إشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم

د. علي محمد السيد خليفة

أستاذ مساعد بكلية الآداب، جامعة العريش
جمهورية مصر العربية
وكلية التربية والآداب بتربة، جامعة الطائف
المملكة العربية السعودية

الاستلام	٢٠١٧/١١/٩	المراجعة	٢٠١٧/١٢/٥	النشر	٢٠١٧/١٢/٣١

ملخص:

الخاتمة هي أهم جزء في المسرحية، فهي آخر ما يتبقى في ذهن المشاهد لها بعد مشاهدتها، وبقدر جودتها تبقى في ذهنه ويشعر بالاقتناع بها، وليس غريبا إذن ان نرى بعض المسرحيات العالمية كان من أسباب جودتها وشهرتها تلك الخاتمة التي انتهت بها، كمسرحية بيت الدمية لإبسن ومسرحية ماكبث لوليم شكسبير.

والغالب على مسرحيات كاتبنا الكبير توفيق الحكيم حسن الخاتمة بها ومجيئها في مكانها، كما نرى في خاتمة مسرحية السلطان الحائر وخاتمة مسرحية الصفقة وخاتمة مسرحية أغنية الموت، ولكن هناك مسرحيات للحكيم وجدت خللا في خاتمتها، وقد حصرتها في هذه الدراسة في النقاط التالية. أولا: الخاتمة التي توافق أفكار الحكيم الذهنية وتخالف بناء المسرحية، وقد وجدت خمس مسرحيات للحكيم نهايتها غير محكمة، وأن الذي اضطره لوضع هذه النهايات بها هو حرصه فيها على أن تعبر هذه النهايات عن القضايا الذهنية التي بها، وبدت هذه النهايات غير منسجمة مع البناء الدرامي لهذه المسرحيات، وهذه المسرحيات هي؛ مسرحية أهل الكهف ومسرحية شهرزاد ومسرحية الملك أوديب ومسرحية النائبة المحترمة ومسرحية شمس النهار.

ثانيا: الخاتمة المفاجئة وغير المبررة دراميا، وهناك ست مسرحيات لتوفيق الحكيم رأيت فيها الخاتمة كانت مفاجئة، وغير مقنعة في مكانها، ولم يسق الحكيم إليها رغبته في إبراز أفكاره الذهنية بها، ولكنه أتى بهذه النهايات المفاجئة وغير المقنعة في هذه المسرحيات ليضع نهاية مريحة للقارئ والمشاهد لها، على الرغم من أنها لا تتفق مع تصاعد الأحداث فيها ورسم الشخصيات بها، وها هي ذي المسرحيات الست للحكيم التي بها هذه النهايات المفاجئة وغير المبررة دراميا؛ مسرحية إيزيس ومسرحية لعبة الموت ومسرحية ساحرة ومسرحية الكنز ومسرحية صاحبة الجلالة ومسرحية مصير صرصار.

ثالثا: الخاتمة المفتوحة غير المقنعة، ونرى للحكيم بعض المسرحيات لها نهايات مفتوحة، وهذه النهايات المفتوحة بها جاءت مناسبة لها، وينفتح بها أبواب التأويل لها، كما نرى في مسرحية نهر الجنون ومسرحية يا طالع الشجرة، ولكن هناك ثلاث مسرحيات للحكيم كانت الخاتمة فيها مفتوحة وغير مقنعة بذلك الشكل، وهذه المسرحيات هي؛ مسرحية رصاصة في القلب ومسرحية الورطة ومسرحية احتفال (أبو سنبل).

رابعا: الخاتمة الطويلة المملة، ومن خصائص الخاتمة الجيدة في المسرحية أن تكون متمشية مع الأحداث بها، وفي الوقت نفسه تكسر أفق التوقع للمشاهد والقارئ لها، وكذلك يجب أن تكون سريعة في إيقاعها، وقد وجدت مسرحيتين للحكيم نهايتهما طويلة مما يبعث الملل للمشاهد والقارئ لهما، وهاتان المسرحيتان هما؛ مسرحية الملك أوديب ومسرحية الأيدي الناعمة. وختاما يمكنني القول إنني في هذه الدراسة حصرت مسرحيات توفيق الحكيم التي هناك إشكاليات في خاتمتها.

Epilogue in the Plays of Tawfiq Al-Hakim

Dr. Ali Mohamed Khalifa

Associate Professor, Faculty of Art

Arish University, Egypt

Faculty of Art and Education, Taraba

Taif University, KSA

Received	9/11/2017	Revised	5/12/2017	Published	31/12/2017

Abstract:

An epilogue is the most significant part of a play; it is the last scene audiences leave theatre with and the more good-quality an epilogue is, the longer it dwells in the viewer's memory. Hence, it's typical to find that some renowned plays have reached such level of fame because of their epilogues, such as: Ibsen's "A Doll's House" or Shakespeare's "Macbeth". Good-quality and proper epilogues have been a common characteristic of our author's, Tawfiq Al-Hakim, work as the case in his plays "Al Sultan Al Ha'er - A Sultan At A Loss", "Alsafqa-The Deal" and "Ughniat Al Mawt- The Death Song". However, some of Al-Hakim other play epilogues have met some level of imperfection. In the study in hand I have enlisted such imperfections as follows: First, epilogues that meet Al-Hakim's approach, yet fail to meet the structure of the play; in such respect I have found that five of Al-Hakim's plays do have imprecise epilogues. I have also found that he had to retreat to such strategy out of his concern that such endings express the intellectual causes they tackle as such endings seemed inconsistent with the dramatic structure of these plays which are "Ahl Al-Kahf- The People of The Cave ","Shahrazad- Scheherazade", "Al-Malek Audeib – King Oedipus", "Al-Nae'ba Al-Mohtarama-The Respectful Member of Parliament" and "Shams Al-Nahar- The Daytime Sun". Second, unforeseen and dramatically unjustified epilogues through which six more plays ended in a surprising unjustified manner. Al-Hakim had to retreat to such strategy not to satisfy his desire to point out his approach as tackled in such plays but to create an end that leaves a reader or a viewer at ease even though such endings do not follow the acceleration of events and the characters sketched in such plays. These six plays are "Isis", "Le'bat Al Mawt- Death Game", "Sahera-A Witch", "Al-Kanz- The Treasure", "Sahebat Al-Jalalah –Her Majesty" and "Masir Sorsar – The Fate of A Cockroach". Third, open-ended irrational epilogues through which we see some of Al-Hakim's open-ended plays whose endings were applicable as they open a door for interpretations and analyses as the case in the plays of "Nahr Al-Jonoun – River of Madness" and "Tale' Al-Shajarah – The Tree Climber". However, three of Al-Hakim's open-ended plays have followed a different scheme as their endings were irrational such as: "Rasasah Fi Al-Qalb – A Bullet In The Heart", "Al-Warta – The Dilemma" and "Ehtefal Abou Sinbel – Abu Simbel Celebration". Fourth: long uninteresting epilogue; a good epilogue of a play should conform to the events of the play while, at the same time, go beyond the expectations of the reader or the viewer, it should be also of a fast rhythm. I have found two long- epilogue plays of Al-Hakim that bring the reader or the viewer to monotony which are "Al-Malek Audeib – King Oedipus" and "Al- Aidi Al-Nae'ma- Delicate Hands".

In conclusion, I can argue that in the study in hand I have enlisted Al-Hakim's Plays that have problematic epilogues.

التمهيد:

الخاتمة هي نهاية المسرحية[١]، وهي – في ظني – أهم جزء فيها؛ لأنها ما يبقى حاضرًا في ذهن القارئ والمشاهد للمسرحية بعد انتهائه منها، وكلما كانت النهاية متوائمة مع الأحداث في المسرحية وطبيعية في مجيئها كان ذلك مريحًا للمشاهد والقارئ، وكلما بدت غريبة دخيلة على المسرحية كان هذا مدعاة لنفور المشاهد والقارئ من المسرحية كلها، ولحكمهما عليها بالضعف[٢].

ومن هنا كانت أهمية الخاتمة في المسرحية؛ ولهذا نرى أن بعض المسرحيات الخالدة ضمن لها هذا الخلود نهايتها الرائعة، كما نرى في مسرحية "بيت الدمية" لإبسن، فلو أن نورا في هذه المسرحية استجابت لتوسلات زوجها هيلمر لها بألا تغادر البيت، وتبقى فيه معه ومع أولادها لما كان لهذه المسرحية إلا أن تكون مسرحية اجتماعية عادية، ولكن نهايتها القوية في رفض نورا أن تبقى في بيت زوجها؛ لأنها اكتشفت أنه كان يتعامل معها كدمية، ولا يعنيه سوى نفسه، في حين أنها اضطرت أن تعرض نفسها للخطر حتى تنقذه، وتصورت أن ما فعلته عمل عظيم، ولكنه لم ينظر لبطولتها في هذا العمل، بل نظر لما يمكن أن يؤثر فيه عملها هذا في عمله وسمعته، وحين زال الخطر الذي تصور أنه سيحدث لما قامت به من عمل نحوه أراد أن يعود لماضي علاقته معها في أن يعاملها كدمية ويدللها، دون أن يهتم بها كشخص شريك له في البيت، وهنا رفضت أن تعود لهذه المعاملة، وطلبت أن تهجره، ولم ينفعه رجاؤه لها بالبقاء[٣].

هذه النهاية وأمثالها في مسرحيات أخرى هي التي كتبت لها البقاء والخلود.

وتنتهي مسرحية "ماكبث" لشكسبير بآلام ماكبث، وموت زوجته، وتخاذل الكثيرين من جيشه عن نصرته، ومن خلال هذه الآلام يتطهر من الجرائم التي ارتكبها؛ ولذلك نتعاطف معه حين قُتِلَ في نهاية المسرحية، ومن ثم تعد هذه النهاية مهمة جدًّا لهذه المسرحية[٤].

وهذان مثالان ذكرتهما لمسرحيتين عالميتين، وضحت فيهما كيف أن النهاية بهما هي – على وجه الخصوص – التي أبرزت جودتهما وعلو قدرهما، وهناك أمثلة أخرى كثيرة على ذلك في المسرح العالمي.

ويمكن أن نقول بشكل عام: إن الخاتمة في المسرحية يجب أن تكون متماشية مع تتابع الأحداث فيها، وأن تكون غير مفروضة عليها، ومع ذلك فيجب أن يكون فيها نوع من الإدهاش وعدم التوقع للمشاهد والقارئ؛ لتتم إثارتهما من خلال ذلك.

وأيضًا يمكن أن نقول: إن الخاتمة – بشكل عام في المسرحية – يجب أن تكون سريعة، فالمشاهد بعد أن تتبع الأحداث في المسرحية ووصل لخاتمتها يتململ كثيرًا لو كانت هذه النهاية طويلة. وإن كنا نرى بعض المسرحيات الإغريقية القديمة فيها تلك النهايات الطويلة، كمسرحية "أدويب ملكًا"[٥] ومسرحية "أنتيجونا"[٦] لسوفوكليس، وفي ظني أن النهاية جاءت طويلة فيهما؛ لأن الجمهور اليوناني القديم كانت تعجبه هذه النهايات الطويلة في هذه التراجيديات التي بعد أن يفك الاشتباك فيها، ويعرف مصير البطل بها يروقه أن يستمع لتأوهاته وذكره لأوجاعه التي حدثت له، ومن خلال ذلك يتم ما قاله أرسطو في كتاب "فن الشعر" من إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لديه[٧]؛ الخوف من أن يحدث للمشاهد ما حدث للبطل من نهاية مأساوية، والشفقة على البطل لحدوث هذه النهاية المأساوية له، ولا شك أن التطويل في هذه النهاية يزيد في إشاعة هاتين العاطفتين لدى المشاهد مما يؤدي لحدوث التطهير لديه.

