Heritage influences in the theater of Tawfiq al-Hakim Study of the play "People of the Cave"

Dr. Fatima Hakim*

(Received 6 / 11 / 2019. Accepted 8 / 12 / 2019)

□ ABSTRACT □

The recall of personalities, events or historical stages in a literary work in contemporary Arabic literature, is one of the most important phases of the relationship of the contemporary writer with his heritage, and the Koran is a source of creativity and expression of the Qur'anic personality or employment, and gives richness, authenticity and comprehensiveness of the writer's evidence.

Since the religious heritage is closer to the collective memory, writers to this aspect accepted poetry and prose after the setback of June 1967, they came to the religious heritage inspired and inspired to inspire to be their literature documented relevance to society.

The research came in four main ideas: the first in the Tawfiq al-Hakim theater, the second in inviting al-Hakim to find an Arab theater, and the third: in the statement of the idea of the play of the people of the cave, and the fourth: to clarify the relationship between the play of the people of the cave and heritage, especially the Koran, through language and personalities Dialogue and conflict.

Keywords: Inherited, Heritage, Cave, Religion, Quran.

Assistant Professor , Specialty, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Tishreen University, Lattakia, Syria

المؤثّرات التّراثيّة في مسرح توفيق الحكيم
دراسة لمسرحيّة " أهل الكهف "

د. فاطمة حكيم*

(تاريخ الإيداع 6 / 11 / 2019. قبل للنشر في 8 / 12 / 2019)

□ ملخّص □

إنَّ استدعاء الشّخصيّات أو الأحداث أو المراحل التّاريخيّة في عملٍ أدبيٍّ في الأدب العربيّ المعاصر ، هو من أهمِّ أطوار علاقة الأديب المعاصر بموروثه ، ويعدُّ القرآن من مصادر الإبداع والتّعبير بالشّخصيّة القرآنيّة أو توظيفها ، ويُعطي غنًى وأصالة وشمولاً لأدب الأديب .

وبما أنَّ الموروث الدّينيّ أقرب إلى الذّاكرة الجماعيّة فقد أقبل الأدباء إلى هذا الجانب شعراً ونثراً بعد نكسة حزيران 1967م ، أقبلوا إلى التّراث الدّينيّ يستوحونه ويستلهمونه ليستثيروا الهمم وليكون أدبهم أوثق صلةً بالمجتمع .

وجاء البحث في أربعة أفكارٍ رئيسةٍ : الأولى في مسرح توفيق الحكيم ، والثّانية في دعوة الحكيم إلى إيجاد مسرحٍ عربيٍّ ، والثّالثة : في بيان فكرة مسرحيّة أهل الكهف ، والرّابعة : في إيضاح العلاقة بين مسرحيّة أهل الكهف والموروثات التّراثيّة ، وخاصَّةً القرآن وذلك من خلال اللّغة والشّخصيّات والحوار والصّراع .

الكلمات المفتاحيّة: الموروث ، التّراث ، الكهف ، الدّين ، القرآن .

* مدرّسة، اختصاص مسرح، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

مقدّمة :

تعدُّ المسرحيّة من أشكال الأدب ، وتختلف المسرحيّات فيما بينها اختلافاً كبيراً ، فبعض المسرحيّات تحوي نصوصاً وحواراتٍ يقوم بها الممثّلين ، وبعضها الآخر من النّوع الصّامت ، وهنالك نوعٌ يغلب عليه الغناء وليس الحوار ، ويعتمد نجاح المسرحيّة على قدرة الممثّلين على إيصال الفكرة وتمثيل الحضور .

وتُعد المصادر الدّينيّة ، وخاصّة القرآن الكريم منبعاً ثرّاً من منابع الإلهام الأدبيّ الذي يعكس الأديب من خلال التّطرق إليه بوصفه روح العصر ، ويعيد بناء الماضي وفق رؤيا إنسانيّة معاصرة تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه ، وهذا يعني أنَّ الماضي يعيش في الحاضر ، ويرتبط معه بعلاقةٍ جدليةٍ تعتمد على التّأثير والتّأثر ، تجعل من النّصّ الحاضر ذا قيمةٍ توثيقيّةٍ ، يكتسب بحضورها دليلاً محكماً ، وبرهاناً على كبرياء الأمّة التّليد وحاضرها المجيد .

يستدعي الأديب أوجه التّشابه بين أحداث الماضي ، ووقائع العصر وظروفه سواء أكانت سلبيّة أم إيجابيّة ، وهو في ذلك يطلق العنان لخياله كي يكشف عن صدى الجماعة ، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التّاريخيّة العامّة الّتي يبحث عنها ، أو الموضوعات التّاريخيّة الكبرى الّتي تشكّل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمّة دون الخوض في جزئيّاتٍ صغيرةٍ .

أهمّيّة البحث وأهدافه :

تنبع أهمّيّة البحث من كونه يدرس مسرحيّةً أثَّر فيها التّراث الدّينيّ والقصَص القرآنيّة ، ولا سيما قصّة أصحاب الكهف ، ويحاول الكشف عن مدى نجاح توفيق الحكيم في استلهام قصّة أهل الكهف القرآنيّة ، وتهدف إلى إلقاء الضّوء على تلك المسرحيّة ودراسة مدى التّطابق أو التّناقض بين قصّة أهل الكهف ومسرحيّة توفيق الحكيم .

كما يحاول الكشف عن مادّة مسرحيّة توفيق الحكيم المتمثّلة في القرآن الكريم ، وهكذا يعدّ القرآن الكريم، وخاصّة سورة الكهف المصدر الّذي استند إليه الكاتب مع بعض التّحوير فنّياً وروائيّاً .

منهجية البحث :

يحاول البحث إتّباع المنهج الوصفي الّذي يستند إلى التّحليل بالدّرجة الأولى ، إذ سيحاول بيان مدى التّطابق أو التّناقض بين مسرحيّة أهل الكهف كما أوردها توفيق الحكيم ،والقصّة القرآنيّة لأصحاب الكهف ، وأثّر القصّة القرآنيّة على المسرحيّة .

