تبدأ بالمؤلف وتنتهي بالناقد المسرحي ، فإذا كنا نحتاج في عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحي القادر على إرساء أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به والنظر نظرة جادة تساعد على ربطه بتراثنا الأدبي، « فإننا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وإبتذال ، وطبيعي أن هذا كله يحتاج

1 – محمد فراح ، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2000م، ص 27

ممن يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون على وعي تام بمهمته ووظيفته في نقد العمل المسرحي » .[1]

و لا يخفى على أي كان أن النقد المسرحي يرتبط و يتأثر بالإنتاج المسرحي فهو يواكب تحركاته و يزدهر بإزدهاره و يخبو بأفوله ، و قد مرّ المسرح الجزائري بعدة ظروف و تغييرات مسته و عكرت صفو تقدمه ، و تمثلت في جملة من العوامل التاريخية و الثقافية و الإجتماعية و حتى الإقتصادية و السياسية منها ، كلها حالت دون إنتعاش هذا الفن و نموه ، غير أنه لم يستسلم لهاته الظروف القامعة و بل « إنفتح على عوالم التجريب، وأشرع نوافذه على أشهر وأبرز المدارس والإتجاهات المسرحية الحداثية في الكتابة والتمثيل والإخراج، إذ تعرف على المسرح الملحمي واكتشف تجربة مسرح العبث واللامعقول، والمسرح داخل المسرح والمسرح الفقير، والمسرح الوثائقي وغيرها من الإتجاهات (...) غير أن خطابه النقدي قد بقي على هامش هذه الفتوحات والتغيرات، ولم تتمكن الحداثة بإتجاهاتها ومناهجها النقدية المتعددة من إيجاد مساحة على رفعته تثبت عليها أقدامها » .[2] بمعنى أن النقد المسرحي بقي مكانه دون حراك و ظل تحت سطوة النظرية النقدية الكلاسيكية و لم يساير حركة المسرح الجزائري و لا الإنفتاح الذي عرفه ، و بقي في منأى عن الساحة النقدية و تطوراته من ناحية المنهج و الأدوات و النظريات الحديثة .

من جهة أخرى فقد اقترنت حركة و تطور النقد المسرحي بتطور النقد الأدبي و حركته ، فقد بدأ النقد الأدبي إنطباعيا تأثريا يطلق الأحكام بناءا على ذوق الناقد و إستحسانه للنتاج الأدبي أمامه ، و تطور بعد ذلك ليتبنى مناهج نقدية و أدوات إجرائية علمية و دقيقة و يعمل وفق خطوات منهجية قبل أن يصدر الحكم على النص الأدبي ، شأنه شأن النقد المسرحي

1 – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة، 1994، ص 274 .

2 – صورية غجاتي ، النقد المسرحي في الجزائر ، مخطوط دكتوراه، إشراف (عبد الله حمادي) ، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ، 2013 ، ص 25 .

الذي نشأ من تقييم العروض المسرحية في العصر اليوناني و إبداء الإنطباعات حولها و تقييمها إنطلاقا من ذوق المتفرجين و تأثرهم بها ، ثم تطور شيئا فشيئا ، « هذه الطفرة في الإنتقال من الحكم بالذوق والرأي إلى عرض النص الأدبي على أدوات إجرائية متعارف عليها بين النقاد، يمكن تمثيلها بتلك المسابقات اليونانية التي كانت تقام خلال المهرجانات التي يتبارى فيها الشعراء عبر القصيدة الشعرية والأغاني والأناشيد إلى جانب مسرحة الأساطير والقصص الخرافية المقتبسة من الهوميريات وغيرها من الأعمال الأدبية الفنية القديمة (...) وذلك بتعيين لجنة من الحكماء للتحكيم بين ستة وعشرة أعضاء » .[1]

يمكن تأريخ النشأة الفعلية للنقد المسرحي الجزائري إلى بدايات القرن العشرين، تحديدًا في عقد العشرينات في هذه الفترة، ساهم العديد من النقاد في تسجيل الحركة المسرحية والتعبير عن آرائهم حيالها، سواء كانت تلك الآراء تتعلق بالنصوص المكتوبة أم بالعروض المسرحية المقدمة على خشبة المسرح ، فقد بدأ النقد المسرحي كتجربة انطباعية تأثيرية، حيث تأثر النقاد بأقصى مشاعرهم وإتجاهاتهم الأيديولوجية تجاه الأعمال المسرحية وعروضها، خاصةً مع متابعتهم للتطورات في الحركة الأدبية الحديثة .

وقد زادت هذه التجربة التأثيرية على النقد المسرحي بشكل خاص بعد ظهور الحركة الإصلاحية، التي أثرت على الجوانب الأدبية والنقدية على حد سواء « حيث لم تكن الجزائر من الناحية الأدبية شيئا كبيرا قبل ظهور حركة الإصلاح التي إمتشقت الأقلام ، وفتقت القرائح، وصقلت المواهب، وربت العبقريات الأدبية التي برزت في صحفها إذ أن الصحف التي صدرت عن حركة الإصلاح كجريدة "المنتقد لابن باديس الجزائر المحمد السعيد الزاهري، و "الإصلاح" للشيخ الطيب العقبي مهدت لكتاب الأدب ومنهم للنقاد . » [2] ، و هو الذي يشير إلى أن الجزائر لم تكن ذات أهمية كبيرة في المجال الأدبي قبل ظهور حركة الإصلاح و هذه الحركة قامت بتحول جذري حيث قامت بإطلاق الأفكار الجديدة وتعزيز التنوع الثقافي . وهو الذي

1- عبد الكريم جدري ، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر ، ط1، الجزائر، 1993 ، ص 101 .

2 -عبد المالك مرتاض ، فنون النثر الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2010 ، ص 57 .

يحلينا أيضًا إلى أن حركة الإصلاح أسهمت في تشجيع القراءة، وتطوير المواهب الأدبية، ورعاية العباقرة في ميدان الأدب ، كما نفهم من هنا أهمية الصحف التي نشرتها هذه الحركة، مثل جريدة "المنتقد" التي أسسها ابن باديس الجزائري المحمد السعيد الزاهري، وجريدة "الإصلاح" التي أسسها الشيخ الطيب العقبي و تلك الصحف كانت مليئة بالأفكار والآراء التي أعدت الطريق للكتّاب والنقاد في الجزائر ليتألقوا في عالم الأدب .

«إلا أن من الباحثين من يرى غياب النشاط النقدي المسرحي الجزائري، أو بعبارة أخرى لم تفلح العملية الأدبية على شيء اسمه النقد المسرحي الجزائري مرجعا ذلك إلى ضالة تدريسه في الجامعة، وإلى أن العائق الأكبر الذي يواجه الحركة النقدية المسرحية في الجزائر هو عدم الإهتمام الكافي بهذا التخصص لأن غياب قاعدة منهجية قد تعيق الفعل التطبيقي » [1] النقد المسرحي لم يكن غائبًا، ولكن كان محدودًا وغير منهجي بشكل واضح. كان يتم تناول المسرح على صفحات الجرائد، ولكن كان يفتقد لمنهجية وترتيب واضح ويعود سبب هذا النقص إلى عدم إنتشار مادة المسرح في الجامعات إلا في وقت متأخر ، أين يعزى ذلك إلى أن المسرح الجزائري بشكل عام لم ينشأ ضمن إطار المؤسسات الجامعية، بل كانت مصادره وجذوره خارج هذا السياق ولكنه « نشأ وتطور على يد مواهب شعبية بعيدا عن النخب الأكاديمية مما جعله بعيدا عن اهتمامات المعاهد والأقسام الجامعية المتخصصة حتى السنوات الأخيرة، حيث أصبحت الجزائر تولي اهتماما للمسرح وتؤسس كليات للفنون وأقساما لدراسات الفنون الدرامية، بالإضافة إلى تخصيص عدة شعب وتخصصات ومسارات في مجال المسرح وتشجع الفرق الجامعية وتدعمها للمشاركة فيما يعرف بالمهرجان الجامعي.» [2] تشير العبارة إلى أن المسرح في الجزائر نشأ وتطور على يد مواهب شعبية ، بعيدًا عن تأثير النخب الأكاديمية ، وقد

1 – صليحة لطرش ، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر – النقد الأدبي الجزائري 1970–2012 أنموذجا، مخطوط دكتوراه، إشراف (إبراهيم صدقة) قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2016 –2017 ، ص7 .

2 –أحسن تليلاني ، المسرح الجزائري نشأ مقاوما ومسايرا لتحولات المجتمع، جريدة المساء، ع 6027 ، نوفمبر 2016 ، الجزائر ، ص 27 .

كان المسرح ينتمي إلى الثقافة الشعبية وكان يتطوّر بشكل مستقل خارج إطار المؤسسات الأكاديمية ، وكان هذا الواقع يعكس استمرارية الروح الشعبية والتقاليد في تطوير هذا الفن .

و في السنوات الأخيرة ، بدأت الجزائر تولي اهتمامًا أكبر للمسرح، حيث قامت بإنشاء كليات للفنون وأقسام لدراسات الفنون الدرامية ، هذا التطور يُظهر انفتاحًا تدريجيًا للمسرح على الساحة الأكاديمية ، أين تم تخصيص شعب وتخصصات متعددة في مجال المسرح ، كما تم دعم الفرق الجامعية وتشجيعها للمشاركة في المهرجانات الجامعية، مما يُظهر التزامًا متزايدًا بتطوير المسرح وتعزيزه كفن ومجال دراسي في الساحة الأكاديمية الجزائرية .

و قد كان النقد المسرحي الجزائري يعاني من تراجع و تأخر في بلوغ مصف الفن المسرحي المتنامي ، و يعود هذا إلى جملة من الأسباب أبرزها : [1]

- حضور البعد التأثري (الإنطباعي) القائم على المزاجية، والانفعال الذاتي في مقاربة الخطاب المسرحي الذي كثيرا ما يتبلور في إطار حكم متسرع لا يرقى إلى مستوى الموقف النقدي الدقيق .
- التركيز على ما أصطلح عليه بـ (المضمون) الذي يرشح عنه الخطاب المسرحي بوصفه عنصرا ملموسا ومهيمنا بمعزل عن العناصر البنائية والأسلوبية التي تتحكم بشعرية ( إبداعية )الخطاب، ولعل أخطر ما تفضي إليه هذه المقاربة التجزيئية هو ترسيخ المفهوم التقليدي في النقد الذي يفصل بشكل متعسف بين المستوى الدلالي للخطاب ومستواه البنائي .
- فحص الخطاب المسرحي وتفسيره في ضوء معطيات الواقع وملامحه الإجتماعية والسياسية والإقتصادية، إستنادا إلى مبدأ (المرآوية)، حيث الفن مرأة المجتمع، وبتعبير آخر فك شفرة الخطاب بشفرة الواقع .

1- عواد علي ، غواية الخطاب المسرحي، مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء – بيروت ، 1997 ، ص 11 .

- إعطاء الإمتياز للنص المسرحي، واعتبار العرض تعبيرا عنه، أو إنه بنزلة ترجمة وتفسير له إعتمادا على مسلمة التلازم الدلالي بين النص المكتوب والعرض المسرحي .
- الوقوف على ظاهرة الخطاب المسرحي، والإكتفاء بتقرير معنى واحد له هو ( المعنى الحرفي) البسيط، والإهتمام به ، والتركيز عليه، وإغفال المعاني والدلالات الكثيرة التي يزخر بها الخطاب .

**2 – أنواع النقد المسرحي**

**أ / النقد المسرحي الصحفي**

يمثل النقد المسرحي الصحفي هو نوع من النقد الفني يستهدف تقييم العروض المسرحية والأداء الفني في المسرح، ويتم نشر آراء وتقييمات النقاد في وسائل الإعلام الصحفية ، و يهدف النقد المسرحي الصحفي إلى تقديم تحليل موضوعي وفهم عميق للأعمال المسرحية وأداء الممثلين .

و عادة ما يوضع النقد المسرحي الصحفي في مقابل النقد المسرحي الأكاديمي ، و يوصف النقد الصحفي بأنه « ينقص من قيمة هذه الإسهامات النقدية التي احتوتها الصحف والمجلات بدعوى أنها وليدة اللحظة و الإنطباع الذاتي »[1]، بمعنى أنه يقلل من قيمة المنجز المسرحي و يحيد عن معناه الأساسي فهو النقد الذي يصدر عن الإنطباع الذاتي اللحظي ، فهو نقد إنطباعي تأثري لا ينقاد بأحكام و ضوابط عكس النقد الأكاديمي حيث أن « غرض الكتابة الأكاديمية يكون إضافة حقيقية إلى حقائق الفرع المعروض للبحث على حين يكون غرض الكتابة الإعلامية، هو الإثارة من خلال حقائق وأخبار ومعلومات غالباً ما تكون دقيقة وخالية من التوثيق، إلا من حيث المصدر المراسل أو وكالة الأنباء وتأثيرها يكون وقتياً لأنها لا تعطي

1 فاطمة الزهراء ازرويل ، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية نشر الفلك، المغرب، 1989، ص 27

فرصة للتعمق والتحري وإستعراض جوانب الأمر المعروض لتلاحق المعلومة وتغيّرها كل ساعة وللعجلة في جني النتائج » [1] .

لكن هذه الفروق حددت على وجه العموم لا على وجه الدقة ، فرغم أن جانب من النقد المسرحي الصحفي يتميز بما ذكر إلا أنه يمتلك سمات أخرى إيجابية ، فالكتابة الصحفية ليست شكلا واحد و إنما تتفرع لأشكال متعددة كالمقال الصحفي و التحقيق و غيرها...، وهذه الأشكال تمتاز بالدقة و التحري و الموضوعية .

و في مفهوم النقد المسرحي الصحفي نجد أن هذا المصطلح يتركب من ثلاثة ألفاظ هي " النقد ، المسرحي ، الصحفي " تلتقي هذه الألفاظ في حقل دلالي واحد يفيد الذيوع والانتشار والإخبار والاتصال بين طرفين مرسل ومتلقٍ ، و يهدف النقد المسرحي الصحفي إلى فتح أفاق جديدة للمتلقي و رفع مستوى وعيه بالفن و إدراكه من جوانب متعددة ، و تربط بين الصحافة و المسرح علاقة جدلية متينة فكلاهما سلطتان مؤثرتان في المتلقي و في وعيه و توجهه و هو الذي يوجب أن تتفقا في نقاط عديدة فأي تصادم بينهما يحيل الجمهور إلى متاهات هو في غنى عنها . و كما أسلفنا القول أن مصطلح النقد المسرحي الصحفي وُسم بكونه يقلل من قيمة الأعمال الفنية المسرحية من جهة ، و الجهود النقدية في هذا الطرح من جهة أخرى ، لكن هذا لا يجعلنا نغفل الدور الريادي الذي مارسه في تفجير الثورات الأدبية و النقدية بين الأدباء والنقاد في القرن الماضي .

ورغم ما يلحق بالنقد المسرحي الصحفي من إنتقادات إلا أن قيمته الحقة تبرز في كونه الأساس النظري الذي قام عليه النقد الأكاديمي ، فالمطلع على الدراسات الأكاديمية في هذا الشأن يرى أنها لا تكاد تخلو دراسة أكاديمية واحدة في مجال المسرح من الجانب الصحفي و المادة الصحفية التي مثلت مرجعا تستند عليه هذه الدراسات ، حيث أرخت هذه المادة للحركة النقدية المسرحية في الجزائر ، بهذا فقد شكل النقد المسرحي الصحفي « اللبنة الأساس لصرح

1 –أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005 ، ص 207 .

الدراسات اللاحقة حول المسرح الجزائري، وكان بذلك المهاد الذي انطلق منه النقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا؛ فقد شكلت هذه التغطيات الرحم الذي نشأ فيه هذا النقد » [1] ، و هو الذي أقره العديد من المهتمين من بينهم الناقد " مخلوف بوكروح " الذي كانت له مساعي و أبحاث حثيثة في هذا الموضوع توصل من خلالها إلى التأكيد بأن «الصحافة الجزائرية رافقت الحياة الثقافية، وكانت تتابع النشاط المسرحي، لكن هذا الإهتمام ظل دون المستوى المطلوب، فلا تزال الصحافة الثقافية محدودة الإنتشار ».[2]

فلطالما كانت الصحافة الجزائرية وسيطا بين الفن المسرحي و الجمهور المتلقي و عرف عنها هذا حتى فترة الإستعمار الفرنسي و قد تجلى دورها من خلال الصحف و المجلات التي كانت تشارك الجمهور الجزائري بتغطيات إعلامية شاملة لكل جديد و حصري حول المسرح الوطني، أين كان الشعب يترقبها بتعطش و شوق ، و من ناحية أخرى مثلت الموجه للباحثين في مجال الفن المسرحي حيث زودتهم بمعلومات قيمة عن أقطاب المسرح الجزائري و أعمدته ، فرصدت مواقفهم و إتجاهاتهم الفنية ، كما كانت صفحاتها غنية بمقالات ثرية حول أهم قضايا المسرح و جديده في الساحة النقدية ، و من أشهر هذه المجلات وجدت مجلة " هنا الجزائر " الناطقة باللغتين العربية و الفرنسية و التي لعبت دور الوسيط بين المسرح الجزائري وجمهوره، كما نقلت الإنطباع الطيب الذي تركته هذه الأخيرة في نفوس المبدعين المسرحيين الجزائريين ، « و أكدت إرتباط رجال الصحافة في الجزائر بالمسرح منذ وقت مبكر؛ إستفاد الصحفي من المسرح بوصفه مادة إعلامية ثرية، واستفاد المسرحي بدوره من الصحافة بإعتبارها قناة لنقل الخبر ودعوة الجمهور الحضور العرض عبر مختلف أنواع التغطية الإعلامية : خبر، تقرير، مقال » . [3] أين إستفاد الصحفيون من المسرح كمصدر غني للمواد الإعلامية. كانوا يستخدمون

1 – محمد تجريشي ، النقد المسرحي في الجزائر – سؤال في المكون ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، عمان، ع 137، تشرين الثاني ، 2006 ، ص 33 .

2 –مخلوف بوكروح ، المسرح والإعلام ، التجربة الجزائرية أنموذجا ، منشور ضمن : المسرح العربي المسيرة والتحديات، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2007، ص 166 .

3 – محمد تحريشي ، النقد المسرحي في الجزائر، سؤال في المكون ، مرجع سابق ، ص 33 .

الأحداث المسرحية والتطورات في هذا الميدان كمصدر للأخبار والتقارير والمقالات، فالمسرح كان يُعتبر مصدرًا هامًا للمواد الصحفية التي أثرت في التغطية الإعلامية .

من جهة أخرى كان للمسرحيين دور في استفادة من الصحافة، حيث كانت تُعتبر وسيلة لنقل الخبر ودعوة الجمهور لحضور العروض المسرحية و كانت الصحافة تلعب دورًا حيويًا في نقل المعلومات حول الفعاليات المسرحية، سواء كانت خبرًا ترويجيًا أو تقريرًا صحفيًا يستعرض العروض . بإختصار، يُظهر هذا الإرتباط تبادلًا إيجابيًا بين رجال الصحافة والمسرح، حيث استفاد كل منهما من دور الآخر في تعزيز الوعي حول الفعاليات المسرحية وتشجيع الحضور .

**ب / النقد المسرحي الأكاديمي**

النقد المسرحي الأكاديمي هو شكل من أشكال النقد الفني يقوم به أكاديميون وخبراء في مجال الأدب والفنون المسرحية و يتميز النقد المسرحي الأكاديمي بالتحليل العميق والفهم المتقدم للجوانب الفنية والأدبية للأعمال المسرحية ، فيتناول النقاد الأكاديميون العروض المسرحية بمنهجية تقنية وفلسفية، مع التركيز على تأثير العمل على المشاهدين وعلى المجال الفني بشكل عام ، و حتى تقنيات التمثيل وصولاً إلى التأثير الاجتماعي والثقافي للعمل ، و يستند هذا النقد إلى المعرفة العميقة بتاريخ ونظريات المسرح، أين يستخدم مصطلحات فنية وأدبية متقدمة لتحليل وفهم العروض المسرحية .

يربط أيضا العديد من المهتمين مفهوم النقد المسرحي الأكاديمي بكونه ذلك النقد الذي يرتبط بالجامعة و بالمجال الأكاديمي الدقيق ، و يتميز بكونه خاضعا لشروط البحث العلمي الأكاديمي و المنهجية العلمية و المناهج المعمول بها في مختلف الدراسات ، و هو أيضا ذلك الضرب من النقد الذي يبنى داخل الدراسات الأكاديمية و الجامعية و البحوث العليا ليخرج في وقت لاحق على شكل إصدارات و مؤلفات .

وفي الحديث عن حركة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر يمكن أن نصفها نوعا ما بالحركة البطيئة و يعود هذا لجملة من الأسباب على رأسها عدم وجود النقاد المسرحيين

الأكاديميين المتخصصين في الساحة الجزائرية ، حيث كان هذا النقد حكرًا على الصحفيين أو الأدباء الذين ضاعوا في متاهات الفن المسرحي ولم يرتقوا للنقد الركحي بل كانت نظرتهم موجهة نحو نقد نصوص المسرحية فقط هذا من جهة ، ومن جهة أخرى بطىء حركة التأليف المسرحي فقط عرفت الساحة النقدية المسرحية الجزائرية شُحا في عدد المسرحيات المؤلفة و المعروضة في القرن الماضي بقدر سبعين نصا مسرحيا على امتداد سبعين سنة كاملة ، أي بمعدل نص مسرحي واحد كل عقد من الزمن وهذا يعني تباطئا شديدا في كم التأليف و بالتالي في عدد العروض ، وهو ما يرجعه المهتمون لعدم التوجه الكامل من طرف المؤلفين لهذا الفن بل إرتباطهم أكثر بفن الرواية و الشعر ...، « وهنا تبرز أمام الباحث القارئ المتتبع لواقع النقد المسرحي في الجزائر أحد أهم الإشكالات التي حالت دون تطور هذا النقد، وعرقلت مسار تطوره ، وهي انعدام تراكم إبداعي كاف يشجع على الممارسة النقدية فقلة النصوص والتجارب الإبداعية الخالصة لكتابة هذا الفن في الجزائر وارتكاز المسرح الجزائري على العرض كانت سببا في عزوف الكثير من الباحثين عن الخوض في هذا المجال، الأمر إنعكس سلبا على حركة النقد المسرحي بشكل عام والأكاديمي منها تحديدا .» [1]

و من هنا يلاحظ الباحث و حتى المطلع في حركة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر تأخر ظهور هذا النوع من النقد و كذا الدراسات والأبحاث الأكاديمية المرتبطة به وحتى النظرية منها فلا نجد في تلك الفترة كتب تتناول أسس هذا النقد أو منهجياته ويعود هذا لإشتغال الساحة النقدية آنذاك بالأنواع الأدبية الأخرى و توجه الدراسات إلى الرواية والشعر وغيرهم ...دونا عن الفن المسرحي ، فشكلت بذلك هذه الدراسات الإرهاصات الأولى للنقد المسرحي الأكاديمي و بنيت وفقها المحاولات النقدية المسرحية الأولى حيث تناولت تحليل النص المسرحي في بادىء الأمر وإهتمت بالمكتوب فقط من المسرحية وعالجته كما عالجت الرواية و القصة ....

1 –زهيرة بولفوس ، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر ، مجلة الذاكرة ، العدد 03 ، جامعة قسنطينة 1 ، الجزائر، ص 35 .

« إضافة إلى ذلك نلاحظ أن النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر لم يكن مخلصا للنص المسرحي الجزائري في العموم؛ حيث تسجل عزوف الكثير من الباحثين عن الاشتغال على النصوص الجزائرية في مقابل إقبالهم الكبير على النصوص المشرقية وهذا أيضا من أبرز العراقيل التي حالت دون تطور النقد المسرحي في الجزائر، والحقيقة نقول أن هذه الملاحظة تتسحب على الحركة النقدية الجزائرية عامة، التي بقيت وقتا ليس بالقصير أسيرة التبعية للمركزية المشرقية » . [1] حيث يعكس النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر تحفظًا نحو النص المسرحي الجزائري بشكل عام ، و يتضح من خلال تحليل الأنشطة الأكاديمية أن الباحثين قد أظهروا تفضيلًا للنصوص المشرقية على حساب الإهتمام بالمنتج المسرحي الجزائري ، فنجد أنه يُسجَّل عدم إهتمام الباحثين بالعمل على تحليل ودراسة النصوص الجزائرية، في حين يظهر اهتمامًا كبيرًا بالنصوص من أصول مشرقية ، و تُعَد هذه الاتجاهات البحثية أحد العقبات الرئيسية التي حالت دون تقدم النقد المسرحي في الجزائر ، أين يُشير الواقع إلى أن النقد المسرحي الأكاديمي في البلاد لا يزال متأثرًا بالتبعية للمراكز الثقافية المشرقية .

« أما الدراسات النقدية التي أخلصت اهتمامها للنص المسرحي الجزائري فيمكن تقسيمها إلى نوعين، الأول منهما جمع بين النص والركح، أما النوع الثاني فيجنح نحو التخصص في جانب بعينه من جوانب العمل المسرحي فمن الدراسات النقدية التي انتصرت للنص المسرحي الجزائري نذكر النص المسرحي في الأدب الجزائري، أما الدراسات التي اشتغلت على الركح وجانب العرض تذكر كتاب نور الدين عمرون " المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، و أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر الحفناوي بعلي» [2] . يشير هذا إلى وجود نهجين رئيسيين في الدراسات النقدية المخصصة للنص المسرحي الجزائري ، النهج الأول يركز

1 – عز الدين جلاوجي ، ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التاريخ وتأرجح المنهج، مقال ورد ضمن كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكالات والممارسات والتحديات ، ص 55 .