كذلك هذه النهايات الطويلة في بعض المسرحيات الإغريقية القديمة كان يتخللها ابتهالات الجوقة للآلهة الوثنية بألا تنشر الدمار، وأن يعم السلام والعدل على الأرض، وكان الجمهور يرى في هذه الأدعية نوعًا من السلام

النفسي، ونوعًا من الشعائر الدينية له؛ ولهذا كانت تروقه تلك النهايات الطويلة في بعض المسرحيات الإغريقية القديمة.

ولكن بعد الإغريق لم تستحسن هذه النهايات الطويلة في المسرحيات؛ ولهذا رأينا مسرحيات شكسبير ومعاصريه، وموليير ومعاصريه، ومن جاء بعدهم ليس فيها تلك النهايات الطويلة لمسرحياتهم إلا ما شذ منها، ومن أتى منهم بهذه النهاية الطويلة عيب عليه ذلك.

وقد أجاد كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في وضع نهايات محكمة ومتقنة في كثير من مسرحياته، وكانت هذه النهايات من أسباب جودة هذه المسرحيات وشهرتها، مثل مسرحية "السلطان الحائر"[٨]، ومسرحية "بجماليون"[٩]، ومسرحية "الصفقة"[١٠]، ومسرحية "يا طالع الشجرة"[١١]، وغيرها من مسرحياته.

فعلى سبيل المثال نرى أن مسرحية "السلطان الحائر" تنتهي بأن يفارق السلطان الغانية التي اضطر أن يبيت في بيتها ليلة؛ بعد شرائها له في مزاد علني. وكانت الغانية تتمنى ألا يفارقَها السلطان، ويبدو أنها أحبته، وكانت تأمل أن يحبها، ويتخذها زوجة له، ولو أن الحكيم قدم هذه النهاية لكانت نهاية رخيصة، والغرض منها دغدغة جمهور النظارة الذي اعتاد المسرحيات الهزلية والميلودرامات، ولكن الحكيم قدم في هذه المسرحية نهاية درامية تناسب الأحداث والشخصيات بها، فقد عرفنا أن السلطان لم يكن للمرأة في حياته دور مهم، فحياته كلها حروب مع المغول، وبحث في شئون الرعية، وأخبر الغانية بذلك؛ ولهذا تركها في نهاية الأحداث مودعًا لها، وذاكرًا فضلها، وأمر الناس بحسن معاملتها، فهى ليست كما كان يظن كثير من الناس غانية تبيع شرفها، بل هي امرأة طاهرة، حولت بيتها لصالون أدبي، وتجالس الرجال فيه من أجل عقولهم لا من أجل أجسادهم[١٢].

وأيضًا نرى في مسرحية "بجماليون" تلك النهاية المحكمة، وإن كانت غير مريحة للجمهور الذي يحب النهايات السعيدة. فقد رأينا بجماليون طوال فصول هذه المسرحية الأربعة في حيرة بين حبه للفن – ممثلاً في تمثاله جالاتيا الذي أبدعه على غير مثال، وتحدى آلهة الأولمب أن يأتوا بشبيه له، ومن هنا يرى تفوقه عليهم – ورغبته في أن يعيش الحياة ممثلة في امرأة، من خلال استجابة أفروديت لدعاء بجماليون لها في أن تحول تمثاله جالاتيا لامراة يأنس بها.

ولا نرى بجماليون في المسرحية راضيًا عن أي حال منهما، فهو إذا ما اكتفى بفنه في تمثاله رغب في الحياة والمرأة، وإذا تحول تمثاله لامرأة شعر بنزوله من علياء فنه، ورغب في السمو لهذا العلياء من جديد، ويظل هذا حاله حتى يؤدي به هذا التوتر إلى أن يهشم تمثاله معتقدًا أنه سيستطيع عمل تمثال أفضل منه، ولكنه يموت دون ذلك[١٣].

ومسرحية "أغنية الموت"[١٤]، نرى خاتمتها تتفق مع بدايتها، ممثلة بهذا لدورة مكتملة تعبر عن المأساة فيها[١٥]، فالمسرحية تبدأ بأغنية معبرة عن وصول علوان لبلده الذي غادره صغيرًا، وتنتهي بأغنية معبرة عن قتله على يد ابن خالته صميدة، فقد طلبت عساكر خالته إليه أن يقتل ابنها قبل أن يتحرك به القطار عائدًا للقاهرة؛ لأنه رفض أن يثأر لأبيه، واتفقت معه على أن يغني أغنية معينة للتأكد من أنه استطاع اللحاق به، وقتله[١٦].

وأيضًا من مسرحيات توفيق الحكيم التي نرى فيها هذه النهاية القوية مسرحية "الصفقة"، ففيها نرى مبروكة بنت القرية البسيطة تتغلب على البك الذي رغب في أن يهتك عرضها في مقابل استغنائه عن صفقة الأرض التي تركها للفلاحين من أهل قريتها، ولكن مبروكة الفتاة القروية تمكر به، وتحافظ على شرفها، بل تنتقم منه شر انتقام في هذه المسرحية، وينال أهل قريتها الأرض الزراعية بفضلها وبحسن ذكائها[١٧].

ونكتفي بهذه الأمثلة التي بدت فيها براعة الحكيم في رسم نهايات مسرحياته.

وفي هذه الدراسة نناقش عيوب الخاتمة في بعض مسرحيات الحكيم، موضحين طبيعة هذه العيوب فيها، والأسباب التي دفعت الحكيم لوضع هذه النهايات.

وبالطبع لا نقصد بهذا الحط من قدر كاتبنا المسرحي الكبير توفيق الحكيم في هذه الدراسة، فالخلل في نهايات مسرحياته معدود، وقد حصرناه في هذه الدراسة، ثم إن بعض هذه النهايات في بعض مسرحياته لم تكن محطمة لها، وإن كانت قد قللت بعض الشيء من قيمتها.

- الخاتمة التي توافق أفكار الحكيم الذهنية وتخالف بناء المسرحية:

عُرفَ توفيق بمسرحياته الذهنية، حتى إن البعض لا يعرفه إلا من خلال هذه المسرحيات، وذلك على الرغم من أنه كتب مسرحيات أخرى غير تلك المسرحيات الذهنية، فكتب مسرحيات اجتماعية، ومسرحيات سياسية، ومسرحيات فيها الخيال العلمي، ومسرحيات كوميدية، ومسرحيات تنتمي للامعقول.

والحقيقة أن توفيق الحكيم كان يميل للطابع الذهني في مسرحه بشكل عام، حتى إن مسرحياته التي تخرج خارج إطار تصنيف المسرح الذهني نرى في كثير منها ملامح من الحوارات الذهنية، كما نرى في مسرحية "لعبة الموت"[١٨]، ومسرحية "يا طالع الشجرة".

والحكيم في مسرحياته الذهنية نراه يبث فيها بعض أفكاره حول الوجود كعلاقة الإنسان بالزمن والمكان، ويجعل الصراع في هذه المسرحيات بين الإنسان وتلك القوى[١٩]، وتنتصر هذه القوى على الإنسان، شأن التراجيديا اليونانية القديمة التي ينتصر فيها القدر على الإنسان، ومع ذلك لا يتوقف الإنسان عن مقاومة القدر في هذه المسرحيات حتى يقضي عليه في نهايتها، وكذلك الأمر في مسرحيات الحكيم الذهنية ينهزم الإنسان في نهايتها أمام القوى التي يواجهها، ولكن يبقى له شرف الكفاح ضدها.

وغالبًا ما نرى الشخصيات في مسرحيات الحكيم الذهنية لا تعبر عن أشخاص يمكن رؤية أمثالهم في الواقع، فهم ليسوا شخصيات من لحم ودم، وإنما تكونوا في معمل أفكار الحكيم، وصاروا لهذا أبواقًا يعبرون عن أفكار المؤلف، ولا نستغرب لهذا أن نرى بعض هذه المسرحيات الذهنية له تنتهي بنهايات مفروضة عليها؛ لتوافق أفكاره الذهنية بها، ونرى في هذه النهايات ما يدل على أنها مقحمة على تطور الأحداث فيها.

ونرى هذه الظاهرة في خمس مسرحيات للحكيم؛ هي مسرحية "أهل الكهف"[٢٠] ومسرحية "شهرزاد"[٢١] ومسرحية "الملك أوديب"[٢٢] ومسرحية "النائبة المحترمة"[٢٣] ومسرحية "شمس النهار"[٢٤].

وسوف نوضح الآن كيف أن النهايات في هذه المسرحيات لم تكن مرتبطة بتطور الأحداث الطبيعي فيها، ولكنها كانت مقحمة، من أجل أن تعبر عن أفكار الحكيم الذهنية بها.

ففي مسرحية "أهل الكهف" يطرح الحكيم قضية صراع الإنسان مع الزمن. ويرى الحكيم أن هذا الصراع نرى آثاره فيما وصلنا من تراث الفراعنة، ويقول أيضًا: لو أن الفراعنة عرفوا المسرح قديمًا لكان محور الصراع عندهم بين الإنسان والزمن[٢٥].

وفي مسرحية أهل الكهف يصور لنا الحكيم أهل الكهف، وهم ثلاثة أشخاص قد بعثوا من نومهم في الكهف بعد أن ناموا فيه نحو ثلاثمائة عام، ويتصورون في البداية أنهم ناموا يومًا أو بعض يوم.

ويكتشف ثلاثتهم بالتدريج حقيقة أنهم ناموا في الكهف نحو ثلاثمائة عام، ويكون لهذه المعرفة وقع الصدمة عليهم، فينسحبون من هذا العالم الجديد عليهم الذي لا يربطهم به شيء للكهف؛ لأنه ملجؤهم الوحيد من هزة الزمن التي حدثت لهم وأثرت عليهم.

وكان ميشلينيا آخر واحد من أهل الكهف الثلاثة صراعًا مع الزمن؛ لأنه حين رأى بريسكا الحفيدة تشبه جدتها القديمة التي أحبها – أحب هذه الأخرى الجديدة، وظن أن القلب هو وحده القادر على مواجهة الزمن والانتصار عليه. ولكنه أخطأ في تصوره هذا، فترك العالم الجديد، وذهب للكهف مع زميليه.

ثم نرى بريسكا الحفيدة قد أحبت ميشلينيا على الرغم من أنها لم تره إلا مرتين، ولم تتحاور معه سوى مرة واحدة، وتأتي الكهف بعد أن ذهب إليه ميشلينا بشهر حتى تتأكد أنه قد مات، ولا تضطر لمواجهته، ولكنها تكتشف أنه ما زال حيًّا، ولكنه يحتضر، وتأمر مربيها غالياس أن يأتي بإناء فيه ماء لتسقي ميشلينيا؛ ليعود له روحه، ولكن ميشلينيا يموت قبل ذلك، ويعترف لبريسكا وهو يحتضر أن الزمن قد قهره، كما قهر زميليه قبله[٢٦].

