مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (6)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (6) 2016

النّصّ المسرحيّ وجماليَّة التَّلَقِّي
قراءة في مسرحيَّة (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم

الدكتورة حورية حمو*
حسن الحسن المصريّ**

(تاريخ الإيداع 10 / 10 / 2016. قبل للنشر في 12 / 12 / 2016)

□ ملخّص □

هناكَ علاقة جدليَّة بينَ النّصّ المسرحيّ والمُتَلَقِّي؛ إذ إنَّ الاهتمام بالمُتَلَقِّي قد انعكسَ على نحو واضح على الدّراسات المسرحيَّة، ولاسيَّما أنَّ المسرح مؤهّلٌ لاستقبال مثل هذا الاهتمام؛ نظراً لطبيعته بوصفه فنّاً مرتبطاً أشدَّ الارتباط بالمُتَلَقِّي، والمسرح هو الفنّ الَّذي تتحقّقُ فيه أكثر تلك العلاقة الجدليَّة بينَ ما هو (إنتاجي)، وما هو (تقبّلي).

وقد أدركَ توفيق الحكيم أنَّ لعمليَّة التّواصل المسرحيّ لابُدَّ من وجود خمس قنوات رئيسة لا يمكن الاستغناء عنها، وهي المؤلّف المسرحيّ، والمخرج، والممثّل، والسّينوغراف، والمُتَلَقِّي؛ لذلك عَمِلَ توفيق الحكيم على تجسيد هذه القنوات في مسرحه على نحو عامّ، ومسرحيَّة (أهل الكهف) على نحو خاصّ.

الكلمات المفتاحيَّة:– النّصّ المسرحيّ، التَّلَقِّي، مسرحيَّة أهل الكهف، توفيق الحكيم.

*أستاذ ، اختصاص نقد عربيّ حديث، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة تشرين، اللاذقيَّة.
**طالب ماجستير، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة تشرين، اللاذقيَّة.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (6)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (6) 2016

Theatrical aesthetic and receiving text Reading in the play (Ahel Alcahve) Tawfiq al-Hakim

Dr. Hurea Mohammed Hamou*
Hassan Al-Hassan Al-Masri**

(Received 10 / 10 / 2016. Accepted 12 / 12 / 2016)

□ ABSTRACT □

Coupled drama recipient since ancient times, and constitute the pleasure derived by the theatrical text by the act of reading and viewing impetus to the demand of the receiver on the play that show, and the direct contact between supply playwright and the recipient is an advantage unique to the theatrical art from other other arts; it is not separated from the receiver any technical barriers, and is a recipient corner base in theatrical production.

Tawfiq al-Hakim has been realized that the process of theatrical communication has to be the presence of five main channels cannot be dispensed with, a playwright, director, actor, and stenographer, and the receiver; therefore Tawfiq al-Hakim work to embody these channels in the theater in general, and play (AhelAlcahve) in particular.

Keywords: Theatrical text– Reception – Theatrical Ahel Alcahve– Tawfiq al-Hakim.

* **Professor, competence critique modern Arabic, Arabic Language Department, Faculty of Arts and Humanities, University of Tishreen, Lattakia.**
** **Master student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Tishreen, Lattakia.**

مقدّمة:

إنَّ النّصّ المسرحيّ المكتوب لغرض العرض المسرحيّ يفترضُ وجود تصوّر مسرحيّ سابق عليه، ويتكاملُ هذا التّصوّر خلال عمليَّة الكتابة المسرحيَّة، ويعدُّ النّصّ المسرحيّ من أبرز الخطابات الجماليَّة ذات الطّبيعة الاتّصاليَّة قدرة على التَّأثير في نفسيَّة المُتَلَقِّي؛ بسبب طبيعته التَّركيبيَّة الكامنة في أنساق العرض المسرحيّ السّمعيَّة والبصريَّة والحركيَّة، وما تتضمّنه من طاقة إيجابيَّة تعودُ إلى القيمة الجماليَّة الكامنة في النّصِّ المسرحيّ.[1]

يعدُّ النّصّ المسرحيّ منظومة من التّخطيطات أو التّوجّيهات الَّتي يجبُ أن يحقّقها المُتَلَقِّي، ومن دون هذا الأخير لا تكون هناكَ نصوص مسرحيّة على الإطلاق؛ فالمُتَلَقِّي يعدُّ عنصراً فعَّالاً في إنتاجيَّة هذه المنظومة، الَّتي وإن كانَ لها مميّزات ذاتيَّة فهي تتكشفُ وتظهرُ إلى الوجودِ بفضلِ المُتَلَقِّي، فالعلاقة بينَ النّصّ المسرحيّ والمُتَلَقِّي علاقة جدليَّة.

أهمية البحث وأهدافه:

يهدفُ البحث إلى تقديم قراءة جمالية في نصّ مسرحيَّة (**أهل الكهف**) للكاتب توفيق الحكيم، من منظور "نظريَّة التَّلَقِّي"؛ إذ إنَّ مسألة التَّلَقِّي المسرحيّ واستجابة المُتَلَقِّي من أبرز الموضوعات الَّتي شغلت كُتَّاب المسرح ونقَّاده الجماليين، فالمُتَلَقِّي يمثّل الرّكن الرّئيس في إنتاج العرض المسرحيّ.

منهجيَّة البحث:

اعتمدَ البحثُ على المنهج الوصفي الّذي يقومُ على ملاحظةِ الظَّاهرة واستقرائِها ووصفها وتحليلها واستخلاص النتائج المرجوة.

النَّتائج والمناقشة:

1- الفعل والزّمن:

اعتمد **توفيق الحكيم** في صياغةِ أحداث هذه المسرحيَّة قصّة وردت في القرآن الكريم، وكتب المفسّرين الإسلاميين، وقد رُوِيَتْ قصّةُ أهل الكهف في القرآن الكريم في ثماني عشرة آية في سورة الكهف؛ إذ قال **تعالى** في محكم التَّنزيل: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا * إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا * فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا * ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا ﴾[2]، وقوله **تعالى:**﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾[3].

---

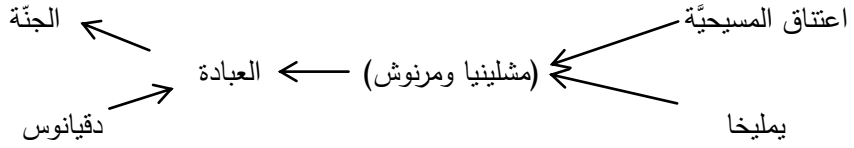
[1] **ينظر: أبو العلا، عصام الدّين، آليَّات التَّلَقِّي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2007م، ص9.**

[2] **سورة الكهف، الآيات (9-10-11-12).**

[3] **سورة الكهف، الآية (18).**

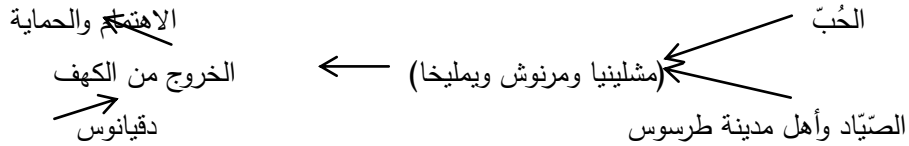
وقد بنى **توفيق الحكيم** أحداث مسرحيّة **(أهل الكهف)** وفقاً لما جاءَ في القرآن الكريم، ذلك أنَّ أهل الكهف قد مكثوا في كهفهم ثلاثمئة سنين وازدادوا تسعاً، واكتفى بثلاث شخصيَّات وردَتْ أسماؤهم في تفسير النّسفي وهم: **(مشلينيا ومرنوش ويمليخا وكلبه قطمير)**[1].

تبدأُ أحداث المسرحيَّة في كهفٍ بالرّقيم[*]، وقد خيَّمَ الظَّلام في أرجاء المكان، وتظهر الشّخصيَّات كأنها أطياف أو محض خيال، وقد هربت من الملك الوثني الطَّاغية **(دقيانوس)** بعد أن اعتنقَتْ الدّيانة المسيحيَّة سرّاً، وكان الملك يلاحق المؤمنين ويعذّبهم. وهذه الشَّخصيَّات على وفق الآتي: الوزيران **(مرنوش ومشلينيا)** ومعهما الرَّاعي **(يمليخا)** وكلبه **(قِطمير)**، ويُمثّلُ النّموذج العاملي حركة الفعل الدّرامي في مسرحيَّة **(أهل الكهف)** في مواقف عديدة، أوّلها يبدأُ مع **(مشلينيا ومرنوش)** في بداية الفصل الأوّل:



فاعتناق المسيحيَّة يُمثّلُ الدَّافع بالذّات الَّذي تجسّده شخصيّتا **(مشلينيا ومرنوش)** نحو تحقيق موضوع محدّد؛ وهو الانفصال عن الوثنية، والاتّصال بالدّيانة المسيحيَّة، تحقيقاً لإنجاز الدّافع ألا وهو دخول الجنّة، ويقفُ بوجه رغبة الذّات الفعل المعارض المتمثّل بالملك الطَّاغية **(دقيانوس)** الَّذي حارَب الدّيانة المسيحيَّة، وأمرَ بقتل كُلِّ من يعتنقها، أمَّا الفعل المساعد؛ فيتمثّلُ بالرّاعي **(يمليخا)** الَّذي أخذَ **(مشلينيا ومرنوش)** إلى الكهف.

