

مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية

علمية محكمة، العدد الـ ٥٦، خريف ١٣٩٩ هـ. ش/

٢٠٢٠ م؛ صص ٤٢-٢١

## إشكالية الفن المسرحي لدى توفيق الحكيم على ضوء تقنيات المدرسة الواقعية

"مسرحية إيزيس أنموذجاً"

نوع المقالة: أصيلة

سعيد سوزي<sup>١</sup>، رضا ناظميان<sup>٢</sup>

١. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران

٢. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٨/٠٧/١٣ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٩/٠٤/١٠

### الملخص

في رحاب منتصف القرن الثامن عشر عُرف المسرح في الأدب العربي باعتباره جنساً حديثاً، فنهض المسرح العربي بين التقليد والتجديد، وبين الأدب وبين العرض فيما أرسى دون العرض، وإلى مجرد القراءة والكتابة آنذاك كما اشتهرت مسرحيات توفيق الحكيم بالمسرحية الذهنية، وأخذت منحى فتور التمثيل، واتجاه الضعف في تلك الحقبة، وتضافرت فيها وشائج الأساطير، ومنها مسرحية "إيزيس" إذ خضعت لصراع الذات، واشتبكت فيها قضايا الذات والمجتمع، واحتدم فيها صراع الذات والأسطورة. هنا البحث وفقاً للمنهج الوصفي-التحليلي، واعتماداً على المدرسة الواقعية وتقنياتها، يهدف إلى كشف إشكالية المسرح العربي، ويقوم بتتبع عوامل وأسباب ضعف مسرحية "إيزيس" في بدايات العمل المسرحي - حيث هي للقراءة ولا للتمثيل -، وقد تطرقت إلى كيفية اعتماد توفيق الحكيم على التقنيات الواقعية. تعود أسباب ضعف المسرحية إلى الإحياء الغنائي باللغة الغامضة، بالإضافة إلى رمزية تقنيات المسرحية من شخصيات وتشخيص وحوار، حيث ظلت المسرحية متصلةً بالتقليد صراعاً بين التراث الأسطوري والتجديد، وقامت تعالج بالكتابات المجردة الإشكاليات الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكانت عرضاً لفنون التحرير الرسمي بجملة ومفرداته، ترسيخاً لتطور المجتمع المصرى وليس استقراراً للمسرح العربي، لأنها سعت بتخطي الزمن إلى نقل هوية الذات أسطورياً وتراثياً لكن مثلت صراع التراث الأسطوري والتجديد من حيث الزمن باعتبارها مزجاً بين التقاليد والتطور، انطلاقاً من المادة الوجدانية للمسرحية.

**الكلمات الرئيسية:** التقنيات، الواقعية، المسرح، توفيق الحكيم، مسرحية "إيزيس".

## ١. المقدمة

شهدت الأعمال الأدبية في العالم العربي المسرح باعتباره جنساً حديثاً وافداً من الغرب بتقنياته وأساليبه وذلك للعرض على خشبة المسرح، وبهذا الشأن انتابه ضعف التمثيل في بداياته، بل للقراءة -نظير مسرحية "إيزيس"-، وذلك لأسباب يعمها الطابع الغنائي لكتاب المسرح العربي، وغلبة النزعة الشعرية على قوة خيالهم وعلى إبداعهم المسرحي، لأنّ الأدب العربي ينقصه التمثيل والعرض المسرحي وذلك منذ القديم بما أنّه متصلّ بالذات. ولم يكد الفن التمثيلي بين التقليد والتجديد آنذاك فيما سعى إلى مسايرة العرض في العالم كونه أداة لعرض الواقع، للاتصال مع المخاطب، وإلرساء أسس الفن السينمائي، ولمعالجة التحديات الاجتماعية والسياسية لأنّ له دافع التأثير على المتلقي، وكذلك تفاعل المتابع معه، وذلك من حيث الوقوف على عجلة المجتمع من أجل تمثيل الواقع في المسرح العربي، تطبيقاً على الأحداث الاجتماعية والسياسية بحيث كانت المسرحية عند توفيق الحكيم ولاسيما مسرحية "إيزيس" بنصّها وتقنياتها التمثيلية تعبيراً عن الصراع الداخلي للشخصيات والحوار والأحداث وجداناً ونفساً، وهي متصلّة بالمبدأ الانطوائي مقارنة مع الواقعي كأنّها صورةٌ شعريةٌ يشوبها الطابع النفسي الغنائي، تغور في أعماق التاريخ والأساطير التراثية، وتتسم إشكالية المسرح لدى توفيق الحكيم بالمظهر الوجداني، وتعود إلى تعميم قوّة التفكير والذهن في المسرح، ما يعرف بالمسرح الذهني. والجدير بالذكر حول مفهوم "إيزيس" أنّ «المعنى الحرفي لكلمة إيزيس هو (المقعد). وهي الألهة الأم في مصر وابنة نوت وزوجة وأخت أوزوريس وأم حورس، وصورت كامرأة ترضع طفلها حورس. وتحكي الأساطير أنّ إيزيس اكتشفت الاسم الرمزي السري والسحري لرع إله الشمس. ولهذا هي أسطورة فرعونية وهي ربة القمر والأمومة والخصب وترمز بالمرأة» (كوتزل، ٢٠١٠م: ٢٩).

وبعبارة أخرى، دمج توفيق الحكيم الواقع بالطابع الغنائي، وجعل الفن المسرحي متمسكاً بالخيال الذهني، وذلك يكون للتعليم والتخييل. فليس طابع المسرح في البدايات أداة للتمتع والفن والتقنية المسرحية بل اتجه على إثارة الواقع والمشهد الواقعي. ومن هذا المنطلق يهدف البحث إلى تحقيق: ١. الوقوف على عوامل ضعف المسرحية العربية في بدايات العمل المسرحي. ٢. وتبيين

ركائز استقرار العمل المسرحي، كما انتهج المنهج الوصفي-التحليلي معتمداً على الواقعية بتقنياتها المسرحية، وفي هذا المطاف انتقى التقنيات الواقعية لتبيين مقاصده لأنّ فيها مادةً للبحث تتطابق ومعالجة المسرح الذهني بمحاسنه وإشكالياته، وركن إلى الواقعية كمنهج لتلك الواقعية التي هي مسافة بين الكتابة المسرحية والعالم، وبين منصة القلم والخشبة المسرحية، والموضوعية كما أنّ الموضوعية في المنهج ترصد الخلاف بين الذاتي والواقعي أي الموضوعي، وقد تكون لبحتنا صلة أواصر لشرح أوجه المسرح الذهني باعتبار التقنيات الواقعية، ولتبيين أسباب الضعف المسرحي.

ومن خلال ما طُرح ١. فإنّ نص المسرحية كان بطابع إيمائي كُتِبَ بلغة الإشارات والإيماءات وبالرموز الأسطورية، وليس نصّاً يتصل مع المتلقي اتصالاً مباشراً لأنّ المسرحية بمجملها غنائية، بالإضافة إلى ٢. أنّ الكاتب اعتمد على المسرح الذهني عند تحرير المسرحية لأنّه كان بين اللغة الشعرية واللغة النثرية أي كانت لغته في المسرحية وجدانيةً.