2 _ زهيرة بولفوس ، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر ، مرجع سابق ، ص 36 .

على دراسة النص وعلاقته بالعروض المسرحية، بينما يميل النهج الثاني إلى التخصص في جوانب محددة من الأعمال المسرحية.

تظهر المراجعة العامة للدراسات النقدية للمسرح الجزائري أن الاهتمام غالبًا ما كان موجهًا نحو النص المسرحي على حساب عناصر العرض الأخرى، مثل حركة الممثلين على المسرح، والإخراج، والمؤثرات الصوتية ، والإكسسوارات ، و يظهر أيضًا أن بعض الدراسات قد اعتمدت مناهج متشابهة عند التقارب مع النص المسرحي وقد تم معاملته بنفس الأسلوب الذي يتم من خلاله التعامل مع القصة والرواية، مما يشير إلى تحديات في المنهجية .و هذه الإتجاهات قد تمثل إحدى التحديات التي تواجه النقد المسرحي الأكاديمي، حيث قد يكون هناك تردد في تطوير مناهج فريدة تأخذ في إعتبارها خصوصيات المسرح وتفرد عناصره المختلفة ،و هذا التحول في المقاربة قد يكون واحدًا من التحديات التي تعترض النقد المسرحي الأكاديمي والتي قد لا تزال تحتل مكانها ، و قد تحولت بعض الدراسات النقدية إلى « معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أن ماربها هو إضاءة النص، فقدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحداثية، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية »[1].

وهو ما يشير إلى تحول في المقاربة النقدية نحو النصوص الإبداعية وإستخدامها كأداة تجريبية لقياس فعالية المناهج النقدية الحديثة، والتي يمكن تحديد كفاءتها من خلال إضاءة النص وتحليله، و قد يكون السبب وراء تحديات في مقاربة الناقد للعمل المسرحي غياب وجود وعي نظري يستند إليه الناقد أثناء تقديم نقده و يُظهر ذلك أن الوعي النظري يُعتبر ضروريًا لنجاح العملية النقدية ولتمكين الناقد من إظهار تقييم مستند إلى إطار نظري واضحا

1 –عبد الغني بارة ، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005م ، ص 134 .

نستشف مما سبق أن النقد المسرحي الأكاديمي يمثل جزءًا هامًا في تطوير فهمنا للفن المسرحي وتأثيره على المجتمع والثقافة. يعتبر النقد الأكاديمي مصدرًا هامًا للتأصيل والرصد والتفكير العميق في عالم المسرح، ويسهم في بناء التقاليد الفنية والأكاديمية في هذا الميدان.

# الفصل الأول:

# ماهية المسرح ووظيفته

## أولا: ماهية ووظيفته

### 1- ماهية الأدب ومصادره.

### 1-1- مفهوم الأدب والمسرح:

#### أ- مفهوم المسرح

**لغة:** المسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل)، وسرح: هي فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان، ومنه سرح فهو سارح، وعلى ذلك فإن المسرح معناه: **المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا»**[1]

**إصطلاحا:** المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوصة بالتعبير عن مشاعر الإنسان وعلاقاته وتاريخه وقيمه، نوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة[2]، ويعد المسرح طريفاً للثقافة والتطور، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول إلى حالة أحسن، ومادته الواقع المتسلط على الفنان ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته، أما غايته فوصف الواقع الموجود في النفس.[3]

يرى الناقد والكاتب المسرحي (درايدن) «أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حيث تجسد الطبيعة الإنسانية والعواطف والأحاسيس والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه».[4]

---

(1) ابو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف ط2: مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص 28، 29.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.

(4) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص02.

ويرى "جرين وود «أن المسرحية هي نص يمثل على خشبة المسرح بواسطة شخصيات إنسانية حقيقية».

كما يرى «جوردن كريج « أن المســـرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مســـرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل، واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية. (1)

وينبغي أن نشـــير إلى أن مفهوم الأدب هو فن من الفنون الرفيعة التي يعبر كل منها بطريقته الخاصــة عن مظاهر الحياة، وخوالج النفس، فيهم الشـاعر بجماله، ولكنه يمتاز بأنه يجمع بين اللحن والموســـيقى، والفكرة والنحت، والجمال في الرســـم ويزيد عن هذه الفنون بالإفصــاح والإبانة، والإهتمام بمهام الحياة المختلفة الثقافية والإجتماعية، فهو يصـور ما في النفس من فكرة أو عاطفة تصـــويرا جميلا، ثم ينقل هذا التصـــوير إلى نفوس الثراء وآذان الســـامعين، فيؤثر عليهم ويهم خواطرهم ويعينهم على فهم مجرى الحياة، وتلك هي وظيفة الأدب الملقى بين أنواع الفنون والمعارف الإنســانية. (2) فالأدب صــار مفهوم خاص ويتمثل هذا المفهوم في أن الأدب « **فن الإبـانـة عن النفس، والتعبير الجميل عن مكنون النفس، والتصوير الناطق للطبيعة، والتسجيل الصادق لصور الحياة ومظاهر الكون».**(3)

فالأدب فن الكلمة التي يعبر بها المبدع عن نفســـه أو عن مواقفه من الحياة فالكلمة أداته الرئيسية.

للأدب فنونه التي يتميز بها عن ســـائر النشـــاط الإنســـاني، وتلك الفنون هي مركز الإحتياج البشـــري في كل ميادين الحياة، إذن هي تســـتخرج من خلال المواقف والعلاقات الإنسانية، ويعتمد الأدبي في ذلك على أدوات الأدب ورسالته التي تمكن من صياغة تجربته

(1) مجدي وهيبة، محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة 1964، ص67.

(2) محمد خفاجي، الشعر الجاهلي، ص12

(3) المرجع نفسه، ص 12، 13.

الفنية، بل لا بد من وجود شكل أو نوع أدبي يناسب التجربة التي يخوضها الأديب وهذا ما يقصد بالنوع الأدبي. [1]

**نجد إبن قتيبة** يقدم ذخيرة من اللغة ووسائل النحو والإملاء ولعله أطلق عليها كلمة الأدب بمعنى الثقافة، يريد أن يقدم زادا صالحا لثقافة الكاتب، يقوم به قلمه حين ينشئ، وهو يستخدم لذلك كلمة الأدب في معناها الواسع الذي عرف لها في أول العصر العباسي، قبل أن تستقل العلوم بعضها عن بعض، ويصبح الأدب متميزا من اللغة والنحو، وهذا يدلنا على أن إستعمال الأدب بمعناه الواسع كان مستعملا أيضا في القرن الثالث، إلى جانب معناه الضيق الذي يقف عند حد الشعر والنثر. [2]

**ويؤكد أيضا مؤلف كتاب الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية وهو الشيخ "حاتم الرازي"** عندما عرف كلمة الأدب عرفها على أن الأدب في عصره لا يزال بمعنى الثقافة العامة إذ يقول: «**والأدب معناه الدعاء والأدب الداعي ، أدبه، معناه: دعاء، ويقال: أدب خلاف، ولده، وأدبه المؤدب، أدبه معناه:** أعاد القول عليه بالدعاء إلى الرياضة والتعليم، والولد مؤدب، أي مدعو الى الرياضة، مرة بعد مرة. [3]

ولعل ما حاول به الرازي تقديم معنى الأدب تلك التي قام بها "**ابن خلدون**" في مقدمته، إذ قال تحت عنوان (علم الأدب): هذا العلم لا موضوع له، ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان، وهي الإجادة في فن المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون من ذلك كلام العرب فيقولون في هذا الفن «**الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرق يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية، وهي القرآن والحديث**»[4]

(1) سميحة ناصر، أنواع الشعر في اللغة العربية.

(2) احمد بدوي، اسس النقد الادبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص15

(3) المرجع نفسه، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص15.

هذا التعريف يدل على أن الفرق لم يتضح في ذهن ابن خلدون بين الأدب والتأدب لأن ما ذكره من الإجادة في فني المنظوم والمنثور ليس ثمرة للأدب، ولكن ثمرة للتأدب ودراسة الأدب، وما عرف به الأديب من أنه حفظ أشعار العرب واخبارهم

أما الأدب فهو الذي يجمعونه من كلام العرب من شعر عالي الطبقة وسجع متساوي في الإجادة، وما يرتبط بذلك كله من لغة ونحو وأيام وأنساب.

وعرفه **شمس الدين السخاوي** بأنه علم يتعرف منه التفاهم عما في الضمائر بأدلة الألفاظ والكتابة، وموضوعه اللفظ، والخط من جهة دلالاتهما، ومنفعته إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد وإيصاله إلى شخص آخر من النوع الإنساني، حاضرا كان أم غائبا.[1]

## 1-2 الإبداع والخلق الفني

نجد الأساس الفطري عنصر مهم في إكتمال عملية الإبداع فالإبداع مثلا عند البشر يتفاوت في النسبة لأن كل إنسان لديه صفة وإبداع خاص يبدع فيه، وهنا تتدخل ذاتية الإنسان التي هي إجتهاد شخصي **حيث يقول في هذا السياق توفيق الحكيم:** «ما الإبتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: «هو أن تكون أنت أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت»[2] ويقصد هنا أنه يجب على الفرد إدراك قيود تفكيره، وأول خطوة للإبداع أن يسمح الفرد لنفسه بعمل الأشياء بطريقة إبداعية وإتقانية.

فالإبداع يعني التجديد الدائم والفرد بحاجة إلى تدريبات مستمرة تنمي قدراته الإبداعية، لذلك لا بد له من أن يعطي لنفسه فرصة الخوض في بعض القضايا التي تحتاج إلى تفكير والوصول إلى حل مناسب لها.

(1)احمد بدوي، اسس النقد الادبي عند العرب، المرجع السابق، ص16، 17.

(2) حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص45.

فالأشـخاص المبدعون لديهم مهارة متميزة وإتقان في ترجمة وتصـوير الأفكار الإبداعية على هيئة رسوم، وأشكال.

لقد حاول نقادنا القدامى تفسـير عملية الإبداع بالدالة النفسـية وما تأثر عليه في نفسـية صـــاحب الأثر من دوافع تدفعه إلى الإبداع، إذ يبين "**إبن ســـلام الجمحي**" أبرز المظاهر النفسية والإنفعالية في النقد العربي، التي ساعدت الشعراء والمبدعين على إثارة عواطفهم في إنتاجهم بحكم التأثير الذي فرضته البيئة عليهم. (1)

فمفهوم الإبداع من المصـــطلحات الحديثة والتي جلبت إنتباه الكثير من المفكرين، ومصطلح الإبداع متشعب في معانيه، وتقاطع مفهومه مع الكثير من المصطلحات الأخرى، كما نجد مصطلح الإبداع ذكر في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ **بديع السماوات والأرض**﴾ (البقرة: 117)، أي خالقها عن غير مثال سابق، والبديع هو اسم من أسماء الله الحسنى، اي لا مثيل لها، ويعرف الإبداع بأنه مجموعة الأفكار الجديدة، ومفيدة، تهدف لحل مشـــكلات تواجه الإنسان في حياته، أو تجميع وإعادة تركيب أنماط المعرفة في أشكال فريدة، وفي اللغة أبدعت الشيء: إنتزعته على مثال سبق. (2)

لا شـك أن الإبداع حالة عقلية يتميز بها البشـر، وهبة إلهية تجعل من الإنسـان جوهر الحياة، وهو القدرة على رؤية ما لا يراه الآخرون بطريقة غير مألوفة، وبشـكل أعمق مما يراه الآخرون ويحوله المبدع من عالم الخيال إلى العالم الملموس والواقعي، فالإبداع عموما هو عبارة عن تحويل فكرة معينة إلى إبتكار نافع. (3)

(1)حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، المرجع السابق، ص46

(2) رعد حسين الصرن، كيف تخلق بيئة إبتكارية في المنظمات، إدارة الإبداع والإبتكار، دار الرضا المنشر للنشر والتوزيع، دمشق، 2001.

(3) المرجع نفسه، ص15.ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص111.

ويعرف ابن رشيق «الإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الإختراع للمعنى والإبداع للفظ فإذا تم الشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد إستولى على الأمر.»

في حين نجد نظرية الخلق الفني وردت في مادة **[خ لِ ق]:** إبتداع الشيء على مثال لم يسبق له، والخلق: التقدير، والخلقُ: الكذب[1] لكن أقرب المعاني إلى نظرية الخلق التي هي موضوع بحثنا المعنى الأول أي الإبداع والإبتكار على غير مثال سابق.

أما في الإصطلاح: الخلق الفني هو إدراك الجمال في ذاته، وإدراك لما هو مميز في العمل وما يفرق بينه وبين الأعمال المماثلة، فإذا هي تمجد لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها»[2]

يركز الخلق الفني على اللغة الإبداعية بدل التركيز على الأديب أو المجتمع أو غيرها من المؤثرات الخارجية وبذلك فهي تتفق على المذهب البرناسي الذي رفع شعار "الفن الفن" نافيين إرتباط الأدب بأي غايات أخلاقية، إجتماعية، سياسية... إلخ.

يعد العمل الأدبي ( كائن خلقه الفنان من ذاته، واللغة مادة الأدب أما معنى الخلق الفني هو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه واللغة هي وسيلة الأديب فهي موسيقاه وفكره، الذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشأ من هذه العلاقة من خلالها يتفاوت الأدباء وتتفاوت الأعمال الأدبية). [3]

فيرى حميد علاوي أن هذه الفكرة قد تحدث عنها توفيق الحكيم عندما قال بأن عملية الإبتكار تحتاج إلى ثلاث عناصر: الفنان– المادة، والفكرة،[4]

(1) لسان العرب، ابن منظور مج 10، ص85، 88.

(2) محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، طبع المدني، ط1، 1995م، ص179.

(3) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص61.

(4) حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص16.

فالخلق الفني إهتم بصـــفة عامة بالعمل الأدبي ورفع راية الجمال الذي جعل في حد ذاته، فقد ركزت على ماهية النص الأدبي، وهمشت كل ما يتعلق بمصدره أو وظيفته.

وســـاهم الخلق الفني بضـــرورة على التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم إستعماله لمعايير غير فنية. (1)

يشـــير كارل روجرز في مقال له عن القعل الخلاق إلى تلك العملية التي تنهض بدور المرشح النفسي في عملية الخلق الفني فيرى أننا نلاحظ في معظم المنتجات الإبداعية إتجاها إنتقائيا من أجل إستحضار الجوهر، والفنان يرسم اللوحات بطريقة مبسطة، متجاهلا التباينات الضخمة التي توجد في الواقع.... والعالم يضع قانونا آساسيا للعلاقات، والكاتب يختار تلك الكلمات والجمل التي تحمل الوحدة للتعبير ويمكن القول بذلك بأن هو من اثر (الأنا) الخاصة لدى المبدع. (2)

عملية الخلق الفني هي تفاعل بين عدد من العناصـــر، وهذا التفاعل لا يتم فحســـب داخل نفس المبدع، ولكن داخل ذاته، وفيما بينه وبين الآخرين، وبينه وبين عناصـــر العمل الفني... والتفاعل مدفوع إلى غاية ومحكوم بإطار، فما النهاية فهي إنتاج عمل فني، وأما الإطار فهو مجموعة من القيم التي يحملها المبدع في نفسه، وهو أيضا تلك المكتسبات التي حصل عليها المبدع خلال تاريخه الطويل بدءا بالنشأة الأولى وإكتساب الخبرات، والإعتياد على العادات الخاصة في العمل والتفكير. (3)

ومواصلة الإتجاه في العمل الفني ليست هي توليد الأفكار بطريقة الجدل فقط، بل هي مواصلة على المستوى الخيالي، فإنها تضع صورة وتبدأ هذه الصورة في النمو، ويبقى الفنان

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص65، 64.

(2) مصري عبد الحميد حنورة، الخلق الفني، كتابك رئيس التحرير (أنيس منصور)، دار المعارف، ص 9، 10

(3) المرجع نفسه، ص21.

على علاقته بأصل الصورة لما وضعه في البداية وعلى علاقة مستمرة بما يطرأ على الصورة من حالات نمو، فتلك القدرة متميزة لدى الفنان، وهي قدرة من القدرات العقلية الإبداعية. [1]

**كذلك توصل باحث أخر هو** "**دريشتات**" إلى أن المبدع هو يعمل فإنه يكون قادرا على غيره على إستثمار والإلتفاف إلى الأمور العادية والغير العادية، وتكون في نفس الوقت فيها فما تيحر لحل مشكلة قائمة أو توجيه فكرة معينة، الأمر الذي يثري التجربة الإبداعية. وهذا ناتج عن القيام بعملية إبداعية طويلة، بل ربما كان أهم عنصر هو تجهيز نفسية الفنان ووضعه في القالب الفني، بحيث يصير العمل هو مركزه ويصير الفنان هو مركز العالم وبالتالي فهي نظرية عكسية، أي أن جاذبية الفنان تكون أكثر من جاذبية العالم، فالفنان يصل إلى درجة عمق الشعور بالعمل ويصبح منطقة جذب لإهتمامات وأفكار الفنان. [2]

والفنان يبدأ الموضوع حين يدفعه إلى ذلك دافع، وحين يتوفر له الموضوع، وحين يتلقى الموضوع مع الهدف، فإن محورا معينا يبدأ في التشكل، هذا المحور يحمل في طياته خصائص من الجذب العناصر الملائمة للخلق أو العمل الفني.

### 1-3- مفهوم الجمال:

الجمال مفردة شديدة الشيوع، كثيرة الإستخدام بين الناس في مختلف الحالات وبين مختلف الشعوب، فالجمال نوع تنطوي تحته الكثير من الأجناس الواصفة لما يلتقطه الإحساس مما تنطبق عليه جملة من الشروط والمعطيات التي يستحق بها أن يوصف الجمال، وبأي قيمة تندرج تحت معطف الجمال فالجمال هو من أقدم العلوم التي تناولها الفلاسفة والمفكرون حيث نجد في الفلسفتين الصينية والهندية تأملات جمالية في غاية الأهمية وقد عده الإغريق مادة الفن.[3]

(1) المرجع نفسه، ص 22، 23.

(2)مصري عبد الحميد حنورة ، المرجع السابق، ص 24، 25.

(3)علي أحمد غرت، الجمال وعلم الجمال، ط2، عمان، 2013، ص 9، 10.

وإذا إنتقلنا إلى الفلاسفة والباحثين الجماليين سنجد تنوعا كبيرا في تعريف الجمال

نجد "الجاحظ" قول عن تعريف الجمال أمر صعب جدا:

«**إن الامر الحُسْنِ (الجمال) أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره**»[1] ذلك أنه ليس في مكنة كل الناس أن يقفا على حقيقة الجمال والقبح فإن «**معرفة وجوه الجمال والقبح لا تأتي إلا للثاقب النظر، الطحب في الصناعة**»[2] لقد إحتاط الجاحظ بأن ترك للحذاقة في إدراك الجمال قدرة أكبر على فهمه وتحديده

**أما الفيلسوف العرب الكندي** فقد إكتفى بالجمال وخاصة الجمال الفني وخص الموسيقى بكتاب جد ضخم، حاول فيه تأصيل التذوق الجمال للموسيقى والألوان وحتى الروائح، وأقام علاقة غير مسبوقة في لقاء الفنون ما رأى أن الألوان المختلفة مثل الألحان المختلفة في إنسجامها تثير الشعور الجمالي، وتحقق المتعة الجمالية، وهذه أول طريقة يعتمدها الفيلسوف في ميدان الجمال، فقد إعتبرها موسيقى صامتة.[3]

**أما ألكسندر باومجارتن** فقد رأى أن الجمال هو الكمال الواضح للذوق والنقص المقابل هو القبح، والكمال إذا أصبح موضوعا لمعرفة متميزة إتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا فإنه يصير جمالا.[4]

" **أما ديفيد هيوم**" فذهب إلى أن الجمال ليس سمة أو صفة في الأشياء بل في العقل الذي يتأملها، وعلى هذا الأساس يمكن فهم قوله بأن الجمال هو إنتظام الأجزاء وتفاعلها على نحو يجعل الجميل يبعث السرور في النفس.[5]

---

(1)علي أحمد غرت، الجمال وعلم الجمال ،المرجع السابق، ص20.

(2) المرجع نفسه ص20.

(3) – المرجع نفسه، ص20.

(4) – المرجع نفسه، ص23.

(5) – المرجع نفسه، ص 24، 25.

"**أما دينس ديدور**" فقد أثر التركيز على صعوبة تحديد الجمال فبدأ بأن الأشياء التي نكثر الحديث عنها تكون في العادة هي التي معرفتنا بها أقل، ومن هذه الفكرة بنى تساؤله عن كيفية إتفاق الجميع على وجود الجمال.[1]

**وذهب مصطفى صادق الرافعي** إلى أن الجمال يجعل الأشياء جميلة، فجاء "**إيليا ابو ماضي**" **صاغ معنى** "**الرافعي**"، وهو المعنى الذي تكرر كثيرا في تاريخ الفكر الجمالي في قصيدة رائعة **قال فيها:**[2]

**أيهذا الشاكي وما بك داء كيف تغدوا ذا غدوت عليلا**

**والذي نفسه بغير الجمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا.**

**كن غديرا يسير في الأرض رقراق فيسقي من جانبيه الحقولا**

**تستحم النجوم فيه ويلقى كل شخ وكل شيء مثيلا**

**نجد حميد علاوي يرى بأن توفيق الحكيم** يفضل الرؤية المصرية للجمال فيقول:" إن الجمال الظاهري نسبي لا يقدره غير الإنسان[3] ، ويقصد هنا أن الجمال هو كل شعور جمالي فني ظاهر في حياة الإنسان من عواطف وأحاسيس".

أما "أفلاطون" فذهب إلى أن الجمال الحقيقي هو ما يصدر عن الحقيقة أو عالم المثل وجعل الجمال أحد أقطاب مثلث عالم المثل (الحق والخير والجمال)، أي أنه يرى بأن الجمال هو إنسجام وتناظر، إذ حاول فهم الجمال المحسوس من خلال المقارنة بين الأشياء.[4]

(1)علي أحمد عزت، الجمال وعلم الجمال، ط2، عمان ، ص25.

(2)المرجع نفسه 2013، ص26.

(3) حميد علاوي– نظرييية المسرح عند توفيق الحكيم، الجزائر، 2008، ص47.

(4) المرجع نفسه، ص19

**ونجد أيضا الجمال** من منظور "مالك بن نبي" إن الجمال في الدرجة الأولى هو نتاج ثقافي إذا كما يقول مالك بن نبي "**إن المجتمع ينتج**" مهما تكن درجة تطوره، بذورا أخلاقية وجمالية نجدها في عرفه وتقاليده، أي فيما يصطلح على تسميته بـ (ثقافته) في أوسع معاني هذه الكلمة، وطبيعي أنه بقدر ما تكون هذه (الثقافة) متطورة، فإن البذور الأخلاقية والجمالية تكون أقرب الى الكمال، حتى تصبح القوانين المحددة التي يخضع لها نشاط المجتمع، فهي وحدة ذات أجزاء متماسكة ومترابطة بينها روابط داخلية.[1]

يشكل الجمال جزئية من جزئيات الثقافة على إعتبار أن الثقافة هي الوسط الذي تنشأ فيه خصائص المجتمع المتحضر، تبعا للغاية العليا التي رسمها المجتمع لنفسه، فالثقافة هي تلك الكتلة نفسها، بما تتضمنه من عادات، وتقاليد، وأذواق متناسبة بمعنى أنها الدستور الذي تتطلبه الحياة العامة.[2]

### 1-4- الصراع بين الفن والحياة:

إن الفن كان من أولى الوسائل التي أفصح بها الإنسان عن نفسه فهو منذ أن وجد عاش يكافح من أجل وجوده، فابتدع من الآلات والأدوات ما يكفل له الغلبة في ذلك الصراع، غير أنه مع هذا كان يشعر بالقصور عن الوفاء بكل ما تتطلبه شؤون الحياة، فيوجد ما هو حسي ويكمن في العقل الذي يقوى بالخبرة والتجربة، ومنها ما هو معنوي يكمن في الحدس والتخمين ومن هذا تنشأ جوهرة الأساس لنشأة الفنون، التي هي من صنع الذوق، كل وضع الأساس لنشأة العلوم التي هي أم التجربة.[3]

بل إن حياة الإنسان لتكاد تكون متمثلة في شقها الفني أكثر من شقها العلمي، وذلك لما في الجانب الفني من إحتفاظ بما له من سحر وجمال، والفن يكاد يكون ضرورة من ضروريات

(1) – مالك بن نبي، شروط النهضة، دار الفكر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1979، ص100.

(2) – مالك بن نبي، شروط النهضة، ص85، 86.

(3) – ثروت عكاشة، الفن والحياة، ط1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 2011، ص 8، 9.