مسرح توفيق الحكيم :

يتبوَّأ توفيق الحكيم مكانةً مهمّةً في تاريخ المسرح العربيّ ، فإذا كان (مارون النّقاش) هو أوّل من ساهم في إدخال الفنّ المسرحيّ إلى البلدان العربيّة ، فإنَّ (توفيق الحكيم) يُعدّ أوّل أديبٍ سعى إلى تجسيد هذا الفنّ عملاً أدبيّاً خالصاً ؛ إذ ساهم في إغناء الأدب العربيّ بهذا اللون الأدبيّ الفنّيّ ، فألَّف ما يقارب الثّمانين عملاً مسرحيّاً، ممّا جعله يحتلُّ مكانة الرّيادة في هذا المجال ، كما ساهم الحكيم في رسم ملامح مسرحٍ عربيٍّ من خلال إبداعاته الفنّيّة يحمل : ((**نفس**

المدلول[1] الّذي يتبادر إلى الأذهان...هذا المدلول هو نفس ما يسمّى اليوم بالمسرح الانكليزي أو المسرح الفرنسيّ أو غيرها من المسارح العظيمة ، فهي دائماً تشمل كلّ الأنواع ، ولا تقتصر على نوعٍ واحدٍ ، وتعالج المحلّيّ والأدبيّ ، والمصري ، والتاريخي ، والواقعي ، والرمزي ، وتستخدم اللغة العامية ، واللغة الشعرية ، واللغة العليا والمتوسطة ، كما تمارس التجارب المسرحية المختلفة في كل الاتجاهات))[2] .

ويعدّ الحكيم إضافة إلى ما سبق أوّل كاتب مسرحي تمكّن من استحضار التّراث بمختلف مصادره ، وتطويعه لخدمة قضايا الواقع المعاصرة عبر مصادره التّراثيّة المتنوّعة والمتمثّلة في استلهامه للقرآن الكريم ، والتّراث الشّعبيّ والرّسميّ والفرعونيّ ، والإغريقيّ ، وتجسّده هذه المرحلة سلسلةً طويلةً عبر مسيرته الفنّيّة من كلاسيكيّة وتراثيّة وواقعيّة ، تناول فيها قضايا فكريّة وسياسيّة متنوّعة .

كتب توفيق الحكيم للمسرح العربيّ زخماً وافراً من المسرحيّات العربيّة ، وإليه يعود الفضل في إغناء الحركة المسرحيّة العربيّة ، وإليه يعود الفضل في دعم هذا الفنّ ومنحه الاحترام والقيمة ، وإدخال عنصر الفكر فيه، وجعله نوعاً من الأنواع الأدبيّة مثل الشّعر والروايّة ، ويمثّل أدبه المسرحيّ استجابةً صادقةً لظروف مجتمعه ، وتلبيةً لحاجات المرحلة التّاريخيّة السّائدة في عصره ، ويشير توفيق الحكيم في مقدّمة مجموعة مسرحياته التي كانت بعنوان " المسرح المنوع " 1955م إلى أنَّ رحلته عبر درب المسرح وتناوله لشتّى المذاهب والمواضيع ((**أنَّ أدبنا العربيّ لم يعترف بالأدب المسرحي قالباً أدبيّاً إلى جانب القصّة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل جداً ... فمؤلّفنا المسرحيّ المعاصر ينهض على فراغ أو شبه فراغ ، وهذا هو سرّ رحلتي القلقة في كلّ الاتّجاهات ، فأنا أحاول في قلقٍ جنونيٍّ أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنةٍ برحلة قطعها الأدب المسرحيّ في اللّغات الأخرى في نحو ألف سنةٍ**))[3] .

ومن الملاحظ أنَّ الحكيم في تناوله للقضايا الفكريّة المهمّة ، ومن خلال الخلفيّة التّراثيّة المتنوّعة التي امتلكَ ناصيتها وجسّدها في أعماله قد أبرزت لديه مسائل عدّة هي أقرب إلى الفلسفة منها إلى الصّراع بين الزّمن والواقع، والقدرة والحكمة ، والعقل واللّذة ، وغيرها من القضايا التي ينظر لها من خلال ما يُطلق علية بالتّعادليّة[4]. فعلى سبيل المثال حاول الحكيم في مسرحيته " أهل الكهف " 1928م المحافظة على الشّكل العامّ لقصّة أهل الكهف كما جاءت في القرآن الكريم ، كما أنَّه لم يخرج عن الإطار الزّمانيّ والمكانيّ لها ، فوقائع أهل الكهف عند الحكيم تبدأ باستيقاظ الفتية الّذين حدّد عددهم الحكيم ، وذكر أسماءهم " مشلينا – منوش – يمليخا الرّاعي مع كلبه ، وإضافته شخصيّات ثانويّة أخرى في المسرحيّة[5] ، بينما وردت القصّة في القرآن الكريم خلافاً لذلك ؛ إذ لم يرد في القرآن الكريم عدد الفتية كما جاء في قوله تعالى : ﴿ **قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلا قَلِيلٌ** ﴾[6].

دعوة الحكيم إلى إيجاد قالبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ :

كان مسرح الحكيم منذ أواسط الخمسينيّات حتّى أواسط الستّينيّات (1956–1966) قد بلغ الذّروة من العمق والجاذبيّة

1 – هكذا وردت في المصدر .

2 – الحكيم ، توفيق : *توفيق الحكيم يتحدّث* ، مطابع الأهرام التجارية ، مصر ، 1971م ، ص26–27 .

3 – الحكيم ، توفيق : *المسرح المنوع ، 1932–1955* ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، 1956م ، ص7 .

4 – الحكيم ، توفيق : *التعادلية* ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، 1955م ، ص121 .

5 – الحكيم ، توفيق: *أهل الكهف* ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ن ط1 ، 1978

6 – سورة الكهف ، الآية 71 .

الفنّيّة والارتباط بالفكر الشّعبيّ والاجتماعيّ ، كما أنّ نهضة المسرح في السّتينيّات قد ارتبطت بوجود نخبةٍ من كتاب المسرح ، وبحضور الحكيم في المسرح ، وكان من أهمّ عوامل النهضة المسرحيّة في السّتينيّات الارتباط بين أدب المسرح و المسرح ، وهو العماد الرّئيس في مشروع الحكيم المسرحيّ ، ومحاولته إيجاد قالبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ خالصٍ .