## سؤال البحث

ونحاول الإجابة عن السؤالين التاليين:

١. ما هي الأسباب التي ضعفت مسرحية "إيزيس" حيث هي للقراءة ولا للتمثيل؟
٢. على أي شيء اعتمد توفيق الحكيم لكتابة المسرحية كتابة للقراءة؟

## خلفية البحث

هناك بحوث كثيرة تناولت المسرح العربي، ومن خلال بحثنا عن موضوع دراستنا يمكن الإشارة إلى الدراسات التالية المرتبطة بالمسرح العربي عموماً (أ)، ومسرح توفيق الحكيم خصوصاً (ب): (أ) مقال بعنوان «ظاهرة التناص في مسرحية "الملك هو الملك"» نُشر في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد ٢٤، خريف ١٤٣٣ هـ. ناقش البحث التراث ودوره في المسرح باعتبار ظاهرة التناص، وتوصّل إلى أنّ المسرحية نقدية اجتماعية سياسية تتناول قضايا المجتمع العربي، مضيفاً إلى استخدام كاتبها أساليب حكائية فيها من قبيل تضمين الحكايات، ومقال بعنوان «شخصيت پردازی در نمایشنامه "سوغنامه حلاج"» نُشر في مجلة "نقد ادب معاصر

عربي" الصادرة عن جامعة يزد، فصلية محكمة، العدد الـ ٢، ربيع وصيف ١٣٩١ هـ.ش. درس التشخيص وذلك من منظار العلوم النفسية، وتوصل إلى أنّ الشخصية في المسرحية واقعية تزود المتلقي أفكاراً سلبية وإيجابية، ومقال بعنوان «صدى الطفولة في مسرحية "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل» نُشر في مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي الصادرة عن جامعة آازاد كرج، العدد الـ ١١١، خريف ١٤٣٤ هـ. تطرق إلى مسرح الأطفال التربوي، واعتبر المسرح منصةً لتزويد الأطفال بأفكار تربوية للإصلاح الأسري وتوصل إلى مساهمة المسرحية في منهاج تعليمي لتكوين شخصية الطفل في الحياة الاجتماعية، ودراسة بعنوان «واكوى شخصيت مجنون در نمايشنامهى "مجنون ليلى" اثر احمد شوقي» نشرت في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ٢٩، ربيع ١٤٣٥ هـ. عالجت أبعاد شخصية مجنون، متأثرةً بثقافات عدة منها العربية والفارسية والتركية والفرنسية، وارتسمت في الرؤية الواقعية والكلاسيكية والرومانسية إذ تطغى عليها الغنائية، ومقال بعنوان «دور القصة والمسرحية في التخلص من اللغة المقيّدة للناطقين باللغة الفارسية» نُشر في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ٣٤، صيف ١٤٣٦ هـ. درس قيود تعلم العربية وذلك لدى الطلاب الإيرانيين، وتوصل إلى ضرورة قراءة النصوص المعاصرة القصصية والمسرحية من قبل المتعلم، ومقال بعنوان «استدعاء التراث في مسرحية "عنتر بن شدّاد" لأبي خليل القباني» نُشر في مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي الصادرة عن جامعة آازاد كرج، العدد الـ ٢٠، شتاء ١٤٣٧ هـ. عالج اعتماد المسرحية على التراث وإشباعها الصور التراثية إذ كانت المسرحية عبارة عن معالجة اجتماعية عصرية وذلك بتزكيها مع شخصية تراثية، وتطبيقها على ظروف معاصرة اجتماعية، ومقال بعنوان «أسلمة الأسطورة لدى باكثير مسرحية مأساة أوديب نموذجاً» نُشر في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ٤٤، خريف ٢٠١٧ م. تناول كيفية تحويل التراث والأساطير إلى الرؤى الإسلامية وذلك باعتبار أسطورة أوديب لأنّ الثقافة الإسلامية كانت تستدعي هكذا سبك وأسلوب، ومقال بعنوان «دراسة مقارنة لمسرحيتي بيجماليون "الصراع بين الفن والحياة نموذجاً"» نُشر في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ٤٦، ربيع ٢٠١٨ م.

قارن مسرحيتي جورج برنارد وتوفيق الحكيم فحاء التركيز على الجانب الإنساني وتأثير المسرح الغربي بالمسرح العربي فيما توصل إلى اهتمام مسرحية جورج برنارد بالنقد الاجتماعي، ومقال بعنوان «كفتمان فرهنكي عربي دربار ايران؛ با تكيه بر آثار سه نمايش نامه نويس عرب» نُشر في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ٤٩، شتاء ٢٠١٨ م. تناول الإشكاليات الموجودة بين الثقافة العربية والفارسية التي طرحت في المسرح فيما تعود الإشكالية إلى النزعات التاريخية معتبراً الفن والأدب طريقةً لفض الإشكاليات والسلبيات، وإيجاد خطاب ناقع. (ب) وأما الدراسات المتعلقة بمسرح توفيق الحكيم فمقال بعنوان «ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني "مسرحية بجماليون أُمُودجاً"» نُشر في مجلة معارف، فصلية محكمة، العدد الـ ٩٤، الجزائر، ديسمبر ٢٠١٠ م. تناول تأسيس المسرح العربي وتطوره دون التطرق إلى فراغات المسرح العربي، ومقال بعنوان «النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم» نُشر في مجلة الخطاب، فصلية محكمة، العدد الـ ١٠، ٢٠١٢ م، جامعة مولود معمري، الجزائر. تطرق إلى قضية إشباع المسرح الوشائج الأسطورية والتراثية وذلك بواسطة توفيق الحكيم. ومقال بعنوان «دراسة بنيوية لمسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم» نُشر في مجلة بحوث في اللغة العربية، نصف سنوية محكمة، العدد الـ ١٢، ربيع وصيف ١٤٣٦ هـ. درس الجوانب البنيوية من حيث البنات الاجتماعية والثقافية وكيفية تأصيلها في مسرحية "شهرزاد"، ودراسة بعنوان «البناء الفني في مسرحية رحلة إلى الغد لتوفيق الحكيم»، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٦ م. عاجلت السمات والخصائص الفنية وكيفية بنائها في مسرحية "رحلة إلى الغد". فوقف الباحثون على تأصيل المسرح العربي باعتبار محاولات توفيق الحكيم، وعالجوا دوره في بناء وتطور المسرح العربي كما تناولوا السمات الفنية وجوانبها فلم يتطرقوا إلى إشكاليات مسرحه بالإضافة إلى ضعفه. الجدير بالذكر حول الدراسات الآتفة أنّها لم تتطرق إلى إشكالية العمل المسرحي العربي في بدايته، وكذلك لم تتناول إشكالية المسرح الذهني، بالإضافة إلى أسباب ضعف العمل المسرحي العربي في بداياته كما لم تعالج تجاوز المسرح الذهني.