وبعدَ أن استيقظَ فتية أهل الكهف من نومهم العميق الَّذي دامَ ثلاثمئة وتسع سنين، يتحاورُ **(مشلينيا ومرنوش)** حولَ مدّة نومهم، وحولَ الدّيانة المسيحيَّة وخوفهم من الملك **(دقيانوس)**، بعد ذلك يظهرُ الرَّاعي **(يمليخا)**، ويدورُ حوار بينَ الثّلاثة حول خروجهم من الكهف، فيتجسّد من خلال هذا الحوار النّموذج العاملي وفقاً للآتي:



فيمثّلُ الحبّ الدّافع بالذّات الرَّاغبة المُتجسّدة في شخصيَّةِ كُلٍّ من **(مشلينيا ومرنوش ويمليخا)**، نحو تحقيق موضوع الخروج من الكهف لتحقيق إنجاز الذّات في الاهتمام والحماية، كُلّ واحد منهم لمن يحبّ؛ فـ **(مشلينيا)** يريدُ الخروج من الكهف لرؤية محبوبته **(بريسكا)** وحمايتها والاهتمام بها تلك الَّتي اعتنقت الدّيانة المسيحيَّة على يديه، و**(مرنوش)** يريدُ الخروج من الكهف لرؤية زوجته وابنه والاهتمام بهما، أمَّا الرَّاعي **(يمليخا)**؛ فيريد الخروج من الكهف

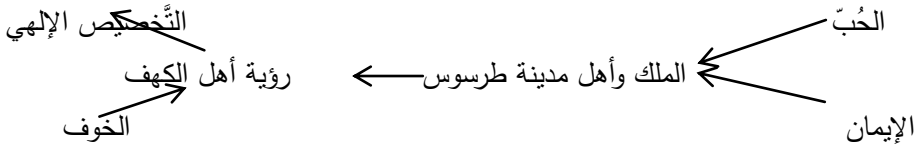
---

[1] ينظرُ، مندور، محمّد، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص42-43.

[*] الرّقيم: اختلفت الآراء في تفسيره؛ فمنهم مَنْ قال: إنه لوح حجريٌّ كُتِبَتْ عليه قصّة أصحاب أهل الكهف، ووُضِعَ على باب الكهف، ومنهم مَنْ قال: إنَّه اسم قرية، أو هو الكتاب المرقوم الَّذي كانَ مع أصحاب الكهف، وقيل الرّقيم: اسم جبلأو وادٍ بفلسطين، ومنهم مَنْ قال: إنه في غرناطة بالأندلس، وقد ذكر المقدسي أنَّ الرّقيم على فرسخ من عمَّان، وذهبَ أكثر المفسّرين المسلمين لسورة الكهف إلى أنَّ الكهف يقعُ في مدينة أفيسوس بآسيا الصُّغرى. (ينظرُ، عتمان، أحمد: المصادر الكلاسيكيَّة لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر،1978م، ص211-212).

لرؤية أغنامه ورعايتها، ويعوقُ تحقيق هذه الرّغبة وجود الملك المُتسلّط (**دقيانوس)**، ويساعدهم في تحقيق رغبتهم الصّيّاد وأهل مدينة طرسوس في الخروج من الكهف الّذينَ اقتادوهم إلى قصرِ الملك **(ثيودو سيوس الثّاني)** [1].

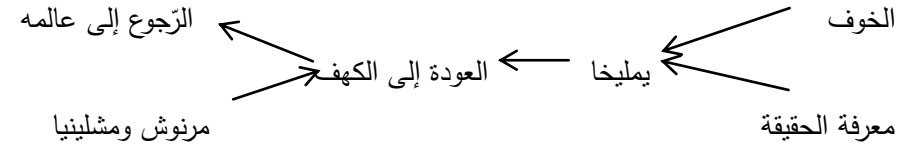
ويبدأُ الفصل الثّاني بتغيّر المشهد من الكهف إلى قصرِ الملك **(ثيودو سيوس الثّاني)** حيثُ **((بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا بينَ وصائفها وفي يدها كتاب ...))** [2]، ويدور حوار بين (**بريسكا ومُؤدّبها غالياس والملك**) حولَ ظهور أهل الكهف، ومن خلال هذا الحوار يتمثّلُ النّموذج العاملي على النّحو الآتي:



فقيمة الحبّ مثّلتْ العامل المُرسِل هنا؛ إذ يندفع الملك وسُكّان مدينة طرسوس لرؤية أهل الكهف تحقيقاً لإنجاز الدّافع بالتّخصيص الإلهي لعصر هذا الملك المسيحي المُؤمن، وما يؤكّدُ ذلك الحوار الّذي دارَ بينَ **غالياس والملك:**

((غالياس: [...] نعم، الآن لا ريبَ عندي في أنّهم هم ولقد أظهرهم الله في عصركَ السّعيد يا مولاي لأنّكَ مسيحي مؤمن بإله واحد ولأنّ عصرك عصر المسيحيَّة الزّاهرة.

الملك: [...] ما أسعدَ حظّي!)) [3]، ولكنّ الخوف يدخلُ قلب **الملك** وابنته **بريسكا** فيعوق رغبة الذّات في تحقيق مبتغاها، فيأتي المُؤدّب **غالياس** ليساعدهم في تجاوز هذا الخوف عبر بثّ الإيمان في قلبيهما من خلال ذكره لقصّة **(أوراشيما)** الياباني الّذي ذهبَ إلى الصّيد، واختفى مدّة أربعة قرون، ثمّ ظهرَ مرّة أخرى [4]، وفي هذه الأثناء يدخلُ أصحاب الكهف القصر، فتجذب **بريسكا** مؤدّبها **غالياس** وتخرجُ معَهُ خارج بهو القصر، ويدورُ حوار بينَ **الملك** وأصحاب الكهف؛ فيطلب الرّاعي (**يمليخا)** أن يذهبَ ليرى أغنامه، ويطلب (**مرنوش)** أن يغادر القصر ليرى زوجته وابنه، أمّا **(مشلينيا)**؛ فيطلب الذّهاب إلى حجرته في القصر لينظّفَ نفسه ويحلقَ لحيته، وما يلبث أن يعودَ (**يمليخا)** ويخبرُ **(مرنوش)** بالحقيقة، ويدخلُ **(مشلينيا)** وقد عَرِفَ الحقيقة من الخدمِ والعبيد، فيتشكّلُ النّموذج العاملي في نهاية الفصل الثّاني على النّحو الآتي:



إنّ الخوفَ يدفعُ برغبة الذّات المُتمثّلة بشخصيَّة **(يمليخا)** إلى العودة إلى الكهف الّذي يُشكّلُ الحلقة الّتي تصله بعالمه المفقود، فـ (**يمليخا)** يقولُ لـ (**مرنوش): ((هذا العالم ليس عالَمَنَا... هذا ليس عالَمَنَا))** [5]، ولكن **(مرنوش ومشلينيا)** يقفان بوجهه ويتّهمانه بأنّهُ قد أُصيبَ بالجنون، فيصرّ (**يمليخا)** على موقفه من خلال محاولته إقناعهما بالحقيقة، ولمّا لم ينجحْ بذلك يودّعهما عائداً إلى الكهف مع كلبه **(قِطمير)**.

---

[1] ينظرُ، أبو العلا، عصام الدّين، آليّات التّلقّي في دراما توفيق الحكيم، ص55-56.

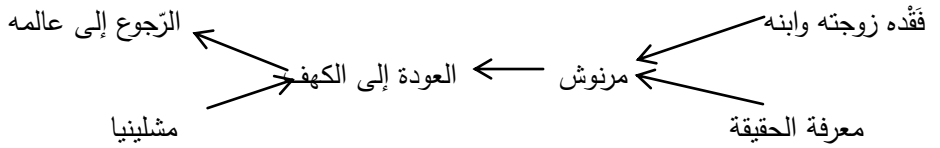
[2] الحكيم، توفيق، المُؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص163.

[3] الحكيم، توفيق، المُؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)، ص165.

[4] المصدر السّابق، ص165.

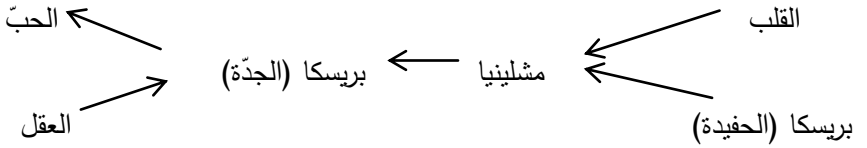
[5] المصدر السّابق، ص170.