وتبرز دعوة الحكيم إلى إيجاد قالب مسرحيّ عربيّ[1] نابعٍ من الأرض العربيّة ، ومستلهمٍ من التّراث العربيّ ضمن المقولات التي ردّدها معظم النّقاد وكتّاب المسرح ، وإشارتهم إلى خلوّ الحضارة العربيّة من هذا اللّون الأدبيّ بمفهومه الأرسطيّ الغربيّ ، ويشير الحكيم غلى ذلك بقوله : ((**فقد تردّد الأدب العربيّ في قبول هذا اللّون الغريب عليه فتركه زمناً خارج جدرانه ، يسمع بأمره من أفواه النّظارة دون أن يحفل بالالتفات إليه أو الخوض فيه**))[2].

لقد سعى الحكيم خلال مسيرته الطّويلة عبر الأدب إلى استزراع هذا اللّون الفنّيّ في الأدب العربيّ ، ودعا إلى استنباته ، وبرزت محاولته في ربط هذا الفنّ الوافد ببعض المظاهر الفنّيّة في التّراث العربيّ ، وبعض الفنون الشّعبيّة المتوارثة بدءاً من مسرحيّته "الزّمار" التي ألّفها منذ مطلع الثّلاثينيّات ، ومروراً بمسرحيّته "الصّفقة" الّتي كتبها في منتصف الخمسينيّات التي أوجد فيها ألواناً من الفنون الشّعبيّة الرّيفيّة ، ثم مسرحيّته " يا طالع الشّجرة " الّتي جرّب فيها مسرح اللامعقول وربط من خلالها ألوان الأدب الشّعبيّ ببعض الاتّجاهات الفنّيّة العالميّة، وهو ما أشار إليه (عزّ الدّين إسماعيل) بقوله : ((**لقد دخل توفيق الحكيم إلى ميدان الكتابة والإبداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكلاً من أشكال الكتابة الأخرى التي لها نماذج تراثيّة نفسه عليه من قبل ومن ثمّ كان طبيعيّاً أن يواجه الحكيم منذ اللحظة الأولى بالغ الحساسيّة : هل يملك خيوطه إلى المصدر التّقليديّ الّذي ينبغي لكلّ كاتبٍ مسرحيٍّ أن ينطلق منه ، وهو المسرح الإغريقيّ ؟ أم ماذا يصنع ؟**))[3]

وقد تجسّدت محاولات الحكيم بالتّطبيق أوّلاً وبالتّنظير ثانياً ؛ إذ وجد أنَّ الكتابة المسرحيّة العربيّة ظلّت تدور على مدى قرن من الزّمان في فلك الأشكال والقوالب الغربيّة ، وبرأي توفيق الحكيم أنّ مسرح السّامر في المسرح الشّعبيّ المصريّ قد نُقِلَ عن المسرح الغربيّ بعد دخول الحملة الفرنسيّة إلى مصر كما وجد أيضاً أنَّ استنبات الفنّ المسرحيّ في الأدب العربيّ مردّه إلى الاقتباس عن المسرح الغربيّ حتّى وصوله إلى مرحلة التّأليف الحقيقيّ ؛ إذ ((**بدأ من النّقد والاقتباس عن المسرح الأوربيّ ، وسارت عمليّة النّقل عن أوروبا من مرحلة السّامر إلى مرحلة التّرجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التّأليف المسرحيّ**))[4] .

لقد سعى الحكيم إلى استحداث قالبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ يستند إلى التّراث العربيّ والمنابع الأصليّة ، ويختلف عن القالب الأوربيّ الأرسطيّ وذلك عبر المحاولات التّنظيريّة لتأسيس مسرحٍ عربيٍّ أصيلٍ ، ويرى الحكيم أنَّ الاتّكاء على فنوننا المحلّيّة النّابعة من تراثنا الشّعبيّ وبيئتنا المحلّيّة وماضينا أمر لابدّ منه ، وأنّ هذه السّمة خاصّة بالشّعوب النّامية ، وأنّه لا بدّ من السّعي إلى إيجاد قالبنا المسرحيّ ، وذلك بالعودة إلى البدايات الأولى التي كان العرب فيها بعيدين عن فكرة التّشخيص والتّمثيل ، وكان لهم فنونهم البدائيّة الّتي تتّكئ على الحكواتيّة والمدّاحين والمقلّدين ، وتلقّى صدًى واستحساناً كبيرين لدى العامّة ، فكثيراً ما كانت تحقّق لهم المتعة والفائدة . إضافةً إلى المنابع الفنّيّة التي تجسّد ((**منبعاً آخر من تراثنا الأدبيّ في روايات الأغاني ، وفي ما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزّمان ، وغيرهم من شخصيّات ومواقف**

---

1 – ينظر : الحكيم ، توفيق : *قالبنا المسرحي* ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، 1981 ،

2 – الحكيم ، توفيق : *مقدمة مسرحية الملك أوديب* ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، د. ت ، ص11.

3 – إسماعيل ، عزالدين : *توظيف التراث في المسرح* ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، م1 ، 1980م ، ص170.

4 – الحكيم ، توفيق : *قالبنا المسرحي* ، ص12 .

وحوار ، فإنّنا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشّكل أو القالب المسرحيّ الذي نحاول الكشف عنه...))[1] .