فهذه الدراسة جديدةً عنواناً ومضموناً، وذلك لتعذر دراسة سابقة تعالج مسرحيات توفيق الحكيم لاسيما مسرحية "إيزيس" على ضوء المدرسة الواقعية، وخاصة إنّ الدراسات السابقة لم تتطرق إلى أسباب ضعف العمل المسرحي العربي في البدايات، ولهذا إنّ المقال مقارنةً معها يسعى إلى تبين وتناول أسباب ضعف ما للمسرحية العربية، وخاصة مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم

تمّ استخراج الإشكاليات والأسباب المتعلقة بضعف المسرحية من المدرسة الواقعية إضافةً إلى استلهاها من مسرحية "إيزيس"، وهذا يعني أنّ نفس المسرحية تثير تساؤلات وإشكاليات كما أنّ المدرسة الواقعية تساعد على إخراجها وفهمها، ولهذا تمت معالجة مادة المسرحية بناءً على توازي الواقعية وإشكاليات المسرحية من حيث العمل المسرحي ذلك لتبيين الضعف المسرحي.

## ٢. الواقعية المسرحية

تسعى الواقعية في العمل المسرحي بنقل أحداث الحياة والتطورات الاجتماعية نقلاً تصويرياً يطابق والحياة بصورة واضحة وشفافة، وذلك بحسب الملاحظة التي يلاحظها كاتب المسرحية، ويسجلها دون تحوير بمثابة الواقعة الحية، لأنّ الأدب وخاصة الأدب التمثيلي يسعى إلى بثّ الرسالة الواقعية الاجتماعية، وإلى تناول قضايا المجتمع، وتأسيساً على هذا «كتب توفيق الحكيم مسرحية إيزيس مستلهماً الأسطورة القديمة محاولاً تجرّدها من الأحداث الأسطورية الحارقة ليدنو بها من إمكانيات الواقع فإنّ المسرحية تقدم أوزوريس منشغلاً باكتشافاته وابتكاراته» (ابن ياسر، ٢٠١٤م: ٢٨٥-٢٨٦).

تمثيلاً للواقع، وتصويراً للثورة العلمية ولأحداث المجتمع السياسية والاجتماعية، تعتبر هذه التحديات والإشكاليات للكاتب المسرحي لوحات وثيقة للتصوير المسرحي بمثابة العمل الدرامي لتفاعل القارئ معها، لا من حيث القراءة فقط، بل من حيث عرضها على خشبة المسرح حيث «عبّر الحكيم عن ذلك في كلّ مراحل كتاباته في المسرح ما سُمي بالمسرح الذهني والمسرح الاجتماعي أو مسرح المجتمع وكان كلّ صنف من هذين المسرحين يعكس واقع المراحل التاريخية وينتمي إليها فمسرحه الذهني كان يعكس كل التأثيرات التي تلقاها الحكيم من الخارج في أثناء إقامته في باريس للاختصاص أمّا مسرحه الاجتماعي الذي كتبه في الخمسينيات من القرن

العشرين فتمكن فيه من تجسيد استجابته لمتطلبات المرحلة السياسية والاجتماعية من خلال رؤية اجتماعية واقعية» (عصفور، ١٩٩٨م: ٣٥٣-٣٥٤).

فالمسرحية كانت عبارة عن التمثيل الواقعي الاجتماعي للحياة المصرية، وتميل إلى الحيز الذهني، إذ يمكن إطلاق الفحوى التفكيرية على هذا المستوى من المسرحية، كما سعى الكاتب إلى تحويل الشخصيات والأحداث الأسطورية للأسطورة، ونقلها إلى الشخصيات المعاصرة والأحداث الجديدة ترمي إلى التأثير على مخاطبها تخيلاً وتفكيراً، انطلاقاً من نص مكثف من الجمل، والكلمات الإيمائية، والإشارية الغامضة لأنّ واقع الأسطورة يتناسب والرموز، في حين يتناقض والكتابة الواقعية لاسيما الفن المسرحي الذي بحاجة إلى الملاحظة ذلك للاتصال المباشر مع المشاهد، وإغرائه إلى الانخراط في العمل المسرحي بالإضافة إلى حثه إلى المساهمة في مشاهدة المسرحية لأنّ حقيقة العمل المسرحي هو للعرض وإخراجه إلى خشبة المسرح، ومتعة مشاهدة المتابع الدرامي.

فهذا يعني أنّ مفارقة المسرحية تنطلق من صراع اللغة الرمزية واللغة الواقعية لمسرحية "إيزيس"، وذلك باعتمادها على الأساطير والشخصيات التراثية كوسيلة لنقل مضامينها وتحليلها، لأنّ حقيقة الأساطير بأحداثها وشخصياتها وحوارها رمزية خارقة تدنو من قوة خرق العادة، وتقرب من التخيل والخيال لتنتقل إلى المخاطب حالة التجربة المستوحاة من الشعور لأنّ الأسطورة تمزج بطابع الشعور الشعبي والقصص الشعبية، فمقتبسة من الحكايات الخيالية انطلاقاً من بيئة التسلية العامة والأوساط الشعبية، في حين تستدعي الكتابة الواقعية معالجة تحديات المجتمع، وترتكز على الموضوعية، وترى العقل عموداً أساسياً لتخطي الإشكاليات الاجتماعية خلافاً عن أدب الشعب الذي يذهب بالوجدان لقضاياها.

### ٣. الملاحظة

تعتمد الملاحظة إلى تصوير الواقع حيث تلاحظ الأحداث، وتنقلها نقلاً موضوعياً، ولا تهدف إلى استنباط الفحوى بل إلى اقتطاع الموقف وتصويره، وقد تكون عبارة عن تدقيق في الحدث

وملاحظة مباشرة فيه، وبحسب هذا التحديد لا توجد ملاحظة مباشرة في مسرحية "إيزيس"، تنقل الواقع الاجتماعي المصري كما هو، بل الصورة الدرامية في أحداث وحوار المسرحية هي عبارة عن تراكم شخصيات وأحداث أسطورية منقولةً من التقاليد التراثية، وتأتي بمادة الواقع المعاصر، ممزوجةً مع صورة التطور الحديث سواء على مستوى الشخصيات أو على البُعد التحليلي للأحداث، أساسها التحوير والنقل بناءً على المادة التراثية لتقريبها من الشخصيات والمتطلبات الحديثة، فيما إذا كان الحكيم يهجر الخيال ويتجنب الهيام في الوجدان دون الارتكاز على المادة الأسطورية بشخصياتها وأحداثها وتحليلها فيتنفوق بتسجيل الظواهر العصرية من تطور حديث كما كان يرمي إليها لمجتمع مصري نامي.

فبحسب ما «كانت نتيجة كل زيادة جديدة في القيمة التعليمية تنتهي إلى تقليل مباشر من القدرة على الامتاع حتى ليقال هذا ليس مسرحاً، هذه هيئة تدريس في مدرسة ثانوية فإنّ تأثيرات التمثيل العاطفي تشكل خطراً يدهم القيمة التعليمية لأي إخراج وكلما كثر ما يمكن تعلمه قلّت المتعة الفنية» (بيتي، ١٩٨٦: ٩٣). فالتناقض في المسرحية من حيث ملاحظة الأحداث العصرية من علم وتطور وتكنولوجيا يحدث للحكيم حين يعوّل على مادة الوجدان، وعلى التجربة الشعورية الملتزمة بالماضي بتحليلها وأحداثها. فهو كان يصور المشاهد الماضية والصور التراثية دون العناية بالعصر، ودون تيسير الزمن، وينقل تجربة القديم دون العناية بالإنسان المعاصر حيث أحال الإنسان المعاصر إلى الماضي بتواجهه مع التراث والتقاليد والأساطير لأنه اعتمد على الأساطير، والمضمون التراثي ذلك أنّ الأسطورة متصلةً بالوجدان والرمز والغناء، وأنّ المذهب الواقعي لتسجيل الملاحظات العصرية يدعّ الخيال والرمزَ خلافاً للمذهب الوجداني، ويقوم بتقييد الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي لأنّ رسالة المذهب الواقعي هي الملاحظة وليس تسجيل ما سلفَ من أحداث ينقصها الزمن، كما يقوم به الرومانسيون والرمزيون استعانةً بالذات. فكان عمله هذا شبه الرسالة التعليمية والوعظية لأنّه مستقاة من الماضي والتراث، وذلك بصورة حديثة جديدة.