ويبدأُ الفصل الثّالث بمشهدِ الفصل الثّاني عينه، ويدورُ حوار بينَ (**مرنوش ومشلينيا**) حولَ الحقيقة الّتي أدركها (**مرنوش**) أيضاً، فتتوضّع العوامل على النّحو الآتي:



فَفَقْد (**مرنوش**) لزوجته وابنه يدفع بالذّات الرّاغبة (**مرنوش**) إلى الاتّصال بموضوع هذه الذّات (العودة إلى الكهف) تحقيقاً لإنجاز الذّات في الرّجوع إلى عالمه الماضي، فـ (**مرنوش**) اكتشفَ الحقيقة بأنَّ زوجته قد ماتت منذُ أمدٍ بعيد، وأنَّ ولده قد ماتَ شهيداً في سنِّ السّتين، وأنَّ منزله قد صارَ مكانه سوقٌ للدروعِ، وأنَّ مدينة طرسوس قد تغيّرت، وهذا ما يُقرّره (**مرنوش**) بقوله: ((**ثمّ المدينة! أهي طرسوس؟ مستحيل أن تكونَ طرسوس! نعم يا مشلينيا. إنَّا بعيدون عن هذه المدينة وسُكّانها بمقدار ثلثمائة عام. وإنَّ يمليخا لم يُجن ولم يكذبْ، إنّي الآن فقط أُدرِكُ هذه الحقيقة**))[1]، ويحاول (**مشلينيا**) أن يصدَّ (**مرنوش**) عمّا يصبو إليه، فيتّهمه بالجنون كما أُتُّهِمَ (**يمليخا**) بذلك أيضاً، لكنَّ (**مرنوش**) يخاطبُ (**مشلينيا**) بهذه الكلمات قبلَ أن يودّعه: ((**إنَّا أشباح ... إنَّا الآن مِلْك الزّمن [...] إنَّا مِلْك التَّاريخ ... ولقد هربنا من التَّاريخ لننزلَ عائدين إلى الزّمن ... فالتَّاريخ ينتقم! ... الوداع يا مشلينيا**)) [2].

بعدَ مغادرة (**مرنوش**) القصر تدخلُ بريسكا، ويدور حوار بينَها وبينَ (**مشلينيا**)، فيتمثّل النموذج العاملي من خلال هذا الحوار وفقاً للآتي:



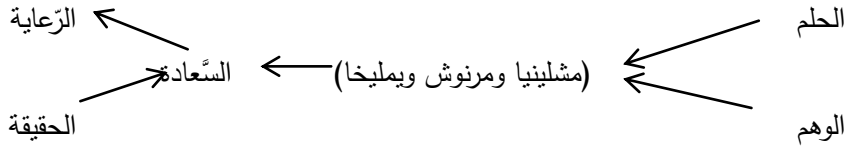
فالقلب يُحرّكُ (**مشلينيا**) إلى الاتّصال بموضوع الذّات الرّاغبة، والموضوع هنا هي (**بريسكا الجدّة**)؛ ليحقّقَ (**مشلينيا**) رغبته في الحُبّ، ويساعده في ذلك (**بريسكا الحفيدة**) الّتي تشبه في شكلها الخارجي (**بريسكا الجدّة**)، ولكنَّ العقلَ يقفُ عائقاً أمامَ قلب (**مشلينيا**) ليُظهِرَ لَهُ الحقيقة، وليجعلَه يرى مواطن الاختلاف بينَ **بريسكا** (الجدّة والحفيدة)، (**فبريسكا الجدّة**) ((**بسيطة، وديعة، صافية النّفس، مؤمنة القلب، طاهرة الضّمير**))[3]، أمَّا (**بريسكاالحفيدة**) فلم يجدْ (**مشلينيا**) تلك الصّفات الّتي وجدها في جدّتها، فينتصر العقل هنا؛ إذ يرى (**مشلينيا**) النّور والحقيقة، ويستيقظ من حلمه العميق؛ ليودّعَ (**بريسكا الحفيدة**) قائلاً: ((**نعم ... نعم ... الوداع! [...] إنَّ بيني وبينك خطوة ... بيني وبينك شِبْه ليلة ... فإذا الخطوة بِحار لا نهاية لها. وإذا اللّيلة أجيال ... أجيال ... وأمدُّ يدي إليكِ [...] فيحول بيننا [...] التَّاريخ [...] لقد فاتَ زماننا ونحنُ الآن ملْك التَّاريخ ... ولقد أردنا العودة إلى الزّمن ولكن التَّاريخ ينتقم ... الوداع!**)) [4].

ويبدأُ الفصل الرّابع والأخير بمشهد الفصل الأوّل ذاته، لتكتملَ الصّورة البانورامِيَّة في هذه المسرحيَّة؛ إذ إنَّ النّهاية من حيثُ البداية، فقد بدأ الفصل الأوّل بحوارٍ بينَ (**مشلينيا ومرنوش ويمليخا**)، وفي الفصل الرّابع بدأ بحوارٍ

---

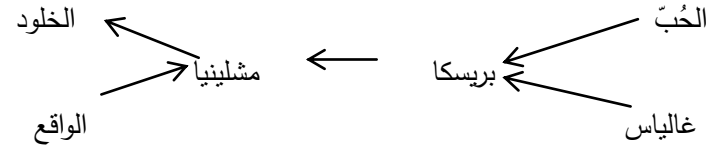
[1] المصدر السَّابق، ص177.
[2] الحكيم، توفيق، المُؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)، ص178.
[3] المصدر السَّابق، ص179.
[4] المصدر السَّابق، ص187.

بين هؤلاء الثلاثة أيضاً، ولكنَّ القِيم والدّلالات اختلفت هنا، فمن خلال هذا الحوار يتكشَّفُ النّموذج العاملي وفقاً للتركيبة الآتية:



فيمثّلُ الحلم العامل المُرسِل الدَّافع بالذّات إلى الاتّصال بالموضوع؛ فالحلم جعلَ (**يمليخا**) يرى السَّعادة في أنَّ أغنامه موجودة، وسوف يرعاها، وجعلَ (**مرنوش**) يرى السَّعادة في رعاية زوجته وابنه، أمَّا (**مشلينيا**) – صاحب فكرة الحلم – فحرَّكَ فيه الحلم السَّعادة لرؤية محبوبته بريسكا، ويساعدهم في تحقيق ذلك الوهم المُتمثّل بعامل الزّمن؛ إذ لا يتصوّر عقل بشريّ أنّهم ناموا ثلاثمئة عام، ولكنّ الحقيقة الَّتي تكشَّفَتْ لهم من خلال ملابسهم الجديدة، ورؤيتهم الحلم نفسه، وقفَتْ أمامَ تحقيق إنجاز الذّات الرَّاغبة، فانتصرت الحقيقة مجدّداً على الحلم والوهم، فَمَاتُوا من دون أن يُدرِكوا أنَّهُ حلمٌ أو حقيقةٌ[1].

وبعدَ أَنْ مضى شهر على رجوعهم إلى الكهف تدخلُ **بريسكا** مع **غالياس** إلى الكهف، وقد تعمَّدَتْ أن تتأخَّرَ شهراً حتَّى تأتي إلى الكهف لتجدَ (**مشلينيا**) قد ماتَ، لكنّ ذلك لم يحصلْ، فقد وجدَتْ (**مشلينيا**) على قيد الحياة، وعندما رآها (**مشلينيا**) سَعِدَ بتلك اللّحظات الَّتي ظنّها حلماً آخر مع **بريسكا** الَّتي حاولَتْ إقناعه بأنَّها حقيقة خالدة؛ لأنَّ القلبَ أقوى من الزّمن، والحبّ يقهر كلّ شيء، وفي نهاية الفصل الرّابع تتوضّح العوامل على النّحو الآتي:



فقد دفعَ الحبّ **ببريسكا** إلى الاتّصال بـ (**مشلينيا**) حتَّى لو كانَ ميتاً؛ تحقيقاً لإنجاز الذّات الرَّاغبة في البقاء والخلود، ولهذا أرادت أن تُدْفَنَ حيَّةً مع (**مشلينيا**)، ويساعدُها في تحقيقِ ذلك **غالياس**، ولكنّ الواقع ومنطق العقل يقفُ عائقاً أمامَ منطق القلب، فتنتهي المأساة بانتصار القلب على العقل عندما تُدفَنُ **بريسكا** حيّة حفاظاً على حبّها الظَّاهر لـ **(مشلينيا)**، فـ((**القلبُ والحبّ يفعلان الأعاجيب يصنعان المعجزات ويُحلّقان فوقَ الأجيال والأزمان كما تُحلّقُ الفراشة فوقَ الأشواك والأزهار. فالقلب في "أهل الكهف" هو سرُّ البقاء**)) [2].

وقد تجسَّدَ الصّراع في مسرحيَّةِ (**أهلالكهف**) بينَ فكرتَين، تمثَّلَتْ الأولى بـ (الموتِ والبعث)، وتمثَّلَتْ الثَّانية في (الواقع والوهم)، أمَّا الفكرة الأولى فقد تجسَّدَتْ في استيقاظ فتية أهل الكهف من نومهم، ثمّ وفاتهم في نهاية المسرحيَّة، واستلهمَ **توفيق الحكيم** فكرة البعث من التّراث الإسلاميّ.