ويبدو أنّ القالب الذي اقترحه الحكيم قد اُشترِطَت فيه مسألتان ؛ **الأولى** : أن يكون هذا القالب بمثابة النّبع الذي تتحدر إليه جميع النّماذج المسرحيّة العالميّة والمحلّيّة قديماً وحديثاً بمعنى أن يكون عالميّاً يصلح لكلّ زمانٍ ومكانٍ . **وثانيهما** : أن يكون عماده الحكواتي والمقلّداتي وفي بعض الأحيان المدّاح ، وأن يتجرّد عن مكوّنات المسرح الغربيّ المعروفة ، وحاول الحكيم في الجزء التّطبيقيّ من كتابه أن يُبرهن أنّ قالبه المسرحيّ الأصيل قادر على توصيل أعمال النّماذج المسرحيّة العالميّة إلى فئات الشّعب ، وإلغاء الحاجز الفاصل بين الجماهير وآثار الفنّ العالميّ . ولا شكّ أنّ محاولة الحكيم في دعم نظريّته وتطبيق قالبه قد أثارت الجدل والنّقاش بين الكتّاب والمسرحيين على حدّ سواء ، فمنهم من أشار إلى أنّ غاية الحكيم في قالبه المسرحيّ ترمي إلى هدم ذوق المشاهد العربيّ ، وشدّه إلى آثار الفكر الإنسانيّ في المسرح [2] .

فهنالك من وجد أنّ مقدّمة الكتاب ((**تتّصف بالعجلة بسبب الافتقار إلى النّظرة الكلّيّة في موضوعٍ خطيرٍ كهذا ، وبالتّفكّك بسبب توالي الأفكار دون أن تكتمل مقوّمات صحّتها ، وبالتّردّد بسبب قلّة حماسة الكاتب وضآلة إيمانه الموضوعيّ بالدّعوة الّتي ينادي بها))**[3] .

وهنالك من أشار إلى أنّ دعوة الحكيم لإيجاد قالبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ قد اتّسمت بالتّردّد والحذر ، وأنَّ الحكيم لم يكن واثقاً من القالب الاستقلاليّ الّذي وضعه ، وأنّ قالبه لا يمكن تطبيقه علميّاً في المسرح ، لكون الحكيم لم يستفد منه في مسرحيّاته ؛ ولأنّ هذا القالب لا يمكن أن يُطبّق على الغرب ؛ لأنّ طرح الحكيم لقالبه يشكّل تردّياً للحضارة الغربيّة وعودة إلى البدائيّة ، أضف إلى ذلك فإنّ قالب الحكيم لم يطرح على السّاحة العربيّة بوصفه بديلاً يحلّ محلّ القالب المستورد ، بل قدّم بشيء من التّردّد والاستحياء ليواكب تدفّق صراعات القوالب الغربيّة ، كما أنّ الاعتماد على قالبه يُشكّل تخلّفاً عن مسيرة الرّكب الحضاريّ[4] .

وممّا لا شكّ فيه أنّ الحكيم في دعوته لإيجاد قالبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ كان أسيراً للمسرح الغربيّ ، لا سيما المسرح اليونانيّ ، فكان تأثّره به واضحاً في أكثر من ناحية ، وقد صرّح بذلك في أكثر من موضع إذ وجد ((**أنّ القالب العالميّ السّائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافّة الشّعوب والأحقاب ، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة ... بل فيه النّفع والدّليل على وجودنا الحيّ في قطار الحضارة المتحرّكة))**[5] ، وممّا يحمد للحكيم ريادته التّأصيليّة الجادّة التي تميّزت بمزايا عدّة ، منها :

---

1 – الحكيم ، توفيق : *قالبنا المسرحي* ، ص13–14 .

2 – يُنظر : بوتيسيفا ، تمارا الكسندر : *ألف عام وعام على المسرح العربي* ، ترجمة : توفيق المؤذن ، دار الفارابي ، بيروت ، 1981 ، ص190 .

3 – حمادة ، إبراهيم : *توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي* ، مجلة فصول ، م2 ، ع3 ، 1982 ، ص162 .

4 – الحوامدة ، مفيد : *المسرح العربي ومشكلة التبعية* ، مجلة الفكر ، م17 ، ع4 ، 1987م ، ص72.

5 – الحكيم ، توفيق : *قالبنا المسرحي* ، ص12 .

1- مساهمته في تأسيس المسرح الذّهنيّ الفلسفيّ ، وإدخاله الادب التّمثيليّ لأوّل مرّة على الأدب العربيّ ، فقد اثار مسرح الحكيم الذّهنيّ جمهور النّقاد ، ومنهم عميد الأدب العربيّ (د. طه حسين) الذي أشاد بمسرحيّة أهل الكهف **((أنشأ فناً ، وفتح باباً جديداً في الأدب العربيّ ، ويمكن أن يُقال إنّها رفعت من شأن الأدب العربيّ ، وأتاحت له أن يثبت للآداب الحديثة والقديمة... بل ويمكن أن يُقال إنّ الذين يحبّون الأدب الخالص من نقّاد أجانب يستطيعون أن يقرأوها وإن ترجمت لهم))**[1] .

2- محاولته تقريب مسرح اللامعقول للتّعبير عن الواقع بغير الواقع ، وتطبيقه على بعض مسرحيّاته ؛ مستلهماً الأساليب الشّعبيّة ، وكانت تلك محاولةً منه لخوض تجربةٍ جديدةٍ في المسرح ، كي لا يبقى المسرح العربيّ أسير نمطٍ واحدٍ ، وذلك باستفادته من التّجارب المسرحيّة العالميّة .

3- سعيه إلى إيجاد مسرحٍ جيّدٍ اعتمد فيه على الحاكي والمقلّد والمدّاح ، ووجد أنّه بالإمكان وضعهم في القالب المسرحيّ الجديد ، وتمثيلهم لأعلام المسرح قديماً وحديثاً ، واختار نماذج عالميّة كبرى وصاغها في قالبه المسرحيّ الجديد .

مسرحيّة أهل الكهف:

ظهرت الطّبعة الأولى من مسرحيّة أهل الكهف عام 1933م ، في طبعة عن دار مطبعة مصر بالقاهرة ، وقد طبع المؤلّف عدداً خاصاً وزّع معظمه على خاصّة الكتّاب والأدباء وكبرى الصّحف والمجلات ، فقوبل صدور المسرحيّة بضجّة من كتّاب مصر وقادة العرب فيها ، واعتبرها بعضهم قطعة من الفنّ الخالص ، وهي مسرحيّة من آثار الشّباب كتبها الحكيم عام 1928م بمقهى صغير بضاحية الرّمل من مدينة الإسكندريّة . وصورة المسرحيّة ارتسمت في أعماق الكاتب منذ صغره حين كان يستمع لسورة الكهف تُتلى كلّ يوم جمعة في المسجد .