وبما أنّ «الذهنية تقوم على الفكر والعقل، كما تهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات، تضاف إليهما مسحة من الماضي وإنّ هذا المسرح يعبر عن المأساة الداخلية للإنسان ويغوص في



عالمه الخفي الغامض» (وردية، ٢٠١٠م: ١٦٢). فالمسرحية قد تحشر الرسالة التراثية الأسطورية، وتهدف إلى إيقاظ الوجدان، وتغور في أعماق التاريخ كأنها تمثل رسالة التعليم والتعلم، وكأنها منبر وعظي تجعل من التراث الماضي، والتجربة الزمنية وسيلة الوعظ والاعتاظ للإنسان المعاصر بينما تنضوي رسالة الواقعيين تحت تسجيل المشهد الواقعي العصري وليس تنبيهاً وتذكيراً، كما نلاحظ في هذا الشاهد: «لو لا خشيتي أن تقلق أُمِّي لسرث معك حتى الغد. ولكني أتمنى لك حظاً حسناً وليكن الإله لك معينا/ ينصرف الغلام وتحاول إيزيس أن تسير بقوة وعزم، ولكنها تلتفت إلى النيل في الموضع الذي ظهر فيه الصندوق، وتتخاذل وتنهار وتقع على ركبته» (الحكيم، ١٩٩٨م: ٢١). فيتخذ الواقعيون مادتهم الدرامية من أحداث وتطورات الواقع والمجتمع، ويحولونها إلى أفكار من أجل إثارة المخاطب، ومن ثمَّ تحفيز قوة التفاعل بينها وبين المخاطب من جانب، وبين المسرحية وبين المخاطب من جانب آخر على أساس التفكير.

#### ٤. التشخيص

التشخيص هو وصف لأفراده في العمل النثري وذلك من منطلق النص المتراكم ولو بزيادة البسط والتحليل لتعريف الحدث أو الشخصية، وفي الحقيقة إنَّ الشخصية في الحركة الدرامية عبارة عن «خصيصة - صفة أو طابع في مسرحية-خلق، والمعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي. وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معانٍ نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية» (فحي، ١٩٨٦م: ٢١٠).

والكاتب في مسرحية "إيزيس" يخلق الأوصاف للشخصيات تلميحاً بالمدلولات الملحوظة وذلك بأفراد المجتمع للتذكير بالثورة التقنية، وللحث على الاقتداء بتطور العصر «لأنَّ الشخصيات دالات تُحال إلى مداخل حقيقية في المجتمع، وإنَّ شخصيات القصة تخلق دلالة، فالكاتب دون أن يرسمها على ضوء الشخصيات الحقيقية فيُصرح بأنَّها من نوع اللغة وتُخلق في أثناء القراءة إلى القارئ فالشخصيات في القصة مخلوقة وليست حقيقية» (بايده، ١٣٨٧ش: ٦٦-٦٧). ولهذا أصبحت

شخصيات المسرحية مختلفة ومستقاةً من الشخصيات التراثية لتراث مصر القديم، لا تأتي وفق معطيات زمن الإنسان المعاصر، تفتقر إلى حيز الزمن من حيث مواكبة الأحداث العصرية من تطور وتقنية وتكنولوجيا كما كان يرمي إليها كاتب المسرحية، وهي عبارة عن مخزون التقاليد القديمة التراثية لمصر. ومن خلال قراءة حوار الشخصيات تنسّى للقارئ مثاليتها لأنها لا تتناسب وحقيقة الشخصية الحديثة والإنسان المعاصر في حياة المجتمع.

وفي واقع العمل المسرحي للمسرحية، هدَفَ الكاتبُ ليتجاوز الواقع الزمني الراهن المعاصر انطلاقاً من التشخيص بالشخصيات الوهمية باعتبارها أداةً للتأثير على الأفراد الحقيقيين، وفي هذا المطاف مَرَّجَ الكاتبُ بين قوة الخيال التراثية وبين الزمن، وجَعَلَ من التراث المصري بأساطيره الشخصيات الحقيقية لينهض إلى التمييز بها من آليات حدثية من قبيل التطور والتقنية والعلم والفنون، ولكن حالت دون الحركة الدرامية النامية، وباتت واقفةً مع النقل التاريخي لم تتغيّر، وذلك مثلاً «لا تختلف إيزيس لدى المؤلف كثيراً عن "إيزيس الأسطورة" فهي صانعة المعجزات، وهو في ذلك يضيف إليها من القدرات الخارقة ما لم تذكره الأسطورة» (الحجاي، لا تا: ٤٩). والشخصية المسرحية نفس الشخصية التراثية للأسطورة إلا أنها محوَّرة بشيء من أحداث الواقع الاجتماعي المصري ليدنو بها من الشخصية المعاصرة، ويؤثّر بواسطتها بذهن المخاطب، ولكن دون جدوى العمل المسرحي بهذا التطور الزمني تتناسب والتاريخ والتراث.

ولكم مشهد من التشخيص في المسرحية:

«عندنا رجل من الغرب.. يجبه أهل بلادنا كثيراً.. / لأنه يصنع أشياء عجيبة ما كان يعرفها أهل بلادنا.. / صنع آلات أحدثت عجباً.. لم يعدّ الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم.. لقد اكتشف لنا الينابيع وركب عليها آلات تسمى الشودايف والسواقي.. وعلمّ الناس الحرث بما يسميه المحراث.. إنّه في كل يوم يصنع جديداً وعجيباً ينفعنا ويبهرننا» (الحكم، ١٩٩٨م: ٢٥).

كان الكاتب بهذا التشخيص ينوي إلى تحطّي الزمن ذلك الزمن الذي يعيشه بالركود والتواكل محروماً من العصرية والحداثة ولكن مجتمعه، وهو بهذا التشخيص أمام حركة التطور والعصرية، وينتقل من الشريحة الريفية إلى الذائقة المدنية ولكن كيف وهذه الشخصيات الوهمية بالتفكير

والتخييل. وهذا هو البون الشاسع لتشخيص توفيق الحكيم الشخصيات، وذلك بالصورة المخيّلة بغير واقع ملاحظ بالعين لأنّ مداليل التشخيص لم تعدّ تستحضر وجودها في الحياة الواقعية والأحداث المعاصرة ذلك أنّها بحاجة إلى التوافق مع الزمن، وباتت على نحو الذهن والخيال بل أصبحت واقفة جامدة في الزمن، لا تتحرك كما أنّ شخصيات الأسطورة توقفت عن الحركة وهذا هو السبب لضعف تشخيص المسرحية ذلك عندما يطالع القارئ شخصياتها بتشخيصها يتوقف عن الحركة والتتبع الزمني لأحداث المسرحية، تبعاً لعجز الأسطورة من التتابع الزمني للأحداث والشخصيات.