ولكن تعمّق الصّراع الدّراميّ في الفكرة الثَّانية؛ إذ دارَتْ حربٌ طاحنةٌ بينَ الوهم والواقع من جهة، وبينَ الإنسان والزّمن من جهةٍ أخرى، وهذا الصّراع انتصرَ فيه الزّمن على الإنسان، والواقع على الوهم، علماً أنَّ **توفيق الحكيم** أعلنَ منذُ البداية أنّه سيكتب عملاً مسرحيّاً ينتصرُ فيه للإنسان على الزّمنِ، لكن ما إن أنهى العملَ المسرحيّ حتَّى أدركَ أنَّهُ لم يستطع أن يُحقّقَ ما أرادَ؛ إذ انتصرَ الزّمن على الإنسان، وتبدَّى ذلك واضحاً من خلال عودة أهل الكهف إلى كهفِهم الَّذي ناموا فيه سنين وسنين.

---

[1]ينظر: أبو العلا، عصام الدين، آليَّات التَّلقّي في دراما توفيق الحكيم، ص 55–58.

[2]عتمان، أحمد، المصادر الكلاسيكيَّة لمسرح توفيق الحكيم (دراسة مقارنة)، ص225.

ممَّا تقدَّمَ يمكنُ ملاحظة أنَّ حبكة المسرحيَّة كانت حبكة تقليديَّة؛ إذ بدأَتْ بعرض الأحداث والاكتشافات فالتَّعقيد والأزمة ثمّ الحلّ، وقد اعتمدَتْ المفارقة بينَ الحلم والواقع، ففي اللّحظة الَّتي يتوقّع المُتَلَقِّي أنَّ أهل الكهف هُزِمُوا شرَّ هزيمةٍ، وأنَّ الزَّمنَ يُنفّذُ حكمه الصَّادر بحقِّهم، وأرواحهم توشكُ على مغادرة أجسادهم، يحصلُ تحوّل عجيب؛ فإذا بهم يستعيدون ثقتهم بأنفسهم، ويعودُ الأمل إليهم، فما سرُّ هذا الانقلاب العجيب؟ وما سرُّ هذا البعث الثَّاني؟ إنَّه الحلم الَّذي بنى المُؤلِّف **توفيق الحكيم** عالمه كلّه عليه، صحيحٌ أنَّ لحظة الاحتضار قد أفقدتهم المحاكمة المنطقيَّة، ولكنَّهم هم واثقون بأنَّ بعثهم الأوّل كانَ مجرّد حلم[1].

وهذه المفارقة بينَ الحلم والواقع قد تشكَّلَتْ عبر آليَّات تلقٍّ نصَّية مسرحيَّة وأخرى مرئيَّة؛ فالنّصّيّة جاءَتْ على لسان **(يمليخا)** ثم **(مرنوش)** فـ**(مشلينيا)** عندما أدركوا أنَّهم بُعِثُوا في زمنٍ غير زمانهم، وأيضاً في الفصل الرَّابع عندما اعتقدوا أنَّهم رأوا حلماً، أمَّا آليَّة التَّلَقِّي المرئيَّة فقد تمثَّلَت بالحوار الَّذي دارَ بينَ (**مشلينيا وبريسكا**) في نهايةِ الفصلِ الثَّالث.

هذا فيما يخصُّ الفعل الدّراميّ، أمَّا فيما يخصُّ الزّمن الدّراميّ؛ فقد استغرقَ فترةً زمنيَّةً مقدارها شهر ويومان، وتبيّنَ ذلك من خلال إشاراتٍ ذكرها المُؤلِّف **توفيق الحكيم** في مسرحيَّته؛ إذ يستيقظ أهل الكهف في ظهيرة أحد الأيَّام، وهذا ما وردَ على لسان (**يمليخا**): **((أنتما في الظَّلام تنتظران الفجرَ والشّمس في كبدِ السّماءِ))** [2]، ثم يذكرُ المُؤلِّف أنَّ أهل الكهف قد مضى على استيقاظهم ليلةً كاملةً؛ إذ يقولُ **(مشلينيا) لغالياس: ((ألم تقلْ لها إنّي أطلب رؤيتها منذُ البارحة))** [3]، فوجود (**مشلينيا**) في القصر من دون أن يلتقي محبوبته **بريسكا** يوماً كاملاً يضفي مشروعيَّة شوقه لرؤيتها، ووجود **(مرنوش)** خارج القصر في هذا اليوم الَّذي انقضى جعَلَهُ يُدرِكُ الحقيقة، ويذكرُ المُؤلِّف أنَّ شهراً كاملاً قد مضى على بعثِ أهل الكهف، وهذا ما يُعبّرُ عنه غالياس في حوارِهِ مع الأميرة **بريسكا: ((إنَّهم جُثث هامدة كما ترين ... ولقد مضى نحو شهر وهم محبوسون بلا طعام))** [4]، فانتظار **بريسكا** شهراً حتَّى تذهب إلى الكهف يضفي حتميَّة موت أهل الكهف، وبذلك يكون **توفيق الحكيم** قد أضفى على الأحداث طابع الواقعيَّة.

يتجلَّى دور الزّمن في البِنية المعماريَّة للمسرحيَّة من خلال حوارٍ دارَ بينَ **توفيق الحكيم وبريسكا** يكشفُ من خلاله أهمّيَّة عامل الزّمن في البناء الدّراميّ للأحداث، فها هو **توفيق الحكيم** يلتقي **بريسكاالغضبى** الَّتي ما إنْ عرفته حتَّى هبَّتْ صائحة:

(([بريسكا]: إنّي أبغضك من أعماق قلبي! ...

[توفيق الحكيم]: أستغفرُ الله! ... لماذا يا سيّدتي؟ ما جنايتي؟! ...

[بريسكا]: وأحتقرك، كما أحتقر "غالياس"! ...

[توفيق الحكيم]: لاحظي يا سيّدتي – قبل كُلِّ شيء – أنْ ليست لي لحية "غالياس"! ...

[بريسكا]: قُلْ لي أنتَ – قبل كُلِّ شيء – ماذا عليكَ لو أنَّكَ أبقيت لي (مشلينيا)؟ ... لو أنَّ قلمك تمهّلْ لحظة صغيرة ولم يقصف تلك الحياة قبلَ أن يُحضِرَ "غالياس" وعاء اللّبن ...!! ماذا كسبتَ أنتَ من موتِ (مشلينيا)

---

[1]ينظرُ، طرابيشي، جورج، لعبة الحلم والواقع (دراسة في أدب توفيق الحكيم)، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص60.

[2]الحكيم، توفيق، المؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)، ج1، ص161.

[3]المصدر السَّابق، ص173.

[4]الحكيم، توفيق، المؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)،ص193.

قبلَ الأوان؟ ... لحظة واحدة صغيرة كانت كافية لإنقاذ الفتى! ...)) [1]، فيتدخَّل **توفيق الحكيم** ليُبيّنَ أنَّ لحظة زمنيَّة واحدة تقلبُ مجرى الأحداث، فيقول: **((لا تعلمين أنَّ هذه الدّقيقة الواحدة كانَتْ كفيلة أن تُغيّرَ وجه القصّة، وتقلب مصير الأشخاص، وتلقي عناصر الفوضى في العمل كلّه [...] إنَّ الخالقَ لا يمكن أن يخضعَ لغير قانونٍ واحدٍ: "التَّناسُق"))**[2]، فتغيُّر بسيط يفقدُ العمل الفنّيّ تناسقه وتوازنه، ويُشوّش إيقاعه، وذلك ما ساعدَ **توفيق الحكيم** على إنهاء أحداث المسرحيَّة.

2- الشّخصيَّات الدّراميَّة:

تحتوي مسرحيَّة **(أهل الكهف)** ثلاث شخصيَّات رئيسة، وهي: **(مشلينيا ومرنوش ويمليخا)**، وقد أسبغَ **توفيق الحكيم** على شخصيَّاته طابعاً تاريخيّاً؛ إذ جعلَ لكلِّ شخصيَّةٍ تاريخها الخاص بها ممَّا يمنحها صفتها الإنسانيَّة، **فمشلينيا** يمثّلُ السَّاعد الأيمن للملك **دقيانوس**، ويحبّ الأميرة **بريسكا** ابنة الملك الوثني **دقيانوس** الَّتي اعتنقَتْ المسيحيَّة سرّاً كي تتزوّجَ من **مشلينيا**، وتعاهدا أن يكونا زوجين متحابين، فأهداها صليباً ذهبيّاً صنعَهُ بنفسِهِ لها كي تزيّنَ عنقها فيه كقلادة.[3]

اضطرَّ **مشلينيا** إلى الهرب من المدينة بعد أن وقعَ خطاباً منهُ يقرُّ فيه اعتناقه للمسيحيَّة بيد الملك **دقيانوس**، فهربَ **مشلينيا** مع صديقه **مرنوش** إلى الكهف، وهذا الحدث الدّراميّ أفاد **توفيق الحكيم** في بناء المفارقة الدّراميَّة الَّتي تقومُ عليها المسرحيَّة.