الحياة، وما تميز وجود الإنسان عن وجود الحيوان إلا بالفكر والخيال والإبداع، فالفن كما يقول **شيلر**– يجعل لون الحقيقة يبدو في أطياف اللون السبعة (قوس قزح) وإبداع الإنسان هو أسمى ما يتميز به، يصوره فنه الذي يشكل الإبداع ويجعله مرئيا أو مسموعا أو مقولا.[1]

وماكان الفن في حياة الإنسان ملهاة أو رغبة طارئة، أو سبيلا لبلوغ الجمال، بل تجاوز إلى المشاركة في الحياة العملية فشارك في البيت الذي يخلد فيه الإنسان نفسه، فالفن هو ذلك الحس الفني الذي تمتلئ به جوانح الإنسان فيستلهم من صراع بين الفن والحياة، وما من شك أن لكل إمرئ تجربته الشخصية في الحياة ومن ثم فلي أنا بالمثل تجربة ممتدة في تذوق الفنون ودراسة الأعمال الفنية، فهذه التجارب تحدث طابعا وتغييرا جوهريا في المحيط الذي يعيشون فيه، ومن هنا تتجرد قيمة الفن في نظري بمدى نجاح مساهمته في تغيير مجرى الحياة والرد على تحديات العصر، ودفع الأحداث في تحقيق أحلام البشرية.[2]

ونجد من جهة أخرى **أسطورة بجماليون أن** المشكلة الأساسية عند بجماليون تمثلت في الرغبة بالنزول بجمالاتيا من سماء الفن والخلود إلى معترك الحياة والفناء، ومن هنا يتبين لنا أن حياة الإنسان مهما بلغت من قدرة وعبقرية لكن يبقى رجوعها إلى الأرض والزوال (أي الفناء) هذا ما أشارت إليه **ماجدة حمودة** أثناء حديثها عن أسطورة بجماليون حيث تقول «**إن أسطورة بجماليون تقدم لنا أعماق كل فنان، يحس بروعة ما أبدعه، كما يحس بأن فنه هو ذاته لذا يرغب في التوحد معه، لذلك يستحق أن ينبض بالحياة وينال الإعجاب والخلود**».[3]

من خلال الأسطورة يتبين أن الجمال منفصل عن الحياة وقد رأينا أن بجماليون من خلال تمثاله أن يحقق مثاله الأعلى في الجمال، حيث كان يتفاعل معه، لقد خلق صورة جميلة جامدة

(1) ثروت عكاشة، الفن والحياة ، المرجع السابق، ص 9، 10.

(2) – ثروت عكاشة– الفن والحياة، ط1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 2002، ص 20، 28.

(3) – ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، جامعة أم القرى– السعودية، ص4.

له، ولم يخلق له الصورة الحية، وهكذا بات الصراع بين العبقرية والفناء واضحا في الاسطورة من خلال شخصيتي "بجماليون" و "جالاتيا" التمثال والإنسان.[1]

وعلى سبيل المثال أيضا نجد **حميد علاوي يرى بأن توفيق الحكيم** ما قام به في مسرحية "بجماليون"، فقد إتخذ من أسطورة يونانية قديمة موضوعا حول الصراع بين الفن والحياة، ونجده يوظفها توظيفا حرفيا يقارب فيه بين الأسطورة الأصل.[2]

هذا ما نجده في الأغلب في أكثر الأساطير القديمة فالصراع ينحصر بين الآلهة والإنسان وأسطورة "بجماليون" كان موضوعها العام الصراع بين الإنسان بوصفه خلاق والآلهة، وهو تأكيد بأن قدرات الإنسان محدودة بقيود الزمان والمكان وعلى أنه يمثل الحياة أو الفناء، وأن قدرته لا تقاس بقدرة الآلهة، فأسطورة "بجماليون" بصفة عامة تبرز طاقة الإنسان عند إستخدام قدرته وإبداعه.[3]

يرى **حميد علاوي بأن توفيق الحكيم** قد إختار أن يجعل الحياة والفن على طرفي النقيض، والإنسان والفن كذلك وهو ما يتفق مع تكوينه النفسي ورحلته المضيئة لإثبات الفن الحقيقي، الفن الجاد الذي يستوجب إحترام المجتمع، ويزيح حائك الغرابة بين هذي المجتمع من حيث هو نشاط إنساني له أصوله يتعاطى إيجابيا مع قضايا الإنسان باختيار الفن لنماذج البشر من أحداث ومواقف....."[4]

إن هذا الفصل بين الحياة والفن لم يدركه الفنان القديم فهو يعتبرها شيء واحد وإنه عندما كان يصور الأشياء من حوله من رسومات ونقوش على الصخور كان يحكي ما حوله ويعبر

---

(1) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، دار الفكر المعاصر، ص 272.

(2) حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 48.

(3) ينظر – أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماستر، البعد الأسطوري في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم، كلية الآداب واللغات، 2020، 2021، ص 48، 49.

(4) – فاروق عبد القادر، مسرح توفيق الحكيم، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، ص68.

عن متطلباته في الحياة، أما الفنان الحديث في مصر في آخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن لقد عجز أن يرى رؤيا الفنان من أن الفن شيء واحد لا يتجزأ، وأن الفن من الحياة ولقد تطورت فكرة الحكيم عن الفن في القرن الخامس عشر، عندما كانت الظروف الإجتماعية المحيطة به تتحرك بشكل كبير في صالح الإنسان بفعل الثورة الإجتماعية التي بدأت بالإصلاح السياسي والإجتماعي.[1]

ومن منطلق أخر يجد حميد علاوي أن قضية "توفيق الحكيم" في علاقة الصراع بين الفن والحياة تحدث عنها في كتابه "**(عهد الشيطان)** إذ أنه لقب "بعدو المرأة) نتيجة أرائه حول المرأة فقد صورها على أنها عدو للفن فهي تعرقله على الوصول إلى هدفه، وهناك من يربط تجارب الحكيم الأولى مع المرأة وفشله في العلاقة لذلك نجده يقنع نفسه بقدرته بالإستغناء على المرأة ويجد حميد علاوي أن ما جاء به توفيق الحكيم في فصل من فصول كتابه (عهد الشيطان)،[2] قد كتب في هذا الفصل الخاص بالمرأة وموقفه منها تحت عنوان: "**كن عدو للمرأة**" وفيه يقول: "**قمت في يوم من ايام الربيع، هب فيه على وجهي نسيم لطيف، ووقعت فيه عيني على أغصان تتمايل وأزهار مفتحة تتضاحك:**

أيها الشيطان..... يا شيطان الفن..... يا سجاني وجلادي..... إني أريد الحب..... إني أريد المرأة..... فابتسم شيطاني ولم يزد على أن قال ساخرًا:

المرأة مخلوق تافه.

" بلى إنها ليست جديرة بها أيها الفنان الخلاق.[3]

ومن هنا نستخلص أن هذا الحوار الذي دار بين الفنان وشيطانه أن المرأة تسبب عوائق لفنه.

---

(1) – أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص306.

(2) – توفيق الحكيم، عهد الشيطان، دار مصر للطباعة، مصر، ص24.

(3) – محمد مندور– مسرح توفيق الحكيم، ص21.

يجد **حميد علاوي** في معركة الفن والحياة عند توفيق الحكيم طويلة وفيها صراع تلخصها تجربة "**عصفور من الشرق**" فما حدث مع محسن ليس إلى صورة ملخصة لما يحدث مع المجتمع، وليست إلا إنعكاس للمبادئ التي إختارها الناس، وهذا ما دفعهم إلى العمل والتضحية بكل غالي ونفس، وهذا ما فعله **محسن** تماما حين أعجب بالفتاة الفرنسية فحاول إرضائها بكل السبل، فإذا به يجد نفسه في الشقاء مثلما الشعب حين إكتشف مبادئ الماركسية التي تحاول التعزيز بهم، فأصابهم الحزن وخرجوا من المعركة منهزمين، وهذا ما دفع العامل الروسي إلى تصوير أروبا بأنها جميلة و "ذكية" لكنها أنانية تهدف إلى إستعباد غيرها وهنا قاطعه محسن قائلا كالمخاطب نفسه: **نعم أنانية لا تعرف غير حياة الواقع ولا يهمها شقاء الآخرين ولا تحب الحياة إلا في.... الحياة.**[1]

فالصراع الذي حدث لمحسن في هذه القصة وصفه "جورج طرابيشي" بأنه صراع بين الصورة التي صنعها محسن في مخيلته، والصورة التي في الواقع (صراع الفن والحياة).

توجه الحكيم إلى قضية الفكر الأوروبي ومباديها ونظرياتها وموقفها من العالم بما ساقه من قصة حب، ولكنها بالطبع ليست للحب ذاته، وإنما ليقرب لنا صورة المجتمع آنذاك، الذي فقد بسبب تبنيه الفكر الماركسي أسمى معاني الحياة ألا وهو الحب، وهكذا أراد الحكيم أن يوصل لشباب المنبهر بالغرب وحضارته رسالة فحولها أن أروبا ليست سوى طريقة واسلوب[2] ، أي أن هذه الفكرة قد تخيلها الحكيم بأن أروبا ما هي إلا فتاة شقراء فاتنة إمتزجت بين إفريقيا وآسيا أدق غلى ظهور حضارات على أنقاض حضارات أخرى، فإما أن تصارع من أجل الحصول على المال أو تحيا في فقر وتعاسة.

(1) – حميد علاوي– نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، الجزائر، 2008، ص54.

(2) – حميد علاوي، نظرية المسرح لتوفيق الحكيم، ص 54، 55.

### 1-5- مصادر المسرحية:

يرى **حميد علاوي بأن** مسألة تنوع مصادر المسرحية عند توفيق الحكيم تقف عنده ، فوظف الأساطير والحكايات الشعبية والقصص الدينية، وقام باستلهام قضايا مجتمعه مسرحيات أخرى سياسية أو إجتماعية حيث يرى أن "الأدب الأرقى هو الأدب المعتمد على التراث الإنساني[1]

فيرى حميد علاوي أن الحكيم في إستخدامه لأسطورة بشكل عام، لا يعيد سرد أحداث الأسطورة كما هي في بناءه المسرحي، بل يوظفها فيما يتلاءم مع فكره المعاصر، فيضيف أحداث وينقص أحداث فينتج صراعا، جديدا "ويسمى الحكيم الموروث الإنساني والأسطورة بالأوراق الصفراء وقد مكنه توظيفها من معالجة القضايا الإنسانية التي تكمن في التجربة الواقعية التي أتاحت له معالجة مشاكل الحياة المعاصرة مثل قضية (أهل الكهف) كما حور نهاية أسطورة أوديب وخالف في ذلك سوفوكليس، كذلك مسرحية إيزيس وبجماليون"[2]

من خلال هذا نلخص نظرة حميد علاوي عن ما قاله الحكيم أنه حرص على مسايرة حركات التطور الحديثة، وتطوير المسرح العربي بطرق متنوعة وهذا طبيعي بالنسبة لنا كون أنه تأثر بالثقافة الغربية، لأنه درس القواعد الرئيسية للمسرح في فرنسا مما جعله يطور ويحسن من مستوى مسرحياته ويدفع بالمسرح العربي نحو الأفضل.

ومن الكتاب العرب الذين عالجوا موضوع الأسطورة ووظفوها في كتاباتهم نجد:"توفيق الحكيم" الذي جمع من خلالها بين ثقافتين الشرقية والغرب، كما إستطاع من خلالها الوقوف على مختلف القضايا الفلسفية، والحضارية والفنية لتحقيق العمق الذي يريده، وإبتعد فيها من

(1) - حميد علاوي- نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، وزارة الثقافة 2008- موفم للنشر، ورقلة، الجزائر، ص55.
(2) - المرجع نفسه، ص56.

الخطاب المباشر، ولجأ إلى الرمز الأسطوري مما أكسب نصوصه قراءات متعددة مثل: **(بجماليون)، (أهل الكهف)، (الملك أوديب)**[1]

يذكر **أحمد عثمان** أن المسرح الذهني معروف من قبل وأنه جاء من أدباء الغرب من قبل فيقول في هذا الصدد «ثم إن المسرح الذهني المقروء ليس بدعة حديثة العهد فمسرحيات سينكا نظمت في رأي غالبية النقاد للإنشاد أو القراءة لا للتمثيل على المسرح، فهي مسرحيات تقوم على الصراع بين الأفكار، لا على مشاهد تمثيلية تدق بالحياة»، أما عن ظهوره في المسرح العربي فينفرد به توفيق الحكيم في سلسلة مسرحياته الذهنية التي تتصدرها مسرحية أهل الكهف ليتبعها بأعمال أخرى: **شهرزاد، سليمان الحكيم، السلطان الحائر، الملك أوديب، إيزيس).**[2]

ويرى الدكتور "محمد مندور" أن الحكيم يريد أن يغالظا لما أراد أنه لم يفكر قط في تمثيل هذه المسرحيات، وأنه من غير اللامعقول ألا تكون فكرة التمثيل خطر بباله وقت الكتابة وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر، ولما حدد مكانا أو زمانا ووصف الإطار الذي يجري فيه كل مشهد، يقول الحكيم: «**في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذي يضع في رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الإخراجي لها على المسرح مهما كانت صعوبته**»[3]

وأخيرا يبقى المسرح الذهني أو الفكري مدينا للحكيم بإدخاله إلى المسرح العربي من خلال مسرحياته العشر تتصدرها مسرحية **(أهل الكهف)، (بجماليون)، (شهرزاد)**، وتعتبر عنصر هام في قوة المسرح العربي، الذي ظل معترفا به الحكيم بجهوده في إرسال المسرح العربي، ومواكبة (الحركة) الفكرية في العالم، وهذا لا يمكن نكر جهود الحكيم حيث إستطاع بفضل هذا النوع من المسرح أن يجعل من المسرحية فنا قائما بذاته في الأدب العربي، بحيث يحدث

(1) – توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار الفجالة، د ط، ص31.

(2) – أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لتوفيق الحيكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص61.

(3) – محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص37.

تأثير على المتلقي بقراءة المسرحية، حتى بدون تمثيل، وهذا خلافا للفكر الأوروبي الذي عالج الأفكار المطلقة معالجة درامية حية بل وإستطاع أن يجعلها مسرحيات ناجحة قابلة للتمثيل والقراءة في نفس الوقت.[1]

من جهة نجد المسرح المنوع الذي تنطوي تحت إطار هذه المجموعة مسرحيات غير مصنفة ضمن مجموعة مسرح المجتمع، إنها مسرحيات متنوعة في أسلوبها تجمع بين الطابع الجدي والهزلي، وفيها ما كتب بالفصحى، وما كتب باللهجة العامية، «وهي مسرحيات منوعة سبق نشرها عام 1938 بعنوان "مسرحيات توفيق الحكيم"[2]

يرى حميد علاوي أن الحكيم تناول هذا النوع من مسرحياته قضايا الإنسان اليومية التي تمتزج فيها العوامل النفسية بالعوامل الإجتماعية، فكانت مسرحياته تقريرية أو مقالات في صورة حوارات، غير أنها لم تكن نقدا جريئا يقوم إلى أسس الحياة، بل كان يقتصر على بعض النواحي السطحية.

ثم نجد مسرح المجتمع الذي جعله الحكيم هذا النوع من المسرحيات أساس للنقد والسخرية، حيث إنتقد ظواهر الفساد في بيئته وحدد المشاكل الأخلاقية والإجتماعية التي تمس المجتمع المصري بصفة هزلية يغلب عليها طابع الفكاهة قصد إيصال فكرته بأسلوب مرح على أساس المتلقي العربي قارئ أو مشاور يميل إلى الكوميديا أكثر

إذن يرى حميد علاوي أن الحكيم ركز في هذا النوع على جوانب من حياة الإنسان أو المواطن كفرد.[3]

وعليه نقول أن علاقة الأسطورة بالمسرح علاقة متداخلة ومتكاملة فيما بينها، ومن أهم الدوافع التي تجعل المسرحيين يوظفونها في أعمالهم البحث عن زاوية تمكنهم من التعبير عن

(1) – محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص113.

(2) – توفيق الحكيم، المسرح الممنوع، مكتبة الأدب، القاهرة، 1956، ص6.

(3) غالي شكري، ثورة المعتزل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1966، ص275.

أفكارهم وتوجهاتهم الفكرية، بالإضافة إلى محاولة المؤلف تفسير الأحداث في عالم ما قبل العلم بحكم أن المسرح هو فضاء المناسب القادر على إستيعاب كل الأبعاد الثقافية للظاهرة الإنسانية، كما أنه يكشف عن الحقائق الإنسانية شاملة في إسترجاع التراث من خلال التجربة الإنسانية، لذلك لم يجد حل غير العودة إلى (الأسطورة) وتوظيفها بقالب مناسب مليء بالرموز الفنية، ومن هنا كان إستقطاب الأسطورة لإحتوائها على المضامين الجديدة اليت أثرت على العمل الفني والأدبي وأدخلت عليه سمة التجديد وخاصية جديدة تعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها. **كما جاء في موسوعة الأساطير** «أن الأسطورة نشأت علما بدائيا يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وقد كانت حكاية مقدسة أنها تروي حادثة وقعت في أول الزمان، كما أنها تصور علاقة إنسجام بين الإنسان والكون...»[1]

**ثانيا: المسرح وعلاقته بالفنون.**

**2-1- المسرح وفنون الطرب والإنشاد.**

يرى حميد علاوي أن للحكيم علاقة وطيدة بالغناء والموسيقى منذ صباه، وفي فرنسا حرف الموسيقى الغربية، ووجد فيها حرية التعبير عن القضايا الإنسانية العميقة، وحرص على الإستماع سيمفونيات بيتهوفن لأنه يعتبر من كبار المنطقة في موسيقاه، فاستطاع بيتهوفن أن يولد من اللحن الجاد في الحركة الأولى... في سمفونيته الخامسة.. لحنا راقصا، وهو لس بلحن دخل، ولكن نفس اللحن الجاد تولد منه (منطقا) ذلك اللحن الراقص. [2]

كانت الموسيقى الشرقية في الماضي، صورة لنبض الشعب، وكانت أغاني "سيد درويش" وألحانه الشعبية تسرق الناس، كالنار في الهشيم، ولا جدال أن الثورة المصرية كان

(1) - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ص41.

2 - لوسى يعقوب، عصفور الشرق، توفيق الحكيم في حوار أفكاره وآثاره، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، القاهرة، ط1، 1994، ص71.

لها أثر كبير في توجيه «سـيد درويش» إلى الإشـادة بالمفاخر القومية، في إطار العواطف الملتهبة، والأداء القوي

كما كان لهذه الثورة دور في كل ما إتسـم به فن الموسـيقى من تجديد، فقد خاض أعوامها شـابا متفتح القلب. لكل ما تأتي به الأحداث والأفكار من جديد، لهذا كان سـيد درويش– ابن الثورة– هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها، وأخرج فنا قاد به الموسـيقى الشرقية إلى أفق جديد. [1]

فالموسـيقى أيضـا في نظر الحكيم تتزاوج بالمنطق والفلسـفة والأدب **وفي هذا الصـدد يقول "إبن عبد ربه" في كتابه «العقد الفريد» «وزعمت الفلاسفة... أن النغم فضل بقى من المنطق، لم يقدر اللسـان على إسـتخراجه، فاسـتخرجته الطبيعة بالألحان، على الترجيح لا على التقطيع، فما ظهر عشـقته النفس، وحن إليه الروح»**[2] إذن الموسـيقى لا تقل روعتها عن الأدب بل هي الأدب، وهيي العلم، والموسيقى والفلسفة، والموسيقى والمنطق.

### 2-2- علاقة المسرح بالسينما والتلفزيون.

إن إحدى وظائف الفن في المجتمع الإنسـاني هي أن يسـاعد على تكيف المحيط الذي نعيش فيه، وهو وسـيلة من وسـائل التواصـل الإنسـاني الذي نعيش فيه، حيث يزودنا الفن بوسـيلة الإقناع التي تأتي من خلال الإجابة الحسـية والعقلية لما قد يمارسـه الفنان، وكما تتباين الفنون اللغات الإنسانية المنطوقة أو المكثر به، تتباين في نفس الوقت الفنون بوصفها أنماط من اللغات الإنسانية مثل: (النحت، الموسيقى، التصوير، الألوان، الأشكال...). [3]

---

[1] – لوسى يعقوب، عصفور الشرق، توفيق الحكيم في حوار أفكاره وآثاره، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، القاهرة، ط1، 1994، ص69، 70.

[2] – المرجع نفسه، ص80.

[3] – الرواية العربية، ممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويتي، 2004، ص165.

فعلى صعيد الفنون الصورية، كما نشأ فن جديد، فإن المسرح سرعان ما يثبت أنه الأب لهذا الفن الجديد، فالسينما- حين نشأت كانت تعتمد على المسرح اعتمادا كليا، وحين نهضت الإذاعة كذلك نشأت في أحضان المسرح وعندما نشأ التلفزيون إعتمد هو كذلك على المسرح، بل وعلى السينما وباقي الفنون الأخرى، وبذلك لم يستطيع أن يصبح فنا مستقلا، فبالرغم من الكثير قد جعلوا هذا الفن ثمينا ... لان التلفزيون منذ نشأته، وهو يعتمد على السينما والمسرح فالتلفزيون يعتمد على الصورة والكلمة، والصورة هي الأسلوب السينمائي، والكلمة هي الوسيلة أو الأسلوب المسرحي.... مثال ذلك نجد أكثر البرامج جماهرية لدى جمهور التلفزيون في مختلف أنحاء العالم، هي (الأفلام السينمائية) و (المسرحيات) [1]

**ويرى (بوريتسكي)** في كتابه "**الصحافة التلفزيونية**" في معرض مقارنته بين كل من السينما والمسرح والتلفزيون، يجد أن الإختلاف الرئيسي و العلاقة بين التلفزيون والمسرح هو «أن التلفزيون لا يقدم للمشاهد العالم الحقيقي، بل يقدم صورة ذات بعدين».[2]

ومقارنة الفيلم، بالدراما-المسرحية- أمر لا يمكن تجاهله ومنذ بداية السينما، حيث أن السينما في بدايتها أخذت العديد من المسرحيات، وبدأت بتحويلها إلى أفلام سينمائية، وإستمر التقليد إلى يومنا هذا. [3]

فمشكلة السينما الأساسية ليست مجرد خلق الموقف المثير الفعال كما في المسرحية والتي في أساسها تعتمد على ضرورة خلق هذا الموقف حيث أن «**أصول الحرفية في الفن السينمائي تعتمد أساسا على ضرورة خلق السياق المتتابع من الصورة المرئية**»[4]

## 2-3 المسرح والفنون الأدبية :

[1] – عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1993، ص214.

[2] – جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفلم، ترجمة عبد الفاتح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص9.

[3] – المرجع نفسه، ص21.

[4] – المرجع نفسه، ص22.

يرى حميد علاوي أن للحكيم علاقة بين المسرح والشعر علاقة وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن[1] يعني أنه لا تستطيع الفصل بين الشعر والمسرح لأنهما يتبادلان في العمل الفني وإبداعهم له على خشبة المسرح، فإن المسرح في مختلف الحضارات القديمة في المسرح اليوناني والروماني، وكان إستخدام الشعر في المسرح الأوربي منذ عصر النهضة كان يعي إستخدام اسلوب تغيير رفع المستوى. [2]

ويميز الحكيم في علاقة الشعر بالمسرح بين شيئين هما شاعرية المسرحية والمسرحية الشعرية. [3]

فالمسرحية الشعرية منتشرة في الأدب الغربية إنتشارا واسعا، ولها أهمية خالصة في توجيه المجتمع، أن تلك الآداب توارثت هذا النوع من الفن.

جاء في المعجم المسرحي تعريفا للمسرح الشعري فيما يلي:

«المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا أ نثرا».[4]

وقد ربط الحكيم الكثير من المقارنات بين الرواية والمسرحية فالرواية تهتم أساسا بالأحداث التي يصنفها الإنسان، أما الإهتمام بالمسرحية فينصب على الإنسان الذي تقع عليه هذه الأحداث. فالحكيم بدأ حياته الفنية بمجموعة من المسرحيات المشهورة مثل مسرحية

---

[1] – صاري إلياس، المعجم المسرحي، ص281.

[2] – صاري إلياس، المعجم المسرحي المرجع السابق، ص282.

[3] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص73.

[4] – حنان قصاب حسن وصاري إلياس، المعجم المسرحي، ص281

"الضيف الثقيل" و "عودة الروح" فهي تعتبر من أعماله الروائية التي أثرت على مسار الرواية العربية. [1]

يرى أيضا الحكيم أن مهمة القصة القصيرة تكمن في دراسة قضايا الإنسان في مجتمعه، وحياته الخاصة، الواقعية، فالقصة القصيرة تتناول الموضوعات التي تدرسها الرواية والقصة والمسرحية فيقول الحكيم «أدب المستقبل لن يحتمل الإسهاب، وقارئ اليوم الغد تكاد تكفيه اللمحة لإدراك الصورة الكاملة» [2]

وبهذا تعرف القصة القصيرة «نوع سردي يميل إلى الإيجاز والإختزال، والإعتماد على عنصر مركزي واحد، تميز بقرها إذ تقرأ في جلسة واحدة، وبحبكتها تبدأ تتوسط الأحداث، وبمحافظتها على وجهة نظر واحدة وموضوع واحد».[3]

## 2-4 علاقة الفن بالدين والعلم

إذا كانت العلاقة بين الفن والدين مسألة بالغة الصعوبة، يجب أن تفسر نفسها في ضوء البعد التاريخي للفن منذ أقدم عصور الفن أي منذ الفن البدائي، حيث إرتبط الفن بالسحر بالأسطورة في عصر ما قبل التاريخ، وسار كل من الفن والدين، وما على مر العصور إلى أن ظهرت بوادر الإنفصام بينهما في أروبا خلال خمسة قرون من الزمان بلغت أشدها في عصر النهضة. [4]

ولا يعني هذا أن بعض الفنانين قد تخلوا تماما عن الحساسية الدينية في أعمالهم الفنية الرائعة سواء في فنون العمارة، او النحت والتصوير، ولعل بع الدارسين يربط بين الناحية الوظيفية للفن ومتطلبات الدين، فيستنبط من ذلك العلاقة الحتمية بين الفن والدين. [5]

---

[1] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص76.