تحتوي مسرحيّة "أهل الكهف" ثلاث شخصيّات رئيسة ، وهي: " مشلينيا ومرنوش ويمليخا" ، وقد أسبغ توفيق الحكيم على شخصيّاته طابعاً تاريخيّاً ؛ إذ جعل لكلٍّ شخصيّةٍ تاريخها الخاصّ بها ممّا يمنحها صفتها الإنسانيّة ، فمشلينيا يمثّل السّاعد الأيمن للملك دقيانوس ، ويحبّ الأميرة بريسكا ابنة الملك الوثني دقيانوس الّتي اعتنقت المسيحيّة سرّاً كي تتزوّج من مشلينيا ، وتعاهدا أن يكونا زوجين متحابّين ، فأهداها صليباً ذهبيّاً صنعه بنفسه لها كي تزيّن عنقها فيه كقلادة.

اضطرَّ مشلينيا إلى الهرب من المدينة بعد أن وقع خطابٌ منهُ يقرُّ فيه اعتناقه للمسيحيّة بيد الملك دقيانوس ، فهرب مشلينيا مع صديقه مرنوش إلى الكهف ، وهذا الحدث الدّراميّ أفاد توفيق الحكيم في بناء المفارقة الدّراميّة الّتي تقوم عليها المسرحيّة.

يعمل توفيق الحكيم على إضفاء تاريخ عاطفيّ لمشلينيا مع بريسكا الحفيدة الّتي يظنّها حبيبته ، وما إن يدرك الحقيقة حتى يقرّر العودة إلى الكهف ، وتمكّن توفيق الحكيم من التّأثير في المتلقّي تأثيراً عاطفياً من خلال شخصيّة مشلينيا.

يعدُّ مشلينيا شهيد العشق القدّيسي، وتمتاز شخصيّته الدّراميّة بوصفها شخصيّة صراعيّة عاطفيّة ذات نزوعات نفسيّة عذريّة ، وإصرار في تحقيق رغباتها ، وقد نجح مشلينيا في الارتقاء بمشاعره الوجدانيّة في مقامات التّسامي ودرجات الحبّ العفيف ، ولكنّه عانى من عقدةٍ عاطفيّةٍ مردّها تمزّق الذّات العاشقة بين الإخلاص في حبِّ الله والوفاء للمحبوبة (بريسكا).

---

1 – حسين ، طه : *أهل الكهف ونشأة الأدب المسرحي العربي المقروء* ، مجلة الرسالة ، 1933م . ص230–231 .

أمّا مرنوش فيمثّل السّاعد الأيسر للملك دقيانوس ، وهو صديق مشلينيا، وكان أباً لولد وزوجاً لامرأة صالحة ، يمثّلان الحياة والسّعادة والأمل في حياته ، وعندما أدرك الحقيقة بوفاة زوجته وولده قرّر العودة إلى الكهف أيضاً ، وتميزت شخصيّته برجاحة العقل وبُعد النّظر، تُحكِّمهُ في اتّخاذ القرارات ، وفي الاستسلام لقدر الموت.

ويمليخا لا زوج له ولا ولد ، وليس له شيءٌ في حياته سوى أغنامه الّتي يرعاها ، وُلِدَ مسيحيّاً ، واتّصفت شخصيّته بأنّه ذو نزعةٍ حسّيّةٍ قريبة النّظر، هدتهُ فطرته إلى الحقيقة الدّينيّة وإلى المعجزة الزّمنيّة من دون برهان ؛ إذ إنّه كان يفكّر بحواسهِ، وقد صوّره توفيق الحكيم بأنّه مؤمنٌ مثاليٌّ، بينما صوّر مشلينيا ومرنوش بأنّهما ضعيفا الإيمان.

أمّا بريسكا الحفيدة فقد صوّرها توفيق الحكيم بأنّها فتاة شابّة لم تتجاوز العشرين من عمرها ، تشبه بريسكا الجدّة ، وترفض حبّ مشلينيا لها ؛ لأنّه يحبُّ فيها صورة بريسكا الجدّة، ولكنّها تقرّر في النّهاية أن تذهب إلى مشيلينا وتدفن نفسها حيَّة في الكهف بعد أن تدرك أنَّ مشيلينا قد مات ، وهي أيضاً شهيدة العشق القدّيسي.

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

وإذا تأمّلنا مستويات بناء الشّخصيّة الدّراميّة في المسرحيّة ، فإنّنا نصل إلى أنّ شخصيّة كلٍّ من مشلينيا ومرنوش ويمليخا تنتمي إلى المستوى الثّالث من مستويات بناء الشّخصيّة الدّراميّة ؛ إذ أسبغ توفيق الحكيم عليها بُعداً تاريخيّاً فمنحها صفةً إنسانيّةً ، أمّا شخصيّة بريسكا الحفيدة والمؤدّب غالياس فتمثّلان المستوى الثّاني من مستويات بناء الشّخصيّة الدّراميّة.

وقد حرص توفيق الحكيم أن يقدّم شخصيّاته الدّراميّة من خلال الفعل المرئي في أغلب مشاهد المسرحيّة، وتمثّل ذلك في وصف طول شعرهم ولحاهم ، والجوع الّذي يشعرون به ، تعبيراً عن المدّة الزّمنيّة الّتي قضوها نياماً في الكهف ، ولهذا تعدُّ هذه الهيئة المرئيّة إحدى آليات التّلقّي الّتي اعتمدها توفيق الحكيم ، فهو من خلال عرضه الشّخصيّات بهذا المشهد الدّراميّ يستهدفُ المتلقّي/ المتفرج لا المتلقّي / القارئ في المقام الأوّل.