يعملُ **توفيق الحكيم** على إضفاء تاريخ عاطفيّ **لمشلينيا** مع **بريسكا** الحفيدة الَّتي يظنّها حبيبته، وما إن يُدرك الحقيقة حتّى يُقرّر العودة إلى الكهف، وتمكّنَ **توفيق الحكيم** من التَّأثير في المُتَلَقّي تأثيراً عاطفيّاً من خلال شخصيَّة **مشلينيا**.

يعدُّ **مشلينيا** شهيد العشق القدّيسي، وتمتازُ شخصيّته الدّراميَّة بوصفِها شخصيّة صراعيَّة عاطفيَّة ذات نزوعات نفسيَّة عذريَّة، وإصرار في تحقيق رغباتها، وقد نجحَ **مشلينيا** في الارتقاء بمشاعره الوجدانيَّة في مقاماتِ التَّسامي ودرجاتِ الحُبِّ العفيف، ولكنَّهُ عانى من عقدةٍ عاطفيَّةٍ مردّها تمزّق الذّات العاشقة بينَ الإخلاصِ في حُبِّ اللهِ والوفاء للمحبوبةِ **(بريسكا)**.

أمَّا **مرنوش** فيمثّل السَّاعد الأيسر للملك **دقيانوس**، وهو صديق **مشلينيا**، وكانَ أباً لولد وزوجاً لامرأة صالحة، يمثّلان الحياة والسّعادة والأمل في حياته، وعندما أدركَ الحقيقة بوفاة زوجته وولده قرَّرَ العودة إلى الكهف أيضاً، وتميّزَتْ شخصيَّته برجاحةِ العقلِ وبُعْدِ النّظرِ، تُحكِّمُهُ في اتّخاذِ القراراتِ، وفي الاستسلامِ لقدرِ الموتِ.

و **يمليخا** لا زوج لَهُ ولا ولد، وليسَ لَهُ شيءٌ في حياته سوى أغنامه الَّتي يرعاها، وُلِدَ مسيحيّاً، واتّصفَتْ شخصيَّته بأنَّهُ ذو نزعةٍ حسّيّةٍ قريبة النّظر، هدَتْهُ فطرته إلى الحقيقة الدّينيَّة وإلى المعجزة الزّمنيَّة من دون برهان؛ إذ إنَّهُ كانَ يفكِّرُ بحواسِهِ، وقد صوّره **توفيق الحكيم** بأنَّهُ مؤمناً مثاليّاً، بينما صوّر **مشلينيا ومرنوش** بأنَّهما ضعيفا الإيمان.

أمَّا **بريسكا الحفيدة؛** فقد صوّرها **توفيق الحكيم** بأنَّها فتاة شابَّة لم تتجاوز العشرين من عمرها، تشبه **بريسكا** الجدّة، وترفض حبّ **مشلينيا** لها؛ لأنَّهُ يحبُّ فيها صورة **بريسكا** الجدّة، ولكنَّها تُقرّرُ في النَّهاية أن تذهبَ إلى **مشلينيا** وتدفنَ نفسها حيَّة في الكهف بعدَ أَنْ تُدركَ أنَّ **مشلينيا** قد ماتَ، وهي أيضاً شهيدة العشق القدّيسي.

---

[1]الحكيم، توفيق، المُؤلّفات الكاملة (عهد الشّيطان)،مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص576.

[2]المصدر السَّابق، ص576.

[3]ينظر: أبو العلا، عصام الدين، آليَّات التَّلقّي في دراما توفيق الحكيم، ص 87.

ويمثّلُ المؤدّب **غالياس** كاتم الأسرار، وهو مربّي الأميرة (**بريسكا الحفيدة)**، ومستشار الملك (**ثيودوسيوس الثّاني)**، وصوّره **توفيق الحكيم** بصورة الجاهل الّذي يدّعي المعرفة والعلم.

وإذا تأمّلنا مستويات بناء الشّخصيَّة الدّراميَّة في المسرحيَّة، فإنّنا نصلُ إلى أنَّ شخصيّة كُلٍّ من **مشلينيا ومرنوش ويمليخا** تنتمي إلى المستوى الثّالث من مستويات بناء الشّخصيَّة الدّراميَّة؛ إذ أسبغَ **توفيق الحكيم** عليها بُعداً تاريخيّاً فمنحها صفةً إنسانيَّةً، أمَّا شخصيَّة **بريسكا** الحفيدة والمؤدّب **غالياس** فتمثّلان المستوى الثّاني من مستويات بناء الشَّخصيَّة الدّراميَّة.

وقد حرص **توفيق الحكيم** أَنْ يُقدِّمَ شخصيّاته الدّراميَّة من خلال الفعل المرئي في أغلب مشاهد المسرحيَّة، وتمثّل ذلك في وصف طول شعورهم ولحاهم، والجوع الّذي يشعرون به، تعبيراً عن المدّة الزّمنيَّة الّتي قضوها نياماً في الكهف، ولهذا تعدُّ هذه الهيئة المرئيَّة إحدى آليّات التّلقّي الّتي اعتمدها **توفيق الحكيم**، فهو من خلال عرضه الشّخصيّات بهذا المشهد الدّراميّ يستهدفُ المتلقّي/المتفرّج لا المتلقّي/القارئ في المقامِ الأوّلِ.[1]

3- اللغة الدّراميَّة:

اعتمدَ **توفيق الحكيم** في كتابة مسرحيَّة **(أهل الكهف)** اللُّغة العربيَّة الفصحى ذات الألفاظ الواضحة والتَّراكيب السّهلة، واستخدمَ صوراً بلاغيَّةً منسجمةً دعمت المواقف وقوّتها، أضف إلى ذلك أنَّه لم يبتعد في استخدام اللُّغة عن لغة أصحاب الكهف في القصّةِ القرآنيَّة في أكثر المواضع.

وقد قسَّمَ **توفيق الحكيم** مسرحيَّته إلى مستويين من مستويات اللُّغة الدّراميَّة، تمثّلَ المستوى الأوّل بالنّصوص الكلاميَّة الّذي اتّصفَ الحوار الدّراميّ باللُّغة الفصحى تلك الّتي تحتوي صوراً بلاغيَّةً، مثل قول مشلينيا عندما أدرَكَ الحقيقة الّتي تفصله عن بريسكا الجدّة: ((**مشلينيا: إنَّ بيني وبينَكِ خطوة ... بيني وبينَكِ شِبْه ليلة ... فإذا الخطوة بِحار لا نهاية لها. وإذا اللّيلة أجيال ... أجيال ... وأمدُّ يدي إليكِ وأنا أراكِ حيّة جميلة أمامي فيَحول بيننا كائنٌ هائلٌ جبَّارٌ: هو التَّاريخ))** [2]، ويتجلَّى الحوار الدّراميّ المتّسم بأسلوب شاعريّ في الحوار الدّائر بينَ مشلينيا ومرنوش عندما وَصَفَ مشلينيا حبيبته بريسكا بأنَّها ملاك وهبة من الله لَهُ يقول:

((مرنوش: إنَّ الحُبَّ ليبتلعُ كُلَّ شيءٍ حتَّى الصّداقة وحتَّى الإيمان.

مشلينيا: [...] إنِّي لن أنسى تلك اللّيلة الَّتي طالما حدّثتُكَ عنها. ليلة كانَتْ في ثيابٍ بيضاء تخطر في بهو الأعمدة حيثُ موعدنا بعد سكون القصر. لقد قُلْتُ لها وقتئذٍ في غير حذر "إنَّكِ مَلَكٌ من ملائكةِ السّماء"؟))[3]، وأيضاً الحوار الّذي دارَ بينَ مشلينيا وبريسكا في نهاية الفصل الثّالث من المسرحيَّة.

أمَّا المستوى الثّاني من مستويات اللُّغة الدّراميَّة؛ فقد تمثّل بالموضّحات الإخراجيَّة فقط، وعبَّرَ عنها **توفيق الحكيم** أيضاً بلغة عربيّة فصحى، منها ما كانَ موجّهاً إلى القائمين على العرض المسرحيّ، مثل قوله ((**الكهف بالرّقيم**

---

[1]ينظر: أبو العلا، عصام الدين، آليّات التّلقّي في دراما توفيق الحكيم، ص 88.

[2]الحكيم، توفيق،المؤلّفات الكاملة (مسرحيَّة أهل الكهف)، ص187.

[3]الحكيم، توفيق،المؤلّفات الكاملة (مسرحيَّة أهل الكهف)، ص160.

... ظلامٌ لا يتبيّن فيه غير الأطياف؛ طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد)) [1]، ومنها ما كانَ موجّهاً إلى أداء الممثّلين بهدفِ التّنبيه على الأداء التّمثيليّ، مثل قوله:

((الملك: [...] (الضّجّة تدنو منهم). (في إضراب خفيف).

مشلينيا: (صائحاً في الخارج). [...]

بريسكا: لا تكاد تراهم حتَّى تصيح صيحة مكتومة، وتتمسكُ بأهداب ثوب غالياس)) [2].