[2] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،المرجع السابق، ص77.

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، 2002م، ص12.

[4] – محمد عزيز نظمي سالم، الفن بين الدين والأخلاق، 1992، ص14.

[5] – المرجع نفسه، ص15.

ونرى أن هناك تداخلا للفن مع الحياة الدينية، ففي المجتمعات البدائية يتضح أثره، كما يوجد في المجتمعات القديمة فمثلا في المعابد والكنائس والمساجد ويكفي أن يثبت ذلك من خلال ما قاله "دور كايم" «من أن الفنون تتبع أساسا من الدين» وكما يقول "لانسون" «أن كل ما تذوقه الشعب من فنون الجمال كان مصدره الدين»[1] واثر الدين يبدو واضحا في أعمال ليوناردو ومايكل.

ويتفق كل من الفن والدين والعلم في النتيجة والغاية حتى وإن إختلفت الوسائل، بل ينبغي أن تبقى هكذا في نظر الحكيم فيقول «إن الفارق بين الدين والعلم هو السبيل التي يسلكها كل في الدنو من الله، ومن قال إن وسائل العلم ينبغي أن تماثل رسائل الفن أو رسائل الدين؟»[2]

يفرق الحكيم بين الحقيقة والعقلية، والحقيقة الإيمانية فالأولى تدرك بالبرهان العقلي، لكن هذا البرهان عاجز عن رؤية حقيقة أخرى نافية تقع في منطقة القلب ولا تدرك إلا بالإيمان. [3]

كما يلعب الفن دورا هاما في الوصول إلى الحقيقة غير العقلية أو الحقيقة الروحية.

ويرى حميد علاوي أن توفيق الحكيم تابع تفتيشه، فدرس الموسيقى والرسم محاولا أن يعثر على إرتباطاتها الداخلية للأدب، وقد كتب عن زيارته لمتحف "اللوفر" يقول «كل لوحة في الحقيقة ليست إلا قصة تمثيلية داخل الإطار، لا داخل مسرح، تقوم فيه الألوان، مقام الحوار، إني لا أكاد أصغى إلى أحاديث الأبطال، وهم على الموائد» أي أن أساس العمل

[1] – محمد عزيز نظمي سالم، الفن بين الدين والأخلاق، 1992، ص10.

[2] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص79.

[3] – المرجع نفسه ص78.

واحد فيهما: الملاحظة والإحساس، ثم التعبير بالرسم والتكوين، بل إن الروح أحيانا ليتشابه. (1)

وهنا يؤكد الحكيم أن الرسم يخاطب العين بينما الموسيقى تخاطب الروح، فالرسم فن حسي، بينما الموسيقى فن ذهني، فالفنان إما متيقظ الحواس إلى حد الوحشية أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية. (2)

**ثالثا: وظيفة الأدب ورسالته**

**1-1- مفهوم الإلتزام:**

يرى حميد علاوي أن توفيق الحكيم يوضح في مفهوم الإلتزام فيقول «إنما إلتزام الأديب أو الفنان شيء ينبع حرا من أعماق نفسه، فإن لم ينبع الإلتزام حرا من قبله وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة في الوجود... يجب أن يكون الإلتزام جزءا من كيان الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لأي شعر بأنه ملتزم مثله».(3)

ومن هنا نجد أن الإلتزام ينبع من ذات الأديب أو الفنان ووجدانه شيئا فشيئا فينشأ أدبه إستجابة لمشاعره، تعبيرا عن أحاسيسه باعتباره يمتاز بالقدرة على التعبير بما يشعر به من خلال إبداعه وبذلك يكون حرا بأفكاره ومعتقداته فيصبح أدبا صادقًا ونابعا من القلب.

ويقول أيضا «**الإلتزام المثمر في رأي هو الإلتزام الذي ينبع من طبيعته فهناك يتعارض الإلتزام مع الحرية، بل هنا يستمد الإلتزام نفسه من الحرية.. لذلك لم أقل يوما الأديب أو الفنان إلتزم... بل قلت وأقول: كن حرا** »(4)

---

[1] – المرجع نفسه، ص143،144.

[2] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص67.

[3] – توفيق الحكيم فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1972، ص211.

[4] – المرجع نفسه، ص 213.

ومن هنا يؤكد الحكيم على ضـــرورة حرية الكاتب فالإلتزام ينبع من الحرية بل يمكننا القول إنها الحرية ذاتها، فإن كان الأديب يتمتع بالحرية التامة فمن الطبيعي أن يكون ملتزما خالصا، وإن غابت الحرية عن الأديب يتعارض أدبه مع الإلتزام.

يكون الإلتزام في أن يقيس الأديب نفسـه هذه القضـايا، وأن ينفعل بها، وأن يعبر عنها، فنجد بدر شـــاكر الســـياب يقول «لقد نشـــأ الشـــاعر العربي ملتزما دون أن يدعوه أحد إلى ذلك»[1] إذن الإلتزام ينبع من داخل نفس الأديب ولا يجبر على الإلتزام بشـــيء لأن حريته تساعده على العيش مع قضايا المجتمع بصدق.

يقوم الإلتزام بمشـــاركة الأديب أو الشـــاعر همومهم الإجتماعية والســـياســـية ومواقفهم الوطنية، بغرض مواجهة ما يتطلب ذلك إلى حد الإنكار في سـبيل ما التزم به، وهذا الموقف يقتضـي صدقا وصراحة ووضوحا، من المنكر لأن يحافظ على إلتزامه دائما»[2] إذن فالإلتزام يرتبط بمشاركة الشاعر مجتمعه مشاكلهم السياسية كانت أم إجتماعية، لكن بشروط يجب أن يتمتع بها الأدب الملتزم، وإذا غابت أحد هذه الشـــروط فلن يكون إلتزاما ومن ابرز هذه الشروط، الأمانة، الوضوح، الصراحة التامة، فيكون إلتزامه حقيقيا.

### 1-2- الإلتزام أمام الذات:

يريد الحكيم أن يكون الإلتزام أمام الذات، حتى لا يكون تعطيل في التفكير الحر، ولا تكون على القضـــايا منزهة عن المناقشـــة وأن يقتنع الأديب بالقضـــية قبل أن يلتزم بالدفاع عنها، سواء أكان هذا الإلتزام صـادرا عن رسـالة خاصـة، أو عامة ممثلة في الدولة أو حزب من الأحزاب. [3]

---

[1] – عبد اللطيف شرارة معارك أدبية، دار الملايين بيروت، لبنان، 1984، ص299.

[2] – احمد أبو حاقة، الإلتزام في الشعر، ص30.

[3] – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص88

نجد الفيلســـوف "جون بول ســـارتر" **الذي يعتبر من رواد قضـــية الإلتزام في القرن العشـــرين، ومن هذا المنطلق يقول "كلا لا نريد الرســـم ولا النحت والموســـيقى أن تكون ملتزمـة، أو بـالأحرى لا نفرض على هـذه الفنون على أن تكون على قـدم المســـاواة مع الأدب»**[1] إذن هنا فســـارتر لا يلزم على الفنون الخارجة عن نطاق الأدب، أن تكون ملتزمة بل حددها في الأدب بصـــفة عامة، كون هذه الفنون أكثر إبداعا باعتبارها تســـتخدم للتلميح والإيحاء أكثر من أنها واقعية لهذا يصعب عليها أن تكون ملتزمة مثل الأدب.

**وفي قول آخر "لســـارتر" «هو إتخاذ رأي الأحداث التي يعيشـــها الكاتب على شـــريط إحتفاظه بحريته الفردية في الوقت نفســـــه، أن إلتزامه تحطيه الأخلاق، حتى تصـــــل إلى جميع المسؤوليات البشرية عموما،**[2] **ويشير هنا أن الإلتزام في أصله فردي لتصبح هذه الفردية مكونة للمجتمع بمعنى الأديب الملتزم، لا لتزم إتجاه نفســـه فقط، بل إتجاه المجتمع ككـل، وعليـه تحمـل جمع المســـؤوليـات، فـإن لم يتبع أدب من ذاتـه فـإنـه يفقـد الأدب المصداقية.**

وفرق الحكم بين الإلزام والإلتزام، فـالإلزام هو إبن الاختـار، والإلتزام هو إبن الإجبـار، الأول يعتبر ثمرة من ثمرات الوعي، والمسؤولية، والثاني ثمرة من ثمرات الإملاء والتسيير.

كل أديب ملتزم هو أدب حر شرف، وكل أدب ملزم، هو أدب مستعبد.» [3]

### 1-3- الإلتزام وأدب الحياة:

إن الإنسان إبن بيئته وهو بطبعه إجتماعي، لا يمكن أن يعيش بمنعزل عن المجتمع فهو يتأثر ويؤثر في أي علاقة تأثير وتأثر، وبخاصة إذا كان أديبا يعرف ما يجري حوله من

[1] – جان بول سارتر، ما الأدب، محمد غنيمي هلال، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ص9.

[2] – هاجر العرباوي، موقف الإلتزام والإلزام، من الأدب، ديوان العرب، 2018، ص13.

[3] – ولي قصاب، الإلتزام في الأدب، ص30.

أوضاع سياسية وإجتماعية وإقتصادية، حيث ينقل هموم وإنشغالات وطنه من حزن وفرح مدافعا عنه، فالأديب لسان وطنه ومن هنا جاء مفهوم الإلتزام.[1]

ثم نجد أدب الحياة الذي وصفه الحكيم بالأدب الجديد، التي يواكب ويركز على التجربة الحية لإنسان أو عصر أو شعب من الشعوب، إن "أدب الحياة" يتمثل في احترام الذات أولا، ومن ثم إحترام الآخرين، ولا ينحصر "أدب الحياة" في جانب واحد من الإنسان، بل يتناوله بكله، بوجوده، بكليته، ويصل إلى كافة جوانب حياته الجسدية والسلوكية، وحتى النفسية، وصولا إلى الحيز السياسي لأن الإنسان بالنسبة للمعلم مثله، مثل الحرية، وأمنه وحتى حقوقه غير قابلة للتجزئة.[2]

ومن خلال هذه التجربة الحية جاء إهتمامهم بالواقعية الإشتراكية التي تسمى بالإيجابية، لأنها تخدم الشعب والإنسان، وتهتم بحرية الشعب ونضاله، فالأديب الملتزم له مهمة خالصة في الواقعية الإشتراكية، وتهتم بفكرة القومية وتعتبرها هي التي توحد العالم. وإظهار الحياة في عمقها وشمولها.

**يجد حميد علاوي أن توفيق الحكيم** من رواد الرواية والمسرح الذهني، تحدث في مقالاته عن الأدب العربي وكيف يمكن أن يتقدم ويفيد الشعب، وفي كتاب **(أدب الحياة)** جمع مقالاته عند الأدب ومنها مقالة أدب الحياة والتي يقول فيها «الإتجاه الغالب المميز لأدب الجديد هو لا شك أدب الحياة، الذي هو عبارة عن **الأدب في سبيل الحياة**" قد اثارت لبسا وغموض في الأذهان وجعلت الكثيرين يقولون إن كل أدب حتى المأخوذ من الكتب القديمة في الحكم والبلاغة إنما هو في سبيل الحياة وتهذيبها والمساهمة في إتساعها وشمولها».[3]

(1) – مختار الصحاح، محمد أبي بكر الرازي، محمود خاطر، مكتبة لبنان (د ط)، 1993، ص612.

(2) – الإلتزام في الأدب بين حقيقة الوضع ومجازية الإستعمال، الخامسة علاوي، ص17.

(3) حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص91.

ولكن هذا ليس ما يقصده الأدب الجديد ولا شك– فشباب الأدب الجديد يريدون من "أدب الحياة" أن يكون شيئا آخر غير "أدب الكتب"[1] وإذا كنت قد فهمت غرضهم جيدا فهم يريدون أن يقوم الأدب على التجربة الحية لإنسان أو عصر أو شعب، وتكون هذه التجربة صادقة– ومن هنا جاء إهتمامهم بالواقعية– فلا تزييف حتى لا تفسد الصورة وتحجب الحقائق.

والمقصود هنا أن تلك الحقائق هي وسيلة العصر الحديث لفهم نفسه، ووعي مشكلاته، وإدراك مدى قدرته على حلها، والكفاح من أجل التطور بمصيره، وبذلك يخرج الادب من وظيفة السطون إلى وظيفة النور الذي يفتح الأبصار، ويثير ما في النفس البشرية، ويبرز ما في الأذهان من أفكار معاصرة.

نجد أيضا "**داروين**" ما اضفى على طبيعة الحياة والتحدث عنها، غير أننا إذا قلنا أن عالم الأحياء قبل «داروين» لم تكن له صفة الرتابة في أذهان الناس. كان علم الحياة أشتاتا، فعمد «داروين» إلى هذه الاشتات ورتبها وصنفها تصنيفا يتماشى مع واقع الأمر من تطور الحياة على مدى العصور، فأظهر أن العالم موكبا عظيما فيه مماثلا لموكب الحياة أفصح عنه علماء الطبيعة وصوره أحسن تصوير.[2]

ومنذ أن وصل الفكر الإنساني إلى هذه الغاية، إتسقت بحوث العالم الطبيعي جميعا نحو إظهار ما في هذه الحياة من آيات، هي أجزاء متناسقة من موكب مرتب، هو موكب الحياة.

**بالإضافة إلى ذلك** نجد الدكتور "مندور" تحدث عن مسرح الحياة قائلا: «ومسرح الحياة كما قلنا يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة المجتمع، ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو إجتماعية أو نقد إتجاه نفسي أو أخلاقي أو إجتماعي»[3] ويقصد هنا بمسرح الحياة هو مجموعة المسرحيات التي تناول فيها جوانب الإنسان أو المواطن كفرد وعضو في

(1) – المرجع نفسه، ص 90.

(2) – إسماعيل مظهر، في الأدب والحياة، مؤسسة الهنداوي، 2020، ص28،29.

(3) حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2008، ص91.

المجتمع، وهذه المسرحيات كثيرا ما تختلط فيها العناصر النفسية بالعناصر الإجتماعية، ونقصد بالعناصر النفسية تلك العناصر النابعة من طبيعة الإنسان كإنسان قائم بذاته، وبالعناصر الإجتماعية التي ولدتها في الفرد حياته داخل المجتمع.

ويركز "مندور" على نقطتين في تنظيره لمسرح الحياة أو أدب الحياة الأولى تتمثل في أن «مسرح الحياة» يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة المجتمع، ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو إجتماعية أو نقد نفسي أو أخلاقي أو إجتماعي، والشرط الأساسي لنجاح هذا المسرح هو قدرة المؤلف على إيهامنا بأحداث واقعية فعلا وصحيحة، والمؤلف على إيهامنا بأحداث واقعية فعلا وصحيحة، ونحن نقول «**الإيهام بالواقع**» لأن الأدب لا يمكن أن يكون تصويرا آليا للواقع، بل يختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التي يؤلف بينها ليخلق الصورة الواقعية تتعلق بحياة الأفراد أو المجتمع.[1]

وعلى أساس هذه المبادئ العامة نلاحظ أن عددا من المسرحيات عند توفيق الحكيم لأن الفكرة التي تبدأ بها أفسدت الصورة الدرامية، ومثال ذلك في مسرحية «**أريد أن أقتل**» التي تبدو فيها الصورة الدرامية كاريكاتيرية غير مقنعة، ربما كان الدافع إليها الحرص على إثارة الضحك لإظهار التناقض بين موقفين متتاليين.[2]

### 1-4- من أدب الحياة إلى أدب الشعب:

يعد أدب الشعب فضاءا مفتوحا على الثقافة الشعبية كونه يغوص في أعماق التراث، من خلال التعرض إلى عادات وتقاليد ومعتقدات وأخلاق الشعب، أو المجتمع فكلمة أدب الشعب مصطلح مركب من شقين أو كلمتين الأولى هي: (أدب) هي مصطلح عام يحمل أفاقا واسعة، والكلمة الثانية صفة مشتقة من الاسم الموصوف (الشعب) وهي عبارة عن جمهور أو عدد

(1) - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 107، 108.

(2) - المرجع نفسه، ص 108.

وافر من الناس ينتمون إلى بلد واحد، ويخضعون للقوانين نفسها، أي بمجموع الناس يتشاركون في عملية مماثلة، الدين، الدولة، الأصل، الأرض.[1]

يقف الأدب الحديث – أو أدب الخاصة– الأن في مصر مترفعا عن أدب الحياة، حتى أصبح بينه، وبين عامة الناس، بل بينه وبين الكثير من خاصة الناس، دباب كثيف قد يجف أحيانا حينما يقترب هذا الأدب من حياة الواقع فيعالج مشاكلها، وقد تنقطع بينه وبينها الصلة حين يعتصم ببرجه العالي، ولكنه في أي الحالات لا يندمج مع الحياة إندماج بعض الآداب الغربية الأخرى التي أصبحت جزء من حياة كل فرد، من صميم نفسه، ومن مشاكل حياته، وقد بات بعض الأدباء يشكون من كساد صناعة الأدب في مصر، وضياعه في غمرة هذه الحياة، وفات هذا بعض البعض أن الحياة نفسها أن تكون موضوع الأدب ورسالته. [2]

لقد ترفع أدب الخاصة عن أدب الشعب، فانفرد الأول برفعته، وإنتظم الأدب الشعبي سائر النفوس...، فأخذ بمجامع قلوب الخاصة والعامة على السواء.

قد تستمتع أيها القارئ في حديث عابر إلى مثل عامي رائع أحلا تشعر إلا قد وصار جزءا من نفسك وتفكيرك، وإلا وقد أضفى عليك راحة ذهنية، وقد تستمع إلى أغنية شعبية في نغم بسيط فتجد أنها إنتقلت بك إلى أجواء عاطفية محببة لك.

هذه بعض الصور الأدب الشعبي، – أدب الحياة– الذي لازم الحياة منذ النشأة الأولى، ولا يزال يسايرها خطوة بخطوة.

(1) – سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، سلسلة دروس جامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1998، ص9.

(2) حيرم غمراوي، أدب الشعب، شركة التوزيع المصرية، 2016، ص6.

ومن هنا كان الأدب الشعبي حرا طليقا لا تحدده إلى أهدافه التي كانت وما زلت هدى للناس، وأية أدب الشعب انه خلق ليعيش، وأن لديه القوة على الحياة لانها جزء منها، فهو ينتقل من جيل إلى جيل، تحمله القلوب، أو توحي به.[1]

والأدب الشعبي– اخيرا– هو السبيل الوحيد إلى تذوق الأدب في مراحله التقدمية، فحين تشيع النفوس، وتستهوي منه إلى دراسة نسميها بالأدب الرفيع... وما نحسب أن الأديب الجيل "طه حسين" قد أغرم بالأدب وتفنن فيه إلا منذ أن إجتذبه الأدب الشعبي في القرية حين كان يستمع إلى ملاحم الزناتي خليفة، وأبي زيد الهلالي، وغيرها من الأمثال والفكاهات.[2]

**وحسب تعريف عز الدين جلاوجي:** «الأدب الشعبي هو أدب الشعب، المعبر عن مشاعره وأحاسيسه، والممثل لتفكيره وإتجاهاته، ومستوياته الحضارية، المتداول بين أفراده، البسيط في لغته وصوره، سواء أكان مرويا شفاهيا، أو مكتوبا معروف المؤلف أو مجهوله.»[3]

أثار الدكتور "طه حسين" هذه الأيام الأخيرة غبارا بشأن الأدب كما يكتب الكتاب ويقبل علي القراء، وإتهم الكتاب بأن يصدقون إلى الرخيص السهل، إيثارا للكثرة المثقفة للقراء

إني أشك في أن كلمة (الشعب) في أي كتاب من كتب الأدب العربي بمعناها العصري، ذلك لأن كتب الأدب العربي هي كتب الملوك والأمراء، وهذه الأجزاء العشرون أو أكثر من الأغاني هي قصص السادة ملوكا وأمراء، ومن كان يرتفع إلى مستواهم من رجال الدين والحرب والسياسة.[4]

نجد الحكيم يذكر بالمقولة القديمة "إن القلم مثل السياسة يتبع الحاكم[5]

(1) – حيرم غمراوي، أدب الشعب، الشركة المصرية للتوزيع، 2016م، ص7، 8.

(2) – المرجع نفسه، ص8.

(3) – عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، ص9.

(4) – سلامة موسى، الأدب للشعب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 20، 21.

(5) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008م، ص92.

ويقصد هنا أنه في ظل وجود حاكم واحد فإن السلطة فعليا تكون مشتركة من الطبقة الأرستقراطية التي تعتبر من نخوة وصفوة المجتمع.

تعتبر السياسة إجراء حسب تعريف "هارولد لاسويل" بأنها دراسة السلطة التي تحدد من يحصل على المصادر المحدودة ومتى وكيف، أي دراسة تقسيم الموارد في المجتمع عن طريق السلطة «ديفيد إيستون» وعرفها الشيوعيون بأنها دراسة العلاقات بين الطبقات، وعرفها الواقعيون فن الممكن القادر على دراسة وتغيير الواقع السياسي.[1]

فقد عرفها سقراط الفيلسوف اليوناني بأنها «فن الحكم، والسياسي هو الذي يعرف غن الحكم»[2] وعرفها "ميكافيلي" بأنها: «فن الإبقاء على السلطة وتوحيدها في قبضة الحكام، بصرف النظر عن الوسيلة التي تحقق ذلك،»[3] ويقصد هنا أن السياسة هي علاقة حاكم ومحكوم وهي السلطة الأعلى هي المجتمعات والطبقات الإنسانية، حيث السلطة السياسية تعني القدرة على جعل المحكوم يعمل أو لا يعمل أشياء سواء يريد أو لا يريد.

الفضيلة هي أساس «الأرستقراطية» فإن هذه الصفة كان يزيد إحتمال توافرها، ومن ثم كان لشكل الحكم الأرستقراطي دلالات إجتماعية واضحة منذ بداية تكوينه، فيصور أقدم الشعراء الكلاسيكية، مثل هوميروس الذي كان يروي في ملامحه سير الملوك والأبطال وإبتهاج الأبطال لانتسابهم لنسل الشخصيات الأسطورية- فكان ينتفع من شعره ويعجب به الشعب عبر مختلف العصور، لا الطبقة الأرستقراطية التي أصبحت الآن تعني بوضوح أكثر من مجرد أحد أشكال الحكومة، إذا أصبحت تعني سلطة مجموعة إجتماعية معينة ومؤيديها. [4]

### 1-5- الأدب والإصلاح الإجتماعي:

(1) علاء محمد مطر، مبادئ العلوم السياسية، ط2، 2018، ص4.

(2) – المرجع نفسه، ص5.

(3) – علاء محمد مطر، مبادئ العلوم السياسية، المرجع السابق، ص5، 6.

(4) – ويليام دويل، الأرستقراطية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2012، ص 15، 16.

ومع ذلك لا يروق للحكيم أن يقوم الأدب بدور الإصلاح الإجتماعي، ويعرض في كتابه "فن الأدب" نقاش أراء الكاتب "ألكسندر دوماس الصغير" الذي يدعوا إلى قيام الأدب بدور إجتماعي فهو دائما فنه يرتكز على الأفكار الأدبية الإجتماعية.[1]

وقد عَارَضَ «دوماس» في رأيه، الناقد المشهور «سارسي» معارضة شديدة، وجاء على نقيضه تماما، إذ قال أن «الفن لا يرمي إلى الإصلاح الخلقي، وإن الغاية الأولى للفنانين جميعهم، هي إخراج عمل فني جميل... أما الإصلاح الخلقي، قد تكون غاية ثانوية، وهذا ما قال به «أرسطو» وأخذ به «راسين»»[2]

نجد قول «سارسي» لا يخلو من الصحة، فكان من الفنانين يود إخراج عمل مشوه، على غرض الإصلاح، إن كان يقصد الإصلاح الخلقي لذاته فعنده الطريق كثيرة غير طريق الفن، وبلا حاجة لتشويه الفن وهذا الرأي أيده الحكيم ضد النقاش الذي دار بين «دوماس» و «سارسي» بأن في هذه الطريق القضاء على فكرة إصلاحه، فالجمهور سيفند العمل المشوه كله، من دور النظر لفكرة الإصلاح فيه....

إذن غاية الفنان الأولى هي كما يجب أن تكون إخراج العمل الجميل المتقن.[3]

ولكن ينفي الحكيم وظيفة الإصلاح عن الأدب والأديب فيقدم أدلة حيث يؤكد أن الفنان مصور ومقلد لما هو موجود، والمصلح الإجتماعي مغير ومخترع لقيم جديدة، فالفن إذن هو تقليد ونقل وتصوير للحقيقة الكائنة، وكلما أحكم التقليد والنقل قرب الفن من الكمال والعكس صحيح.[4]

(1) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص93.
(2) – توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ص161.
(3) – توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، 161، 162.
(4) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص94.