مسرحية أهل الكهف والمؤثّرات التّراثية القرآنيّة :

تتضمّن هذه المسرحيّة عقدتين دراميتين ، وهما : العقدة التّاريخيّة ذات الطّابع الدّيني الّتي تتمثّل في هروب مجموعة من القديسين المسيحيين إلى الكهف من الطّاغية دقيانوس الذي كان يتبع المتديّنين بالقتل والذّبح، وطرح مشكلة البعث والنّشور بعد الموت ، ولا سيما أن هذه القصّة الدّراميّة معجزة حقيقيّة ودليل قاطع على قدرة الله "عزّ وجلّ" على الخلق والموت والبعث من جديد على غرار قصة عزيز نبي الله ، لكنّ الحكيم حوّل هذه القصّة الدّينيّة ، وأضاف إليها العقدة الدّراميّة الّتي تتمثّل في الغرام والتّجربة الرّومنسيّة الطّاهرة ، والحبّ العفيف بين مشلينيا والأميرة بريسكا الّتي تنتهي بالوداع والموت بسبب عاتق الزّمن وحتميّة القدر واستحالة البقاء في الحياة لوجود غرابة كينونيّة ووجوديّة . وتُضفي العقدة الغراميّة طابعاً فنيّاً وتشويقاً جميلاً على حبكة المسرحيّة وتثير وجدان المتلقّي وعقله ، وهذا يتبيّن من خلال ملاحظة الفرق الأساس بين القصّة القرآنيّة ومسرحيّة الحكيم[1].

إذن تستوحي مسرحيّة أهل الكهف القصّة القرآنيّة الواردة في سورة الكهف الّتي ذهب المفسّرون في تفسيرها وتأويلها مذاهب عدّة ، وخاصّة في عدد الهاربين إلى الكهف زمن الملك دقيانوس الّذي كان يقتل المسيحيين ، ويجبرهم على الضّلال والكفر ، لكن هنالك فروق واتّفاقات عدّة بين القصّة القرآنيّة والمسرحيّة ، منها :

1 – يُنظر : حمداوي ، جليل : *شرح مسرحية كم لبثنا في الكهف* ، المنتدى التربوي ، 2006م ، ص2 .

- **اللّغة** : اعتمد توفيق الحكيم في كتابة مسرحيّة (أهل الكهف) اللّغة العربيّة الفصحى ذات الألفاظ الواضحة والتّراكيب السّهلة ، واستخدم صوراً بلاغية منسجمة دعمت المواقف وقوّتها ، أضف إلى ذلك أنّه لم يبتعد في استخدام اللّغة عن لغة أصحاب الكهف في القصّة القرآنيّة في أكثر المواضع.

وقد قسّم توفيق الحكيم مسرحيّته إلى مستويين من مستويات اللّغة الدّراميّة ، تمثّل المستوى الأوّل بالنّصوص الكلاميّة التي اتّصف الحوار الدّرامي فيها باللّغة الفصحى تلك الّتي تحتوي صوراً بلاغيّة ، مثل قول مشلينيا عندما أدرك الحقيقة التي تفصله عن بريسكا الجدة: ((**مشلينيا: إنّ بيني وبينك خطوة... بيني وبينك شبه ليلة... فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها. وإذا الليلة أجيال... أجيال... وأمدّ يدي إليك وأنا أراك حيّة جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار. هو التّاريخ**)) [1] ، ويتجلّى الحوار الدّراميّ المتّسم بأسلوبٍ شاعريٍّ في الحوار الدّائر بين مشلينيا ومرنوش عندما وصف مشلينيا حبيبته بريسكا بأنّها ملاك وهبة من الله له يقول :

((مرنوش: إنّ الحبّ ليبتلع كلّ شيء حتّى الصّداقة وحتّى الإيمان.

.....

مشلينيا: [....] إنّي لن أنسى تلك الليلة الّتي طالما حدّثتك عنها . ليلة كانت في ثياب بيضاء تخطر في بهو الأعمدة حيث موعدنا بعد سكون القصر . لقد قلت لها وقتئذٍ في غير حذر " إنك ملك من ملائكة السماء"؟))[2]، وأيضاً الحوار الذي دار بين مشيلينا وبريسكا في نهاية الفصل الثّالث من المسرحيّة .

أمّا المستوى الثّاني من مستويات اللّغة الدّرامية فقد تمثّل بالموضّحات الإخراجيّة فقط وعبّر عنها توفيق الحكيم أيضاً بلغة عربيّة فصحى ، منها ما كان موجّهاً إلى القائمين على العرض المسرحي ، مثل قوله : **((الكهف بالرّقيم.... ظلام لا يتبيّن فيه غير الأطياف ؛ طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربةٍ منهما كلبٌ باسطٌ ذراعيه بالوصيد))** [3]، ومنها ما كان موجهاً إلى أداء الممثّلين بهدف التّنبيه على الأداء التّمثيليّ ، مثل قوله: **((الملك:[...] (الضّجة تدنو منهم) . (في إضراب خفيف)**

مشلينيا:(صائحاً في الخارج) [...]

بريسكا: لا تكاد تراهم حتّى تصيح صيحة مكتومة ، وتتمسّك بأهداب ثوب غالياس)) [4] .

وتتمثّلُ أنماط الحوار الدّراميّ في خمسة أنماط في المسرحيّة ، يتمثّلُ النّمطُ الأوّل (الحوار البرهانيّ) بالحوار الدائر بينَ مشلينيا ومرنوش ويمليخا حول المدّة الّتي قضوها في الكهف نياماً ، وهذا ما يتجلّى 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 مُرسلة وشعري يتدلّى.

يمليخا: نعم. نعم. أنا كذلك لحظتُ وأنا أُخرجُ قطعة الفضّة للرجل أنّ أظافري طويلة على هيئةٍ لم أعهدها من قبلُ!

مشلينيا: تُرى ألبثنا أسبوعاً ونحنُ لا نشعر!

---

1 – الحكيم ، توفيق، المؤلفات الكاملة (مسرحية أهل الكهف) ، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 1994م ، ص187.

2 – المصدر السابق، ص160.

3 – المصدر السابق، ص155 .