وتتمثّلُ أنماط الحوار الدّراميّ في خمسة أنماط في المسرحيَّة، يتمثّلُ النّمط الأوّل (**الحوار البرهاني**) بالحوار الدّائر بينَ مشلينيا ومرنوش ويمليخا حول المدّة الَّتي قضوها في الكهف نياماً، وهذا ما يتجلَّى في الحوار الآتي:

((مشلينيا: لقد داخلني شكّ.

مرنوش: في ماذا؟

مشلينيا: في زمن إقامتنا بهذا الكهف. ألا تذكر أنّي أتيته حليقاً؟ ها أنذا الآن ولحيتي مُرسَلة وشعري يتدلَّى.

مرنوش: (يتلمّسُ رأسه) صدّقتكما! أنا أيضاً لا أحسبني جئْتُ الكهفَ بهذا الشّعر كلّه في رأسي ولحيتي.

يمليخا: لعلَّنا مكثنا شهراً))[3].

في حين يتمثّلُ النّمط الثّاني (**حوار الانعكاس الكوميديّ**) ببعض مشاهد المسرحيَّة، كما في الحوار الدّائر في الفصل الثّاني:

((مرنـــــوش: [...] أريدُ أَنْ أعرفَ مَنْكَ أينَ بيتي؟ في أيّ موضع؟

غاليـــــاس: (في صوت عميق) في السّماء)) [4]، فيضفي هذا الحوار طابع الحسّ الكوميديّ على كلمات **غالياس.**

ويتمثّلُ النّمط الثّالث (**الحوار الإخباريّ**) عندما أدركَ كُلٌّ من **مشلينيا ومرنوش ويمليخا** الحقيقة بأنَّهم ناموا أكثر من ثلاثمئة عام، فيخاطب **يمليخا مرنوش ومشلينيا** قائلاً:

((يمليخا: (في صوت باكٍ رهيب) دعا يمليخا في شأنِهِ ... أيّها الفتيان! إنَّ يمليخا عمره ثلثمائة عام!!))[5]، ويتجلَّى أيضاً عندما أدركَ مرنوش الحقيقة، فها هو يقولُ لمشلينيا:

((مرنوش: [...] إنَّا بعيدون عن هذه المدينة وسُكّانها بمقدار ثلثمائة عام. وإنَّ يمليخا لم يُجنّ ولم يكذبْ. إنِّي الآن فقط أُدرِكُ هذه الحقيقة... ثلثمائة عام مضَتْ))[6].

---

[1] المصدر السَّابق، ص155.

[2] المصدر السَّابق، ص166-167.

[3] المصدر السَّابق، ص161-162.

[4] المصدر السَّابق، ص169.

[5] المصدر السَّابق، ص172.

[6] المصدر السَّابق، ص177.

أمّا النّمط الرّابع من أنماط الحوار الدّراميّ (**حوار الهوى والحياة**)؛ فيتمثّل بالحوار الدّائر بينَ مشلينيا وبريسكا الحفيدة، وما تضمّنه هذا الحوار من إفصاح عن علاقة الحب الّتي تجمعُ مشلينيا وبريسكا الجدّة، يقولُ: ((**مشلينيا: [...] إنَّ القلبَ الّذي امتلأ يوماً بكِ ليستطيع أن ينبضَ بدونك**(*) **على الأقلّ يوماً أو يومين**))[1].

ويتمثّلُ النّمط الخامس والأخير (**حوار المحادثة والقصص**) بهذه المسرحيّة في قصّة الفتى الصّيّاد أوراشيما الّتي تقصُّها بريسكا على غالياس ، وهذا ما يتجلّى في الحوارِ الدّائر بينهما:

((بريسكا: لو كنتَ قرأْتَ على الأقلّ قصّة أوراشيما كما قرأتُها أنا منذُ قليل ...

غالياس: قصّة أوراشيما؟ وماذا فيها غير ما أعرف؟

بريسكا: إنَّكَ لا تعرف شيئاً. ألا تذكر أنّي سألتك أين كانَ أوراشيما مدى القرون الأربعة، فلم تُجِبْ؟ .....))[2].

وتكشفُ هذه الأنماط عن آليّة تلقٍّ قصدّها **توفيق الحكيم** لتستهدفَ المُتَلَقّي/المتفرّج والقارئ معاً، وما يؤكّدُ ذلك جنوح شَخصيّات المسرحيّة إلى التّحدُّثِ بقاموس لغويّ واحد.

4- سينوغرافيا3(*) **المسرحيّة:**

تَرِدُ السّينوغرافيا في مسرحيّة (**أهل الكهف**) على نحوٍّ مفصّل، ويمكنُ تقسيم المكان المسرحيّ إلى قسمَين؛ القسم الأوّل: المكان المتمثّل بالكهف، والثّاني: المكان المتمثّل بقصر الملك.

استهدفَ **توفيق الحكيم** بعناصر السّينوغرافيا القائمين على العرض المسرحيّ، وتتحدّدُ سينوغرافيا أحداث المسرحيّة في أماكن مغلقة، سواء أكانت في الكهف، أم في قصر الملك؟ وقد عملَت السّينوغرافيا في المسرحيّة على إضفاء طابع الواقعيّة على الأحداث؛ إذ إنَّ فتية أهل الكهف لحاهم طويلة وثيابهم قديمة وشعورهم مدلالة، والكهف مظلم لا تتّضحُ معالمه، في حين يبدو الثّراء الفاحش منطقيّاً كحال القصور جميعها.

تتحدَّدُ جغرافيا الأحداث الدّراميَّة في الفصل الأوّل في الكهف المظلم؛ ويحدّد ذلك **توفيق الحكيم** بقوله: **((الكهف بالرّقيم ... ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف؛ طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسِط ذراعيه بالوصيدِ))**[3]؛ فتؤدّي الإضاءة دوراً مهمّاً في آليّة التّلقّي، فتبثّ حالة من التّرقُّب والقلق في نفس المُتَلَقّي، وهذه الإشارة الخاطفة إلى المكان من دون ذكر التّفاصيل، تُوضّحُ أنَّ **توفيق الحكيم** يعتمدُ على مصمم السّينوغرافيا في تخيُّلِ المشهد المسرحيّ.

وتكشفُ سينوغرافيا الفصل الثّاني عن الحالة المادّيّة والاجتماعيّة الّتي تعيشُ فيها الأميرة **بريسكا** حيثُ رغد العيش والسّعادة من الثّراء الفاحش الّذي تعيشُ فيه، ويتكشّف ذلك في الموضّحة الإخراجيّة الّتي تأتي في بداية الفصل

(*) **هكذا وردَتْ، والصّواب (من دون).**

[1] **الحكيم، توفيق،المؤلّفات الكاملة (مسرحيّة أهل الكهف)، ص179.**

[2] **المصدر السّابق، ص194.**

(*) **يشيرُ المصطلح في العصر الحديث إلى أنَّ السّينوغرافيا هي ((فنُّ تشكيل فضاء العرض والصّورة المشهديَّة في المسرح [...]، وهي نشاط إبداعيّ فنّيّ يفترض معرفة بالرّسم والعمارة [...] وبالتّقنيّات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصّوت) إضافة إلى** (*) **القدرة على تحليل العمل لتجسيده)). إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، بيروت، 1997م، ص265.**

[3] **الحكيم، توفيق، المؤلّفات الكاملة (مسرحيّة أهل الكهف)، ص 155.**

الثَّاني ((**بهو الأعمدة. الأميرة بريسكا بينَ وصائفها وفي يدها كتاب**))[4]، وهذا ما يضفي على المُتَلَقِّي حالةً من الازدراء والاستهجان لهذا الثّراء الفاحش، ويوحي الكتاب الَّذي تحمله **بريسكا** في يدها إلى اهتمامها بالعلم والمعرفة، ممّا يعدُّ ذلك رمزاً للمعرفة الَّتي انتشرَتْ في عصر الملك الجديد، في حين تنشأُ المفارقة الدّراميَّة مع وصف شخصيّة المؤدّب **غالياس**؛ إذ يبدو شيخاً طاعناً في السّنِّ، فيضفي هذا التّصوير تعاطف المُتَلَقِّي معَهُ، ويُكسبه المكياج عنصر المصداقيَّة في تأدية دوره الدّراميّ، وكذلك يعملُ المكياج في تصوير شخصيّة كلٍّ من **مشلينيا ومرنوش ويمليخا** في إثارة الرّعب في نفس المُتَلَقِّي.

ويُحدّدُ **توفيق الحكيم** في قوله ((**منظر الفصل الثَّاني عينه: بهو الأعمدة [...] الوقت ليل والمكان مُضيء**))[1]زمن الفصل الثَّالث بأنَّهُ ليل، ولكن درجة الإضاءة تُغيّر من صورة المشهد لتنقله من الظّلام إلى النّور، فتجعل المكان مُنيراً، وتبثّ حالة من الهدوء والاطمئنان في نفس المُتَلَقِّي.

ويُحدّدُ **توفيق الحكيم** الزّيّ الَّذي يرتديه **مرنوش**، ويوضّح أنَّ **مرنوش** قد حلقَ شعره، ممَّا يبعثُ الهدوء والسّكينة في نفس المُتَلَقِّي، وقد اعتمدَ **توفيق الحكيم** على مصمم الملابس المسرحيَّة وإلى عامل المكياج (**الماكيير**) في إيضاح التَّغيُّر الحاصل على شخصيَّةِ **مرنوش ومشلينيا**.