يرى حميد علاوي أن الحكيم يعارض «ألكسندر توماس» في قوله «إن غاية التمثيل الإصلاح، وإن الكاتب إلا هو الإ مصلح أخلاقي، فمن هو المصلح الخلقي،.... فالمصلح مخترع وخالق، لا ناقل ولا مصور ولا مقلد....» [1]فالحكيم يرى بأن رأي «دوماس» لا يستقيم إذن مع قواعد الفن، فنظرية «دوماس» خاطئة. من حيث مذهبه لجمال الفن صادمة لإستقلاله، وكما قال «سارسي» في نقده «لدوماس»: إنه يخشى أن يصير الفن إلى أداة لنشر الدعوة، فتذهب بذلك إلى معالم جماله، لأن نظرية "دوماس" بطبيعتها تدعوا إلى تيسير العمل الفني، بحسب مقتضيات الفكرة الإصلاحية، وبذلك يكون العمل مشلول الحركة، لا حياة فيه»[2]

ومن هذا المنطلق يرى الحكيم أن الكتاب العظماء الثلاث «**فراسين**» و «**كورناي**» و«**موليير**» في نظره كانوا كتابا أخلاقيين، وليسوا نهائيا مصلحين أخلاقيين فنجد «**فراسين**» الذي قلد الحقيقة والطبيعة كما هي في الواقع إلى «موليير» الذي نقل احوال الجماعات الممثلة وأخلاقها كما كانت في عصره، كل هؤلاء خلقيون، صوروا، وقلدوا، إذن أعمالهم الفنية كلها لها أثر عظيم في تطهير النفوس، والسمو بها إلى أعلى المرتب.[3]

في مقابل نظرية الفن للفن ظهرت دعوات وآراء متناقضة لمبادئها منها الدعوة إلى توظيف الأدب لإثراء النهضة العلمية والأدبية، وذلك بإعمال العقل والمنطق بعيدا عن العاطفة الأدبية الإنسانية، حيث يرى أصحاب هذا التيار المسمى بـ (المذهب الطبيعي) أن الأدب ملتزم بخدمة المجتمع والأديب صاحب رسالة ينبغي عليه أداؤها. وهذه هي المعادلة الثانية حول الأدب والإلتزام عند الحكيم التي كانت مقلدة وغير مقبولة.

(1) – توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ص 161.

(2) – المرجع نفسه، ص162.

(3) المرجع نفسه، ص 161.

فالحكيم يرد أن يجعل من الإصلاح لأدب هو أن يظل الأدب أدبا محافظا على كيانه وأسلوبه، فمن الجيد أن يمتلك الأديب فكرا بالإضافة إلى مهارته التعبيرية وقدرته على التأثير بغرس القيم والفضائل من خلال الإشادة بها.[1]

"يرى محمد أمين" في (مسؤولية الإصلاح الإجتماعي) أن «أول واجب على الأدب العربي أن يتعرف على الحياة الجديدة للأمة العربية ويقودها، ويجد في إصلاح عيوبها، ويرسم لها مثلها الأعلى» وبذلك تصبح وظيفة الأدب إصلاحية، وهذا التيار الإجتماعي الإصلاحي جاء إلى العرب مثلا حقا من الأدب الأمريكي، الذي إشتغل رواده في الكتابة عن الحياة الإجتماعية وقضاياها، بعيدا عن الخيال لأن الأدبية والأساطير الإبداعية، بغية النهوض بعبء الإصلاح الإجتماعي.[2]

ومن المنطلق السابق، توجه رواد توظيف الأدب للإصلاح الاجتماعي إلى نقد (الفن القصصي) على وجه الخصوص، لما أن الفن القصصي له دور كبير في تحقيق الغايات الإجتماعية والتأثير على وعي المجتمع بواسطة الفن القصصي. وليس الفن القصصي وحده هو المقصر لدى رواد الإصلاح الإجتماعي، بل حتى الموسيقيين حيث يرون أن بعض الألحان الموسيقية أشبه بالبكاء والنواح المصور لنفسية الأمة الإنهزامية بل يجب أن تألف الألحان على الشجاعة والحماسة.[3]

فيرى حميد علاوي أن الحكيم أيضا لا يريد لكتاب القصة أو المسرح... إلخ أن قصروا أقلامهم على المشاكل والقضايا الراهنة في المجتمع كما جاء في النقاش الذي دار بينه وبن أحمد أمين سابقا.

(1) – حميد علاوي– نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 95.

(2) – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، الرياض، دار المريخ، 1986، ص 138.

(3) – حميد علاوي– نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص95.

وقد أيد النقاد رأي توفيق الحكيم في الجدل الذي دار بين توفيق «وأحمد أمين» إذ قال في تعليقه لهذه المناقشة «إن إتجاه التاريخ الإنساني متقدم من الإجتماعية إلى الفردية وهذا حق إذن الفردية هي عنوان الكرامة الإنسانية.»[1]

ومن جهة أخرى يقول توفيق الحكيم في كتابه «زهرة العمر» مع الأسف أراني مضطرا أن أقول للصديق المبجل «إن إستحياء أساطير اليونان والرومان«إمرؤ القيس» و «شهرزاد» هو النوع الأرقى في الأدب... في كل أدب... ما دام الإنسان إنسانا ورقيه الذهني لم يصبه نكاس، فالإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني، ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية، وثقافته الروحية... وإن اليوم الذي نرى فيه «الأدب» إستخدم للدعاية الإجتماعية، وأداة لإثارة الجماهير في الإنتخابات السياسية والادب الأمريكي الذي يعجب به «أحمد أمين» هو في اغلبه صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيقي[2]

ويبدو أن نقد الحكيم لأدب الامريكي كان الصدى الواضح للنقد الفرنسي الذي تأثر به الحكيم، وجاءت الأفكار مقاربة لتوجهات الطبقات البرجوازية الفرنسية، حتى وإن ليست وشاح الأخلاقية، كواجب الفنان غرس القيم الإنسانية العالية.[3]

حيث يرى الدكتور «غالب شكري» أن مناداة الحكيم بأدب الحياة بدل أدب المجتمع أن الحياة أشمل من المجتمع.

### 1-6- الإلتزام بالقواعد الفنية.

يرى حميد علاوي أن الحكيم يميز بين رصد الظواهر الإجتماعية بهدف تسخير الأدب للحياة، فتغدوا المسرحية والقصة أقرب إلى وقائع صفحات الاحداث في الجرائد، وأدب الحياة المختلف كما يقوم به الصحفي والمؤرخ، فمهمته هي رصد ما وراء الوقائع، حيث يعنى بتصوير

(1) - توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ص89.

(2) - توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص 81، 82.

(3) - حميد علاوي- نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص96.

الإنطباع الذاتي وإبراز الشعور والاديب إن لم يتميز بهذا الحس الفني والقدرة على بث روح الفن في الوقائع المستلهمة من الواقع، فلا يستحق أن يكون ضمن الأدب.[1]

يرى "أحمد أمين" أن الادب لن يصل إلى مرتبة الآداب الأوروبية إلى إلا خاض مثلها في طريق الحياة العامة، فنقد الفاسد من أوضاع المجتمع، وقوم المعوج، واقتراح وسائل الإصلاح، والنداء بالنافع من العلاج. وكان من أعلامه قادة للرأي العام، يؤيدونه بواقع خطاه في طريق التقدم الإجتماعي أمثال «**أناتول فرانس**» و«**برناردشو**» و «**تولستوي**».[2]

يرى حميد علاوي أن الحكيم يرى بأن هؤلاء الكتاب ركزوا على مشاكل المجتمع ولم ينجحوا لأن إهتمامهم كان محدد في المجتمعات وقضاياها فيفند الحكيم أن تكون نزعة إصلاحية إجتماعية وراء نجاح هؤلاء الكتاب الأوربيون فيقول في هذا الصدد في كتابه تحت شمس الفكر «الذي أعلمه هو أن «أناتول فرانس» أديب و «برناردشو» مؤلف مسرحي، و (تولستوي) قصصي أما ميول (فرانس)» و «برنارد شو» الإشتراكية، ونزعات «تولستوي» الإصلاحية، فهي نواح ينظر إليه تارة بغير إحتفال وتارة أخرى على أنها توابع أو ظواهر أو دلائل تفسر على ضوئها بعض أعمالهم الأدبية وآثارهم الفنية....».[3]

إن الآداب الأوربية لم تحترم يوما فنانا ولا أديبا لأنه مصلح، ولكنها قد تحترم المصلح إذا كان أديبا أو فنانا، ولعل أبرز مثل لذلك هو «إبنس» فقد إهتم بأحداث بلاده السياسية والإجتماعية، فكتب تمقيليات بروح الإصلاح مثل: «عدو الشعب» و «**بيت العروس**»... ومات «إبنس» وتغير مجتمعه ونظر الناس في أعماله، وكان يهزأ بالنقد وبآراءه في السياسة والمجتمع، لولا فنه، إذن مات المصلح في «إبنس» ويعني الفنان.[4]

(1) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص97.
(2) – توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص73.
(3) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص73.
(4) – المرجع نفسه، ص73.

وهنا تخرج معادلة أساسية مفادها أن الأدب يعتمد على جوهرين أساسيين هي الحرية والإلتزام حسب رأي توفيق الحكيم فالحرية يكمن دورها في تحقيق العناصر الفنية للعمل الأدبي فيقول الحكيم «**الأديب يجب أن يكون حرا، لأن الحرية هي نبع الفن، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن**»، في حين آخر يتكفل الإلتزام بأن يكون وسيلة من وسائل الإصلاح وتحسين حالة الشعوب التي تصدر عن الأدب فيكتمل الجانبان في إنتاج فني مرتب وجيد.[1]

يطرح الحكيم فكرة مخالفة لما ألف عن الناس عن البرج العاجي فكرة مفادها أن البرج العاجي عند أكثر الناس معناه إعتصام الكاتب بالسحب إعتصاما يقصيه من احداث الدنيا وحقائق الوجود، وهذا غير صحيح...، فما من حدث إستوجب رفع قلم الحكيم، من قضية من قضايا حياة الإنسان الكبرى التي تمس تطور الإنسان وتطوره، شغلته إلى الجهر، بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والإجتماعية، دون الإلتفات إلى عواقب النقد.[2]

ويرى الحكيم أنه ما أكثر الأقلام التي كانت تدعي خدمة الاحزاب والنظم، بل ما أكثر الأقلام التي خدمت الإصلاح نفسه، والتي كانت تعلم وهي تفعل ذلك، بالمختصر أنها تخدم نفسها وجيوبها ومآربها[3] إذن البرج العاجي هو ألزم ما يلزم للقادة الروحانيين، والبرج العاجي الذي يريده لنفسه، ولغيره من الكتاب هو الوحدة بمعنى (الإستقلال، الكمال، الحرية).

نجد من جهة أخرى البرج العاجي الجديد، هو البرج الخلقي (البرج العاجي الخلقي) الذي يقصد به الكاتب قد يكون دائما بين الناس وهو مع ذلك في برج عاجي مرتفع... البرج العاجي المرتفع ليس سوى نفسه البيضاء التي ترتفع عن الدنس، إنه يقاسمهم في كل شيء إلا ضعفهم الخلقي والفكري[4] **فيعرف الحكيم البرج العاجي بقوله** «هو الصفاء الفكري والنقاء الخلقي،

(1) – المرجع نفسه، ص99.

(2) – توفيق الحكيم، من البرج العاجي، مؤسسة هنداوي، (2021)، 1941م، ص 15.

(3) – توفيق الحكيم، من البرج العاجي المرجع السابق ، ص 15–16.

(4) – توفيق الحكيم، من البرج العاجي، 1941م، ص 15، 16

وهي الصخرة التي ينبغي أن يعيش فوقها الكاتب مرتفعا عن بحر الدنايا الذي يغمر أهل عصره.[1]

وكان الحكيمي ويؤكد على أنه ليس من حق أي أحد أن يفرض على الأديب الإلتزام بقضايا مجتمعه، فيقتل فيهي الروح الفردية لأن الوعي الفردي يهو روح الفن بدون الوعي الفردي تحدث إبادة للفن لأن الفن يسعى لتحقيق المتعة الفنية[2]

في حين آخر يتوجب على الأديب الإلتزام بقضايا مجتمعه ومشاركتهم المشاعر وهمومهم الإجتماعية والسياسية، والوقوف بحزم لمواجهة ذلك، ويقوم الإلتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو المؤلف أو الأديب أو الفنان، وهذا الموقف يصدق إلتزامه دائما بالقضايا فهدف الأدب واحد دائما هو تقديم الغذاء الروحي للإنسان».[3]

(1) – حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 100.

(2) – المرجع نفسه، ص101.

(3) – أبو خليقة أحمد، الإلتزام في الشعر العربي، دار العلوم للملايين، بيروت، 1979، ص14.

# الفصل الثاني

# عناصر المسرحية

**أولا–قيود الوحدات الثلاث:**

المسرحية هي شكل من الأدب الذي يكتبه الكاتب المسرحي، وعادة ما يتكون من حوار فيه الشخصيات، وتعتبر المسرحية وحدة متكاملة وكيان متماسك، ولا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض إلا من أجل الدراسة[1]. فمثلا نجد أن الشخصية تتشكل من خلال الاحداث المتتابعة في إطار زمكاني

كما أن المسرحية تتكامل من حيث النص والتمثيل والمشاهدة، فالنص يضعه المبدع او المؤلف المسرحي، والعرض يمثله الممثل المسرحي وخلقه المخرج وفي المقدمة جمهور يشاهد ولهذا نجد حديث كبير في النقد المسرحي من ثنائيات مثل: المسرحية والعرض، النص والإخراج، التأليف المسرحي والتجسيد المسرحي. [2]

ولتحقيق هدف العرض المسرحي يجب الحديث على تعاون كل المكونات وتضافر جميع الأدوار ولا يتوقف عند أجزاء المسرحية فقد وفي ذلك يقول الناقد الانجليزي جوردن كريج «إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية والكلمات التي تعد جسم المسرحية، والخطر واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهره»[3]

ونجد الكثير من النقاد والدارسين بالمسرحية كنص أدبي أو ككيان فني يتجسد بدون تمثيل ونجد أن الحكيم واحد من بين هؤلاء النقاد، ولقد تحدث عن الشخصية والزمان والمكان والحبكة والحدث، ولكن سبقه أرسطو إلى تقسيم المسرحية إلى أجزاء وإتبعه أغلب النقاد وفي هذا التقسيم.

---

(1) ينظر د. عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية. دار النهضة العربية بيروت لبنان 1978 ص: 11.

(2) ينظر ابراهيم حمادة. طبيعة الدراما. دار المعارف مصر د ت، ص: 6.

(3) نقلا عن. إبراهيم حمادة طبيعة الدراما، ص: 7.

**1) التصميم الأرسطي:**

وفقا لما ورد عن أرسطو فإنه كان ولا بد من وجود ستة عناصر تكون منها التراجيديا الإغريقية كعرض مسرحي وهي: القصة والشخصيات، الفكرة، البيان والأغنية والمشهد المسرحي.

ويتضح أن هناك علاقة ترابط بين الشخصية والعواطف شأن الطباع وتساعد في الربط بين أجزاء المسرحية وبناءها ويأتي بعد ذلك كل ما يشكل المنظر من رسم وموسيقى وأناشيد، وهو آخر العناصر ترتيبا لأنه يرتبط بموهبة الشاعر بل يرتبط بموهبة مانع المنظر أو المخرج»

**2) مبدأ الوحدات الثلاثة:**

يرجع النقاد القواعد الثلاث لمسرحه

يرجع النقاد الأوروبيون مبدأ الوحدات الثلاث إلى أرسطو وتسمى أيضا بالقواعد الأرسطية، وهي القواعد الثلاث لمسرح الدراما الكلاسيكي التي ابتكرها أرسطو لتمثيل نظرية الدراما وهي كالآتي:

- **وحدة الزمن:** تعتبر هذه من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر وخصص لها حيزا معتبرا من تحليله إذ يقول في ذلك: «التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة خمسية واحدة، فإن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا»[1]. فالمدة الزمنية المخصصة للمسرحية لا تتجاوز يوما واحدا أي أربع وعشرين ساعة لأن الجمهور قد لا يصدق حدث المسرحية إذا كان ممتدا على سنوات عدة أو شهور، لذلك تم تقليص المدة إلى يوم واحد.

(1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م.س، ص58.

ونجد أن شـكسـبير قد كسـر هذه القاعدة لأننا نرى في الكثير من أعماله تحدد الأزمنة فالأحداث في أعماله تجري على مر أشهر وسنوات وفي النهار والليل أيضا.

ويرى الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكون في كونه حدثا في إطار الزمن الذي نصبه ساعة الحائط، بل هو إستجابة شعورية داخلية وخارجية في إطار الزمن المألوف، وقد تمتد وتتعمق في داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي والحاضر إلى المستقبل. (1)

❖ **وحدة المكان:** نادى بوحدة المكان الكلاسـيكيون الجدد ونسـبوها لأرسـطو، فقد كانوا أرسطين أكثر من أرسطو نفسه، فنجد أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يتحدث عن وحدة المكان، لعل إلصـاق وحدة المكان بأرسـطو يرجع إلى كون المسـرح الإغريقي كان يحاكي مكان واحد، فأرسـطو قد إقترح في الدراما الكلاسـيكية وجوب المكان الواحد، بحيث يقتصـر الممثل على أداة عرضـه في منطقة واحدة، وإذا اضـطر إلى تغيره فإن هذا التغير لا يكون بعيدا.

فالكلاسـيكيون الجدد يعتقدون أن الجمهور الذي يرتاد المسـرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد المسرح بمنصته، فالمكان لا يجب أن يتغير... ونحن لا نستطيع أن نتصور مكان المسرحية قد إنتقل من أثينا إلى روما(2)

ولكن الرومانيون قد كسروا قاعدة وحدة المكان منهم شكسبير مثلا في مسرحية "عطيل" فقد تخلى عن وحدة المكان، حيث في الفصـل الاول الأحداث تجري في مدينة البندقة، أما الفصل الثاني فالأحداث تجري في المدينة المحاذية في إسطنبول. (3)

(1) ينظر عادل، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م س، ص 101/100.

(2) كاستيلفرو: نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م س، ص97.

(3) ينظر شكسبير، مسرحية عطيل.

### 3-الموضوع المسرحي:

❖ وهو الموضوع أو الفكرة للعرض المسرحي نفسه والذي نراه من الممثلين في العرض المسرحي النهائي، والفكرة لا بد من تمثيلها للعاطفة وهي عبارة عن مشكلة هامة تعبر عنها أو تعرضها المسرحية لذلك يجب وجود فكرة متماسكة وعنوان واضح للمسرحية، ويعرفها أرسطو بقوله: «إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة...» [1]

وقد تحدث الحكيم في كلامه عن الوحدات الثلاثة بحيث يرى أن حسن إختيار الموضوع المسرحي هو أساس نجاح المؤلف، ويعتقد بأن هناك موضوعات لا تصلح للمسرح مثلما هناك موضوعات أخرى لا تستطيع اتبعه الشعر حملها دون تكلف والترنح تحت طبيعتها تناسب الأحاسيس والعواطف والمشاعر ولهذا يرى الحكيم أن الشعر من غير اللائق به أن يهتم بأسعار القطن والعملة كما يسهل نشر فعل ذلك. [2]

ويرى الحكيم أنه لا يد للإنسان أن يكون هو محور ذلك الموضوع المسرحي، فالتأليف المسرحي لا يمكن أن يعالج موضوعا، لا يمكن نسيانه على المسرح محدود بواسطة ممثلين من البشر، فمثلا لا يمكن للمسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الأشياء الجامدة، والنباتات، دورا أهم من الإنسان

ويرى بعض المنظرين "أن الفكرة هي موقف حيوي معين ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا ومتماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتنافرة في أهدافهم".[3]

يذهب المؤلف إلى الواقع الحي فيستلهم أحداثه ولكن ينقلها نقلا حرفا، بل يحاول تقليدها بمراعاة عدة قيود منها سياسية وفكرية ومنها أيضا الجمالية والفنية.

---

(1) أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص54.

(2) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب ص 143.

(3) لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة ويحي خشية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ص43.

فإذا إختار المؤلف الموضوع المناسب للأحداث الملائمة عليه التركيز وعزل كل ما هو ليس له علاقة ضرورية بالحدث والأفكار المعالجة.

ويؤكد الحكيم على ضـرورة إختيار أفضـل العناصـر وإنتقاء أنسـب التفاصـيل لبناء الدرامي الذي هو بحاجة إلى التصميم الذهني الرياضي.

ونجد أن الدكتور إبراهيم حمادة بالنسـبة للفكرة عند الكتاب المسـرحيين على أنه "من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية وموضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة، وفلسفته في معالجة الأمور لأن المسألة فيها وجهة نظره الخاصة التي يدفعه لمعالجة موضوع ما".[1]

**4-بنية الزمن المسرحي:**

تحتل قضـية الزمن حيز مميز في جهود الحكيم الفكرية والفنية، فالحكيم تجاوز كتاباته لمسرحية "أهل الكهف" و "رحلة إلى الغد" إلى ما يسمى بالتنظير الأدبي.

ونجد أن الزمن عند الحكيم يأخذ مفهوم الأبدية والخلود، فالزمن عند الحكيم لا يتحقق إلا بتحقق شيئين ألا وهي الحب والفن.

ويرى علاوي أن الحكيم لم يرى بأن هناك تشـابه كبير بين المسـرحية والقصـيدة من حيث هي بنية ونسق وإيقاع وبالضرورة الإيقاع يقودنا الى الزمن.

وأما أرسـطو فقد ربط بين المدى والجمال، ويقودنا أرسـطو إلى القول بأن أفضـل زمن للمسرحية لا يجب أن يتجاوز 24 ساعة فيجب على الزمن أن يكون منسجما مع المدة التي يريد الجمهور أن يبقى خلالها يشاهد العرض بالتركيز المطلوب.

(1) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب القاهرة، 1977، مصطلح رقم 145 ص121

وفي هذا يقول الحكيم: فالوحي عند الموسيقى ومؤلف المسرحية يجب أن ينظر في الساعة من حين إلى حين، ليعرف الحدود التي يتحتم عنها أن يتوقف"[1]

وقد عرض علاوي في كتابه تمظهر دور الزمن في معمارية المسرحية من خلال حوار أجراه الحكيم مع بريسكا بطلة مسرحية "أهل الكهف".

بحيث كانت الأميرة بريسكا تعيش في رغد ورخاء القصر مع والدها الملك دقيانوس حتى أن بعث مثلينيا من كهفه انقلب الموازين فوقعت في حبه، ولكن ميثيلينا مات، وحملت مسؤولية ما اصابها من قساوة القدر لقلم الحكيم.

وحاول الحكيم جاهدا إفهام بطلته أنه ما كان يملك أن يؤخر الأمر قليلا أو أن يقدمه لأن تقديمه أو تأخيره دقيقة واحدة كفيل بأن يغير موازين القصة بكاملها، فيقول لها لم أرد بقاءه، ولا أحب ولم أذكره، ولم أظهر ولم أعدل، إن الخالق لا يمكن أن يخضع لغير قانون واحد التناسق"[2]

**5-دلالات الفضاء المسرحي:**

إذا كانت المسرحية صارمة في مسألة الزمن، فهي صارمة أيضا بالنسبة للمكان، فيما أن الجمهور يذهب إلى مكان واحد: أي قاعة المسرح. فلا ينبغي للمسرحية أن تحمله من مكان إلى آخر فينتقل المكان من روما إلى أثينا مثلا"[3]

كما أنه يوجد للحيز المكاني مدلولات كثيرة لا يتضح مفهومه في الإطار الضيق الذي تجري فيه وقائع المسرحية.

يقول الدكتور مخلوف بوكروح. " والفضاء المسرحي ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادي حيث أنه يعد بناء تاريخيا للخبرة الإجتماعية ذلك أن الفضاء الظاهري للمسرح

(1) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب ص: 142-143.

(2) ينظر نفسه ص: 147.

(3) ينظر د. رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص: 80.

هو رف ثقافي أصبح فيما بعد عنصرا نشطا لتعبير الفني سواء من حيث تكوينه للرؤية أو من حيث تحديده للسياق، انه مكان يتيح إمكانية التعبير وهو خاصية من خصائص الثقافات والحضارات".[1]

ويقصد بقوله هذا أنه الفضاء المسرحي هو ليس فقط المكان الذي يجسد فيه العرض وانما هو أوسع من ذلك.