4 – الحكيم، توفيق، المؤلفات الكاملة : "مسرحية أهل الكهف" ، ص166-167

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

يمليخا: لعلّنا مكثنا شهراً))[1]

بينما يتمثّل النّمط الثّاني (حوار الانعكاس الكوميديّ) ببعض مشاهد المسرحيّة ، كما في الحوار الدّائر في الفصل الثّاني:

((مرنوش:[...] أريدُ أن أعلافَ منك أينَ بيتي ؟ في أيّ موضع؟

غالياس : (في صوت عميق) في السّماء))[2] ، فيضفي هذا الحوار طابع الحسّ الكوميديّ على كلمات غالياس.

ويتمثّل النّمط الثّالث (الحوار الإخباريّ) عندما أدركَ كلٌّ من مشلينيا ومرنوش ويمليخا الحقيقة بأنّهم ناموا أكثر من ثلاثمئة عام ، فيخاطب يمليخا مرنوش ومشلينيا قائلاً:

((يمليخا: (في صوت باكٍ رهيب) دعا يمليخا في شأنهِ... أيّها الفتيان! إنَّ يمليخا عمره ثلاثمئة عام!!))[3] ، ويتجلّى أيضاً عندما أدرك مرنوش الحقيقة ، فها هو ذا يقول لمشلينيا :

((مرنوش:[...] إنّا بعيدون عن هذه المدينة وسُكّانها بمقدار ثلاثمئة عام . و إن يمليخا لم يُجن ولم يكذب . إنّي الآن فقط أُدرك هذه الحقيقة... ثلاثمائة عام مَضتْ))[4].

أمّا النّمط الرّابع من أنماط الحوار الدّارميّ (حوار الهوى والحياة) فيتمثّل في الحوار الدّائر بين مشلينيا وبريسكا الجدّة، يقول : **((مشلينيا:[...] إنَّ القلبَ الّذي امتلأ يوماً بك ليستطيع أن ينبض بدونك على الأقل يوماً أو يومين))**[5].

ويمثّل النّمط الخامس والأخير (حوار المحادثة والقصص) بهذه المسرحيّة في قصّة الفتى الصّيّاد أوراشيما الّتي تقصّها بريسكا على غالياس ، وهذا ما يتجلّى في الحوار الدّائر بينهما :

((بريسكا: لو كنتَ قرأتَ على الأقلّ قصّة أوراشيما كما قرأتها أنا منذُ قليل...

غالياس: قصّة أوراشيما ؟ وماذا فيها غير ما أعرف ؟

بريسكا: إنّك لا تعرف شيئاً . ألا تذكر أنّي سألتك أين كان أوراشيما مدى القرون الأربعة ، فلم تُجِبْ ؟...))[6]

وتكشف هذه الأنماط عن آليّة تلقٍّ قصدها توفيق الحكيم لتستهدف المُتلقّي / المتفرّج والقارئ معاً ، وما يؤكّدُ ذلك جنوح شخصيّات المسرحيّة إلى التّحدّث بقاموس لغويّ واحد ، وهنا تكمن العلاقة بين الشكل والمضمون .

ولعلّ غاية الحكيم عندما ألّف أهل الكهف لم تكن ترمي إلى تناول القصّة كما ورت في القرآن الكريم ، وتجسيدها في قالبٍ مسرحيٍّ ، بل كانت غايته التّطلُّع إلى التّراث الدّينيّ والقصص الإسلاميّة بعين التراجيديا الإغريقيّة حتّى تتمّ عمليّة التّوافق بينهما وتقوّي الثّقافة الغربيّة من الثّقافة العربيّة .

وقد عدّ النقّاد مسرحيّة أهل الكهف عملاً أدبيّاً خالصاً ، ومنح توفيق الحكيم مكان الرّيادة في إيجاد أدبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ حقيقيٍّ ، فمن خلال أهل الكهف حاول الحكيم تطبيق الأسلوب البنائيّ للدراما الإغريقيّة على الأساطير الإسلاميّة والتّراث الإسلاميّ العربيّ بغية المقارنة بين الأدبين .

---

1 – المصدر السابق ، ص161–162 .

2 – المصدر السابق ، ص 169.

3 – المصدر السابق ، ص 172.

4 – الحكيم، توفيق، المؤلفات الكاملة : "مسرحية أهل الكهف" ، ص177 .

5 – المصدر السابق ، ص 179 .

6 – المصدر السابق ، ص 194 .

- **الشّخصيّات** : أخذ الحكيم ما جاء في القرآن الكريم ، واكتفى بثلاث شخصيّات ، هم : ميشلينا ومرنوش ووزيرا دقيانوس ، ثمّ الرّاعي يمليخا وكلبه قطمير ، وأضاف إليهم الفتاة بريسكا ومربيها غالياس ، وممَّا يؤخذ على الكاتب أنّه جعل يمليخا أكثر تديّناً من مشلينيا ومرنوش اللّذَين ارتبطا بزينة الدّنيا والبقاء من أجل الحبّ والحياة ممّا جعل حواراتهما داخل الكهف تنمّ عن عقيدة مضطربة فيها الشّكّ والتّذبذُب والتّقلّب ، وهذا يتناقض مع فحوى السّورة القرآنيّة التي وصفتهم بقوة الإيمان والتّوحيد ، قال تعالى : ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى * وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطًا﴾[1].

إنّ توفيق الحكيم بعث في أهل الكهف حياةً أخرى فيها قوّةٌ ، وفيها خصبٌ ، وفيها فلسفةٌ تمكّنها من الاتّصال بالحياة الإنسانيّة العامّة على اختلاف العصور والبيئات من أنحاء عدّة غير النّاحية الّتي عُني بها القرآن الكريم ، وعُنيت بها الأحاديث عامّة .

- **المكان** : قصّة أهل الكهف كما هو معلومٌ من الآيات حدثت في زمانٍ ومكانٍ غير معروفين لنا ، وتعود بنا الحكاية إلى بداية انتشار الدّيانة المسيحيّة في العصر الرّومانيّ ؛ إذ وجد توفيق الحكيم معجزة تصلُح وعاءً لفحص قضية البعث ، وهي تقول إنَّ نفراً من المسيحيّين الأوائل خافوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرّومان الوثني ، ففرّوا إلى كهفٍ ناموا فيه مئات السّنين ، ثم بعثوا في عصر الإمبراطور المسيحيّ الصّالح تيدوسيوس الثّاني[2] ، ويتمثّل الفضاء الدّراميّ العامّ في مدينة طرسوس بفضاءَيها المتناقضين : فضاء الموت والفقدان يعني الكهف أو القبر المقدّس ، وفضاء الحياة والسّلطة يعني الحبّ والقصر .