## ٥. الحوار

يأتي الحوار في المسرحية بشكل مباشر وبنبرة لافتة، ولغة مكثفة بلهجة صارخة خطابية من خلال الجمل الصريحة لتصف مشاهد المسرحية والشخصيات والأحداث، وهي تخاطب المخاطب بلغة شارحة مبسطة تطفو عليها الوجدانية أي الغنائية وتبعاً لهذا «يتفق معظم نقاد المسرح إذا تكون العبارة أو الجملة غنائية خطابية فتعرقل جريان الأحداث فإذا كانت الجملة المسرحية في الحوار غنائية فإنّها تهبط إلى مستوى وصف المشاعر الذاتية للشخصية المسرحية، مما يؤثر جريان الحدث، فتصيبها بالركود، ومن ثمّ يؤدي إلى فقدان القوة الدرامية للعمل المسرحي وإذا كانت الجملة في الحوار خطابية ذلك بأن يتوجه الممثلون مباشرة إلى الجمهور لشرح الموقف أو لتبيان مغزى العمل المسرحي متجاهلين الجدار الوهمي الذي يفصل بين الصالة والمنصة، فإنّ ذلك يؤدي إلى منع تدفق الحدث، واخلخله القوة الدرامية» (حمو، ١٩٩٩م: ٢٨٥).

ويعود فتور حوار المسرحية إلى الطريقة الخطابية والغنائية، وذلك عن طريق إسهاب الأحداث والمشاهد والشخصيات، كما صاغ الكاتب الحوار بطريقة الإيماء والتلويح، ووصفه بناءً على لغة المشاعر والأحاسيس التي تنتمي إلى الذات والوجدان، كأنّ الحوار يتكلم مع المخاطب نفسياً بلهجة الذات والضمير الباطني، ولهذا السبب كانت أحداث وشخصيات المسرحية في الحوار وصفيةً بالصيغة التراجيدية تعبيراً، ووصفاً عن المأساة الأسطورية، لا يكتنفها الواقع، ولا تكتسي حقيقة

الواقع لأنّ الحوار يقتضي «ضرورة أن يولد في المتلقي الإحساس بمشاهدة الواقع، وإن لم يكن نسخة فوتوغرافية منه، وهي قضية ناشئة عن تلقي العرض لا عن تلقي القراءة لأن تلقي العرض يؤكد على استجابات فورية -فكرية وعاطفية- لدى المتلقي بينما تلقي القراءة يأخذ فيه المتلقي وقته في الفهم» (الكواز، لاتا : ١٨٩).

ولكم نموذج من مشهد الحوار الذي يصف مأساة المجتمع:

«توت: ماذا تريد أن نصنع لهؤلاء؟! لقد تعبتُ من صنع التمايم والتعاويد.. إنّي لستُ بساحر. إنّي فنان. ساحري هو فيني. ولكنّهم لا يريدون أن يفهموا ذلك.. هؤلاء السذج!.. إنهم يصرون على تسميتي الساحر، ويلحون في طلب التعاويد والتمايم.. وقد تركتهم في وهمهم.. ولكنّهم تبادوا.. كل حامل قلم عندهم ساحر.. هؤلاء الجهلاء!..» (الحكيم، ١٩٩٨م: ٥).

هذا الحوار هو صراع بين النفس والذات، ويتجلّى فيه احتدام الضمير من هواجس ومخاوف وتجربة شعورية منطبقة على التراث أكثر مما تتجلّى فيه المشاهد الحقيقية للإنسان المعاصر ونقل الصورة الواقعة في المشهد المعاصر إلى المخاطب، وذلك أنّ التأمل عامّ مكثّف في هذا النص حواراً، تبعاً للتأمل فيه من حيث المادة الوجدانية لأنّ الوجدان والعاطفة ظاهرتان بارزتان من وسائل الإيجاء لدى الرومانسيين في الأدب، لا يخوضه الواقعيون كما أنّ المنهج الواقعي على المستوى الدرامي يتجنب في كثير من الأحيان الوسائل العاطفية والطاقة الوجدانية ذلك أنّ التأمل يأخذ بالتفاعل والتأثير دون الموضوعية إلى التفكير والتأمل، ودون الاعتماد على العقل فيما أسدى الكتّاب الواقعيون بالكتابة الخوض في تناول تعقيدات المجتمع وليس تعقيدات الإنسان، وهذا ما يتعارض وطريقة كاتب المسرحية "إيزيس" فيما اقتصر الطريقة الفلسفية حين استخدم الحوار الخطابي، يستدعي به مخاطبة المخاطب من حيث التفكير والتأمل، وكأنّه يعالج هواجس ومخاوف الإنسان المعاصر.

بالإضافة إلى هذا إنّ الحوار ينتابه فقدان الحركة الدرامية، ويكتسبه الصراع القائم بين الشخصيات، لأنّ تكثيف الحوار وتراكم الشخصيات هو تصوير الصراع والأفكار والنزعات دون وقوع الحادثة والحركة الدرامية في حين «من الصعب فهم المسرحية ممثلة وهذا النوع يمكن يقوم بغير

تمثيل ولا ممثلين، وفي هذه الحال ما زال الحوار يلعب دوراً خطيراً وذلك أنّ المسرحية تفقد القارئ فرصة مشاهدة الحادثة تقع، أي الحركة، والحركة تتعاون مع الحوار والصراع» (إسماعيل، ٢٠١٣م: ١٣٥-١٣٦).

فالشروح والتعليقات المكثفة في هذا الحوار من المسرحية وذلك بين الشخصيات والمتكلمين متزايدة ومتراكمة إلى حد ما، كأنّ الكاتب يريد نقل كل شيء للمخاطب، وييسّط له ما يقدمه شاملاً وجامعاً، لأن «تتم الإشارة إلى المتكلم دائماً بنفس الطريقة بمؤشرات الإظهار» (خطراوي، ٢٠١٨م: ٩٤)؛ حيث يؤدّي الحوار بالقارئ إلى الملل كذلك لمن بصدد إخراج من مثل هذه المسرحية بجوارها على خشبة العرض والمسرح، في حين تناول هذا الجزء من المسرحية مواضيع عدة ومضامين متنوعة، ولو ربط الكاتب بينها.

هذا القول ليس بمثابة إسقاط محاولة توفيق الحكيم المسرحية في مسرحية إيزيس، ولا الجرح فيها، ولكن هو بقدر تبين أسباب نزول المسرحية إلى القراءة دون العرض والمسرح، بالإضافة إلى تعذر إخراجها إلى التمثيل وإلى متعة المشاهدة، وأشرنا إلى هدف الحكيم من التكتيف في الحوار، كذلك أنه سعى بهذا النمط من الحوار -التكتيف- إلى الاقتراب من مجتمعه كثيراً، وإلى تطرق قضايا عدة، وموضوعات متنوعة لأنّ الفترة كانت وكادت تعالج القضايا الشائكة للمجتمع المصري، ولأنّ التفكير الشيوعي كان سائداً ورائجاً في المجتمع آنذاك، وسخر همّه إلى التوغّل إلى شريحة المجتمع الطائفة إلى من مثل هذه المظاهر من قبيل المسرحية، ولهذا السبب فقدت المسرحية فحواها الفني والإبداعي، وركزت على الاهتمام بالمضمون الخارجي بما فيه الاجتماعي والعلمي والسياسي والثقافي دون العناية بالعملية الفنية المسرحية.