ثم نرى بريسكا تطلب إلى غالياس أن تدفن في هذا الكهف حية، وألا يخبر أحدًا بهذا؛ لتنفذ ما جاء في حلم رأته بخصوص ذلك. وينفذ غالياس رغبتها مضطرًا، ويخرج من الكهف، ويقام سور على الكهف لإغلاقه، وتدفن بريسكا حية فيه[٢٧].

ونتساءل ما دامت بريسكا الحفيدة قد تأكدت أنها تحب مشلينيا فلماذا لم تأته قبل أن يمر عليه شهر في الكهف؛ لعلها بهذا تنقذه وتستطيع العيش معه في كنف الحب؟! وبالطبع الإجابة عن هذا هي أن الحكيم أراد أن يصور في هذه المسرحية أن الزمن يتنصر على كل شيء، بما في ذلك الحب، فكان لا بد أن يموت مشلينيا، ولا يعيش مع بريسكا الحفيدة التي أحبها وأحبته.

وكذلك نتساءل كيف لفتاة عاقلة حكيمة هي بريسكا أن تدفن نفسها في الكهف حية من أجل حلم رأته؟ بالطبع ليس هذا منطقيًّا، وكأن الحكيم رسم هذه النهاية ليصور لنا أن من يتمسك بالقديم الذي بُعِثَ من الماضي فلا بد أن يقبر معه، وتلك فكرة ذهنية، ووضع من أجلها هذه النهاية غير المنطقية وغير المحكمة لمسرحية أهل الكهف.

وهكذا رأينا أن نهاية مسرحية أهل الكهف كانت مقحمة على أحداثها من أجل أن يبث الحكيم من خلالها أفكاره فيها عن علاقة الإنسان بالزمن[٢٨].

وتعد مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم أكثر مسرحياته الذهنية إغراقًا في الرمز والتجريد. ولا شك أن شخصياتها دمًى تعبر عن أفكاره فيها، ولا يمكن أن يكون لها صدى من حقيقة في أرض الواقع، فشهرزاد امرأة تعرف حقيقة الأشياء، وهي لغز الألغاز، ويحتار الجميع في معرفة حقيقتها، وكل شخص يراها من خلال نفسه، فالعبد يراها جسدًا جميلاً، والوزير قمر يراها قلبًا كبيرًا، وشهريار يراها عقلاً كبيرًا.

وشهريار يبدو في هذه المسرحية شخصًا تجرد من المادة بعد أن كان غارقًا لأذنيه فيها، لقد حولته شهرزاد بقصصها لشخص آخر يرفض المادة ويرغب في المعرفة، وصار كفاوست جيتة لا تكفيه المعرفة التي حوله؛ ولهذا سعى لمصادر أخرى للمعرفة. أما فاوست فسلم روحه للشيطان؛ ليطلعه على معارف جديدة يرغب في معرفتها[٢٩]، ولكن شهريار في سبيل رغبته في الحصول على المعرفة استعان بالسحر ثم بالسفر وأخيرًا بالمخدرات، وظن أنه بهذا استطاع أن يتخلص من عبء الجسد أي المكان؛ لأن الجسد لا بد أن يستقر في مكان.

ونرى شهرزاد في نهاية هذه المسرحية تقوم بتجربة تحاول من خلالها أن تعيد شهريار لإنسانيته التي يسعى للتخلص منها، وتحاول أيضًا أن تثبته على الأرض التي يأمل في مفارقتها؛ ولهذا تعيد إليه مشهد العبد معها الذي حدث من قبل مع زوجته القديمة التي قتلها من أجل ذلك وقتل العبد معها، وصار بسبب ذلك يتزوج عذراء كل يوم ويهلكها عند الفجر حتى أبطلت شهرزاد هذه العادة عنده حين فتحت عينيه لطاقة المعرفة بقصصها، وسدت نافذة الغريزة البهيمية لديه.

ويرى شهريار العبد في جناح شهرزاد، ولكنه لا يهتم بأمره، ويتعجب العبد من عدم قتل شهريار له، في حين ترى شهرزاد أن حيلتها قد فشلت مع شهريار في إعادته لإنسانيته وتثبيته على الأرض، وتقول له: إنك هالك. وتنتهي بهذا المسرحية[٣٠].

ولا شك أن هذه النهاية غير واقعية، ولكنها تساير فكرة الحكيم في هذه المسرحية في أن شهريار قد صار عقلاً خالصًا، ولم تعد غرائز البشر تعنيه، وفقد ما يصله بالروابط البشرية مثل الغيرة والإحساس بالشرف.

وليس منطقيًّا كذلك أن نرى شهرزاد من أجل أن تحاول استعادة شهريار لها ولإنسانيته أن تتخذ عبدًا خليلاً لها، ليفاجئها شهريار معه، وترى رد فعله على ذلك، وتعرض حياتها للموت بسبب ذلك، والأغرب ألا يهتم شهريار بذلك كأن ما حدث لا يعنيه؛ لأنه صار عقلاً خالصًا وفقد ارتباطه بالأرض وما فيها من علاقات وأحكام.

وهكذا نرى أن نهاية هذه المسرحية لم تكن مقنعة بأي حال من الأحوال، ولم يدفع الحكيم لوضعها سوى رغبته في أن يعبر عن فكرته الرمزية فيها في علاقة الإنسان بجسده والزمان، ورغبته في التحرر منهما.

ومسرحية "الملك أوديب" نرى فيها الحكيم أراد أن يعبر عن فكرة ذهنية، وأتى بخاتمة غريبة بها لتتواءم مع هذه الفكرة الذهنية التي يسوقها فيها[٣١].

فقد أراد الحكيم أن يجعل الصراع في هذه المسرحية بين الواقع والحقيقة، والواقع فيها أن أوديب يعيش مع أسرته المكونة من زوجته جوكاستا وابنتين وابنين حياة سعيدة، ليس فيها ما يعكر صفوها.

وتأتي الحقيقة التي تقضي على هناء هذه الأسرة، فيكتشف أوديب أنه دون علمه قتل أباه وتزوج أمه، وينتهي بهذا الفصل الثاني من هذه المسرحية[٣٢].

ونرى الفصل الثالث والأخير بهذه المسرحية طويلاً مملاً ليس فيه جديد سوى طرح هذه القضية الذهنية عن الصراع بين الحقيقة والواقع.

ونرى أوديب متمسكًا بالواقع الذي يعيشه مع أسرته، ويقول لجوكاستا التي اكتشف أنها أمه: إنه لا يجب عليها أن تعبأ بهذه الحقيقة، ويمكنه أن يترك معها ومع أولادهما طيبة ويعيشوا في أي مكان آخر في جو الهناء الذي كان يشملهم.

أما جوكاستا فقد أدركت ثقل هذه الحقيقة، ولم تستطع أن تقنعها كلمات أوديب عن واقع أسرتهم السعيد الذي كانوا فيه قبل معرفة هذه الحقيقة.

وتهزم هذه الحقيقة جوكاستا أولاً فتنتحر، وعند ذلك يستسلم أوديب للحقيقة فيفقأ عينيه، ويستعد لحياة التشرد منفيًّا عن طيبة بعد أن كان ملكًا عظيمًا بها[٣٣].

وبالطبع لا تقنعنا مبررات أوديب في أن يساير حياته مع أمه على أنها زوجته، ومن الغريب أن توفيق الحكيم قد قال إنه حاول في هذه المسرحية أن يصبغها صبغة عربية إسلامية[٣٤]، ولكنه في الحقيقة بتصرف أوديب هذا جاء بما ينافي فطرة الإنسان التي خلقه الله عليها. فلم يقبل أوديب الوثني في مسرحية "أوديب ملكًا" لسوفوكليس أن يستمر في عشرته مع جوكاستا بعد أن اكتشف أنها أمه، وفقأ عينيه بعد انتحارها، وبرر فعله هذا بأنه لا يستطيع أن يواجه أبويه في عالم الموتى بعد الذي فعله بهما في الدنيا[٣٥].

ومن هنا نقول: إن الصراع الذهني الذي أدخله الحكيم على هذه المسرحية، وأستفاض في عرضه في الفصل الثالث من هذه المسرحية قد عطل الحركة بها، وأبعدها عن الواقعية.

وهكذا رأينا أن توفيق الحكيم لرغبة منه في التعبير عن فكرته في الصراع بين الواقع والحقيقة صور أحداث مسرحيته هذه بشكل غريب، وأطال في نهايتها، حتى بدا الفصل الثالث كأنه عبء على المسرحية، فقد اكتشف أوديب الأسرار التي كانت غائبة عنه في الفصل الثاني، وكان عليه بعد ذلك أن يتخذ موقفًا سريعًا مع جوكاستا، كما حدث في مسرحية "أوديب ملكًا" لسوفوكليس، ولكن الحكيم أطال في هذه النهاية لتصل لفصل كامل، وكان أولى به اختصاره، لتكون النهاية سريعة وقوية.

وننتقل للحديث عن مسرحية "شمس النهار"، ونرى في بنائها بعض الاضطراب، فالفصل الأول منها أفضل فصولها الأربعة، وفيه جو الحكايات الشعبية، وجو قصص "ألف ليلة وليلة" على وجه الخصوص، في الحديث عن الأميرة شمس النهار التي رفضت أن تتزوج كأختيها السابقتين أميرًا غنيًّا، وأرادت أن تتزوج شخصًا يحل لغزها، الذي يتلخص في سؤالها له: ماذا ستفعل بي إذا تزوجتني؟

ويوافقها والدها الملك النعمان مضطرًّا، فيسمح لكل من هب ودب بالتقدم لخطبتها، ومن يفشل في الإجابة على سؤالها بما يرضيها يأمر بجلده ثلاث جلدات.

ونرى مواقف طريفة من أمراء تقدموا لخطبتها ولم تعجبها إجاباتهم عن سؤالها، ثم يجلدون.

ثم نفاجأ بتقدم ابن الشعب البسيط قمر الزمان الذي يقول لها: أنا لن أفعل لك شيئًا بل أنت التي ستفعلين بي ما تريدين. وتظن شمس النهار أن قمر الزمان شخص في حاجة لتعليم وتوجيه، وتخرج معه للحياة مرتدية ثوب جندي. وهذا هو الفصل الأول الرائع بها.

ثم نرى الفصل الثاني من هذه المسرحية أقرب للمسرح التعليمي، كما صوره بريخت في بعض مسرحيات مثل مسرحية "بادن بادن" ومسرحية "القائل نعم والقائل لا". وفيه نرى أن قمر الزمان هو الذي يعلم شمس النهار، ويوجهها لكيفية العيش السليم.

وفي الفصلين الثالث والرابع نرى الحكيم يعود فيهما لمسرحه الذهني، فنرى فيهما الصراع بين الخالق ومخلوقه، فقمر الزمان بما علمه لشمس النهار كأنه خلقها أو أعاد تشكيلها، وشمس النهار فعلت نفس الشيء مع الأمير حمدان، فقد علمته وهي متنكرة في ملابس جندي كيف يحكم رعيته.