وقد ميز العالم الأمريكي إدوارد ت- هال، فيه ثلاثة أنواع من القضاء المسرحي وتتمثل في المقوم أو الفضاء الثابت الذي يشمل كل التشكيلات المعمارية وتشكل المسرح وأبعاده، والفضاء نصف الثابت، ويشمل الأشكال التي يمكن تحريكها كالأثاث وكل ما يمثل الديكور والإضاءة في المسرح، والفضاء غير الشكلي، ويتمثل في المسافات المتغيرة بين الافراد، وهو ما يتمثل في العلاقات بين الممثلين، والممثل مع المشاهد، والمشاهد مع المشاهد. [2]

ويرى الحكيم أن غياب الحرية لمؤلف المسرحي مفروضة عليه في إستخراج بطاقات شخصياته ترحل بموجبها في المكان مثلما تشاء، فلا يجب على المؤلف أن يقع في المحظور بقلمه فيضع الطباعة في المشهد الأول في البيت وفي الصفحة الموالية ينقلهم إلى أعلي الاجبال أو أن يخرجهم إلى الخارج، ولأن المسرحية موجهة إلى التجسيد أو التمثيل بالدرجة الأولى فينبغي على المؤلف أن يراعي فيها إمكانية الاخراج.

يقول الشاعر ألكسندر: "ليست هناك لحظة زمانية يغير موضع في المكان، ولا موضع في المكان زمانية وغير لحظية[3]

(1) د. مخلوف بوكروح. التلقي والمشاهدة في المسرح. مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر. الجزائر 2004 ص: 91.

(2) ثير إيلام. سيمياء المسرح والدراما ترجمة رفيق كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1 1998 ص: 98 – 99

(3) نقلا عن د. عز الدين إسماعيل. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. ص: 252.

ويمكن الحديث عن نوعين من المكان المســـرحي المكان الذي تضـــع فيه أحداث المسرحية أو المكان التي تمثل فيه المسرحية ولا بد من الإشارة إلى المكان التقليدي الذي هو الأنسب لتشكيل عادات يسميها بتربروك" بـــــــ "إعادة الدراما" وهذا يرى علاوي أن المكان وأبعاده علاقة كبيرة بالتركيز والمتابعة، فبدون متابعة الجمهور لا يكون المسرح موجود.

**ثانيا- الحوار وإعادة ترتيب عناصر المسرح الأرسطي**

يذهب الإنسان للمسرح لمشاهدة عرض مسرحي، ويتمنع بالعرض برؤية الممثلين أمامه مباشـرة ويسـتمع إليهم وهم يتكلمون ويتحاورون بلغة ما، ولكن الاهتمام باللغة أحيانا قد يأتي في المقدمة مع رؤية العرض المسرحي، ولهذا أبدى الحكيم إهتمامه الشديد بالحوار المسرحي ويذهب إلى القول "بأن الحوار ملكة توهب أكثر مما هو مهارات تكتســـب، وهو اســـتعداد طبيعي يعتمد عليه أولئك الكتاب الذين يميلون إلى الإقتصادي[1]

**1-وظائف الحوار المسرحي:**

يعتبر الحوار من أهم العناصـــر في العمل الأدبي التي يعمد عليها الكاتب تنمية وتصاعد الأحداث، بالإضافة إلى رسم الشخصيات والكشف من أبعادها وحالتها الإجتماعية أو النفسـية وطريقة تفكيرها ودوافعها وما تخبئه من مكنونات، كما أن الحوارية تأثير فعال في نسج العلاقات مع باقي عناصر النص كعنصر الزمان والمكان والشخصيات.

ونجد أن أهمية الحوار عند الحكيم تكمن في وظائفه المتعددة، فهو يقوم بمهمة الراوي في الرواية أو يعوض وظيفة السرد.

كما يمكن للحوار جعل الشـــخصـــية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دور دون أن نرى لمسة المؤلف فهو مجبر على إخفاء نفسه.

(1) موسى يعقوب، عصفور اعترف هي: 33 ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب ص: 148.

وتذهب الناقدة جانا ميشـيل على أن مهمة الحوار هي الكشـف عن الشـخصـية في أبعادها المختلفة[1]

ويجب على الحوار أن يجعل الشخصية تنمو وتتصور أمام الجمهور من خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطباع.

ويرى علاوي أن الحكيم قد بالغ في إسـناد مهمة تكون الجو المسـرحي للحوار. بيد أن كل مسـرحية تعرف كيف تنسـج أجواءها المسـرحية حتى لو غاب الحوار اللغوي كما في المسرح الصامت.

**2-صفات الحوار المسرحي:**

يتميز الحوار المسـرحي بعدة مميزات وهذا ما يجعله يختلف من المحادثة العادية التي ليس فيها فن ولا جمال في معظم الأحيان.

ويعتمد الحوار المسـرحي على الإشـارة التي تفصـح عن الطبائع واللمحة التي توضـح المواقف. [2]

إريك بنكلي على أن المسـرح يعوضـنا في الغالب عن أشـياء نفتقدها في الواقع بما في ذلك الكلام الجيد، والقدرة على التعبير، فنجد أن الحوار كأنه تكفير عن فضـاضـة التكلم الجزافي في حياتنا.

ولكن الحكيم بدوره يصر على أن أهم صفات الحوار المسرحي الجيد الايجاز ويحلو له أن يقارن دوما بين المقطع الحواري والبيت الشـعري، فالحوار عدو الحشـو والإطالة شـأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلومات مكان فيه الزيادة والتكرار. [3]

(1) ينظر د. عز الدين إسماعيل. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي العاصر، ص: 39.

(2) توفيق الحكيم، فن الأدب ص: 114.

(3) ينظر صلاح طاهره أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 115.

وبالرغم من أن الأحداث في المسرحية تعود إلى الزمن الماضي إلا أنها أن المسرحية تجعل المؤلف لا تعرضها علينا بصيغة الماضي وإنما هي تمثل أمامنا في الحاضر، فالحوار هو الحاضر وهو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، فنجد على سبيل المثال مسرحية "سوفوكليس" أو "شكسبير" أو "موليير" فإن الحوار يبرز فيها أشخاص ما ماثلين حافرين يتكلمون ويتحركون في "حاضر دائم"

**3-الحوار والأسلوب**

المسرح منذ نشأته الأولى وهو محافظة على إستمرارية المواضيع الكلاسيكية، وهو معالجة موضوعات متكررة مثل: القتل، الغيرة، الهروب من القدر... إلخ. فقد إعتبرها المسرح جزء لا يتجزأ من الأدب المسرحي، وهذه الموضوعات هي موضوعات عالمية تتحدى عامل الزمان والمكان فهي موجودة منذ القدم وعبر العصور الى يومنا هذا، فكل جيل يجد في هذه المواضيع صدى لتجارب خاصة ويعيد تفسيرها بطرق جديدة تتماشى مع الزمان لذلك وعلى الرغم من تكرار المواضيع لا يشعر القارئ بأن المواضيع متكررة، فهم يجدون في قوالب تقديمها مع كل عرض مسرحي فلذلك نجد أن النقاد المسرحيون لا يطالبون بالتوقف عن معالجة هذه المواضيع لأنها تسمح بالتفاعل العميق مع الجمهور الذي يجد فيها مرآة للحياة الواقعية، وفي ذلك يقول الحكيم: "لأن الفن ليس في ذات الكلام أو الفكرة، أو العاطفة، إنما هو في ألوان الأثواب التي ترتديها هذه الأشياء على مدى الأحقاب، إن الفن هو الأسلوب، والأسلوب هو الفنان".[1]

لذا فإن السر كله في الأسلوب وهو البصمة الفردية لكل كاتب، وهو ليس مجرد قدرة على إستخدام اللغة بطلاقة، بل الأسلوب ينبع من الإبداع والخبرة ويتطلب جهدا وممارسة لصقله، ولو كان الأمر سهلا لأصبح كل الكتاب فنانين ومبدعين.

(1) توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر، ص: 89.

"الأسلوب هو وحده الذي يشقى في سبيله الكاتب والفنان طوال الأعوام".[1]

وينظر الحكيم الى الأســـلوب بأنه أداة فنية تلتصـــق بذات المبدع، ويقول في ذلك: "الأسلوب هو مزاج الفنان وطبيعته كما قال " بوقون" هذا صحيح إلى حد ما".[2]

ويظهر الأســـلوب في قدرة الفنان على إبهار المتلقي وتوصـــيل الفكرة له ومدى فهمه للفكرة التي يؤمن بها: "الأسلوب هو طريقك الخاصة في الظفر بإعجاب الغير وشعوره وفكره ليرى ما ترى وبحسب ما نحس ويفهم ما تفهم".[3]

ويرى حميد علاوي أن المهم عند توفيق الحكيم هو الكيفية التي يصـــوغها الفنان موضـــوعه والمثال الذي يقدم فيه الكاتب أفكاره، فحســـب رأي الحكيم هو أن العبرة من الفن تكمن في الوسيلة لا الهدف منه وتتجلى في الأسلوب وليس الفكرة.

ونجد أن إريك بنكلي يفرق بين البلاغي والشـــاعر على هذا الأســـاس، فهو يعتقد أن مهمة البلاغي هي تحسين العبارات، أو إن شئت تحسين قول المعنى فهو يعمد إلى أفكار موجودة ويلبيها الزي المناسب".[4]

وكما هو واضـــح لنا أنعلاوي حميد يرى بأن الحكيم هو قريب جدا من فكرة "الفن للفن" لأنه يقدم الأسـلوب على الفكرة ويبرز ذلك هو أن الأفكار في علم الفن مسـتهلكة ومطروقة، وأن الهامش الممنوح للكاتب هو قدرته على التمييز من القضايا.

ففي نظر حميد علاوي أن الحكيم يؤمن برســالة الفنان والتزامه بالقضــايا المختلفة كما تقدم، كما أنه يحصر البلاغة والأسلوب الجميل في فكرة نبيلة معبر عنها تعبيرا بسيطا".[5]

---

(1)توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر، المرجع السابق

(2) توفيق الحكيم، تحت شمس الفخر، ص 84-85.

(3) توفيق الحكيم، التعادلية، ص: 851.

(4) ينظر إريك بنكلي، الحياة في الدراما، ص98.

(5) محمد السيد شوشة، 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم، ص: 132.

### 4-اللغة المسرحية:

لغة المسرح واحدة من القضايا الرئيسية التي أثارها نقلا واستزراع فن المسرح في بيئتين المصرية والعربية، وبما أن المسرح مبني على اللغة فهي كلمات ويقول الحكيم في ذلك: "إن الكلمات هي التي شيدت العالم الكلمات الصادقة والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها قادت الإنسان في كل أطوار وجوده وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حياتهما من حركة وطنية أو قومية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات".[1]

وبما أن المسرح بناء ولبناته الكلمات، فالكلمات في المسرح تشدها الحركة أو الفعل، أي أن المهن الكبرى مسندة للغة وهي التي تقوم بها قبل أن تصبح المسرحية عرض للمثلين.

ونجد أن الإهتمام في الأدب ليس المراد به العودة إلى القواميس والبحث عن كلمات غريبة أي وحشة اللحظة تستعصى على قارئها فهمها. وهذا ما كان بارزا في مصطلح القرن الماضي في الأدب العربي.

وقد كان الحكيم مخالفا لإتجاه الرافعي وغيره ممن يرون بأن الأدب لا بد له أن يكون مكتوب بلغة تضاهي لغة العصور الأولى للحضارة الإسلامية.

ولم يقف الحكيم عند هذا وإنما أكمل ما جاء به لطفي اسيد في تجديد اللغة شكلا ومضمونا أكد الحكيم في مقال نشره في عام 1936 أن طريقة كتابة اللغة العربية لا تصلح كأداة لحفظ كنوز الفكر والبيان، وذكر بمقولة قاسم أمين الشهيرة أنه "في اللغة العربية ينبغي أن نفهم أولا ثم نقرأ لا نقرأ لنفهم".

وقد دعا الحكيم لتجديد في اللغة العربية وإصلاح في طريقة الكتابة مثلما حدث في اللغة الفرنسية نجد على سبيل المثال كلمة: Devoir كانت تكتب: Debvoir، ودعا أيضا

(1) صلاح طاهر. توفيق الحكيم المفكر ص: 312.

إلى إعادة أحرف اللين الصـــغيرة، فيســـهل عمل القارئ ويرى أن ذلك لن يحذف من كتابة العربية شيء بل يعيد إليها شيئا كان موجودا فيها".[1]

### 6-اختراع اللغة الثالثة:

ثار بين الأدباء جدال شـديد حول اللغة التي كتب بها الأسـتاذ توفق الحكيم مسـرحيته الشعبية الأخيرة "الصفقة"

أما هذه اللغة فيرى حميد علاوي أن توفيق الحكيم حددها في بيان نشـــره في ذيل المسرحية عرض فيه مشتقات إستكمال اللغة العامية والفصحى في المسرح، وبعد ذلك تحدث عن اللغة الثانية التي كتب بها هذه المسرحية فقال: " كان لا بد لي من تجربة....

فصـارت لغة إزدواجية تجمع بين الفصـحى والعامية ولذلك أثارت مشـكلة عند الأدباء والنقاد.

فأصبحت كتابة الحوار مشكلة، لأنه كان يكتب باللغة الفصحى، وكانت الفصحى من تسـيطر على الكتابات قبل أن تبرز العامية نفسـها بشـكل كبير في معظم الكتابات أو ربما كان الغرض من ذلك جذب القارئ وجعله يشـــعر بأن هذه الكلمات والألفاظ، والحوار ما هي إلا حقيقية وأول من اقتنع باللغة العامية نجد في الأدب العربي هارون النقاش وقد تجرأ على استخدامها حيث جعل بعض شخصيات مسرحياته ترجمها إلى العربية تتكلم بالعامية".[2]

ونجد أيضا يوسف السباعي إهتم هو أيضا باللغة العامية وقال في ذلك: «لست أشك أننا في فترة صراع فيه العامية والفصحى، وأن الكتاب في هذا الجيل حائرون بينهما»[3]

(1) نبيل فرح. توفيق الحكيم (1889-1987) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر 1987، ص: 140.

(2) معجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرؤية العربية عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1427هـ 2007م ص81.

(3) المرجع نفسه ص21.

وفي الوقت الذي تعالت فيه صـــيحات وهتافات تدل على تخوف على مســـتقبل اللغة الفصـحى التي صـارت تهددها اللهجات العامية، أكد الحكيم عكس ذلك حيث رأى أن العامية هي المهددة بالزوال لأن الفارق بينهما وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم. [1]

وكـان هذا الرأي عند علاوي مجرد إرهاص لظهور فكرة اللغـة الثـالثـة "ويعتبرهـا بـأنهـا الحل الوسط الذي أدلى به الحكيم للفصل بين الجدل القائم بين الفصحى والعامية

وينبغي الإشـــارة إلى لغة الحوار في المســـرح العربي عامة، وفي مســـرح توفيق الحكيم خاصـــة وبالنظر الى تاريخ النصـــوص الأدبية نجد أن هناك ثلاثة أشـــكال للحوار المســـرحي حوار بالفصـــحى وحوار بالعامة وحوار يجمع بين العامية والفصـــحى وهذا الأخير هو الأكثر إنتشارا، ولديه أساليب عدة منها: إيراد الحوار فصيحا على ألسنة الشخصيات المثقفة وإيراده عاميا مع ألسـنة الشـخصـيات الأمية وصـياغتها بالعامية ليمثل على خشـبة المسـرح وإعادة كتابته بالفصـــحى ليطبع في الكتب وهذا ما يســـميه توفيق الحكيم باللغة الثالثة وقد ســـماها آخرون بالفصعامية.

**ثالثا–البناء المسرحي:**

تعتبر الشخصية من أهم عناصر البناء الدرامي التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية، فلا يوجد نص أدبي إلا وجدناه يحوي مجموعة من الشخصيات فلا توجد مسرحية بدون شـــخصـــيات إنســـانية، فالمرء يحب بقليل وكثير من النرجســـية أن يشـــاهد ذاته على المسرح، من خلال الممثلين لذلك هو يحمل الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه ومشاعره.[2]

(1)ينظر : معجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرؤية العربية عالم الكتب الحديث

(2) أنطونيو بطرس: الأدب تعريفه: أنواعه، مذاهبه،(د ط) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005، ص193.

فالشـــخصـــية المســـرحية هي تصـــوير منظم بجانب واحد من إنســـان ما في جميع خصائصه التي تميزيه عن غيره، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين، مقصود به الوصل إلى هدف معين. (1)

فالحكيم يرى " أن المســرحية هي مثل القصــيدة والصــورة والهيكل الهندســي لها كيان منسق، وذات كيان في الترتيب وتناسب في الفكرة يوحيان بالمتعة الفنية. (2)

ولعنصر الشخصية أهمية ودور كبير في بناء المسرحية بحيث تعتبر العنصر الأساسي و المحوري فيها فالحكيم يرى أنه لا يمكن لموضوع المسرحية أن يتعلق بغير حياة الإنسان.

كما تعتبر الشخصية عبد القادر لفظ "أنها" الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وإنفعالاته وحواره كل المعنى الذي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا.... أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إشارة اهتمامه المشاهد"(3)

## 1-الشخصية والبناء المسرحي:

اتخذت عناوين مسرحيات الحكيم أسماء الشخصيات مثل: محمد، بجماليون، إيزيس... وهذا ليس وليدا الصـــدفة وإنما يعود إلى اهتمام الحكيم بالشـــخصـــية كأحد عناصـــر العمل المســرحي، ويرى الحكيم أن الشــخصــية وفاء لتوجيهه الذهني في المســرح، فهو يعتقد بأنها وليدة الذهن لا الواقع أو ما يسمى بالتجربة الحسية فيقول: "والشخصية عندي نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامية الناس، الشخصية عندي شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم"(4)

(1) فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والعمل دراسة، (د ط)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م ص90.

(2) ينظر لوسي يعقوب ، عصفور الشرق، ص 31

(3) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م ص 81.

(4) الفريد فرج ، توفيق الحكيم ، قال لي ص278

فالحكيم يعني أن الشـــخصـــية يمكن أن تجد من يقابلها في الواقع من الناس، متى وإن كانت وليدة الذهن فذلك لا ينفي وجود نســـبة لها في الواقع، فهذا أيضـــا لا يعني تحديدا ما يسمى بالشخصية النمطية فالشخصية النمطية تختلف عن غيرها من الشخصيات الأخرى الرئيســـية منها والثانوية، حيث تتميز بكونها عديمة التطور أثناء الحدث الدرامي، فهي أقل أهمية عن بقية الشخصيات الأخرى حيث أنها تستقبل ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عمومتها وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتعرف ضمن الحدث. [1]

**2-القضية والشخصية:**

يؤكد علاوي أن الحكيم يرفض بثبات الشخصية بل يردها متغيرة من حال إلى آخر أي من فكرة إلى أخرى. فالحكيم في نظر وأوهم برفض النموذج الإنساني الثابت. [2]

فيرى علاوي أن فكرة تكليف الحكيم لشخصياته بالمهام والقضايا صحيحة لحد بعيد في نظر الحكم أن القضية هي تحمل الشخصية المناسبة لتجسيدها والتعبير عنها فالمؤلف أو المبدع الروائي عند الحكيم هو الذي يهتم بالشـــخصـــية قبل الفكرة أو الحدث الدرامي، أما المسرحية فلا تهمنا الشخصية بل المهم هو الفكرة أو الحدث فالشخصية في المسرحية تقدم بحمل الفكرة وطرحها والتعبير عنها.

يقول الحكيم " المسرح إذن في جوهره قضية ومشكلة وليس حدوثه ولا عرضا لحياة فمن يريد أن يحكي حدوثه ويعرض حياة فليست قصته أو رواية لكن ما يعرض على المسرح هو مشكلة أو قضية منها تتبع رؤى الحياة وتتكون ملامح الشخصيات"[3]

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، (ط1) مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان-1997م ص422.
(2) ينظر د. إسماعيل أدهم، توظيف الحكيم ص: 100.
(3) الفريد فرج، توفيق الحكيم قال لي، ص: 280.

فيقصد بكلامه هذا أنه: إذا كنا نروي الأحداث وبتفاصيل كثيرة ودقيقة فهنا نحن نحكي ونروي أي بصدد الرواية أما إذا كان إهتمامنا حول القضايا ودراستها فهنا نحن نركز على المسرح لأن المسرح لا يعطي أهمية للتفاصيل الكثيرة والحكايات.

وقد فرق الحكيم بين المسرح والرواية فمن بين أهم الفروق التي أوردها ما يلي:

**1 المسرح: القضية- الحياة.**

**2 الرواية: الحياة- القضية أو اللاقضية.**

فالحكيم يرى بأن المؤلف المسرحي هو الذي يبدأ من فكرة شغلت ذهنه وذلك قبل أن يعيدها في مسرحيته، أما الروائي فينطلق من وقائع الحياة فيستعرضها في عمله عن طريق الرد فيحتمل أن يجزء قضيته إلى أجزاء ويمكن أيضا أن لا تكون هناك قضية.

ويرى الحكيم أن شكسبير ويتكون بعيدان عن المفهوم الدقيق للمسرح فهما أقرب للرواية لأنهم لا يحاكون في مسرحياتهم قضايا، وبخلاف ذلك يرى الحكيم أن كل من سوفوكليس وشكسبير هما الأقرب الى مفهوم المسرح الصارم ويضيف لهما برنارد شوقي بالدرجة الثانية ويرى بأن من يجعلان القضية هي التي تقود إلى الشخصية لا العكس هما سارتر والبير كام فيرى أنهما من كتاب المسرح الحقيقي.

ويكمن الفرق بين شكسبير وسوفوكليس عند الحكيم في أن شكسبير يمتع ويبهر وأما سوفوكليس أقل منه قدرة على التركيز الدرامي، فإنبهار الحكيم بأسلوب الكاتبين سوفوكليس وشكسبير عائد إلى إنبهار الحكيم بالمسرح الذهني واعجابه باللغة الفرنسي.

لكل عمل أدبي قابل لتجسيد والتمثيل فهو يحتاج إلى تعدد الشخصيات وتنوعها فلا نستطيع تجسيد اي عمل أو تمثيله بشخصية واحدة دون مساعدة شخصيات أخرى وهذا بخلاف المونولوج فيجب أن تلتقي الشخصيات فيما بينها وتتحاور وتحتك ببعضها لتخلق

أحداث وصـــراع وتخلق علاقات تواطؤ والمســـاندة، فالمســـرحية تســـتمد كيانها من مختلف العلاقات التي تنتجها شخصياته من خلال التحاور.

فلكل شخصية طباع ولا يجب على الشخصية أن تقودها طباعها وتذهب وراءها وتأتي بفعل لا تستطيع تبريره.

وهذا ما يخلص إليه الحكيم بأن الشـــخصـــية هي وليدة طباعها وهي التي تتحكم في مصدر الشخصية فيما يصيبها ضمن نفسها ومن طبعها.

وأن الشخصية ليست محل إهتمام في العمل الفني، بل هي الوسيط الذي يحمل الفكرة التي يأتي بها الكاتب وتعبر عنها لأن المسرح يعطي الأولوية لتغطية كل مساوئ الشخصية.

وتوصـــل علاوي إلى نظرة الحكيم للشـــخصـــية من زاويتين مختلفتين منها ما هو عام ومنها ما هو خاص.

أما العام فهو يتجسد في إستقراء الحكيم لأعمال شكسبير وتوصل بذلك إلى أن مصير الشخصية ينبع من داخلها ولا ينزل عليها.

وأما الخاص فهو أن الحكيم ينظر إلى الشـــخصـــية من نظرة ذاتية أي أنه يرى بأن القضية هي الأساس ويجب على المؤلف أن يعمل جاهدا لإيجاد شخصية تناسب القضية وتحملها وتعبر عنها.

**4-العقدة والبناء المسرحي:**

العقدة المسرحية هي عبارة عن مصطلح يستعمل في السياق المسرحي للإشارة الى قضية تحول في النص المسرحي وقد تكون هذه العقدة تغيير في الحدث أو تطورا في إحدى الشخصيات ويمكن للعقدة أن تكشف سرا أو حقيقة مهمة، فهي تعد من العناصر المهمة التي تثير إهتمام الجمهور وتجعل القصة أكثر إثارة وتشويقا.

يرى الحكيم أن المؤلف المسرحي يجب أن يكون على دراية بموضوع مسرحيته قبل أن يشــرع في كتابتها ولكن ليس من الضــروري أن يكون لديه تصــميم جاهز قبل الشــروع في الكتابة وفي تاريخ الأدب والفن هناك من المؤلفين من يلتزمون بالخطوات المحددة قبل الكتابة وهناك من المؤلفين من تجاوز هذه الخطوات وشـرع في الكتابة دون تصـميم محدد وهذا أمر شائع ومقبول لأنه في نظر الحكيم لا يمكن فرض طريقة معينة على الفنان. [1]

في المسرح يعتبر الكتاب المسرحيين مختلفين من العمال المعمارين، فالمهندس إذا رسم مسمار على ورقة التصميم فهي تبقى كما هي ولا يمكن تغيير موضـع المسمار، وهذا الأمر مختلف من الكتابة المســرحية، فالمؤلف لا يمكن له أن يضــمن إســتمرارية جزئية معينة في العمل المسـرحي فإذا ذهبت شـخصـية في اتجاه آخر بناءا على كلمة فجائية قد تتغير جميع المسارات بشكل غير متوقع، فالمسرحية على خشبة المسرح ليست هي نفسها على الورقة. "فالمسرحية عجينة تتصور في يد مؤلفها. [2]

ويرســم الحكيم المســار الذي تبعه بناء المســرحية التي تقف على ثلاث عناصــر ألا وهيي: أولا العرض و ثانيا العقدة وثالثا الإنفراج.