## ٦. الإيجاز

ينبغي أن تكون الكلمة والعبارة في العمل المسرحي بطابع الاتصال والارتباط بالمتلقي مباشراً باختصار، وتأثّر في المخاطب «ليكون الحوار مرتبطاً بالبناء المسرحي إذ تأتي العبارة في الحوار المسرحي، سلسلة مركزة، واضحة المعنى، قوية التأثير بحيث يجيء الحوار سهل التركيب، قصير

الجميل، متنوع التعبيرات» (حو، ١٩٩٩م: ٢٧٩). بينما وظّف توفيق الحكيم في المسرحية جملاً وكلمات بإسهاب لبطول الحوار بين الشخصيات، وذلك حين «تأخذ أحداث المسرحية حتى إلقاء أوزوريس في اليم من المؤلف فصلين كاملين، يروي فيه بالتفاصيل الدقيقة الأحداث جزئية جزئية، ويفصل في الحوار دون أن يدع للذهن فرصة الاستكناه» (الحجاي، لاتا: ٤٦).

فلم يوظّف توفيق الحكيم نص المسرحية باختصار واختزال فيما أسهب بالعبارات وأطال مقاصد المسرحية في الحوار بالجميل القصيرة والطويلة معاً إذ كانت هذه الطريقة معاً مزدوجة من حيث التركيب بقصر وطول العبارات ذلك أنه لم يزل ينقل تجربة الذهن بتخييل ووهم، لأنّ الكتاب العرب آنذاك كانوا يعيشون لينقلوا حالة التخييل المستوحاة من الذهن، وهذا يعني أنّ توفيق الحكيم كان ينقل حالة التجربة الشعرية لا حالة النقل الواقعي كما ينبغي يكون للتمثيل والمسرح بوسائل الإيحاء للعرض والتمثيل، وانتقى إبداع النص المسرحي من الإطار العام للأسطورة بأحداثها وشخصها، وبقدراتها الإبداعية كذلك التراث الأسطوري، وبنزعة الأصالة ما كان يراه صالحاً للقارئ، أو ما جدير لمشاهد المسرحية لأنه «تبنى التراث، واستعاره، وأخضعه للمسرحية التي حوت ملامح فكرية وفلسفية» (وردي، ٢٠١٢م: ١٥٢)؛ وذلك لإقامة البناء المسرحي الجديد فوق البناء القديم الأسطوري. وفي هذه التقنية المستوحاة من الأسطورة اندفع الحكيم بهذا الموقف الإبداعي لإثراء عمله المسرحي، ودفع حركته للأمام لتخطي مواقف الأسطورة من شخصياتها وأحداثها القديمة وذلك من حيث تفسير مواقف ومشاهد وشخص وأحداث جديدة بواقع جديد مصري انطلاقاً من نص متراكم بإسهاب يستغرق الحوار فيه إلى مدة زمنية طويلة، لكن المسرحية كأنّها الأسطورة مع التغيير والتحوير، إذا يغمر القارئ فيها كأنّه يتعمق في الأحداث، والشخصيات التراثية، والأسطورية.

## ٧. الواقعية

الواقعية هي تعبير عن الأمور الجارية في الحياة، وتمثيل للأحداث المطابقة للإنسان المعاصر، واهتماماً لمتطلبات العصر في الأدب المسرحي حيث استمد توفيق الحكيم فحوى المسرحية من الواقع المصري ليُنَبِّه الشعب بالالتفاف حول تحديات المجتمع اعتباراً من الوعي العلمي والابتكار والإبداع، ذلك أنّ

الواقعية «أدب الواقع الذي يتناول مشكلات المجتمع وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حلّ تلك المشكلات بطريقة أو بأخرى» (عتيق، ١٩٧٢م: ٢٥٠). واحتذى الأدب الواقعي احتذا الاتجاه الفلسفي، فيما أشلت الذهنية مسرح توفيق الحكيم بالنزعات الفلسفية، ولهذا «نلاحظ في مسرحياته الذهنية افتقاراً لحرارة الشخصيات التي نحسها في مسرحياته الاجتماعية كما نلاحظ جفافاً في الحوار وتطويلاً له وتجمداً في الحركة الدرامية فكأنها صالحة للقراءة الفكرية والأدبية لأكثر مما هي صالحة للتمثيل» (شاوول، لات: ١٥٢). وهكذا ساير توفيق الحكيم الحدث، ونقله من أجل ترسيم تحديات المجتمع، ولكم شاهد: «وما كان يأتي إلينا أحد يبشرنا بالرخاء المنتظر/ لا ريب أنه عهد سعيد/ أسمعته وهو يقول إنّه سيخفف عنا بعض ما كنا ندفع؟/ نعم.. كنا في عهد ملك ذاهل أنا الان/ قد تغيّر كل شيء. وأصبح لنا، كما قال شيخ البلد، ملك ساهر على راحتنا وأموالنا/ (تقرب) من هذه المرأة (إيزيس) التي قال إنّه تجلب معها الشؤم والنحس؟» (الحكيم، ١٩٩٨م: ١٤).

وفي الحقيقة يعمد توفيق الحكيم إلى دمج التاريخ والتراث بالأحداث المعاصرة انطلاقاً من الأساطير، لتتعلق المادة الأسطورية مع المادة العصرية، من أجل معالجة الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي كما هي صورة آنية لها، وذلك من أجل نقل صورة جماعية للشعب، وإنّ «الأسطورة باعتبارها تجربة جماعية لأمة أو قد تكون لمجموعة من الأمم» (أبو علي ومجدي، ٢٠١٧م: ٧)؛ كما أنّ نص المسرحية يستمد الإطالة والتطويل، وهذا ما يجعل من القارئ بالشعور المتزايد حين القراءة، ومتعة تكثيف المتابعة لغاية فلسفية لأنه كلما أطال القراءة فيغوص في التفكير والتخييل الفلسفي، ويجد التأمل والتوقف ذهنياً أكثر متعةً وتلذذاً، بحيث طغى على المسرح العربي المدّ القومي من أحداث وتطورات، وشغل مسرح توفيق الحكيم هذا الطابع القومي من أجل يقظة المجتمع بتطورات وأحداثه ووقائعه.

## ٨. اللغة الفصحى

ليست الفصحى لغة المجتمع للتواصل المباشر معه، وهي لم تكن صالحة للتقارب من طبقات وفئات المجتمع العادية انطلاقاً من العمل المسرحي، لأنّ النص المسرحي يسعى إلى الاتصال مع

الناس مباشراً يستحسنه ذوق المجتمع بسلاسة ومرونة، «ولعلّ اللهجة الدارجة تحقق الهدف لأنّها قريبة من مقاصده ومفهومة من قبل الجميع إذ تقتضي طبيعة اللغة المسرحية الابتعاد عن الجمل الإنشائية السردية حيث لغة سليمة فيها الجملة العربية تخلو من الحشو الإنشائي، تعبّر عن البيئة، عندها يكون الفن المسرحي أقدر على التواصل من خلال اقترابه من مجموعة أكبر من الجماهير العربية» (حمو، ١٩٩٩م: ٣٠١-٣٠٣).