وموقف الحكيم الثابت في هذه القضية – كما رأيناه في مسرحية "بجماليون" – أن الخالق لا يمكن أن يحب مخلوقه حب البشر، بل هو يعطف عليه، والمخلوق يقدر خالقه ولا يمكن أن يحبه هو أيضًا حب البشر؛ ولهذا تنتهي المسرحية – في نهايتها القديمة التي وضعها لها الحكيم – بالفراق بين شمس النهار وقمر الزمان على الرغم من أن كل واحد منهما يحب الآخر – كما توضح هذا المسرحية – وليس هذا الفراق إلا من أجل أن توافق هذه النهاية الصراع الذي بثه الحكيم في الفصلين الثالث والرابع فيها عن العلاقة بين الخالق ومخلوقه[٣٦].

وهي نهاية غير مريحة؛ لأن الجانب الذهني ليس عميقًا في هذه المسرحية – بخلاف مسرحية "بجماليون" – ومن الواضح أن العلاقة فيها بين الخالق والمخلوق بدت دخيلة عليها.

ومن هنا طلب المخرج فتوح نشاطي إلى الحكيم أن يضع نهاية سعيدة لهذه المسرحية غير النهاية التي كتبها لها ابتداء، وفيها يتزوج قمر الزمان من شمس النهار، واستجاب له الحكيم، وكتب هذه النهاية السعيدة للمسرحية، ونشرها بعد ذلك مع النهاية الأخرى القديمة للمسرحية في طبعتها المنشورة[٣٧].

والنهاية السعيدة في هذه المسرحية أقرب لطبيعة الأحداث بها، أما النهاية الأولى فتبدو غير مريحة فيها، خاصة أن الجو الكوميدي يغلب على أحداث هذه المسرحية.

ومسرحية "النائبة المحترمة" ذات الفصل الواحد ليست من مسرحيات الحكيم الذهنية، ولكن الحكيم فيها يبث فكره عن عمل المرأة في السياسة على وجه الخصوص. وكان في تلك المرحلة التي كتب فيها هذه المسرحية غير مقتنع بعمل المرأة بالسياسة لا سيما أن تكون نائبة في البرلمان.

ومن خلال إطار ساخر يصور لنا الحكم في هذه المسرحية حال أسرة مكونة، من زوج وزوجة وابن صغير، وهذه الزوجة هي نائبة في البرلمان.

وتبدو هذه المرأة ذات شخصية قوية، وفي الوقت نفسه نستشعر ضعف شخصية زوجها في التعامل معها؛ ولهذا نراه ينتظر عودتها من البرلمان بضيق، ويضطر أن يطعم ابنه الصغير، ويحكي له حواديت لينيمه حتى تأتي أمه من البرلمان.

وحين تأتي هذه المرأة للبيت يتعامل معها زوجها بخضوع، ولا يستطيع الشكوى منها أمامها، بل يكتم في صدره ضيقه منها.

ويأتيها في بيتها أحد الوزراء، ويطلب إليها أن تعارض استجوابًا سيطرح في المجلس فيه ما يتعارض مع مصالحه، وترفض الزوجة قبول طلبه؛ لأن فيه ما يتعارض مع مبادئها، ويهددها بعقاب زوجها إذا لم تفعل ما طلبه إليها؛ لأنه يعمل في وزارته. ويستمر رفضها طلبه، وفي النهاية لا تجد حلاً للمواقف التي تمر بها سوى أن تستقيل في نهاية المسرحية؛ وبهذا يعدها الحكيم نائبة محترمة.

وبالطبع نستشف من هذه النهاية أن الحكيم كان – في هذه الفترة قبيل ثورة يوليو – يعارض عمل المرأة في المجال السياسي خاصة في البرلمان؛ ولهذا جعل بطلة هذه المسرحية تستقيل في النهاية من البرلمان؛ لكي توفر الحياة الهانئة لأسرتها.

ونحن لا نناقش هنا مدى مناسبة هذه النهاية مع فكر الحكيم عن المرأة آنذاك، ولكننا نناقش مدى قناعتنا بهذه النهاية في ختام أحداث هذه المسرحية. وفي رأيي أن هذه النهاية ليست مقنعة؛ لأنها لا تنبع من تصعيد الأحداث بها، وبناء الشخصيات فيها. فالمرأة التي رأيناها في هذه المسرحية قوية الشخصية، في حين زوجها ضعيف الشخصية، وهي طموحة جدًّا، وتريد أن تثبت أن المرأة يمكن أن تنجح في المجال السياسي كالرجل وتحتفظ مع ذلك بالمبادئ والقيم.

ولكننا نفاجأ بها في نهايتها تتخلى عن البرلمان لمجرد تهديد وزير لها في أن يضايق زوجها في عمله، ولكون ابنها كان مريضًا وأبوه يرعاه في مرضه[٣٨].

بالطبع ليست هذه النهاية منطقية مع طبيعة الشخصيات فيها وسير الأحداث بها[٣٩]، ولكنها جاءت معبرة عن فكر الحكيم آنذاك في عدم اقتناعه بالعمل السياسي للمرأة لا سيما في شغلها لوظيفة نائبة في البرلمان.

- الخاتمة المفاجئة وغير المبررة دراميًّا:

لا شك أن الخاتمة في مسرحيات الحكيم السابقة لم تكن موفقة، وكانت مضطربة في مكانها، وقلنا: إن الذي دفع الحكيم لوضع هذه النهايات فيها هو حرصه على أن يعبر عن أفكاره الذهنية بها.

وفي هذا الموضع نناقش مسرحيات أخرى للحكيم كانت النهاية فيها مفاجئة وغير مبررة دراميًّا[٤٠]، والذي دفع الحكيم لوضعها لم يكن حرصه على أن يبث من خلالها قضاياه الذهنية، ولكن الذي دفعه لوضع هذه النهايات هو رغبته في إنهاء تلك المسرحيات بأسلوب يبدو مريحًا للقارئ والمشاهد، ولكنها نهايات غير مقنعة مع سير الأحداث في تلك المسرحيات، وتبدو – كما سنوضح – دخيله عليها، وغير مبررة دراميًّا في مكانها.

كما أن بعض هذه النهايات لم ينتبه الحكيم – فيما يبدو – لكونها ملفقة على المسرحيات التي بها، وأنها غير مقنعة في موضعها.

وسوف نتناول هذه المسرحيات التي جاءت الخاتمة فيها غير مبررة دراميًّا، وبدت مفاجئة وقلقة في موضعها. ويمكن أن نحصر هذه المسرحيات ونحددها، فهي ست مسرحيات؛ مسرحية "إيزيس"[٤١]، ومسرحية "لعبة الموت"، ومسرحية "ساحرة"، ومسرحية "الكنز"، ومسرحية "صاحبة الجلالة"[٤٢] ومسرحية "مصير صرصار"[٤٣].

وسنتناول كل مسرحية من هذه المسرحيات على حدة، ونوضح كيف أن الخاتمة لم تأت مناسبة فيها، وبدت دخيلة على الأحداث بها.

ففي مسرحية "إيزيس" نرى إيزيس تقوم بتربية ابنها حوريس بعد قتل أبيه أوزوريس على يد أخيه طيفون الذي اغتصب منه سلطة البلاد، وحين يشب حوريس تسعى إيزيس لأن يعتلي ابنها حكم مصر، وتلجأ للحيلة، فتتفق مع شيخ البلد – وهو مشهور بفساده – على أن يقف معها، وتغريه بالأموال والجواهر مقابل ذلك، ويوافقها على هذا.

وتدعو مسطاط وتوت للوقوف بجوارها، ويرفض مسطاط أن يقف بجوارها؛ لأنها ستستخدم وسائل غير شريفة في سبيل وصول ابنها حوريس لحكم مصر، في حين يؤيدها توت ويقف إلى جوارها.

ويقنع شيخ البلد بمكره طيفون ألا يقتل حوريس بعد أن بارزه وهزمه، ويغريه بأن يعقد له محاكمة علنية أمام الناس؛ ليثبت لهم أنه ليس ابن أوزوريس أخيه، وبهذا يُثَبِّت ملكه.

ويوافق طيفون على عمل هذه المحاكمة لحوريس، وخلال هذه المحاكمة يستطيع طيفون أن يقنع الجمهور الحاضر لهذه المحاكمة أن حوريس ليس ابن أوزوريس، وتعجز إيزيس عن إثبات بنوة حوريس لها ولأوزوريس.

ثم تأتي مفاجأة غير متوقعة، وهي وصول ملك ببلوس فجأة لمصر، وللمكان الذي تعقد فيه هذه المحاكمة ومعه الصندوق الذي وضع طيفون فيه أخاه أوزوريس ورماه في النيل، ويقر بأن إيزيس وأوزوريس عاشا فترة في بلاده، وأنجبا طفلاً هو حوريس الذي يحاكم هنا.

وعند ذلك يثور الناس على طيفون، ويولون حوريس حكم مصر.

ولا شك أننا نرى في هذه النهاية آثار المحاكمات التي يعقدها بريخت في مسرحه الملحمي، كما نرى في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، ومسرحية "الاستثناء والقاعدة"، ومسرحية "محاكمة لوكولوس"، ومسرحية "محاكمة جان دارك"، وفي هذه المحاكات في تلك المسرحيات يتلقى الجمهور وجهات النظر المختلفة، ويعمل فكره فيها ليكون له موقف منها، ولا يكون بهذا تلقيه لهذه المسرحيات تلقيًا سلبيًّا، وهذا ما قصد إليه الحكيم في المحاكمة التي في هذه المسرحية. ولكن النهاية التي جاءت فيها مع نهاية هذه المحاكمة تبدو ملفقة عليها، فوصول ملك ببلوس إلى أرض مصر ولمكان المحاكمة ومعه الصندوق الذي وضع فيه أوزوريس؛ وألقي به في النيل في تلك الساعة يخضع للصدفة غير المبررة. وبهذا تبدو هذه النهاية في هذه المسرحية ملفقة عليها أو غير مقنعة في مكانها[٤٤]، ولكنها بلا شك تُكَلِّفَتْ بها لإنهاء الأحداث نهاية سعيدة يمكن أن ترضي الجمهور الذي تعجبه النهاية السعيدة حتى لو كانت غير مبررة دراميًّا في مكانها[٤٥].

ومسرحية "لعبة الموت" نرى فيها هذه الخاتمة الملفقة؛ لأنها لم تنبع من تصعيد الأحداث فيها، ومن رسم الشخصيات بها.

وفي هذه المسرحية نرى دكتورًا مؤرخًا اكتشف أنه مصاب بالإشعاع الذري، وأنه يترقب موته خلال شهور قليلة، وكان ابنه قد مات في إحدى الحروب، ولحقت به أمه قبل أن يمر عام على موته حزنًا عليه.

ويقرر هذا المؤرخ أن يعجل بموته دون أن ينتظر حدوثه له، وفي الوقت نفسه يقرر أن ينتقم من هذه الحياة بأن يورط أشخاصًا في قتله.

ونرى هذا المؤرخ يسجل في مسجل في الفصل الأول، ويتحدث فيه عن انتظاره لمجئ الراقصة كليوباترا له في جناحه الذي يقيم به بأحد الفنادق، وأنه سيعرفها أنه أوصى لها بأمواله، ويعطيها وصيته بهذا، ويقول: إنها بلا شك ستستعجل موته مع شركاء لها وسيقتلونه، وبعد قتلهم له سيكتشف البوليس هذا الشريط الذي فيه ما يدل على جريمتهم معه؛ وبهذا يتم عقابهم.

وتأتي الراقصة لجناح المؤرخ، وتظن أنه طلبها لترقص له أو لتنام معه، ولكنه يفاجئها بمسألة وصيته لها بأمواله الكثيرة بعد موته، ويعطيها هذه الوصية الموثقة.