- **الصّراع** : إنَّ محور هذه المسرحيّة يدور حول صراع الإنسان مع الزَّمن ، وهذا الصّراع بين الإنسان والزّمن ، وبعبارة أخرى بين الجيل القديم والجيل الجديد[3] ، ويتمثَّل في ثلاثةٍ من البشر يُبعثون إلى الحياة بعد النّوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرونٍ ليجدوا أنفسهم في زمن غير الزّمن الذي عاشوا فيه من قبل.

الصّراع في هذه المسرحيّة كما في سواها من مسرحيّات الحكيم الذّهنيّة ، فهو ليس صراعاً بين الشّخصيات ، وبعبارةٍ أخرى يتمثّل الصّراع الدّراميّ في هذه المسرحيّة في صراع أهل الكهف ضدّ الزّمن من أجل الحياة والحبّ ، كما يُحيل النّصّ إلى صراع دينيّ ألا وهو صراع الإيمان " أهل الكهف " مع الكفر والوثنيّة "دقيانوس" .

وهنالك صراعٌ رمزيٌّ تعكسه الشّخصيات ، وهو تقابل العقل "مرنوش" مع القلب "مشلينا" والحواس "يمليخا"[4] ، ولكن يبقى يبقى الصّراع ضدّ الزّمن هو المحكُّ الدّراميّ لهذه المسرحيّة ، بقول مشيلينا :

((إليَّ يا مرنوش ... يا يمليخا ... إنا لا نصلح للحياة .. إنا لا نصلح للزَّمن ... ليست لنا عقول ... لا نصلح للحياة))[5]

---

1 – سورة الكهف ، الآية : 13– 14 .

2 – يُنظر : موسى ، خليل : *المسرحية في الأدب العربي الحديث* ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997م ، ص95.

3 – موافي ، عثمان : *في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث* ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ط2، 2000م ، ص106 .

4 – إسماعيل ، عز الدين : *قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر* ، دار الفكر العربي ، 1980م ، ص225 .

5 – الحكيم ، توفيق : *أهل الكهف* ، ص97.

الاستنتاجات والتّوصيات :

1- تأخذ مسرحيّة أهل الكهف مادّتها من القرآن الكريم ، ولاسيما من سورة الكهف ، وهكذا يعدّ القرآن الكريم وخاصّة سورة الكهف الموروث التّراثيّ الّذي استند عليه الحكيم تفاعلاً وتناصّاً .

2- موضوع قصّة أهل الكهف يتّصل بالحياة الإنسانيّة العامّة على اختلاف العصور والبيئات ، فهي تطرح العديد من التّساؤلات عن الزّمن والعبث والصّلة بين الإنسان والزّمن ، وبين الحيّ والأحياء .

3- بين مسرحيّة أهل الكهف والقصّة القرآنية فروقٌ عدّة في الشّخصيات والمكان والصّراع .

4- لا يوجد تطابُق بين شخصيّات المسرحيّة والقصّة القرآنيّة ؛ إذ اكتفى الحكيم بثلاث شخصيَّات وردت أسماؤهم في التَّفسير النّسقيّ ، في حين وصفهم القرآن بقوَّة الإيمان والتَّوحيد ، وحوارات الشّخصيّات داخل الكهف في المسرحيّة تنمّ عن عقيدةٍ مضطربةٍ فيها الشكّ والتَّذبذُب ، والتقلّب ، وهذا يتناقض مع فحوى السّورة القرآنيّة .

References:

*- The Holy Quran .

1- Ismail, Ezzeddine: Recruitment of Heritage in the Theater, Chapters Magazine, The Egyptian General Book Authority, M1, 1980 AD.

2- Ismail, Ezz El-Din: Human Issues in Contemporary Theatrical Literature, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1980.

3- Poteseva, Tamara Alexander: a thousand years and a year on the Arab stage, translated by Tawfiq Al-Muezzin, Dar Al-Farabi, Beirut, d. T .

4- Hussein, Taha: People of the Cave and the Genesis of Arab Dramatic Literature, Al-Risala Magazine, 1933.

5- Al-Hakim, Tawfiq: The People of the Cave, Dar Al-Kitab Al-Libnani, Beirut, 1st edition, 1978.

6- Al-Hakim, Tawfiq: Al-Tadaliya, The Ideal Press, Cairo, 1955, p. 121.

7- Al-Hakim, Tawfiq: Tawfiq Al-Hakim speaks, Al-Ahram Commercial Press, Egypt, 1971.

8- Al-Hakim, Tawfiq: Our Theatrical Template, The Ideal Press, Cairo, 1981.

9- Al-Hakim, Tawfiq, The Complete Books "The People of the Cave Play", Publishers Library, Beirut, Lebanon, 1994 AD.

10- Al-Hakim, Tawfiq: The Varied Theater, 1932-1955, The Typical Press, Cairo, 1956.

11- Al-Hakim, Tawfiq: Introduction to the King Oedipus play, model press, Cairo, D.

12- Hamada, Ibrahim: Tawfiq Al-Hakim and the Search for a Theatrical Template, Fasoul Magazine, M2, G3, 1982.

13- Hamdaoui, Jalil: Explanation of the play "How much we broadcast in the cave," the educational forum, 2006 AD.

14 - Hawamdeh, Moufid: The Arab Theater and the Problem of Dependency, Journal of Thought, Article 17, No. 4, 1987.

15 - Muwafi, Othman: On the theory of literature "of issues of poetry and prose in modern Arab criticism, University Knowledge House, Alexandria, 2nd edition, 2000 AD.

16- Musa, Khalil: Drama in Modern Arab Literature, Union of Arab Writers, Damascus, 1997.