فلا تستوفي مسرحية "إيزيس" للعرض على خشبة المسرح آليات الفصحى «لأنّ اللغة الفصحى هي لغة الأدب والثقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التاريخ وهي لغة المعرفة القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير والمعارف، وتصقل الأذواق، وينمّي الوعي» (عرسان، ١٩٩٦م: ٢٠٧). ولا بُدّ للغة المسرح من جعل مقومات الفصحى ركيزة للتواصل المباشر حتى لا تكون جافة نخذل ذوق المتلقي والمشاهد كما جاءت لغة مسرحية "إيزيس" بلغتها الصلبة حيث «هجر توفيق الحكيم العامية واستخدم الفصحى لتليق بها مضامينه الفكرية» (هدارة، ١٩٩٠م: ٢٨٣).

فالمسرحية كانت بلغتها الفصحى وآلياتها اللغوية اعتماداً على لغة السرد والإنشاء والاستطراد عرضاً لفنون التحرير والكتابة، وهي عبارة عن مضامين فكرية تقترب من مخيلة المجتمع لتجعل التخيل أولى وأسمى للمجتمع ذلك لمعالجة التحديات الاجتماعية والإشكاليات السياسية في الواقع العربي أو قُلّ الواقع المصري، كما تتمثّل أزمته في كتابتها الرسمية ولغتها المكلفة، فيما تنهض لغة المسرحية بالتفكير المجرد إلى رسوخ التقاليد كونها قائمة على أسس اللغة التقليدية، وعلى مقومات الكتابة التحريرية بما أنّ المسرحية كانت في بدايات نهضة الكتابة والتحرير معاصراً، وتوفيق الحكيم أعاد بالكتابة المعاصرة اللغة الفصحى القديمة، وظهرت اللغة الفصحى فيها تشبه الكتابة الرسمية في الصحف والمجلات، ولكم مشهد نموذجي للمسرحية من هذه الطريقة:

«كل ما أستطيع - متدخلا - كالمخاطبة نفسها - بهذا التلميح - وهذا لم يعدّ بالسر الخافي - إنّ الأمر سيصل إلى - وسيسفر عن - إلى أن نقف - صائحا وأقولها - ناهضة لا داعي - ملفتنا إليه» (الحكيم، ١٩٩٨م: ٨-٩).



فلسنا بصدد البتّ في حكم الصحافة لمسرحية "إيزيس"، ولكنّ «لغة المسرح أوثق اتصالاً بلغة الشعب بالنسبة لأي نص آخر» (إمانيان، ٢٠١٥م: ٤٥). إضافةً إلى «أنّ المسرح يقتضي لغة فنية من نوع خاص، لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أو لف أو دوران، بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة لأنّ المتفرج لا يملك الفرصة يلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير» (أبو هيف، ٢٠٠٢م: ١٠٦)؛ بحيث يثير هذا الملمح اللغوي من أساليب اللغة والكتابة المعاصرة بالمخاطب إلى شيء من مستوى اللغة الرسمية التي استخدمتها الصحافة، وجعلت من هذه الطريقة الحفاظ على اللغة العربية ومقومات اللغة. وسائر الحكيم بهذه الكتابة في المسرحية متطلبات عصره من حيث الحفاظ على الروح اللغوية ذلك أنّ الفصحى كانت تعمّ في الأوساط الرسمية ولاسيما الجمعيات والرابطات والمنتديات العلمية، فلغة المسرحية بإسهاب، واستطراد تملّ القارئ لتفادي متابعة المواقف الدرامية بصورة مباشرة، وتحيل المشاهد إلى التأمل والوقوف وراء النص واللغة، وهذه اللغة هي حبيسة الطريقة الرمزية والإشارية، تجنح إلى الغنائية، وقد تكون بين الواقع والوجدان، وتخلد إلى السير في الذات.

### النتيجة

توصل البحث إلى النتائج التالية:

كانت المسرحية كتبت للقراءة ولا للتمثيل، تتمثّل في الإيحاء الشعري كونها غنائية، وبالفعل إنّ هذا الأمر ناجم عن الطابع الإيمائي والرمزي لتأليف المسرحية بطريقة الرموز انطلاقاً من لغتها الغامضة، تجعل التفكير والتخييل الفلسفي أولى وأسمى طريقة للصراع مع الزمن، من أجل صراع الإنسان مع الزمن، ولهذا ليست المسرحية نصّاً درامياً تتصل مع المتلقي اتصالاً مباشراً كما أنّ غاية العمل المسرحي هو العرض والتأثير المباشر بالمخاطب.

هدف المسرح الواقعي هو تجاوز الزمن، وليس صراع الإنسان مع الزمن لأنّ الواقعية تختلف مع الجانب الذهني، لا تجعل من الزمن صراعاً بين الإنسان والزمن بل تعتمد على الزمن بمثابة تجاوزه

إلى الأحسن من الحياة العصرية وذلك نحو صناعة المستقبل. ومن هذا المنطلق إنَّ الكاتب ركَّز على الزمن، وتوقف في التفكير الذهني، وصنع صراع الإنسان والزمن.

كانت المسرحية في البدايات من العمل المسرحي، وهي متصلةٌ بالأدب والتقاليد تُعالج بالكتابات الفكرية المجردة الإشكاليات الاجتماعية والسياسية، وكانت منبراً لخوض قضاياها في الواقع العربي كما كان الأدب هكذا للمجتمع العربي.

اعتمد الكاتب على المسرح الذهني عند تحرير المسرحية، ذلك لأنه كان بين اللغة الشعرية واللغة النثرية لكنَّ الطابع الشعري للمسرحية يطغى بكثرة، لأنَّ لغة الكاتب كانت بأغلبها غنائية.

كانت المسرحية عرضاً لفنون الكتابة الأدبية والتحرير الرسمي بحوارها وجملها ومفرداتها أكثر مما تكون لغتها تمثيليةً مسرحيةً، ولا تنضوي تحت العمل التمثيلي لأنَّ العمل المسرحي بحاجة إلى جعل الكتابة وسيلةً للاتصال المسرحي المباشر وليس فناً يُرتقى به إلى العمل الأدبي.

أصبحت المسرحية بمجملها تنقل تجربة الهوية سواء على المستوى القومي، أو على صعيد القضايا الاجتماعية والسياسية بأساطيرها وخوارقها، وحالت دون الإرساء للحركة الدرامية لأنها مارست التقليد والتراث بناءً على الأسطورة.

تخوض المسرحية صراع التراث الأسطوري والتجديد باعتبارها مزجاً بين التقاليد من أعراف فرعونية، والتطور من حداثة وتكنولوجيا انطلاقاً من المادة الذاتية، ولهذا الداعي لم تعد تمثل التطور المسرحي في الأدب العربي حيث أصبحت صدى للقديم والتقاليد خلافاً عن تسجيل المشاهدات والملاحظات المعاصرة.