ثم نرى المؤرخ في الفصلين الثاني والثالث من هذه المسرحية يرتاب في أفعال تلك الراقصة معه، ويظن أن كل فعل منها يدل على حيلة لها مع شركائها لقتله.

ونفاجأ في الفصل الرابع – من هذه المسرحية – مع المؤرخ بأن هذه الراقصة لم تتفق مع أحد لقتله؛ لتحصل على أموال وصيته، بل إنها تقول له: إنها لم تطلع أحدًا على هذه الوصية، وتريه أنها كتبت فيها تنازلها عن المال الذي بها لتلاميذه، وتخبره أنها تحبه ليس كوالد لها بل حب المرأة للرجل.

وحين يطلعها على تسجيله لها تغضب منه، ثم تغفر له فعله؛ لأنها تراه كان في حالة يأس شديدة من الحياة، وتقول له: إنها ستتمسك به، ولن تفلته من يدها للموت، وعند ذلك يسمح لها بتقبيله دلالة على أنه اقتنع بكلامها وغير نظرته للحياة بسببها.

وقد كنا في الفصول الثلاثة الأولى من هذه المسرحية نعيش جو المسرحية البوليسية، ونترقب الطريقة التي يمكن أن تقتل بها هذه الراقصة وشركاؤها ذلك المؤرخ، وكيف يمكن أن ينجو من حيلهم.

ولكننا نكتشف في نهاية هذه المسرحية أن هذه المرأة فاضلة، وأنها تفهمت الظروف التي أقدم فيها ذلك المؤرخ على فعلته هذه معها، وأخذت بيده لتقاوم معه الموت الذي يتسلل إليه بسبب إصابته بالإشعاعات الذرية.

وبالطبع يختفي الجو البوليسي من هذا الفصل الرابع في هذه المسرحية، ونرى أنفسنا فيه مع نهاية ميلودرامية دخيلة على أحداث المسرحية وشخصياتها. فهذه الراقصة الملقبة بكليوباترا نعرف من حوارها مع المؤرخ أنها لم تعرف أبويها، وحين أبصرت الحياة وجدت نفسها مع راقصة تقوم بتربيتها لتهيئها للرقص والدعارة. ونتساءل كيف لامرأة حياتها في هذا الجو أن يكون لديها تلك المثل النبيلة، فتتنازل عن الوصية لتلاميذ المؤرخ، وتدفع المؤرخ للحياة من خلال حبها له؟![٤٦].

وقد نرى في هذا الفصل الأخير من تلك المسرحية تأثرًا بمسرحية "المومس الفاضلة"[٤٧] لسارتر، ففي مسرحية سارتر نرى امرأة تعمل بالدعارة، وترفض أن تشهد زورًا على زنجي مع تعرضها لإغراءات كثيرة، ويبدو أنها كانت تشعر باضطهاد كالذي يشعر به السود في أمريكا آنذاك، من البيض الذين ينتهكون جسدها.

ولكن ما سلكته تلك الراقصة كليوباترا مع ذلك المؤرخ في مسرحية الحكيم هو الذي يبدو مستغربًا فيها كما وضحنا.

ونرى أيضًا في مسرحية "ساحرة" – وهي مسرحية قصيرة في فصل واحد – أن النهاية فيها غير مبررة، وتبدو ملفقة في موضعها بها. ولكي نوضح ذلك نلخص الأحداث التي سبقتها.

وفي هذه المسرحية نرى سعاد حين تعجز عن أن تقنع حبيبها عز الدين بالزواج منها تلجأ للسحر، فتأتي لمشعوذ، وتأخذ منه قطعة تشبه قطعة السكر، وقبيل مجيء عز الدين لها ليقابلها في البوفيه الذي يوجد في حديقة الأسماك، تطلب إلى عوضين الخادم بهذا البوفيه أن يضع هذه القطعة التي تشبه قطعة السكر في السكرية مع قطع السكر التي سيحضرها فيها، وتبرر فعلتها هذه له بأنها تمزح مع خطيبها.

ويستجيب عوضين لطلبها. ويأتي عز الدين، وتحاول أن تقنعه سعاد بالزواج منها، ولكنه يتهرب من فكرة الزواج بها كالمعتاد، بقوله إنه ما زال موظفًا صغيرًا، ولأن الحزب الذي ينتمي له لم يصل للحكم بعد، ويعدها أن يتزوجها بعد أن يصبح موظفًا في حالة أحسن، وبعد وصول حزبه للحكم.

ويقبل عوضين بالشاي والسكرية، وتضع سعاد في فنجان الشاي الخاص بعز الدين القطعة الغريبة التي أحضرتها.

وحين يشرب عز الدين من فنجان الشاي يشعر بمرارة الشاي، ويكتفي بشرب نصف ما في الفنجان من شاي.

وقبيل أن يغادر عز الدين وسعاد البوفيه يعلم عوضين زميله درش بوضعه تلك القطعة الغريبة في السكرية وتقديمها لهذين الشخصين بناء على طلب سعاد منه ذلك. ويغضب منه درش لتصرفه هذا خشية أن يكون في هذه القطعة سم، وتنسب المسئولية عن ذلك للبوفيه الخاص بهم.

ويخبر درش عز الدين بما فعله زميله من وضع تلك القطعة الغريبة في السكرية بأمر المرأة التي معه، ويظن عز الدين أن سعاد سمته، ويطلب حضور الإسعاف والبوليس، ويتوهم أن هناك مغصًا في معدته، وتخبره سعاد أن القطعة التي وضعتها في فنجانه ليست سمًّا، وتشرب بقية الشاي الذي في فنجانه؛ لتؤكد له ذلك.

ثم تخبره أن هذه القطعة فيها سحر، وأنه ما دام شرب الشاي الذي ذابت به هذه القطعة الغريبة فسوف يرتبط بها، ثم تقول له: إنها هي الآن التي تشعر بالضيق لكونها ستتزوجه لا محالة مع فقره.

ويستغرب عز الدين من كلامها، ويقول لها: أنت تزهدين في الزواج مني الآن وكنت تلحين في طلبه من قبل! فترد عليه: لأن السحر الذي حدث من تلك القطعة جعل زواجك مني حتميًّا، وأنا الآن أتأمل الأضرار التي ستلحقني من وراء ذلك.

وعند هذا يتغير موقف عز الدين من سعاد، ويطلب إليها أن تتزوجه فورًا، ويقول للخادمين بالبوفيه: عليهما أن يحضرا له مأذونًا بسرعة[٤٨].

ولا شك أننا نرى في هذه المسرحية آثار مسرحية "حلم ليلة صيف"[٤٩] لشكسبير، فقد مال فيها أشخاص لآخرين بعد أن تعرضوا للسحر، فقد حدث الحب في مسرحية شكسبير هذه من خلال السحر، وكذلك الأمر في مسرحية ساحرة للحكيم.

ولا شك أيضًا أن الخاتمة في مسرحية "ساحرة" للحكيم غير مقنعة، وربما يبدو غريبًا – إلى حد ما – أن تلجأ امرأة مثقفة لمشعوذ بغرض السحر؛ لتقرب إليها شخصًا ترغب في أن تتزوجه، ولكن الأغرب أن نرى في هذه المسرحية أن السحر يحدث تأثيره، ويغير عز الدين موقفه الرافض للزواج من سعاد إلى الإلحاح في الزواج منها وبمنتهى السرعة، وكل هذا خلال موقف لا يتجاوز الساعة.

ومن هنا نرى أن هذه النهاية في تلك المسرحية تبدو دخيلة عليها، وغير مقنعة في مكانها، ولكنها بلا شك تدغدغ المشاهدين، وفيها طرافة في أن نرى طلب عز الدين إلى الخادمين في البوفيه يتحول سريعًا، فقد طلب إليهما أولاً أن يحضرا البوليس والإسعاف، ولكنه غير موقفه سريعًا بعد حديث سعاد معه عن تلك القطعة الغريبة والسحر الذي بها، وطلب إليهما أن يحضرا مأذونًا فورًا.

وكذلك تبدو النهاية في مسرحية "الكنز" ملفقة في موضعها، وغير مقنعة مع تتابع الأحداث فيها. وفي هذه المسرحية ذات الفصل الواحد نرى أبا العز بك – وهو ثري حرب – تقدم لخطبة درية ابنة محمود بك النائب بالبرلمان، وهو يعد نفسه كنزًا لهذه الأسرة؛ لما لديه من أموال كثيرة. وينظر إليه محمود بك وزوجته على أنه كنز بحق، ويحاولان إقناع ابنتهما درية بالزواج منه، ولكنها ترفضه، ويعتذران لأبي العز بعدم حضور درية للقائه لكونها مريضة.

ويدق جرس باب المنزل، ويدخل منه شاب، ويعرف بنفسه لوالد درية ووالدتها، ويقول إن اسمه مراد وإنه مهندس يعمل في المناجم، ولديه قدرة كبيرة لمعرفة الأماكن التي تختفي فيها الكنوز، ويقول إنه عند مروره بهذا البيت استشعر أن به كنزًا، وأنه قادر على إخراجه منه. وتأتي درية، وتتعجب مع أبويها من حديث هذا الشاب، وينزعج منه أبو العز، ولا تعجبه سخرية هذا الشاب منه، فينصرف متضايقًا، ولا يأسف محمود بك لانزعاجه، وخروجه من بيته.

ويطلب مراد إلى والد درية أن يجعله ينفرد بها، فسوف يستدل من أشعة عينيها على المكان الموجود به الكنز في هذا البيت، ويوافقه والد درية ووالدتها على ذلك طامعين في الوصول لهذا الكنز.

وحين ينفرد مراد بدرية يقول لها: إنه رآها في شرفة بيتها أكثر من مرة، وإنه أحبها، وليس هناك من كنز في هذا البيت غيرها. وتستجيب درية سريعًا لحبه، وتقول له: إنها ستقف إلى جواره من أجل الضغط على والديها ليوافقا على زواجها منه.

ويأتي الوالدن ويقول لهما مراد: إنه لا يوجد كنز في هذا البيت غير ابنتهما درية، وإنه يطلب الزواج إليها، ولا يملك سوى حبه ليقدمه لها.

ويغضب والد درية ووالدتها منه، ويعنفانه بلاذع القول، ويرفضان خطبته لابنتهما، ولكن درية تقنع والديها بأن الكنز الحقيقي ليس في الأموال، ولكن في المشاعر الصادقة؛ ويوافقان عند ذلك على زواج ابنتهما درية من مراد[٥٠].

وأثر كوميديات موليير واضح في هذه المسرحية، ففي بعض كوميديات موليير نرى الأب صاحب السلوك الغريب يرغب في أن يزوج ابنته من شخص يوافق سلوكه الغريب كأن يكون طبيبًا يناسب شعوره بالمرض الوهمي، أو يكون عالمًا يوافق حذلقته وادعاءه، أو ثريًّا يوافق نهمه للأموال، أو غير ذلك من الطباع والميول، وتستطيع في هذه المسرحيات الابنة أن تخدع الأب مع حبيبها، ويقومان بحيلة يتم من خلالها زواجهما برضاء الأب أو دون رضائه، كما نرى في مسرحية "الطبيب رغمًا عنه"[٥١]، ومسرحية "مريض الوهم"[٥٢].