وفي الفصل الرَّابع والأخير لم يفصّل **توفيق الحكيم** في سينوغرافيا المسرح؛ إذ يذكر الكهف بالرّقيم من دون ذكر تفاصيل السّينوغرافيا، ولكن تَرِدُ تفاصيل السّينوغرافيا في تصوير الشّخصيَّات الدّراميَّة، ويعبّر عن ذلك في قوله: ((**منظر الفصل الأوّل عينه: الكهف بالرّقيم، يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدّدون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين ... والكلب قطمير قابع على مقربة منهم**))[2]، فيؤدّي المكياج دوراً كبيراً في وصف الشَّخصيَّات، وتصوير الشَّخصيَّات كأشباح يبثُّ في نفس المُتَلَقِّي حالة من الرُّعبِ والخوف والهلع.

وفي الفصل الأخير تجتمعُ الشَّخصيَّات الدّراميَّة جميعها، وتتلاقى مفردات الأحداث كلّها، وتختتمُ المسرحيَّة من حيثُ بدأَتْ، وكأنَّها لوحة بانوراميَّة متعدّدة المشارب.

5- إيمائيَّة الممثل وحركته:

أ- إيمائيَّة أداء الممثّل:

يمكنُ رصد أداء الممثّل الَّذي يبرزُ من خلال تصوير بعض المشاهد المحكيَّة أو الحواريَّة الَّتي يشيرُ إليها **توفيق الحكيم** بوصفها موضّحاتٍ إخراجيَّةً في الجدول الآتي [3]، وقد تمَّ الاستعانة بكتاب آليَّات التَّلقِّي في دراما توفيق الحكيم في إعداد هذه الجداول[4]:

الصّفحة	الفصل	الشَّخصيَّة	الموضّحة الإخراجيَّة	وظيفة آليَّة التَّلقِّي
155	الأوّل	مشلينيا	نافد الصّبر	إثارة انفعال المُتَلَقِّي
156	الأوّل	يمليخا	يشيرُ إلى الكلب	إثارة انتباه المُتَلَقِّي
156	الأوّل	يمليخا	في تردُّد	إثارة الحيرة والاستغراب لدى المُتَلَقِّي

[4]المصدر السَّابق، ص163.

[1]الحكيم، توفيق، المؤلّفات الكاملة (مسرحيّة أهل الكهف)، ص 173.

[2]المصدر السَّابق، ص187.

[3]المصدر السَّابق، لقد أوردْتُ أرقام صفحات الاستشهاد في حينه.

[4]أبو العلا، عصام الدّين، آليَّات التَّلقِّي في دراما توفيق الحكيم، ص 159.

156	الأوّل	يمليخا	في استغراب	إثارة الدّهشة لدى المُتَلَقّي
159	الأوّل	مشلينيا	في تأمّل أو كَمَنْ يقنع نفسه	اندماج المُتَلَقّي مع الحدث والشّخصيّة
160	الأوّل	مرنوش	في عتب وتأنيب	إثارة مشاعر اللوم والاستنكار لدى المُتَلَقّي
160	الأوّل	مشلينيا	يهدأُ	إنشاء مفارقة دراميّة
162	الأوّل	مرنوش	نصف ساخر	إثارة الضّحك لدى المُتَلَقّي
165	الثّاني	غالياس	مستاءً	إثارة مشاعر التّعجُّب والاستنكار لدى المُتَلَقّي
165	الثّاني	الملك	متفكّراً	إثارة التّشويق لدى المُتَلَقّي
166	الثّاني	الملك	مفاجأ يرتبكُ	إثارة التّوتُّر لدى المُتَلَقّي
167	الثّاني	مرنوش	في إلحاح	توكيد الحدث الدّراميّ لدى المُتَلَقّي
168	الثّاني	مرنوش	متأمّلاً في المكان ثمّ ثياب الملك	إثارة انتباه المُتَلَقّي إلى عنصر من عناصر السِّينوغرافيا
174	الثّالث	غالياس	يطرقُ خوفاً	إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقّي
175	الثّالث	مشلينيا	في خوف	إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقّي
179	الثّالث	مشلينيا	متفجّراً	إنشاء مفارقة دراميّة، وإثارة الانفعال لدى المُتَلَقّي
179	الثّالث	مشلينيا	في هدوء	التّمهيد لبناء موقف دراميّ تالٍ، وإثارة عاطفة المُتَلَقّي
180	الثّالث	بريسكا	تنظرُ إليه في حسرة	إثارة عاطفة المُتَلَقّي
180	الثّالث	بريسكا	باسمة	إثارة الفرح لدى المُتَلَقّي
181	الثّالث	مشلينيا	في أسف	إثارة الحزن لدى المُتَلَقّي
184	الثّالث	بريسكا	مضطربة	إثارة الاضطراب والقلق لدى المُتَلَقّي
191	الرّابع	مشلينيا	في يأس	إثارة مشاعر اليأس لدى المُتَلَقّي

من خلال تتبُّع حضور الموضّحات الإخراجيَّة الخاصَّة بإيمائيَّة أداءِ الممثّل الَّتي ذكرها **توفيق الحكيم** في مسرحيَّة (**أهل الكهف**) تبيّنَ أنَّها تستهدفُ القائمين على العرض المسرحيّ؛ إذ أسقطَ من خلالها **توفيق الحكيم** جملة من الوظائف الدّراميَّة الخاصَّة بعمليَّة التَّلَقّي، وهذه الوظائف يمكنُ إجمالها فيما يأتي:

1- إثارة انفعال المُتَلَقّي.

2- إثارة انتباه المُتَلَقّي.

3- إثارة الدّهشة لدى المُتَلَقّي.

4- إثارة الاستنكار والرّفض لدى المُتَلَقّي.

5- إثارة التَّوتُّر لدى المُتَلَقّي.

6- اندماج المُتَلَقِّي مع الحدث والشَّخصيَّة.

7- إنشاء مفارقة دراميَّة.

8- إثارة الضّحك لدى المُتَلَقِّي.

9- إثارة التّشويق لدى المُتَلَقِّي.

10- التَّمهيد لبناء موقف دراميّ تالٍ.

11- إثارة مشاعر الفرح لدى المُتَلَقِّي.

12- أثارة مشاعر اليأس وفقدان الأمل لدى المُتَلَقِّي.

ب- الأداء الصّوتيّ:

يؤدّي الأداء الصّوتي دوراً بارزاً في نجاح عرض مسرحيَّة (**أهل الكهف**)؛ لما له من دور كبير في التَّأثير في المُتَلَقِّي، واندماجه في العرض المسرحيّ، ويتمثّلُ الأداء الصّوتي بالموضّحات الإخراجيَّة الَّتي ذكرها **توفيق الحكيم**، ويمكنُ رصد الأداء الصّوتي ووظيفته في الجدول الآتي[1]:

الصّفحة	الفصل	الشَّخصيَّة	الموضّحة الإخراجيَّة	وظيفة آليَّة التَّلَقِّي
155	الأوّل	مشلينيا	صائحاً متذمّراً	إثارة التَّوتُّر لدى المُتَلَقِّي
156	الأوّل	مشلينيا	في صيحة عتب ولوم	إثارة الاستنكار والرفض لدى المُتَلَقِّي
159	الأوّل	مشلينيا	بعد تفكير يصيحُ في فرح	إثارة مشاعر الفرح لدى المُتَلَقِّي
161	الأوّل	الصّوت	صوت صياح يُدوّي بينَ تجاويف الكهف	إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقِّي
162	الأوّل	الصّوت	ضجّة خارج الكهف	إنشاء مفارقة دراميَّة، وإثارة الخوف لدى المُتَلَقِّي
164	الثَّاني	الصّوت	في الخارج ينادي المؤدّب	إثارة التّشويق لدى المُتَلَقِّي
166	الثَّاني	الصّوت	تُسمَعُ ضجّة خارج البهو	التّمهيد لبناء موقف دراميّ تالٍ، وإثارة الخوف لدى المُتَلَقِّي
166	الثَّاني	مشلينيا	صائحاً في الخارج	إثارة الدّهشة لدى المُتَلَقِّي
167	الثَّاني	بريسكا	تصيحُ صيحة مكتومة	إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقِّي
167	الثَّاني	مشلينيا	يصيحُ صيحة خافتة غير متمالك	إثارة مشاعر الفرح لدى المُتَلَقِّي
171	الثَّاني	مرنوش	يصيحُ	تأكيد الحدث الدّراميّ لدى المُتَلَقِّي
171	الثَّاني	يمليخا	صائحاً بمرنوش	إثارة انفعال المُتَلَقِّي
187	الرَّابع	مرنوش	في صوت ضعيف جدّاً	تأكيد الحدث الدّراميّ
188	الرَّابع	مرنوش	في صيحة	إثارة الحسرة والألم لدى المُتَلَقِّي
190	الرَّابع	يمليخا	في صوت كالحشرجة	التّمهيد لبناء موقف دراميّ تالٍ، وإثارة الحزن والألم لدى المُتَلَقِّي

[1] **الحكيم، توفيق،المؤلّفات الكاملة (مسرحيَّة أهل الكهف)، لقد أوردْتُ أرقام صفحات الاستشهاد في حينه.**

من خلال رصد هذه الموضّحات الإخراجيّة الخاصّة بالأداء الصّوتي، فإنّها تدلُّ على أنَّ **توفيق الحكيم** قد استهدفَ القائمين على العرضِ المسرحيِّ، وقد مثّلَتْ هذه الموضّحات الإخراجيّة جملة من الوظائف الدّراميّة، ويمكنُ إيجازها في الآتي:

1- إثارة التّوتُّر لدى المُتَلَقِّي.
2- إثارة الاستنكار والرّفض لدى المُتَلَقِّي.
3- إثارة مشاعر الفرح لدى المُتَلَقِّي.
4- إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقِّي.
5- إنشاء مفارقة دراميّة.
6- إثارة التّشويق لدى المُتَلَقِّي.
7- إثارة مشاعر الاضطراب والقلق لدى المُتَلَقِّي.
8- إثارة مشاعر الحزن والألم لدى المُتَلَقِّي.
9- تأكيد الحدث الدّراميّ.
10- إثارة انفعال المُتَلَقِّي.
11- إثارة انتباه المُتَلَقِّي.