كانت نتيجة ضعف حركة عناصر المسرحية إضافةً إلى غياب تشابكها من حيث الحركة الدرامية عبارة عن فقدان وقوع الحدث المسرحي، وغياب المشاهدة، وفتور التقنية التصويرية لدى المسرح بحيث لا يتمتع المتابع بالحدث المسرحي.

## المصادر

### أ) العربية

ابن ياسر، عبد الواحد (٢٠١٤م)، *المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث*، ط١، الأردن: دار ورد الأدب.

أبو هيف، عبدالله (٢٠٠٢م)، *المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

إسماعيل، عز الدين (٢٠١٣م)، *الأدب وفنونه*، القاهرة: دار الفكر العربي.

بينتلي، اريك (١٩٨٦)، *نظرية المسرح الحديث ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت*، ط٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الحجاجي، أحمد شمس الدين (لاتا)، *الأسطورة في العمل المسرحي المعاصر*، القاهرة: دار المعارف.

حمو، حورية مجد (١٩٩٩م)، *تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر*، دمشق: اتحاد كتاب العرب.

الحكيم، توفيق (١٩٩٨م)، *مسرحية إيزيس*، لامك، لاتا.

شاوول، بول (لاتا)، *المسرح العربي الحديث*، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

عتيق، عبد العزيز (١٩٧٢م)، *في النقد الأدبي*، ط٢، بيروت: دار النهضة العربية.

عرسان، علي عقله (١٩٩٦م)، *وقفات مع المسرح العربي*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عصفور، جابر (١٩٩٨م)، *سلسلة أبحاث المؤتمرات توفيق الحكيم حضور متجدد*، دمشق: المجلس الأعلى للثقافة.

فتحي، إبراهيم (١٩٨٦م)، *معجم المصطلحات الأدبية*، تونس: التعاضدية العالمية للطباعة والنشر.

الكواز، مجد كرم (لاتا)، *علم الأسلوب*، طرابلس: منشورات جامعة السابع من إبريل.

كورتل، آرثر (٢٠١٠م)، *قاموس أساطير العالم ترجمة سهى الطريحي*، دمشق: دار نينوى.

هدارة، مجد مصطفى (١٩٩٠م)، *دراسات في الأدب العربي الحديث*، ط١، بيروت: دار العلوم العربية.

### ب) الفارسية

باينده، حسين (١٣٨٧ش)، *داستان کوتاه در ایران*، ط١، طهران: منشورات نيلوفر.

### ج) الرسائل الجامعية والمقالات

أبو علي، رجاء؛ يوسف مجدي (٢٠١٧م)، «أسلمة الأسطورة لدى باكثير مسرحية مأساة أوديب نموذجاً»،

مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، طهران: العدد ٤٤، صص ١-٢٤.

إيمانان، حسين (٢٠١٥م)، «دور القصة والمسرحية في التخلص من اللغة المُقَيِّدة للناطقين باللغة الفارسية»،

مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، طهران: العدد ٣٤، صص ٣٩-٥٨.

- وردية، بولخواش (٢٠١٠م)، «ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني "مسرحية بجماليون أموذجا"»، مجلة معارف، فصلية محكمة، الجزائر: العدد الـ ٩، صص ١٥٩-١٧٩.
- وردية، بولخواش (٢٠١٢م)، «النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم»، مجلة الخطاب، فصلية محكمة، جامعة مولود معمري، الجزائر: العدد الـ ١٠، صص ١٤٩-١٦١.

## چالش هنر نمایش نامه نویسی توفیق حکیم با تکیه بر تکنیک های

### مکتب واقع گرا

#### "نمونه موردی نمایشنامه ایزیس"

نوع مقاله: پژوهشی

سعید سواری<sup>۱\*</sup>، رضا ناظمیان<sup>۲</sup>

۱. دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران

۲. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

#### چکیده

شناخت نمایشنامه در ادبیات عربی، به عنوان گونه ادبی نو، به نیمه قرن هجدهم بازمی‌گردد. در حالی که نمایش نامه نویسی عربی میان سنت‌گرایی و تجلّدگرایی و ادبیات و نمایش در تکاپو بوده است؛ بدون این که هنر نمایشگری به ثبات و استقرار برسد. به نحوی که در آن برهه زمانی، فقط برای خواندن و نوشتن بود و نمایش نامه‌های توفیق حکیم در زیر مجموعه نمایش نامه خواندنی و نه هنر نمایشی قرار گرفت و با تکیه بر آن، به هنر نمایش خیالی فلسفی مشهور شد و بی‌رمقی نمایشنامه نویسی را به خود گرفت. به طوری که در سال‌های آغازین آثار نمایشی، هنر نمایش نامه نویسی وی دچار سستی و ضعف و پیوندهای اسطوره‌ها در آن آمیخته شد. نمایش نامه «ایزیس» از این نوع نمایشنامه‌ها تلقی می‌شد؛ به نحوی که به نزاع درون ملتزم گردید و مسائل درون‌گرایی و جامعه با یکدیگر متداخل و نزاع باطن و درون و اسطوره در نمایش نامه با یکدیگر متنازع شدند. پژوهش حاضر با تکیه بر شیوه وصفی-تحلیلی و بر پایه مکتب واقع‌گرا و با توجه به تکنیک‌های نمایش نامه نویسی واقع‌گرا، بر آن شد تا به بررسی چالش نمایش نامه عربی و عوامل ضعف نمایش نامه «ایزیس» در سال‌های آغازین نمایش نامه نویسی - برای خواندن و نه برای هنر نمایش- و تبیین چگونگی تکیه نمودن توفیق حکیم بر تکنیک‌های واقع‌گرا

بپردازد. این درحالی ست که علل ضعف نمایش‌نامه «ایزیس» بنا بر ماهیت زبان مبهم نمایش‌نامه و نمادی بودن تکنیک‌های آن، از قبیل عنصر شخصیت‌ها، عنصر شخصیت‌پردازی و گفتگو، به طریقت شعرگونه غنایی بازمی‌گردد. به طوری که به عنوان نزاعی میان میراث اسطوره‌ای و تجددگرایی با ادبیات و سنت‌گرایی در هم آمیخته‌بود تا با تکنیک‌های نگارشی تخیلی انتزاعی به معضلات و چالش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بپردازد. حال آن که نمایش‌نامه به گونه‌ای به رشته تحریر درآورده شده تا تصویری برای فنون نگارشی و نویسندگی ادبی رسمی با کاربرد نوع جمله‌بندی و کاربرد واژگان برای نهادینه‌کردن تحول‌گرایی و تجددگرایی جامعه مصری و نه ثبات نمایش‌نامه‌نویسی عربی باشد؛ چون که نمایش‌نامه با گذر از ماهیت زمان، قصد انتقال هویت ذات اسطوره‌ای میراثی را داشته‌است. نمایش‌نامه «ایزیس» از نظر جنبه زمانی به عنوان تلفیق میان سنت‌ها و مدرنیته‌گرایی با برشمردن ماهیت درون-گرایی نمایش‌نامه، نماینگر نزاع میراث تاریخی اسطوره‌ای و تجددگرایی قلمداد می‌شود.

**کلیدواژه ها:** تکنیک‌ها، واقع‌گرایی، نمایش‌نامه‌نویسی، توفیق الحکیم، نمایش‌نامه «ایزیس».