ولكن النهاية في مسرحية "الكنز" للحكيم تبدو غير مقنعة ولا متناسبة مع تكوين الشخصيات وتصاعد الأحداث فيها. فقد رأينا والد درية ووالدتها شديدي الحب للمال، وكانا حريصين على أن يزوجاها من ثري حرب جاهل، وذلك ليس إلا لكونه لديه أموال كثيرة، فكيف ينقلب موقفهما سريعًا ليريا بعين ابنتهما أن المشاعر الصادقة أهم من الأموال الكثيرة، وأن هذه المشاعر الصادقة هي الكنز الحقيقي؟!

وتبدو مسرحية "صاحبة الجلالة" مسرحية دعائية لثورة يوليو؛ ولهذا يهاجم فيها توفيق الحكيم الملك فاروق مهاجمة شديدة، ويظهره في أحد فصولها، ويسخر منه سخرية شديدة، ولم يكن الحكيم محقًّا في سخريته اللاذعة هذه من الملك فاروق في هذه المسرحية؛ لأنها جاءت بشكل فج وغير منطقي، وقد غير الحكيم موقفه من الملك فاروق بعد ذلك حين هاجم ثورة يوليو وجمال عبد الناصر على وجه الخصوص في كتابه "عودة الوعي"[٥٣] وكتابه "وثائق في طريق عودة الوعي"[٥٤].

ولسنا هنا في مجال تقييم موقف الحكيم السياسي من الملك فاروق وحكمه أو من ثورة يوليو وما حدث بعدها، ولكننا هنا نحلل مسرحية "صاحبة الجلالة"، ونوضح كيف أن خاتمتها كانت غير مبررة دراميًّا فيها، وبدت دخيلة عليها.

وفي الفصل الأول من هذه المسرحية نرى حمديًا الملحن والشاعر في الوقت نفسه في بيت رمضان وأنيسة استعدادًا لكتب كتابه على ابنتهما وجدان في هذا اليوم، ويتبادل الحبيبان الحب، ويمنيان نفسيهما بالسعادة التي تنتظرهما بعد زواجهما.

وفجأة يأتي إلى رمضان في منزله شخص من قبل الملك فاروق، ويخبره أن الملك فاروق رأى ابنته اليوم عند محل الجواهرجي الذي ذهبت إليه مع خطيبها، وكان الملك فاروق متنكرًا خلال ذلك، وأعجبته ابنته، وطلبها للزواج.

ويقع في يد رمضان، فكيف يخبر حمديًا وابنته بهذا الخبر الصادم لهما، وحين تعرف زوجته أنيسة بهذا الأمر تفرح؛ لأنها شديدة الحب للمال والجاه.

ويُعَرِّفُ رمضان حمديًا بما حدث، ويطلب إليه الصبر، والاستسلام لهذا القضاء.

ويُحضر الملك فاروق حمدي لقصره، ويسخر منه أمام وجدان بأسلوب مستفز، ويرد عليه حمدي، ولولا تدخل وجدان في شفاعتها له عند الملك فاروق لعاقبه.

ثم نرى حمديًا في منزله متألمًا حزينًا يكتب شعرًا ويلحنه، ويعبر فيه عن الظلم الذي وقع عليه وعلى البلاد، ويفاجأ مع صديقه الطبيب بثورة يوليو، ويفرحان بها.

ثم نعرف أن وجدان قد طلقت من الملك فاروق بعد إجباره على الرحيل من مصر في سفينة المحروسة.

ويتزوجها حمدي برغبة من والديها؛ ليدفعا عنهما غضب جماهير الناس لاتصالهما السابق بالملك فاروق.

ولكن بعد أشهر من زواج وجدان من حمدي تشعر أنيسة أن حمديًا ليس الشخص المناسب لابنتها التي كانت ملكة للبلاد، ويظهر لها أمير عربي يعبر عن رغبته في الزواج من وجدان لو طلقت من زوجها حمدي، وتصرح أنيسة لحمدي بأنه عليه أن يطلق وجدان، فهو ليس كفئًا لها، وتعارض وجدان أمها بلطف.

ولا يرى رمضان حلاً لدفع تدخلات زوجته أنيسة في حياة وجدان وزوجها إلا بأن يبلغ البوليس عن جريمة اختلاس ارتكبها قديمًا بسبب زوجته التي كانت ترغب في شراء فيلا كبيرة، فاختلس هذا المال لذلك.

وحين تعرف أنيسة ذلك تشعر بانهزامها وسقوط كبريائها، ويستعد رمضان لدخول السجن بينما يشعر حمدي ووجدان أن السلام سيعم أخيرًا عليهما. وتنتهي بهذا المسرحية[٥٥].

والخاتمة التي في هذه المسرحية غير مقنعة، فلم نشعر خلال أحداث المسرحية بأن رمضان كان يشعر بتأنيب الضمير للمال الذي اختلسه من الوزارة التي كان يعمل بها، ولكنه كان متخوفًا من انكشاف جريمته، حتى تم زواج ابنته من الملك فاروق فنسي هذه الجريمة.

وكذلك ليس مقنعًا أن يدخل رمضان نفسه السجن؛ ليكسر أنف زوجته القوية الشخصية عليه، ويوفر لابنته بذلك السلام مع زوجها بابتعاد أمها عنهما.

وتعد مسرحية "مصير صرصار" لتوفيق الحكيم من المسرحيات التي اختلف كثير من النقاد في نقدها وتحليلها. وقد رأى الدكتور علي الراعي في كتاب "توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر" أن الفصل الأول من هذه المسرحية يعد مسرحية متكفية بذاتها، وأن الفصلين الثاني والثالث منها بمثابة تفصيل وتوضيع للفصل الأول[٥٦]؛ ففي الفصل الأول من هذه المسرحية نرى الصرصار الذي نصب نفسه ملكًا على الصراصير في حمام بيت عادل وسميرة – ولم

يعترض عليه أحد من الصراصير – يقع في البانيو الذي كان يتصوره عالمًا مجهولاً. وفي الفصلين الثاني والثالث يتصور عادل نفسه ذلك الصرصار، ويظل يتابعه ليعرف هل سيستطيع الخروج من داخل البانيو أم لا؟ فالفصلان الثاني والثالث فيهما يتم تشخيص الصرصار – الذي رأيناه في الفصل الأول – في صورة عادل الضعيف الشخصية مع زوجته.

وأنا أتفق مع ناقدنا الكبير الدكتور علي الراعي في أن الفصل الأول من هذه المسرحية يعد مسرحية مكتفية بذاتها، ولكنني أرى أن الفصلين الثاني والثالث من هذه المسرحية يعدان مسرحية أخرى، وعلاقتهما بالفصل الأول علاقة سطحية ضعيفة.

فالأسلوب الذي اتبعه الحكيم في الفصل الأول من هذه المسرحية يخالف شكل الأسلوب في الفصلين الثاني والثالث منها، وكذلك نرى القضية التي عالجها فيه تختلف عن القضية المطروحة فيهما أيضًا.

ففي الفصل الأول من هذه المسرحية نرى جماعة من الصراصير في حمام بيت عادل وسميرة، ومن خلال حوارهم نعرف أن صرصارًا رشح نفسه ملكًا عليهم، ولم يعارضه أحد، واتخذ صرصارًا وزيرًا، وآخر كاهنًا، وثالثًا عالمًا، واعتبرت زوجته بالضرورة ملكة.

ويظن هؤلاء الصراصير أن العالم لا يحوي سوى المكان الذي هم فيه.

ومن خلال الرمز في هذا الفصل نرى الحكيم يبث أفكارًا عن عبثية الكون، وأن اعتقادات الإنسان في الدين والكون ليست إلا تكهنات منه في محاولته لتفسير الظواهر التي حوله(٥٧).

وأفكار الحكيم في هذه المسرحية حول عبثية الكون وعدم وجود المعنى فيه عبر عنها بطريقة الرمز هنا؛ لما فيها من جرأة.

وهي أفكار تتلاقى مع أفكار ورؤى بعض الأدباء الوجوديين، مثل سارتر كما نرى في روايته "الغثيان"، وكامي في روايته "الغريب".

وأيضًا نرى بعض تشابه بين الأفكار التي بثها الحكيم في هذه المسرحية بطريقة الرمز والأفكار التي نراها تطل علينا من مسرحيات كتاب مسرح العبث مثل يونسكو وبيكيت.

وأغلب الظن أن الحكيم لم يكن في داخله مقتنعًا بهذه الأفكار التي بثها في هذه المسرحية؛ لكونه لم يكررها في أي عمل أدبي له، بل نرى في كثير من كتاباته الأدبية الأخرى ما يدل على إيمانه بالله وصحة إسلامه(٥٨).

وقد عبر الحكيم عن أفكاره هذه ذات النظرة العبثية في الوجود من خلال تحويله الخرافة – أي القصة على لسان الحيوان – لمسرحية.

ومن هنا رأينا هذا الشكل الغريب مناسبًا لأفكار الحكيم الغريبة التي طرحها في هذا الفصل من هذه المسرحية عن طريق الرمز.

أما الفصلان الثاني والثالث من هذه المسرحية فيعالجان قضية نفسية، وهي إحساس عادل بالدونية نتيجة تسلط زوجته سامية عليه، حتى إنه قد رأى نفسه في هذا الصرصار؛ ولهذا تعاطف معه، وظل يتأمله كثيرًا. وحين قتلته الطباخة في نهاية المسرحية، ورأى زوجته تعاود أوامرها عليه واستفزازاتها له قال للطباخة: "يا أم عطية هاتي الجردل وأزيليني من الوجود".

ونرى اضطرابًا واضحًا في هذين الفصلين، فقد أقنعنا الحكيم بأن عادلاً مصاب بعقدة النقص أمام زوجته، وتصور نفسه الصرصار الذي يحاول الخروج من البانيو دون جدوى، وتعاطف معه كثيرًا. ولكن الحكيم نراه يشككنا

في هذا الأمر من خلال الطبيب الذي أتت به سميرة ليكشف على زوجها، فعندما يحاور عادلاً يؤكد له عادل أنه ليس مريضًا بعقدة النقص، وأنه لا يرى نفسه في هذا الصرصار، وأنه أيضًا يستجيب لأوامر زوجته تدليلاً لها وليس خوفًا منها، وليس تأمله للصرصار في البانيو إلا لما رآه من محاولاته التي لا تنتهي للخروج منه، ويقتنع الدكتور بكلامه، ويتابع معه الصرصار في محاولاته للصعود لأعلى البانيو، وتظن سامية أن الطبيب قد جن مع عادل. ونقنتع نحن المشاهدين والقراء للمسرحية بأن عادلاً ليس مريضًا بعقدة النقص. ولكن الغريب أن الحكيم ينهي المسرحية بعد ذلك من خلال شعور عادل بالضيق لأوامر زوجته له، ويطلب إلى أم عطية أن تزيله كالصرصار، مما يجعلنا نعود فنعتقد أنه بالفعل يشكو من عقدة نقص أمام زوجته.

"ســـامية (وهي داخلة الحمام) اسمع يا عادل .. أنت اليوم عندك أجازة .. يكون في معلومك .. أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع .. سامع؟! .. عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب .. اقعد رتبها وعلقها بالراحة .. واحدة .. واحدة .. أرجع من شغلي ألقى كل شيء نظمته ورتبته .. مفهوم؟..

عـــــادل (في إطراق عميق)؟ ..