ج- حركة الممثّل:

تعدُّ حركة الممثّل من أهمِّ المكوّنات البصريَّة الّتي ترسمُ جماليَّة العرض المسرحيّ، لذلك اعتمدَ **توفيق الحكيم** على وصف حركة الممثل بدقّة، ويمكنُ رصد الموضّحات الإخراجيَّة الخاصَّة بحركة الممثّل وتحليلها في الجدول الآتي[1]:

الصّفحة	الفصل	الشّخصيَّة	الموضّحة الإخراجيَّة	وظيفة آليَّة التّلقّي
155	الأوّل	مشلينيا	يتمطّى	التّمهيد لبناء موقف دراميّ
156	الأوّل	مرنوش	في اندفاع مقصود	إثارة انفعال المُتَلَقِّي
157	الأوّل	مشلينيا	يحاولُ أن ينهضَ فتؤلمه عضلاته	بثّ المصداقيَّة على الحدث الدّراميّ
157	الأوّل	مشلينيا	يعودُ إلى القعود في قنوط	إثارة عاطفة المُتَلَقِّي
164	الثّاني	غالياس	يستديرُ سريعاً	إثارة انتباه المُتَلَقِّي
169	الثّاني	غالياس	يتقدّم متشجعاً إلى مرنوش	إنشاء مفارقة دراميَّة
175	الثّالث	مرنوش	يدخلُ مرنوش في ثياب حديثة	إثارة انتباه المُتَلَقِّي إلى عنصر من عناصر السِّينوغرافيا
175	الثّالث	مرنوش	يجرُّ جسمه جرّاً	إثارة عاطفة المُتَلَقِّي
175	الثّالث	مرنوش	يقعُ رأسه على صدر مشلينيا	إثارة الحزن والألم لدى المُتَلَقِّي
177	الثّالث	مشلينيا	يسحبُ يده منه	إثارة الاضطراب والقلق لدى المُتَلَقِّي
177	الثّالث	مرنوش	ضارباً رأسه بيده	إثارة التّوتُّر لدى المُتَلَقِّي

[1] **الحكيم، توفيق،المؤلّفات الكاملة (مسرحيَّة أهل الكهف)، لقد أوردْتُ أرقام صفحات الاستشهاد في حينه.**

177	الثَّالث	مشلينيا	رافعاً رأس مرنوش	إثارة عاطفة المُتَلَقِّي
178	الثَّالث	بريسكا	تجتازُ البهو وترى مشلينيا فتجفل	إثارة انتباه المُتَلَقِّي إلى عنصر من عناصر السِّينوغرافيا وإثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقِّي
181	الثَّالث	بريسكا	شاردة تحسُّ شفة مشلينيا على يدها فتنتزعها	التَّعبير عن مشاعر الحُبّ
194	الرَّابع	غالياس	يدخلُ غالياس مُسرِعَاً حاملاً وعاء	تأكيد الحدث الدّراميّ

ممّا تقدّم من الجدول السَّابق نُلحَظُ أنَّ **توفيق الحكيم** قد استهدفَ بعملِهِ هذا القائمين على العرض المسرحيّ، ويمكنُ إيجاز الوظائف الدّراميَّة لحركة الممثّل في النّقاط الآتية:

1- التَّمهيد لبناء موقف دراميّ.
2- إثارة انفعال المُتَلَقِّي.
3- بثّ المصداقيَّة على الحدث الدّراميّ.
4- إثارة الدّهشة لدى المُتَلَقِّي.
6- إثارة الضّحك لدى المُتَلَقِّي.
7- إثارة انتباه المُتَلَقِّي.
8- إثارة الخوف والرّهبة لدى المُتَلَقِّي.
9- إنشاء مفارقة دراميَّة.
10-إثارة الاضطراب والقلق لدى المُتَلَقِّي.
11- إثارة الحزن والألم لدى المُتَلَقِّي.
12- إثارة التّشويق لدى المُتَلَقِّي.
13- إثارة التَّوتُّر لدى المُتَلَقِّي.
14- إثارة الاستنكار والرّفض لدى المُتَلَقِّي.
15- تأكيد الحدث الدّراميّ.

الاستنتاجات والتوصيات:

ممَّا تقدَّم نلحظُ أنَّ:

1- منظومة العرض المسرحيّ تتفاعل مع نظريَّة التَّلَقِّي، باستثمار مبادئها ومفاهيمها، والسّير على تعاليم أعلامها، والبحث عن العناصر الجماليَّة الَّتي تبعثُ المتعة في تلقِّي النّص المسرحيّ، مثل القارئ الضّمني، وملء الفراغات، والاستراتيجيَّات النّصيَّة.

2- النّقد المسرحيّ الَّذي يعدُّ الأساس في عمليَّةِ التَّلَقِّي قد اهتمَّ بالنّصّ المسرحيّ، وهمَّشَ دور المُتَلَقِّي، مع العلم أن لا وجود للمسرح من دون المَتَلقِّي.

3- تتحقّق العلاقة الجدليَّة في العرض المسرحيّ بينَ ما هو إنتاجي وما هو تقبّلي.

4- عمليَّة التَّلَقِّي المسرحيّ لا تُبنَى على معطيات حسّيّة فحسب، بل تتداخلُ فيها ما هو انفعاليّ وما هو إدراكيّ ومعرفيّ، وهذا ما يسعى إليه المُتَلَقِّي عند مشاهدته العرض المسرحيّ، فيحاول تكوين بنية حكائيَّة حول ما يشاهده، والعمل على ربطها بالفضاء الزّماني والمكاني والشّخصيَّات، كما يحاولُ تفكيك العلامات؛ وربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى.

- **الخاتمة:**

ممَّا تقدَّمَ نجدُ أنَّ الفعل الدّراميّ بيّن المُتَلَقِّي الّذي يقصده **توفيق الحكيم** في مسرحيّته، بأنَّهُ هو المُتَلَقِّي/المتفرّج، وقد تجلَّى ذلك من خلال دراسة:

1- الزّمن الدّراميّ الَّذي أسبغَ على الأحداث الدّراميّة للمسرحيّة صفة المنطقيَّة والواقعيَّة، وساعد في إنتاج الحبكة الدّراميَّة في المسرحيّة.

2- الشَّخصيَّة الدّراميَّة الَّتي أضفَتْ على النّصّ المسرحيّ أبعاداً جماليَّة وصفات إنسانيَّة ممّا يزيد إحساس المُتَلَقِّي بإنسانيّتها.

3- اللُّغة الدّراميَّة الَّتي تميّزت بأنَّها لغة شفَّافة واضحة استطاعَتْ أَنْ تكشفَ عن مشاعر الشخصيَّات الدّراميَّة.

4- السِّينوغرافيا الَّتي عملت على إضفاء الواقعيَّة على الأحداث الدّراميَّة استهدفَتْ القائمين على العرضِ المسرحيّ.

5- أسهمت الموضّحات الإخراجيَّة في إضاءة النّصّ المسرحيّ، والمواقف المسرحيَّة.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1. إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، *المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)* ، مكتبة لبنان، بيروت، 1997م.

2. الحكيم، توفيق، *المُؤلّفات الكاملة (أهل الكهف)*، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص897.

3. الحكيم، توفيق، *المُؤلّفات الكاملة (عهد الشّيطان)*، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص897.

4. طرابيشي، جورج، *لعبة الحلم والواقع (دراسة في أدب توفيق الحكيم)* ، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص195.

5. عتمان، أحمد،*المصادر الكلاسيكيَّة لمسرح توفيق الحكيم* ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978م، ص307.

6. أبو العلا، عصام الدّين، *آليَّات التَّلَقِّي في دراما توفيق الحكيم* ، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2007م، ص230.

7. مندور، محمّد، *مسرح توفيق الحكيم*، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص180.