وأما العقدة فهي عند الحكيم «حادثة توشك على وقوعها نتيجة أو نتائج ألا وهي مشكلة إجتماعية أو فكرية تتهيأ للظهور، وينجم عن ظهورها إشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج».[3]

وأما العقدة عند أرســـطو فهي محاكاة لفعل تام وهي تبنى على التغيير الذي يكون في ثلاثة مسـتويات إما تغيير في المواقف التي تثير إنفعالات الشـخصـيات، أو يحدث في الرأي أو يقع في الطباع، ولكي تصــل الدراما إلى غايتها يجب أن تخضــع تلك الأحداث لســببية، فبتعبير فورسقر "إذا قلنا مات الملك وعاشت الملكة فنحن في القصـة، أما إذا قلنا مات الملك

(1) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب ص: 157.

(2) ينظر نفسه ص: 158.

(3) ينظر نفسه ص: 154.

وماتت الملكة حزنا عليه فهنا تصبح عقدة"[1] فترتيب الأحداث في المسرحية يقتضي التسلسل الزمني.

فالحكيم أوجز بناء المسرحية في ثلاثة عناصر أولا هي العرض والعقدة والحل[2]، وأما العرض فهو الذي لمح فيه المؤلف إلى موضوع المسرحية وهو نوعان عرض إفتتاحي وفيه يتقدم الممثل قبل التمثيل ويلقي عبارات التقديم، وهناك نوع آخر وهو العرض التمهيدي وهو الأساس المتين للهيكل الذي يريد المؤلف أن يرفع به قواعده"[3]

فترتيب الأحداث في القصة يكون وفق تسلسل زمني أما ترتيب الأحداث في المسرحية يكون وفق منطق السببية.

فيمكن للعرض المسرحي التمهيدي أن يكون أيضا على شكل مونولوج، يلخص فيه إحدى الشخصيات ويمكن أن تكون شخصيات ثانوية من تقوم بتلخيص أحداث وقعت في الماضي.

وعلى رأي الحكيم أن العقدة لها علاقة وطيدة بالطباع لأنه يرى أن العقدة يمكن أن تتولد من الطباع، ويستدل على ذلك بمسرحية عطيل: «فيؤكد أن رعونة البطل وجرأته هما سبب وقوع الكارثة»[4]

وتبلغ المسرحية مرحلة حاسمة بظهور العقدة أي ما يسمى بمرحلة الذروة التي هي نقطة التحول التي يشعر فيها البطل بحتمية الهزيمة التي لا يستسلم لها، فهناك لا بد من إيجاد حل والحل المحتمل هنا هو الجواب على السؤال الذي خلفته العقدة وصورته لدى المتلقي. [5]

(1) ينظر أريك بنكلي، الحياة في الدراما، ص: 24.

(2) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب، ص: 153.

(3) ينظر، فردب، ميلث وجيرالد إدريس بنتلي، فن المسرحية ص: 399

(4) ينظر أريك بنتلي الحياة في الدراما ، ص 29

(5) فردب، ميلث وجيرالد إديس بنتلي، فن المسرحية، ص: 426.

وهناك مسـرحيات لا تنتهي فيها المأسـاة بفاجعة وهذا النوع ينسـب إلى التراجيديا مثل مسـرحية "أوديب"، واحيانا أخرى تبقى العقدة بدون حل وتنتهي نهاية مفتوحة تماما مثل مسرحية "عطيل".

وكما يتحدث الحكيم أيضا عن مسرحيات وضعت في العصور الحديثة ليس لها عقدة بل تقوم على العرض فقط، عرض الطباع والأفكار. [1]

**5-الصفة والبناء المسرحي:**

البناء المسرحي في المسرحيات الكلاسيكية يعتمد بشكل كبير على الهيكل الذي وضعه النقاد والمسـرحيون القدامى، والذي يتبع بالفعل مسـارا منطقيا ومحكما، يبدأ البناء عادة بالمقدمة أو المشـاهد الإسـتهلالية، تليها مرحلة الصـراع أو العقدة، والتي تؤدي إلى ذروة الأحداث، ومن ثم تأتي النهاية التي تشكل حلا للمشكلة.

إن الحكيم لا يذكر الصـدفة في بناء العمل الفني، فيقول الحكيم "إن نسـج الأثر الأدبي على أساس منطقي صرف ونسـج محفظة بمهارة ودقة كما ينسـج الثوب أو البساط، قد يكون في ذلك المعول الخفي الذي يهدم صدق هذا الأثر الفني"[2]

ويرى الحكيم أن الصـدفة أحيانا يمكن أن تكون ضـرورية فيقول في ذلك وفي رأي أن المصادفة ليست في كل الأحيان عيبا بل إنها في بعض الأحيان ضرورة» [3]

والصـدفة المسـموح بها ليسـت أية صـدفة، بل هي أقرب إلى المنطق وإنما هي تلك الصـدفة التي تكون قريبة إلى المنطق وتكون علمية ويقول في ذلك "فالمصـادفة ليست خرافة ولكنها نتيجة قانون خفي من قوانين الحياة»[4]

(1) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب، ص: 156.
(2) ينظر توفيق الحكيم، أدب الحياة، ص: 48
(3) ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب، ص: 153.
(4) ينظر توفيق الحكيم، أدب الحياة، ص: 47.

ونجد أن الحكيم قد خالف أرسطو في إعطاء الأهمية لأحد عناصر المسرحية فبينما أكد أرسطو على العقدة، وألح الحكيم على دور الحوار في المسرحية.

**رابعا- محاولة تأسيس نظرية المسرح العربي.**

**1-الأدب المتعادل:**

يرى حميد علاوي بأن توفيق الحكيم يرى أن التعادلية هي أساسا جميع العلاقات بمعنى أن جميع العلاقة تكون دائما قائمة على التعادلية «الليل يقابله النهار والخير يقابله الشر. [1]» فهنا يعني أن كل حركة تكون مقابلة للحركة الأخرى.

يرى حميد علاوي بأن توفيق الحكيم قد سطر نظريته حسب طريقة رياضية فهو يبين أن الحياة أساسا في الواقع أنها لا تبدأ من العدد الواحد لأن العدد الواحد بمثابة العدد صفر فهي تبدأ من العدد إثنان حيث أن كل قوة تحافظ على نفسها وعلى قوتها وذلك حتى لا تبتلعها القوة المقابلة فكل قوة يجب عليها أن تحافظ على رتبتها فهي تبقى دائما بالتصدي للقوة الأخرى حتى لا تبتلعها فهي يجب أن تكون علاقتها بالأخرى أساسها الإنفصال. «فتصبح حركتها أقرب إلى السكون وأقرب إلى الدورة الآلية الميكانيكية».[2]

نجد أن عبد الحميد يرى بأن الحكيم قد رفض وغضب من أراء وكتابات النقاد الذين كانوا يعارضون السلبية، فهو كان متقيد بالظاهر الدنيوي للكلمة دون أن يخوض بداخلها ويتعمق بها.

فالحكيم عمل جاهدا لكي ينفي أراء النقاد السلبية عن التعادلية وغير إسمها من كلمة التعادلية إلى كلمة المقاومية.

(1)توفيق الحكيم، المرجع السابق المرجع السابق ص172.

(2)توفيق الحكيم، المرجع السابق ص172.

فهو يبرهن أن الجانب الإيجابي في التعادلية وما ميزه هو "محرك رد الفعل والتعويض الذي تعمل به تعادلية الحكيم"[1] فهو يبرهن أن لكل فعل ردة فعل.

وقد بين أن إيجابية التعادلية هي أنها ليست فيها إستسلام فهي لا يوجد في قاموسها كلمة إنسان ضعيف.

فهذه الحالات أيضا تنطبق على الحكيم وأعماله فبعد أن كتب مسرحيات ذات أهداف قاصدة مثل أهل الكهف وشهرزاد ورصاصة في القلب.. الخ فلا يتعادل التعبير مع التعادل حتى يتفق مع التفسير

فهو يؤكد أن القوة المعبرة لا تكون فقط في الأدب وإنما تكون لها قوة أخرى مساندة وهي بالقوة المفسرة.

إن الأعمال الأدبية والفنية لا تحمل ميزة الخاصية والتفسيرية فهي ليست بطبعها كلها أعمال تعادلية والحكيم قد قدم العديد من الأمثلة في تاريخ الأدب والمسرح ويرى أن شعر البحتري في نظره هو يحمل التفسير لأنه لا يكشف مواقف إنسانية في حين يرى أن شعر المعري فيه التعبير والتفسير معا"[2]

فهو يقول أن اللاتعادل بين التعبير والتفسير في حالتين.

إذ طغى التعبير على التفسير قد يؤدي كذلك إلى الالتزام إذا بقي الأديب يدافع من مضمون معين أو يؤدي إلى الواقعية الإشتراكية.

وإذا طغى كذلك التعبير على التفسير يؤدي إلى مذهب الفن للفن حيث يسرف الأديب في الإهتمام بالشكل والتألف بالمبنى على حساب المدنى والمضمون".[3]

(1)توفيق الحكيم، المرجع السابق ص 173.

(2) توفيق الحكيم، المرجع السابق ص183.

(3) المرجع نفسه ص184.

فالحكيم عندما فسر مذهبه هذا عرف أنه عليه أن يعتمد على وترا لأسلوب بدل من أن يعتمد على الحجج والبراهين.

حيث أطلق الحكيم أن التعادلية مع بداية الأمر أنها كانت مشـروع تابع للفلسـفة ونجد أيضـا الدكتور غالي شـكري أن الحكيم منذ البداية لم يقصـد تكوين مذهب فلسـفي بل إنها تدخل في جانب الفكر العراقي.

وقدم الحكيم أمثلة على صـحة التعادلية ويشـهد على ذلك بأعمال فنية التي كان كتبها قبل ظهور التعادلية.

نجد أن الحكيم فصل بين الشكل والمضمون وجعلهما بعدين عن بعضهما فهنا الفصل بينهما إلى حد لا التوازي أمر مخالف لجوهر الأدب"[1]، فالتعادلية التي أرادها الحكيم هي عبارة مذهب تجيب عن جميع الأسـئلة في جميع المجالات، وتعطينا نظرة على جميع الأعمال الأدبية خاصة تفسير النظرية الأدبية للحكيم.

**ب-التعادلية والحل الوسط**

يرى حميد علاوي بأن توفيق الحكيم بين أن التعادلية من غير الممكن أن تكون صورة أخرى لفلسفة الوسطى على عكس الدكتور نجيب سعود الذي ربط التعادلية بالفلسفة حيث أنه لا يمكن أن نتذكر الفلسفة دون أن نتذكر التعادلية فمن المستحيل أن ندرس المعادلة دون أن نذكر هيروقليطس القائل: "إن الكون أضـداد تتعادل النهار والليل والشـتاء والصـيف الحرب والسلم اليقظة والنوم الحياة والموت وغيرها"[2]

نجد أيضـا الدكتور غالي شـكري الذي يؤكد فكرة "الجدلية هي اعمال الطبيعي للمتناقضات صراع الأضداد".[3]

(1) المرجع نفسه ص186.

(2) توفيق الحكيم، المرجع السابق ص175.

(3)توفيق الحكيم، المرجع السابق ص175.

لكن الحكيم بين أن التعادلية من غير الممكن أن تكون مع الجدلية لأنها ستذوب فيها.

**3-قضايا في ميزان التعادلية**

تتضمن قضايا التعادلية العديد من القضايا من بين هذه القضايا قضية معادل العمل.

رغم وجود سلطة الفكر في العصر الحديث عوض سلطة الدين في القرون الوسطى" [1] فهو قد بين أنه من غير الممكن أن يدعو إلى الإعتزال من طرف المفكر لأن الفكر وظيفته العمل لأنه يحصل هذا فإنه سبب أن العمل سيبتلع الفكر، فهو يبرهن قوله بفكرة الصفر بإعتباره يرى أنها لا تموت بمجرد تنفيذها، فرأي الحكيم انه الفكر يبدأ حيث ينتهي العمل وهكذا لكي تحصل بينهما علاقة إيجابية.

**-التعادلية وقضية الخير والشر:**

يرى حميد علاوي بأن توفيق الحكيم أبرز الخير والشر مرتبط بالشعر وعندما حدثنا عن الخير والشر لا بد أن نتحدث أولا عن المجتمع بعيد عن الفرد الخير هو الذي يؤدي إلى نفع الخير والشر يؤدي إلى ضرر الغير، فهو يبين أن عبرة الخير والشر تكمن في غاية الفصل الإرادي" [2] وبهذا فهي أساسها الفلسفة النفعية في الأخلاق، وخير دليل هو في مجال الإيمان بالله فالإعتماد على العقل عنده هو أهم بسبب الإلحاد إذ يقول. "تحت نسأل العقل أن يصنع لنا صورة الله فيحقق" فبدلا أن نضحك ونهزأ بالعقل نضحك ونهزأ بصورة الله، فنؤمن اذن بالقلب وحده".[3]

ففي رأي الحكيم أن المجرم لا يعاقب بالسجن على فعل الشر الذي فعله وإنما نعطيه فرصة من أجل إفعال الخير

(1) المرجع نفسه ص178.

(2)المرجع نفسه ص179.

(3) المرجع نفسه، ص180.

**4-التعادلية والأدب.**

يرى الحكيم أنه لكي يتحقق التعادل في مجال الأدب لا بد من وجود قوتين هما قوتي التعبير والتفسير وذلك من اجل تفسير حالة الشخصية فمثلا عندما يكون شخص عادي فإنها تبدو أنها حالة عادية لكن عندما يرونها على أنه شخص فنان فهنا تبدو شيئا آخر وأيضا التعادل يكمن في حالة الأسلوب والموضوع فهي تبين في الحالات التالية:

- الحالة الأولى: فيقول أنه إذا طغى الأسلوب على الموضوع فهنا إذا كان الأسلوب واضحا والموضوع ناقصا فهذا يبينه الشخص الذي يلبس ملابس باهظة الثمن ويتحسن بمفرده.
- الحالة الثانية: إذا طغى الموضوع على الأسلوب فهنا يكون في الموضوع الجيد والأسلوب كافة وهذا يصب صانع الذهب الذي يصنع حجر كريم فوق خاتم من حديدي حسب رأي الحكيم.

**خامسا : تأسيس القالب المسرحي الجديد:**

يشير إلى التطورات والتحولات التي طرأت على الكتابة المسرحية العربية عبر تاريخها تتأرجح بين الخضوع لسلطة النموذج الغربي في كتابة النص المسرحي وبين الإنتقالات من سلطة هذا النموذج، هذه الكتابة عرفت على طول مسارها التاريخي سلسلة بين التحولات، وجهتها نحو إختيارات جمالية جديدة بوعي تجريبي جديد. وفي كتاب قالبنا المسرحي الصادر عام 1967، دعا الحكيم إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على فكرة التقليد وليس التمثيل، لأن الخط الطبيعي لكل فن بشري ينطلق دائما من التنقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الإبتكار... منذ إنسان الكهوف حتى اليوم... هكذا أيضا سار الفن

المسرحي لدينا... بدأ من النقل والإقتباس عن المسرح الأوروبي... إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل...» [1]

## 1-القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي:

تتجلى محاولات التجريب والتجديد في مسرح توفيق الحكيم في عدة جوانب منها: الإبتعاد عن المسرح الغنائي التقليدي، إستطاع الحكيم أن يقدم نصوصا مسرحية تناقش قضايا عصره السياسية والإجتماعية، وتبتعد عن الشكل الذي كان سائدا في المسرح الغنائي، مما جعله يلقب بـ أبو المسرح العربي.

وللتعمق أكثر في موضوع التجريب والتجديد في مسرح توفيق الحكيم يمكن الإشارة إلى بعض النقاط الإضافية مثل: التجربة الحية في الأدب، فيعتبر الحكيم من الرواد في تقديم التجربة الحية في الأدب، حيث يرى أن الأدب يجب أن يكون عنصرا فعالا في العصر الذي يعبر عنه وأن ينبع من الوثيقة الحية التي في الأديب نفسه ولا يمكن أن نفكر في التجديد من الخطوة الأولى، بل يجب أن نمشي مدة في قطار المحاكاة وإستيراد نماذج فن الآخر وقوالبه وذلك قبل أن نبدأ في إنجاز قالب فني يتماشى مع واقعنا وينسجم مع خصوصيتنا النفسية والحضارية.

فبعد الحفظ في الاقتباس وإحتذاء نماذج المسرح الغربي والأخذ منه بدأ كتاب المسرح العربي يتساءلون هل ما يقدم من مسرحيات له صلة بتراثنا؟[2] ومن هنا توالت الدعوات لإنشاء مسرح عربي وكان يوسف إدريس سباقا في ذلك فهو كاتب مصري بارز، وقد أسهم بشكل كبير في تطوير المسرح المصري، من أهم أعمال المسرحية "الفرافير" التي كتبها في عام 1964، والتي تعد تطبيقا لنظرياته "نحو المسرح المصري" إستلهم فيها السامر الشعبي، وقدم فيها نموذجا للمسرح بكسر الإيهام المسرحي ويتفاعل مع الجمهور بشكل مباشر.

(1) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص11.

(2) ينظر د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ص: 101.

**2-مميزات القالب المسرحي الجديد:**

من مميزات القالب المسرحي الجديد عند توفيق الحكيم هو أنه يتأسس على مخالفة القالب المسرحي اليوناني وجوهره، فهو فن قائم على الإيهام، فالمسرح عند أرسطو قائم على مبدأ التقليد الأعمى أو ما يسمى بالمحاكاة، فالشخصية التي تقوم بالتمثيل على خشبة المسرح هي في الاصل ليست بصدد تمثيل دور مسرحي، بل توهمنا أنها شخصية حقيقية، والبديل الذي جاء به الحكيم هو أنه يجب مع الشخصية أن تكون حقيقية، ولا تتقمص الدور التمثيلي، بل يجب أن يكون الدور والممثل منفصلان عن بعضهما، فالقالب الجديد يصر على بقاء المقلد محافظا على حقيقة شخصه ولا يندمج مع دوره.

ونجد أن علاوي يرى أن الحكيم يرى أن المسرح العربي كان ظهوره ما هو إلا ثمرة لإحتكاك العرب بالغرب والأخذ من ثقافتهم حتى السامر فنا وافدا على مصر بعد الحملة الفرنسية. [1]

**3-هدف القالب الجديد:**

إن فكرة القالب المسرحي الجديد هي ما يميز المسرح العربي عن نظيره الغربي وهي فكرة جيدة وجاءت في وقتها، فالمسرح العربي له تاريخ عريق، فهو بدأ منذ القرن التاسع عشر وقد شهد تطورات عديدة عبر الزمن، فهو في بداية ظهوره قد تأثر بالمسرح الغربي ثم أخذ يتبلور ويكتسب هويته الخاصة مع مرور الوقت، وهذا ما يستدعي تطوير قالب مسرحي جديد يعكس الثقافة الأصلية، فالقالب الجديد هو محاولة تأصيل المسرح العربي، والتأصيل يجب أن يكون طبيعيا دون التقليد والأخذ من الثقافة الغربية، ثم تأتي مرحلة الإبداع "أما مسألة الأسلوب المميز من خلال قوالبنا الجديدة... ذلك أن الطابع الشخصي في أدب من الآداب يحتاج إلى وقت طويل، وإلى ممارسة طويلة".[2]

(1) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة النموذجية العلمية، مصر، د ت، ص: 21. ص: 154.

(2) عبد الرحمان أبو عوف، توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي، ص: 282.

فالأدب لكي يتخلص من الموروث والثقافة الغربية يســـتلزم وقت طويل لذلك، ولذلك يرفض الحكيم أن تقوم عملية التأصـيل على مجرد الرغبة في ذلك، بل يرى أنه ينبغي أن يتم بناءا على دوافع فنية للتحكم في لتمثيل والتقليد وبعدها تأتي مرحلة التجديد والتأصيل.

يرى الحكيم أن الثقافات والفنون الغربية ما هي في الواقع إلا حكرا على حضـــارة دون غيرها، بل هي نتاج تفاعل حضـــاري عبر التاريخ، فالإبداع الفني بغض النظر عن مرجعه فهو يمكن له أن يلهم ويغني الثقافات الأخرى، وهو ما يؤدي بالضـــرورة إلى تطوير أشـــكال فنية جديدة، وهذا التفاعل والتبادل الثقافي يعزز التنوع والغنى الإنساني.

وفي ذلك يقول: "القالب العالمي السائد ما هو إلا حصيلة جهود متراكمة بكافة الشعوب والأحقاب".[1]

ولقد أقر الحكيم بوضـــوح أهمية هذا القالب المســـرحي الجديد بقوله: "إن قالبنا هذا له على الأقل هدف نبيل وهو: تبسـيط الوسـيلة التي تحمل بأقل تكاليف أرقى آثار الفن والذهن الإنساني والشعب في كله في أحيائه وقراه... بل وكذلك لكل شعب آخر في العالم في أصغر مصنع وأصغر قرية".[2]

ونجد أن الحكيم يشـــترط في قالبه لكي يكون صـــحيحا فهو يجب أن يكون قادر على حمل الأفكار الجماعية، وقد قام بعدة تجارب نذكر منها: "هاملت" لشـكسـبير ومسـرحية "أبا ممنون" لأسـخيلوس وغيرها من المسـرحيات، ولقد اعتبر قالبه ناجح لأنه إسـتطاع في إعتقاد الحكيم إستيعاب المسرحيات العالمية، ولكن نجده يعيد فكرة الفصل في الشكل والمضمون.

ففي الحقيقة نجد أن الشرط الذي أقام عليه الحكيم صحة قالبه فهو ليس شرطا صحيحا ولا يستند إلى قاعدة أصلية، فالمسرحيات العالمية إذا جردناها من شكلها أو مضمونها فهي

(1) ينظر توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، ص: 12.

(2) ينظر، نفس المرجع، ص: 23.

تبقى ناقصة وغير ناجحة ففي نهاية الأمر هي مسرحيات ناجحة بشكلها ومضمونها، فإذا قمنا بتجريدها من شكلها ومضمونها صارت مسرحيات عادية وليست مسرحيات عالمية. [1]

**4-السامر والتأصيل المسرحي عند يوسف إدريس:**

تعد مسرحية "الفرافير" العائدة ليوسف إدريس نموذجا تطبيقيا لبوادر التأصيل في المسرح العربي فنجد كذلك أن الدعوة التي جاء بها يوسف إدريس من أجل التأصيل تتجلى في إستعماله السامر الشعبي كأسلوب درامي وتحتوي هذه الدعوة على التخلي عن فكرة الإيهام المسرحي وكسر الجدار الرابع بالنسبة للجمهور ويجب الإشارة إلى جهود الحكيم في محاولة التأصيل المسرحي بناء قالب مسرحي جديد بتوثيق الأشكال الأدائية الموجودة في الثقافة الشعبية العربية، ولكن يوسف إدريس كان سباقا إلى ذلك بمسرحية "الفرافير" والتي صدرت عام 1964، وذلك قبل أن تظهر أي تجربة في الساحة الفنية وقد إستنكر الدكتور الدال في كتابه "الأدب المسرحي المعاصر عدم إشارة الحكيم لتجربة "الفرافير".[2]

**أ-المسرح برؤية قومية:**

المسرح القومي المصري يعد من بين أبرز المسارح في القاهرة حيث تأسس في سنة 1869 بأمر من الخديوي إسماعيل، وقد شهد في الخمسينات والستينات تألقا كبيرا بفضل المبدعين مثل يوسف إدريس.

وقد دعا يوسف إدريس إلى اعتماد فن السامر كشكل مسرحي وأكد بوجوب الإقتناع به وقدم عدة تساؤلات منها: هل وجد مسرح مصري؟ هل وجد الإنسان المصري؟[3] فإذا كان هناك إنسان مصري فلا بد أن يكون هناك حياة تعاش فيها إحتكاك وضحك ورعب... إلخ

(1) ينظر د. محمد الراعي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص: 122.

(2)ينظر د. محمد الراعي، الأدب المسرحي المعاصر، ص: 117.

(3) ينظر يوسف إدريس، الفرافير، مقالات نحو مسرح مصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1978، ص: 7.

فهذه التجمعات الدينية والاجتماعية وســـهرات البيوت والمقاهي والنوادي بمثابة شـــكل من اشكال المسرح، وهذا هو الرأي بالنسبة ليوسف إدريس.

وقد شـهد المسـرح العربي في القرن التاسـع عشـر تطورات وإنفتاحا على الثقافة الغربية بالترجمة والإقتباس والتقليد لكن ذلك لم يكن كافيا للقضـاء على أشـكال المسـرح المصـري فيوسف إدريس يقول بأن "المسرح الأوروبي سيظل أوروبيا بالنسبة لنا و كذلك كل الأشكال المتفرقة عنه والمتأثرة به وكل مدارسه في التمثيل والإخراج والهندسة العربية»[1]

**ب-المأساة الإغريقية والمأساة الشرقية.**

المأســاة تشــكل عنصــرا مهما في الكثير من الأعمال والأفكار التي طرحها الفلاســفة يعرفها أرســطو بقوله: "المأســاة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين، وتختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواســـطة أشـــخاص يفعلون إلا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات[2] فالتطهير هنا يعني به "التنفيس الإنفعالي عموما الذي يؤدي إلى تجدد أخلاقي أو معنوي أو إلى التخلص والتخفيف من التوتر والقلق»[3]

فالمأسـاة عند الغرب قديما نشـأت عن طريق إحتفالات مأسـاوية فنجدها قد نشـأت في القرن الخامس قبل الميلاد ومن أســـباب ظهورها النزعة اليونانية وأول المؤرخين لها نجد هيرودوست وبعده أرسطو.