ســـامية سامعني؟! ..

عـــــادل سامع ..

ســـامية وإياك فستان واحد يطبق منك أو يتكرمش .. مفهوم؟! ..

عـــــادل (صائحًا) مفهو ... و ... و .. م! ..

ســـامية أنا حذرتك .. (تدخل الحمام وتغلق عليها) ..

عـــــادل (يصيح) يا أم عطية .. هاتي الجردل والخرقة .. وأزيليني من الوجود!.

(ستـار)"[٥٩].

ولا تعليل لهذا عندي إلا أن هذين الفصلين فيهما اضطراب، فليس معقولاً بعد أن أقنعنا الحكيم أن عادلاً ليس لديه عقدة نقص أن يعود مع نهايتها ليؤكد مرة أخرى أنه مريض بعقدة نقص أمام زوجته.

- الخاتمة المفتوحة غير المقنعة:

مع حركات التجديد التي ظهرت في العصر الحديث في المسرح، كالمسرح الملحمي والمسرح التسجيلي ومسرح العبث وما بعد العبث لم يعد للنهاية المريحة الواضحة مكان في المسرح إلا فيما يكتب من مسرحيات تتبع الأسلوب الكلاسيكي.

وقد تأثر توفيق الحكيم بحركات التجديد هذه في المسرح، فقد تأثر بالمسرح الملحمي في مسرحية "إيزيس" ومسرحية "شمس النهار"، وتأثر بمسرح العبث في مسرحية "يا طالع الشجرة" ومسرحية "كل شي في محله"[٦٠]، ومسرحية "رحلة قطار"[٦١] ومسرحية "رحلة صيد"[٦٢] ومسرحية "لزوم ما لا يلزم"[٦٣].

ورأينا في بعض مسرحياته التي تأثر فيها بهذه المذاهب الغربية الحديثة الخاتمة المفتوحة فيها، وقد وضعها الحكيم بهذا الشكل لتكون معبرة عن رؤى كثيرة قصدها من وراء ذلك، فالنهاية المفتوحة غالبًا ما تشير إلى كثرة الدلالات وتنوعها، ومن هنا تتعدد القراءات لهذه المسرحيات ذات النهايات المفتوحة.

وعلى سبيل المثال نرى الحكيم في مسرحية "نهر الجنون"[٦٤] متأثرًا بالرمزية – لا سيما بأسلوب ميترلينك الرمزي في مسرحياته؛ التي تكون الخاتمة فيها مفتوحة متعددة الدلالات، كما نرى في مسرحية "في داخل البيت" ومسرحية "العميان" – وتنتهي مسرحية نهر الجنون بشرب الملك ووزيره من ماء النهر بعد أن امتنعا كثيرًا عن الشرب منه، لظنهما أن أفعى هبطت من السماء ووضعت فيه سمها، كما رأى هذا الملك في حلمه، واقتنع بأن ما رآه نبوءة.

وعندما شعر الملك ووزيره أن كل من في المملكة يعدونهما مجنونين لعدم شربهما من النهر، وأن هناك بوادر تمرد عليهما – عند ذلك يضطران للشرب من النهر، ويقولان: نكون مجنونين وسط مجانين خير من أن نكون عاقلين وسط مجانين[٦٥].

وهذه النهاية يمكن أن تعني أن الفرد لا بد في النهاية أن يخضع لقوانين الجماعة، وأيضًا يمكن أن يكون لهذه النهاية تأويل آخر، فتعني أن الجماعة تطغى على الفرد، وتصطدم به، مما يعني أنه يمكن أن تفنى العبقريات وسط هذا الزخم من الجماعة.

ويمكن أن تكون هذه المسرحة تحتمل تأويلات أخرى لهذه النهاية المفتوحة فيها، وهذا بلا شك يدل على عمقها وثرائها.

وفي مسرحية "يا طالع الشجرة" التي تأثر فيها الحكيم بمسرح العبث الغربي – لا سيما بتقنياته – نرى نهايتها مفتوحة تحتمل تأويلات عديدة، فتنتهي هذه المسرحية بقتل بهادر زوجته لكونها رفضت أن تخبره عن المكان الذي كانت فيه خلال اختفائها؛ وبعد أن يحفر بهادر حفرة عند الشجرة في الحديقة ليسمد جثة زوجته بها لا يرى جثة زوجته حين يذهب ليحملها ويدفنها في الحفرة التي حفرها لها. بينما يرى السحلية في الحفرة ميتة بعد اختفاء طويل لها[٦٦].

ويمكن أن يكون تفسير هذا بأن السحلية والشجرة ترمزان للإبداع، وحين يضحي المبدع بالحياة ممثلة في المرأة من أجل إبداعه فإنه غالبًا ما يفقد الحياة والإبداع معًا، ولهذا وجد بهادر السحلية ميته بعد قتله زوجته.

وهذه المسرحية تحتمل تأويلات أخرى من خلال هذه النهاية الغريبة المفتوحة بها مما يدل أيضًا على ثرائها وعمقها.

وهذان مثالان لمسرحيتين للحكيم فيهما النهاية المفتوحة الموضوعة في مكانها وتتعدد الدلالات لها.

ولكن هناك مسرحيات للحكيم نرى الخاتمة فيها مفتوحة، ولكنها غير مقنعة، ويبدو أنها بوضعها هذا غير مصيبة في مكانها.

والمسرحيات التي نرى الخاتمة فيها في مسرحيات الحكيم مفتوحة وغير مقنعة في مكانها ثلاث مسرحيات، هي: مسرحية "رصاصة في القلب"[٦٧]، ومسرحية "الورطة"[٦٨]، ومسرحية "احتفال أبو سنبل"[٦٩].

ونبدأ بتحليل خاتمة مسرحية "رصاصة في القلب"، فنرى أنها نهاية مفتوحة، ولكنها غير مريحة للمشاهد والقارئ، ففي هذه المسرحية يحب نجيب فيفي حين يراها في محل تأكل "الجلاس"، ولكنه يكتشف أنها خطيبة صديقه الطبيب؛ ولهذا لا يكاشفها بحبه لها. ولكنها هي تدرك أن خطيبها الطبيب وصولي وكاذب، ولم يطلب الزوج إليها إلا من أجل ثرائها، وتدرك أيضًا أنها تحب نجيبًا وأنه يحبها ؛ ولهذا تأتيه في بيته في نهاية المسرحية، وتعرض حبها عليه، وتعرفه أنها اكتشفت حقيقة صديقه الطبيب، وتقول له: إنها لن تتزوجه.

والغريب في الأمر أن نجيبًا يرفض الزواج منها بعد كل ذلك، مع حبه لها.

وتخرج فيفي من بيته يائسة في حين هو لا يعبأ بذلك[٧٠].

ولا شك أنها نهاية غير مريحة، فالمسرحية اجتماعية كوميدية، ولا تحتمل هذه النهايات المفتوحة، فالمشاهد قد يتصور أن هناك فصلاً آخر سيأتي، وفيه يتزوج الحبيبان، ولكنه يكتشف أنه لا فصل بعد ذلك، ومن هنا تبدو هذه المسرحية بهذه النهاية فيها مبتورة؛ أي غير مكتملة.

وحينما أعدت هذه المسرحية لتكون فيلمًا يمثله محمد عبد الوهاب ويخرجه محمد كريم وضع الحكيم حواره، وعدلت خاتمة المسرحية في ذلك الفيلم، فقد تم فيه زواج نجيب من فيفي، ولا شك أن هذه النهاية مقنعة عن تلك النهاية المفتوحة أو المبتورة في المسرحية.

وكذلك تبدو نهاية مسرحية "الورطة" مفتوحة؛ أي ينتظر حدوث أحداث بعدها، ولم يكن مقنعًا أن يترك المؤلف للجمهور توقع هذه الأحداث؛ لأن المسرحية واقعية، ويغلفها إطار بوليسي، فلم يكن مقنعًا فيها تلك النهاية المفتوحة غير المريحة في نهايتها.

ونوضح ذلك فنقول: إن هذه المسرحية تحكي عن دكتور جامعي في كلية الحقوق بإحدى الجامعات المصرية، وهو متخصص في علم النفس الجنائي، وقد خدعه ناشر كتبه، فأغراه بأن يعاشر جماعة من المجرمين قبل ارتكابهم لجريمة يعدون لها، وخلال ارتكابهم إياها وبعد تنفيذهم لها؛ ليرى عن قرب الانطباعات التي تحدث لهم. وتكون بذلك كتاباته عن عالم الجريمة فيها مصداقية عالية.

والغريب في الأمر أن تعجب هذه الفكرة ذلك الدكتور الجليل، ويسمح لعصابة من رجلين وامرأة أن يمكثوا في بيته، ويناقش معهم الجريمة التي يخططون لتنفيذها. وكان هذا الناشر قد أتى بهذه العصابة ليسهل لهم جريمتهم في الاختباء في بيت هذا الدكتور، وكان قد اتفق معهم على نصيبه في جريمة السرقة التي سيقومون بها خلال ذلك.

ويكتشف الدكتور أن الجريمة التي تمت بعلمه، وخطط لها في بيته لم يقتصر الأمر فيها على سرقة مجوهرات من محل مجوهرات، بل إنه قد قتل فيها أيضًا شاويش، واتهم شخص برئ، وكاد يعدم لولا أن تدخل هذا الدكتور في النهاية، واتصل بالنائب العام؛ لإيقاف حكم الإعدام على هذا الشخص البرئ، وعند استجواب وكيل نيابة له نراه ينسب كل جرائم أفراد العصابة لنفسه، وينفي عنهم أي جرم؛ لأنه كان قد وعد أفراد العصابة بعدم التبليغ عنهم حين اتفاقه معهم في البداية، وتنتهي بهذا المسرحية[٧١].

وبالطبع المشاهد والقارئ لهذه المسرحية يتساءلان بعد نهايتها وماذا بعد؟ هل يمكن أن تكون هذه هي النهاية؟ وهل من المقبول أن يتحمل الدكتور كل جرائم العصابة ويعاقب وحده؟ بالطبع هذا غير مقنع وغير عادل، ولا شك أنه مع التحقيق معه في القضاء ستكشف أشياء خاصة بالعصابة، ولكن كان لا بد من الإشارة لهذا، خاصة أن هذه المسرحية واقعية، وتدور في إطار بوليسي فلا تحتمل هذه النهايات المفتوحة، أو المبتورة كما رأينا.

وكذلك تبدو خاتمة مسرحية "احتفال أبو سنيل" للحكيم مفتوحة، ولكنها نهاية غير مقنعة؛ ولهذا تعد النهاية فيها تحمل أحداثًا مبتورة.

ويقول الحكيم في مقدمة هذه المسرحية "كتبت من الخيال قبل الاحتفال وضاعت مني ونسيتها ثم وجدتها"[٧٢].

وأغلب الظن عندي أن الحكيم لم يكن قد أكمل هذه المسرحية قبل أن تضيع منه، وحين وجدها لم يكن لديه نفس الإحساس الذي كتبها بها، فتركها بهذه النهاية التي تبدو غير مريحة وغير مقنعة بها.

ولكي يتضح الأمر نلخص هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد، وفي بدايتها نرى الفرعون رمسيس الثاني مع زوجته نفرتاري وكبير كهنته قد خرجوا من جانب من المعبد لواجهته، ويستغربون حال هذا المعبد بعد نقله لمكانه الجديد، ويفسّر كبير الكهنة هذا الأمر بأنه لا بد قد حدث خلال نومهم زلزال جعل وضع المعبد بهذا الشكل الغريب.