(1) نفس المرجع ص15.

(2) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1959م ص 18.

(3) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م ص 98.

وأما عند العرب فهي لا تكون طاغية مستقلة في ذلك الإستشعار، لأنهم يعيشون مأساتهم كمأساة عادية.

فالظاهرة المأساوية عندهم آنية ترتبط بأسباب وقتية، فهي تتعلق بالشاعر فتدفعه إلى الحزن وفي ذلك نجد أن عز الدين إسماعيل يقول «الغالب عند حدود الوجه الواحد، فإن هو رأى وجد المطرب طرب، ورأى الوجه المحزن حزن»[1]

وعند النظر إلى المأساة الإغريقية والشرقية نجد بينهما فروق كثيرة، فالغرب مثلا يميل الى التعبير عن المأساة بشكل أكثر عقلانية فيتمحور الحوار فيها حول الأسباب والتأثيرات والحلول المحتملة، وأما عند العرب فالتعبير عن المأساة يكون عن طريق العاطفة ويتم التركيز على الألم والمعاناة الإنسانية.

يرى يوسف إدريس وجوب إختلاف شكل المسرح المصري عن شكل المسرح الإغريقي مثلما تختلف المأساة الشرقية عن الإغريقية، ولذلك فهو يدعو إلى البحث عن جذور المسرح المصري فقد وجهيها فيما في السامر الذي يعرفه بقوله: «والسامر فعل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفرادا أم موالدا».[2]

أما في مسرح السامر فنجد فيه هيمنة الضحك لكونه عنصر مهم حيث يتخذ الدور الأساسي في التمثيل إلى الفرفور أما باقي الأدوار الثانوية فهي مجرد أنها تساعد الفرفور على القيام بدوره ليس إلا.

وفي هذا الفن المعروف بالسامر فهو فن إرتجالي أي يقومون الشخصيات بالإتفاق في ما بينهم قبل الخروج الى خشبة المسرح ثم يرتجلون بدون نص مكتوب مسبقا.

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1979 ص35.

(2) يوسف إدريس، الفرافير، نحو مسرح مصري، ص: 25.

وأما عن شخصية الفرفور فهي شخصية ذكية ويتصف أيضا بالسخرية وهو ظاهرة إجتماعية فيقول يوسف إدريس في ذلك عن الفرفور «إنه لا يمثل بل يعرض وجهته ويحس الناس من حوله أنه ينصف لسانهم» [1]

وأما الجراجوز فهو عبارة عن «تمثال صغير يحركه شخص خفي وهو الذي يلقي الحوار وأن عرائس الماريونين التي تتحرك بخيوط وأسلاك من أعلى تختلف عن عرائس خيال الظل»[2]

ونجد أن الفرق فيه الفرفور والأراجوز فخيال الظل يكمن في مايلي:

- الفرفور: فن تقديم الألغاز والأحاجي بشكل مبتكر...
- الأراجوز: فن مسرحي سافر يستخدم دمى صغيرة.
- خيال الظل: فن تقديم قصص بإستخدام الظلال.

وفي الأخير نجد أن يوسف إدريس على رأي علاوي يرى أنه وصل إلى إجابة لتساؤلات التي طرحها "مؤكدا أن هناك مسرح مصري لا نراه مشابها أو مماثلا للمسرح الإغريقي والأوروبي الذي عرفه العرب بالترجمة والإقتباس والنسج على منواله منذ أواخر القرن التاسع عشر»[3]

### 5-تجربتان في الميزان:

تذهب التجربتان في إتجاه واحد ألا وهو تأصيل المسرح العربي وذلك بالعودة إلى التراث، وجعله الأساس لصياغة مسرح عربي مستقل بذاته، ولكن إختلف الحكيم ويوسف إدريس حول ذلك، فالحكيم يرى بأنه شكل عالمي وينبغي الإستفادة منه وسعى لوضع قالب

(1) يوسف إدريس، الفرافير، نحو مسرح مصري، ص 28.

(2) محمد عبد الله حسين، مسرح محمود دياب، القضية والبناء الفني، القاهرة دار الكرم لبنان ط3، 2004م.

(3) يوسف إدريس، الفرافير، نحو مسرح مصري، ص 39.

جديد، وأما يوسف إدريس فيرى عكس ذلك بأن تسمية الشكل المسرحي الغربي ما هو إلا تقليد وأخذ منه وهيمنة للحضارة الغربية على العربية.

في الواقع يوسف إدريس يرى بأن السامر فنا مصريا وجزء لا يتجزأ من التراث المصري ومن ناحية أخرى يخالفه الحكيم في الرأي ويرى بأن السامر فن دخل على الثقافة العربية إثر حملة نابليون بونابارت على مصر، وقد وجد له بديلا في الحكواتي والمداح والمقلداتي.

أما الحكواتي فهو فن خاص برواية القصص التقليدية ويعرفه عبد الكريم رشيد بأنه "ظاهرة مسرحية تتسم بجماعيتها حيث تندمج ذات الفرد مع الذات الجماعة الأكبر مثل السامر والأراجوز وخيال الظل ويدعو فيه إلى إحتفالية مشتركة بين المؤدي والمتلقي"[1]

وأما في ما يخص المداح والمقلداتي فهم أيضا كانوا يؤدون دورا مهما في الثقافة العربية بحيث نجد أن المداح يعبر عن التقليد والإعجاب بالشخصيات الدنة والتاريخية عبر القصائد والأناشيد.

وأما في ما يخص فن المقلداتي فن يهتم بتقليد الأصوات والشخصيات.

ونجد أن هذه الأشكال الفنية هي في الاصل تعبر من تنوع الثقافة العربية وتحاول أن تظهر للفنون الشعبية كانت ولا تزال تشكل جزءا من الحياة اليومية والتراث العربي.

ولكن يوسف إدريس تجاوز التجارب الفنية الشعبية في الدول العربية وذهب إلى فن السامر وجعله فنا مصريا بحتا وكأنه يتنكر بذلك للتجارب الفنية العربية. [2]

يوسف إدريس وتوفيق الحكيم هما من أهم الشخصيات البارزة في الادب المصري وقد اختلف كليهما حول تجديد جوهر وأساس المأساة المصرية فمثلا يوسف إدريس ذهب إلى القول بأن المأساة المصرية تكمن في جوهر الإنسان نفسه مؤكدا على دور الإختيار

(1) عبد الكريم رشيد، ندوة التراث العربي والمسرح الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون 1946 ص75.

(2) ينظر عبد الناصر حسو، جريدة الثورة. ص: 16.

الشـــخصـــي، وأما من جهة أخرى نجد أن الحكيم يخالفه الرأي ويرى بأن الجوهر الحقيقي للمأساة المصرية هو الصراع بين الانسان والزمن والقوانين الازلية التي هي في الأساس تفوق قوة الانسان.

وأما في مجال التمثيل فقد حمل إدريس الفرفور أكثر من طاقته في السامر فدوره بسيط أما أن يغدو في المشروع الجديد صاحب رؤية وفلسفة تجعله لسان الجماعة، وأما من جهة أخرى نجد أن الحكيم في تجربته القالب المســـرحي الجديد يحمل المفكر في مالا يقوى عليه.[1]

وقد قدم علاوي مثالا على صعوبة المتابعة والفهم أمام تعدد الشخصيات نلخصها في ما يلي:

- (مرسلس) مضى الطيف ولن رد....
- (برناردو) ما بالك باهوراسيو قد أخذنك الرعدة، وامتقع وجهك...
  أليس هذا شيئا أكثر من الدهمة؟... ما تظن؟...
- (هوراسيو) أعترف بين يديي ربي أني لولا شهادة عيني لما امنت... [2]

ونفهم من خلال هذا الحوار أن هذا المقطع مفهوم وواضح لأنه مكتوب ولكنه صعب على المشاهد أن يفرق بين هذه الشخصيات لأنه يقوم بها شخص واحد.

وكما أنه للمسرح فضاء خاص به أي المكان الخاص به، أما في القالب الجديد عند توفيق الحكيم فالإحالة المرجعية غير ممكنة، وهذا ما يتضح في مسرحية "أجامنمون" لأسخيلوس في شكل قالب الحكيم الجديد.

(1) ينظر د. أحمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص116.

(2) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، ص 69، 70.

وقد خلطه الحكيم في توقف التراث الشـعبي في المسـرح وذكر عادة أو حرفة تدعمه. والحقيقة هي أن توظيف التراث الشـعبي أعمق من ذلك، أي التعبير من التراث عن طريق القضايا السائدة يتخلله الرمز والأسطورة.

ويعتبر الدكتور أحمد عثمان أن عودة الحكيم إلى التراث الشعبي قصد تأصيل المسرح العددي تكشف عن مدى إستيعابه لتجربة المسرح اليوناني الذي كان أيضا فنا شعبيا. (1)

ونجد أن الحكيم يركز كثيرا على فكرة دور المتلقي في مسـرح المقلداتي، فهو يعتبر أن الجمهور لا يجب أن يكون بعيدا عن خشـبة المسـرح، كما يرى بأن الجمهور يعايش اللعبة من بدايتها إلى نهايتها، ونسـتنتج من هذا أنه متأثر بمسـرح بريخت، ومن مظاهر هذا التأثر ما يلي:

أ/ كسر الحاجز بين الممثل والجمهور، ووجوب التفاعل بين الجمهور والممثل فقد نادى بريخت إلى تجاوز المسـرح الدرامي والشـكل الأرسـطي الذي لا يأخذ فيه المتفرج دورا ايجابيا ووضع تصورا يكون فيه المتفرج فعالا. (2)

ونادى بريخت أيضـا الممثل بإثارة موقف إنتقادي لدى المشـاهد إزاء الشـخصـية، وطرح أيضا فكرة المسرح التعليمي حيث يغدو الممثل ممرنا، والمعيار الديني فيه هو القيم التعليمية، ووجوب تحقيق المسرح غرضه التعليمي.

ب/ ونجد أن هناك تشـابه بين القالب الجديد عند توفيق الحكيم والمسـرح الفقير عند جرتوفسـكي، ويكمن هذا التشـابه في أن جرتوفسـكي يرى بأنه لا يمكن أن يوجد مسـرح إذا لم تتواجد هناك علاقة بين الممثل والمتفرج فالحضور الحي هو الذي يعطي الوجود للمسرح. (3)

---

(1) ينظر د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص: 185.

(2) ينظر د. بوكروح مخلوف، مقدمة كتاب مسرحيات بريخت، موفم للنشر، الجزائر 1994 ص: 11.

(3) ينظر د. هناء عبد الفتاح، افاق التجريب عند جرتوفسكي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الرابع، 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 200.

وفي الاخير نجد أن يوســـف إدريس وتوفيق الحكيم دعوتهما لا تدعوا إلى الإقلاع عن قالب المسرح الغربي، بل إنهما لم يحدثا الــتأثير المطلوب في الحركة المسرحية العربية، لأن كل من التجربتين لا تقومان على أسس تنظيرية مقنعة.

# خاتمة

وفي الختام وعلى ضوء ما تم عرضه في بحثنا هذا الموسوم بقراءة في كتاب نظرية المسرح عند توفيق الحكيم للمؤلف حميد علاوي يمكننا القول بأن المسرح ليس مجرد فن يعبر عن الواقع، بل هو مرآة تعكس الأفكار والمشاعر الإنسانية، انه يمثل الحقيقة والخيال، يتيح لنا التفكير في ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا.

– وأن التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم على حسب الناقد حميد علاوي مر بثلاث مراحل أساسية في عالم المسرح وهي مرحلة النص المسرحي وهي مرحلة تتضمن التخطيط للعمل المسرحي والمرحلة الثانية هي مرحلة صياغة النص الدرامي وهنا يتم صياغة النص وتطوير الشخصيات والحبكة وأخيرا مرحلة العرض وهي المرحلة النهائية حيث يتم فيها تقديم العمل المسرحي على خشبة المسرح

– وإستخلصنا أيضا من فكرة مسرح الحياة التي طرحها توفيق الحكيم أنها تعكس الرؤية القائلة بأن المسرح يجب ان يكون مرأة الواقع، يعبر عن مسائل وقضايا الحياة اليومية

– وعرفنا ايضا ان التنظير المسرحي عند الحكيم يظهر وعيا كبيرا وإطلاعا واسعا على المسرح الغربي من خلال أعماله المسرحية

– وأن دراسة مكونات النص المسرحي وإعادة النظر فيها تعد من الخطوات الأساسية في التنظير المسرحي وهو ما قام به الحكيم حيث ينبغي تحديد الهدف من ذلك وهو المتمثل في التجديد المسرحي

– وأن جهود الحكيم في تأصيل المسرح العربي قد انطبعت بالتصور التعادلي المبني على التقابل لا التلاحم، وقد غذته طبيعة تفكيره الذهني القائم على الإفتراض الرياضي

–وإستنتجنا ان الناقد حميد علاوي توصل الى ان الحكيم لم يقنع بنتائج التجربة التي خاضها بحث وجدنا أنه إبتعد عنها وذهب في الخوض في تجارب معاكسة تماما حيث إتجه الى فرض مغاير وهو وضع المضمون الغربي في قالب مسرحي عربي

– ومن تجارب الحكيم في فن الحكواتي والمقلداتي توصل حميد علاوي الى أنه لا يمكن لنا الفصل بين الشكل والمضمون في الأدب إلا في التصور المجرد.

# قائمة المصادر

# والمراجع

**أولا: الكتب**

-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الد ارمية والمسرحية، دار الشعب القاهرة، 1977،

-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م

-أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005

-ابو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف ط2: مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993،

-أبو خليقة أحمد، الإلتزام في الشعر العربي، دار العلوم للملايين، بيروت، 1979،

-أحمد بدوي، اسس النقد الادبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992،

-أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر.

-أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1959م

-أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976،

-إسماعيل مظهر، في الأدب والحياة، مؤسسة الهنداوي، 2020،

-الرواية العربية، ممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويتي، 2004،

-أنطونيو بطرس: الأدب تعريفه: أنواعه، مذاهبه،(د ط) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005.

-بدوي طبانة، التيا ارت المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، الرياض، دار المريخ، 198

-بوكروح مخلوف، مقدمة كتاب مسرحيات بريخت، موفم للنشر، الجزائر 1994

-توفيق الحكيم فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1972،.

-توفيق الحكيم، المسرح الممنوع، مكتبة الأدب، القاهرة، 1956،

-توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة النموذجية العلمية، مصر، د ت.

-توفيق الحكيم، من البرج العاجي، مؤسسة هنداوي، (2021)، 1941م

-ثروت عكاشة- الفن والحياة، ط1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 2002،

-ثروت عكاشة، الفن والحياة، ط1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 2011،

أثير إيلام. سيمياء المسرح والد ارما ترجمة رفيق كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1 1998

-جان بول سارتر، ما الأدب، محمد غنيمي هلال، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1،

-جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفلم، ترجمة عبد الفاتح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992،

-حامد صادق قنيبي، نقد أدبي حديث و مفاهيم مصطلحات و أعلام، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1433هـ، 2012م ،

-حميد علاوي- نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، و ازرة الثقافة 2008- موفم للنشر، ورقلة، الجزائر،

-حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2008،

-حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008م،

-حيرم غمراوي، أدب الشعب، الشركة المصرية للتوزيع، 2016م،

-رعد حسين الصرن، كيف تخلق بيئة إبتكارية في المنظمات، إدارة الإبداع والإبتكار، دار الرضا المنشر للنشر والتوزيع، دمشق، 2001.

-سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، سلسلة دروس جامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998،

-سلامة موسى، الأدب للشعب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012،

-عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الد ارما، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1993،

-عبد الغني بارة ، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005م ، 102

-عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية. دار النهضة العربية بيروت لبنان 1987م

-عبد الكريم جدري ، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر ، ط1، الجزائر، 1993

-عبد الكريم رشيد، ندوة الت ارث العربي والمسرح الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون 1946

-عبد اللطيف شرارة معارك أدبية، دار الملايين بيروت، لبنان، 1984،

-عبد المالك مرتاض ، فنون النثر الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2010 ،

-عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983،

-عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1979

-علاء محمد مطر، مبادئ العلوم السياسية، ط2، 2018.

-عواد علي ، غواية الخطاب المسرحي، مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء – بيروت ، 1997 ،

-غالي شكري، ثورة المعتزل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1966

-فاروق عبد القادر، مسرح توفيق الحكيم، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، -فاطمة الزهراء ازرويل ، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية

والأجنبية نشر الفلك، المغرب، 1989، –فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والعمل دراسة، (د ط)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م

–كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1 ، الإسكندرية، 2006،

–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، 2002م

–لوسى يعقوب، عصفور الشرق، توفيق الحكيم في حوار أفكاره وآثاره، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، القاهرة، ط1، 1994،

–لوسى يعقوب، عصفور الشرق، توفيق الحكيم في حوار أفكاره وآثاره، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، القاهرة، ط1، 1994،

–ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، (ط1) مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان–1997م

–مالك بن نبي، شروط النهضة، دار الفكر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1979،

–مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب( إنجليزي – فرنسي – عربي) ، مكتبة لبنان، 1974، –مجدي وهيبة، محمد عناني، د اريدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة 1964،

–محمد الراعي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 1999، – محمد تجريشي ، النقد المسرحي في الجزائر

– سؤال في المكون ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، عمان، ع 137، تشرين الثاني ، 2006 ،

–محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة، 1994،

–محمد عبد الله حسين، مسرح محمود دياب، القضية والبناء الفني، القاهرة دار الكرم لبنان ط3، 2004م

-محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، طبع المدني، ط1، 1995م،

-محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994،

-محمد عزيز نظمي سالم، الفن بين الدين والأخلاق، 1992،

-محمد فراح ، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2000م،

-مختار الصحاح، محمد أبي بكر الرازي، محمود خاطر، مكتبة لبنان (د ط)، 199 -

مخلوف بوكروح. التلقي والمشاهدة في المسرح. مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر -الجزائر 2004

-معجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرؤية العربية عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن ط1، 1427هـ 2007م

-موسى يعقوب، عصفور اعترف هي: 33 ينظر توفيق الحكيم، فن الأدب

-نبيل فرح. توفيق الحكيم (1889-1987) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر 1987،

-هاجر العرباوي، موقف الإلتزام والإلزام، من الأدب، ديوان العرب، 2018،

-ويليام دويل، الأرستقراطية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2012،

**ثانيا: الرسائل الجامعية**

-صليحة لطرش ، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر - النقد الأدبي الجزائري 1970-2012 أنموذجا، مخطوط دكتوراه، إشراف (إبراهيم صدقة) قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2016 -2017 ،

-صورية غجاتي ، النقد المسرحي في الجزائر ، مخطوط دكتوراه، إشراف (عبد الله حمادي) ، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ، 2013 .

**ثالثا: المجلات**

– أحمد عيسى ، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة " أنموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، قسم الفنون الد ارمية، جامعة وه ارن، 2010م – 2011م،.

–أحسن تليلاني ، المسرح الجزائري نشأ مقاوما ومسايار لتحولات المجتمع، جريدة المساء، ع 6027 ، نوفمبر 2016 ، الجزائر ،

–زهيرة بولفوس، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة الذاكرة، العدد 03 ، جامعة قسنطينة 1 ، الجزائر.

–طارق ثابت ، التأويل من خلال ثنائية النص / العرض في مسرحية الأجواد لـ عبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27 ، ديسمبر 2016 .

–هناء عبد الفتاح، افاق التجريب عند جرتوفسكي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الرابع، 1997،

–المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 105 .

**رابعا: المؤتمرات**

–حميد أتباتو، الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، مقال ضمن كتاب النقد المسرحي المعاصر

–الإشكالات والممارسات والتحديات، أعمال المهرجان الوطني السادس للمسرح المحترف، وازرة الثقافة ، الجزائر أيام 28،30 ماي ، 2011 ،

–مخلوف بوكروح ، المسرح والإعلام ، التجربة الجزائرية أنموذجا ، منشور ضمن : المسرح العربي المسيرة والتحديات، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2007 .

# الفهرس

| العنوان | الرقم |
|---|---|
| شكر+إهداء | |
| مقدمة | 1 |
| مدخل إلى النقد المسرحي الجزائري | 3 |
| 1 – النقد المسرحي الجزائري | 4 |
| أ / في مفهوم النقد المسرحي | 4 |
| ب / حركة النقد المسرحي في الجزائر | 7 |
| 2 – أنواع النقد المسرحي | 12 |
| أ / النقد المسرحي الصحفي | 12 |
| ب / النقد المسرحي الأكاديمي | 15 |
| الفصل الأول: ماهية المسرح ووظيفته | 20 |
| أولا: الماهية والوظيفة | 21 |
| 2- ماهية الأدب ومصادره. | 21 |
| 1-2- مفهوم الأدب والمسرح | 21 |
| ب- مفهوم المسرح | 21 |
| 1-2 الإبداع والخلق الفني | 24 |
| 1-3- مفهوم الجمال | 28 |
| 1-4- الصراع بين الفن والحياة | 31 |
| 1-5- مصادر المسرحية | 36 |
| ثانيا: المسرح وعلاقته بالفنون. | 39 |
| 2-1- المسرح وفنون الطرب والإنشاد. | 39 |
| 2-2- علاقة المسرح بالسينما والتلفزيون. | 40 |
| 2-3 المسرح والفنون الأدبية | 41 |
| 2-4 علاقة الفن بالدين والعلم | 43 |

| | |
|---|---|
| ثالثا: وظيفة الأدب ورسالته | 45 |
| 1-3- مفهوم الإلتزام | 45 |
| 1-4-الإلتزام أمام الذات | 46 |
| 1-3- الإلتزام وأدب الحياة | 47 |
| 1-4- من أدب الحياة إلى أدب الشعب | 50 |
| 1-5- الأدب والإصلاح الإجتماعي | 53 |
| 1-6- الإلتزام بالقواعد الفنية. | 57 |
| الفصل الثاني عناصر المسرحية | 59 |
| أولا-قيود الوحدات الثلاث | 6 |
| 3) التصميم الأرسطي | 62 |
| 2-مبدأ الوحدات الثلاثة | 62 |
| 3-الموضوع المسرحي | 64 |
| 4-بنية الزمن المسرحي: | 64 |
| 5-دلالات الفضاء المسرحي | 66 |
| 1-وظائف الحوار المسرحي | 68 |
| 2-صفات الحوار المسرحي | 69 |
| 3-الحوار والأسلوب | 70 |
| 4-اللغة المسرحية | 72 |
| 5-اختراع اللغة الثالثة | 73 |
| ثالثا-البناء المسرحي | 74 |
| 1-الشخصية والبناء المسرحي | 78 |
| 2-القضية والشخصية | 76 |
| 1 المسرح: القضية- الحياة. | 77 |
| 2 الرواية: الحياة- القضية أو اللاقضية | 77 |
| 3-العقدة والبناء المسرحي | 78 |

| | |
|---|---|
| 4-الصفة والبناء المسرحي | 81 |
| رابعا- محاولة تأسيس نظرية المسرح العربي. | 82 |
| 1-الأدب المتعادل | 82 |
| 3-قضايا في ميزان التعادلية | 85 |
| 4-التعادلية والأدب. | 86 |
| خامسا : تأسيس القالب المسرحي الجديد | 86 |
| 1-القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي | 87 |
| 2-مميزات القالب المسرحي الجديد | 88 |
| 3-هدف القالب الجديد | 88 |
| 4-السامر والتأصيل المسرحي عند يوسف إدريس | 90 |
| أ-المسرح برؤية قومية | 90 |
| ب-المأساة الإغريقية والمأساة الشرقية. | 91 |
| 5-تجربتان في الميزان | 93 |
| خاتمة | 99 |
| قائمة المصادر والمراجع | 101 |
| الفهرس | 108 |
| ملخص | 111 |

**الملخص**

يتناول موضوع بحثنا هذا قراءة في كتاب نظرية المسرح عند توفيق الحكيم للناقد حميدعلاوي موضوعات متعددة حول المسرح فقد استعرضنا المسرح في الثقافة العربية حيث يكشف بحثنا عن دور المسرح كجزء من الثقافة العربية وتأثيره على المجتمع، وتناولنا أيضا الماهية والوظيفة الاساسية للمسرح حيث ناقشنا جوهر المسرح والغرض منه وتطرقنا الى دراسة عناصر المسرحية و العناصر الاساسية التي تشكل عملا مسرحيا، من نص واخراج واداء وعرضنا ايضا كيف حاول توفيق الحكيم تأسيس نظرية المسرح العربي حيث سعى الى وضع أسس لنظرية مسرحية تتناسب مع الخصائص الثقافية والاجتماعية للعالم العربي

## Summary

The topic of our research is a reading of the book Theater Theory according to Tawfiq al-Hakim by the critic Hamid Allawi. We have reviewed theater in Arab culture, where our research reveals the role of theater as part of Arab culture and its impact on society. We also discussed the essence and basic function of theater, where we discussed the essence of theater. Its purpose is to study the elements of the play and the basic elements that constitute a theatrical work, including text, direction, and performance. We also presented how Tawfiq al-Hakim tried to establish the theory of Arab theater, as he sought to lay the foundations for a theatrical theory that is compatible with the cultural and social characteristics of the Arab world.