ويأتي منظم الحفلة ومساعده ويظنان أن الفرعون وزوجته وكبير الكهنة هم الفرقة التي ستمثل في الاحتفال مسرحية، ولكن الفرعون وزوجته وكبير الكهنة لا يفهمون لغتهما. ثم يأتي مخرج العرض المسرحي، وحين يرى الفرعون وزوجته وكبير الكهنة يظن أنهم فرقة هاوية جاءت لتقدم عرضًا في هذه المناسبة، ويطلب إلى مساعد منظم الحفل أن يصرفهم بأدب.

ويتعجب الفرعون وزوجته وكبير الكهنة من لغة هؤلاء الناس، ويظنون أنهم ضيوف جاءوا من دولة أخرى، ويدخلون مكانًا في المعبد للبحث عن مترجم يترجم لهم حديث هؤلاء الناس، ولا يظهر الفرعون وزوجته وكبير الكهنة في المسرحية بعد ذلك.

وتأتي فرقة التمثيل، وتمثل أمام المخرج جزءًا من المسرحية التي ستقوم بعرضها في الاحتفال، ولا يعجب المخرج المسرحية التي يمثلونها، ويقول لهم: الأفضل ألا تمثلوا هذه المسرحية في الاحتفال، وأن تكتفوا بأن يتصور معكم المدعوون لهذا الاحتفال، وأنتم بملابسكم الفرعونية، وتنتهي المسرحية بذلك[٧٣].

وكما نرى فهذه النهاية غير مريحة، وغير مقنعة، وللمشاهد أن يتساءل وماذا بعد؟! هل سيظهر الفرعون وزوجته وكبير كهنته فيما بعد أم لا؟

وكما قلت فأغلب الظن أن الحكيم لم يكمل هذه المسرحية بعد أن وجدها، واكتفى بنشرها بصورتها التي تركها عليها قبل أن يفقدها.

- الخاتمة الطويلة المملة:

سبق أن قلنا: إن الخاتمة في المسرحية لا بد أن تكون متوائمة مع تصاعد الأحداث بها، وفي الوقت نفسه لا بد أن تحتوي على الإدهاش للمشاهد والقارئ، ومن أهم خصائصها أيضًا أن تكون سريعة، فالمشاهد بعد أن وصل لذروة الحدث، فهو ينتظر أن تأتي خاتمته سريعة، وسيصاب بالملل إذا كانت هذه النهاية طويلة وفيها نقاشات وحوارات.

وقد رأينا أن مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم فيها هذه النهاية الطويلة، فالأحداث فيها تكاد تكون قد انتهت في الفصل الثاني منها، فقد عرف في نهايته أوديب الجرائم التي ارتكبها دون علم منه، ولم يأتِ الفصل الثالث والأخير من هذه المسرحية بأحداث مهمة بعد ذلك، بل رأينا فيه نقاشًا طويلاً مملاً عن الصراع بين الواقع والحقيقة، وهو أقرب للنقاش الذهني، والحركة فيه بطيئة، وكان الأولى حذفه، وجعل النهاية تأتي في الفصل الثاني من المسرحية، وتكون حاسمة ومريحة.

"أوديب لا تلمني أيها الكاهن ... ولا تنتقم مني! ... لقد أضأت حقًّا تلك "المصابيح" لأبحث عن "الحقيقة"! ... ولقد حذرني

يومًا "ترسياس" من أن تلمس أصابعي وجهها ... وتدنو من عينيها! ... نعم ... لقد دنت هذه الأصابع منها أكثر مما ينبغي حتى اقتعلت عيني أنا! ...

لقد انتقمت هي ... فخفف عني أنت أيها الكاهن! ... إني في حاجة إلى رثائك ورحمتك! .

الكـــاهن وما تنفعك رحمتي؟! ... وقد نزلت بك كل هذه الخطوب؟! ... ولكني أستنزل عليك رحمة السماء! ..."[٧٤].

وأيضًا نرى في مسرحية "الأيدي الناعمة" تلك النهاية الطويلة المملة، وتبدو الأحداث حسمت في الفصل الثالث من هذه المسرحية، فقد تحول البرنس صاحب اليدين الناعمتين إلى شخص يحب العمل؛ لأن المرأة التي أحبها طالبته بأن يعمل لتقبله زوجًا لها، وكذلك ترك الدكتور علي حمودة تمسكه بألا يعمل إلا في تخصصه الدقيق في النحو، وقبل أن يعمل في عمل مناسب؛ وبهذا تيسّر الأمر له ليتزوج من ابنة البرنس الصغيرة جيهان، وفي الفصل الرابع من المسرحية ينتظر البرنس والدكتور علي حمودة موافقة سالم زوج ميرفت بنت البرنس على زواج البرنس من أخته، وزواج الدكتور علي حمودة من بنت البرنس الصغرى؛ وبحث سالم لهما عن عمل مناسب.

"الدكتور قالت لي "جيهان" ... إن رضاك مستحسن من باب اللياقة والواجب ... ولكن الرأي الأعلى والقرار النهائي هو في يد زوج أختها "سالم" ... الذي تعتبره المتصرف الحقيقي في أمر مستقبلها ...

البـــرنس شيء غريب! ..

الـــدكتور تقصد كلام "جيهان"؟ ...

البـــرنس بل أقصد كلام "كريمة" ... هذا نفس كلام "كريمة" لي منذ قليل ...

الـــدكتور ماذا قالت لك؟ ...

البـــرنس عندما أخبرتها بقول أبيها الحاج إنها هي صاحبة الرأي في أمرها ... قالت بل الرأي الأعلى النهائي هو لأخيها "سالم" الذي تعتبره رب الأسرة الحقيقي ...

الـــدكتور والنتيجة؟ ...

البـــرنس النتيجة لا زواج من "كريمة" إلا إذا ...

الـــدكتور وافق "سالم"! ...

البـــرنس وأنت كذلك ...

الـــدكتور لا زواج من "جيهان" إلا إذا ...

البـــرنس وافق "سالم"! ...

الـــدكتور أي أن السعادة لن تتم لي ولك إلا إذا ...

البـــرنس وافق "سالم"! ...

الـــدكتور وافق "سالم"! ..."[٧٥].

ولا نتوقع معارضة سالم في هاتين الزيجتين، فقد كان يرجو رضا البرنس عنه، وعن زواجه من ابنته الكبيرة ميرفت، ومستبعد أن يرفض تقدم البرنس للزواج من أخته بعد أن وافق على أن يكون عاملاً، وكذلك ليس متوقعًا أن يرفض سالم زواج الدكتور علي حمودة من ابنة البرنس جيهان؛ ولهذا يعد هذا الفصل الرابع من هذه المسرحية زائدًا عليها، ومقحمًا فيها. وكان الأولى أن تنتهي المسرحية مع نهاية الفصل الثالث.

الخاتمـة:

ويمكن أن نصل من هذه الدراسة للنتائج التالية:

أولاً: أن أكثر مسرحيات الحكيم تتميز بقوة الخاتمة واتصالها بالأحداث التي أدت إليها.

ثانياً: أنني قد حصرت النهايات الضعيفة في مسرحيات توفيق الحكيم في هذه الدراسة.

ثالثًا: أن الخاتمة الضعيفة في مسرحيات الحكيم يعود أكثرها لوجود اضطراب في بناء المسرحية، وغالبًا ما تكون هذه النهاية غير مريحة في مكانها، ومفروضة على الأحداث السابقة عليها.

رابعًا: بعض نهايات مسرحيات توفيق الحكيم الضعيفة كان من أسبابها حرص الحكيم على أن يواصل بث أفكاره الذهنية من خلالها، فبدت غير متوافقة مع الأحداث التي قبلها.

خامسًا: بعض مسرحيات توفيق الحكيم كانت النهاية فيها مبتورة، ليس لأن هذه النهاية مفتوحة تحتمل تأويلات عديدة، ولكن لأنها نهاية غير مقنعة للمشاهد والقارئ، وكان ينتظر حدوث أحداث بعدها، وهذا ما لم يحدث.

سادسًا: هناك مسرحيتان فقط لتوفيق الحكيم رأينا فيهما تلك النهاية الطويلة التي تبطؤ الحركة فيها، مما يتسبب في ملل المشاهد والقارئ لهما، وهما مسرحية "الملك أوديب" ومسرحية "الأيدي الناعمة".

الهوامش:

(١) يعرف توفيق الحكيم الخاتمة، ويتكلم عن أهميتها في المسرحية بقوله: "وهذا الانحدار إلى الطرق أو إلى النهاية؛ – هو الحل الذي يؤدي بالمسرحية إلى ختامها! ... وهو في المآسي: غالبًا ما يكون الموت عقابًا للبطل الأثيم وحدًّا لحياة البطل المجيد! ... وفي المهازل: غالبًا ما يكون الزواج هو الختام البهيج ... هذه المرحلة الأخيرة في المسرحية تأتي نتيجة لما سبق عن حياة هي الجواب عن سؤال، هي الراحة بعد قلق معلق؛ ولذلك يجعلها مؤلفو المآسي الراحة الأبدية "للأبطال"، ويجعلها مؤلفو المهازل الراحة الدنيوية للمحبين؛ لأنهم يعلمون أنهم بذلك يحدثون شعور الراحة في نفوس المشاهدين! ...

على أن بعض المسرحيات في العصور الحديثة قد نحت نحوًا آخر، فلم تجعل من النهاية جوابًا، ولم تحدث بها راحة، بل جعلت من النهاية سؤالاً كبيرًا يبقى بين جوانح القارئين أو المشاهدين، وليس له من مجيب، أو جعلت منها وقفة تشيع في النفس قلقًا ولا تحدث شعورًا براحة ولا تمس العقدة التي تبقى دائمًا بغير حل! ...". انظر: توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت، ص١٥٦.

(٢) انظر في هذا:

William Archer: Play-making. Boston. Small MayNard Company, Publisher Seventh Printing, 1918, P. 352.

(٣) هنريك إبسن: بيت الدمية. ترجمة: كامل يوسف. دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٧م، ص١٠١ – ١٠٣.

(٤) شكسبير: ماكبث. ترجمة: حسين أحمد أمين. دار الشروق، ص١٢٦ – ١٢٨.

(٥) سوفوكليس: تراجيديات سوفوكليس. ترجمها عن اليونانية وقدم لها وعلق عليها: د. عبد الرحمن بدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٩٧ وبعدها.

(٦) المصدر السابق، ص١٥٩ وبعدها.

(٧) أرسطو: فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣م، ص١٤١.

(٨) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٩) توفيق الحكيم: بجماليون. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د.ت.

(١٠) توفيق الحكيم: الصفقة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(١١) توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(١٢) السلطان الحائر، ص١٣٤ – ١٣٦.

(١٣) بجماليون، ص١٥٢ – ١٥٧.

(١٤) توفيق الحكيم: أغنية الموت. منشورة في كتاب "لو عرف الشباب". مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.

(١٥) وعن جودة هذه المسرحية ذات الفصل الواحد وروعتها كمأساة انظر: د. محمد مصطفى بدوي: المسرح الذهني لدى توفيق الحكيم حقيقة أم وهم. بحث منشور ضمن المجلد الذي احتوى أبحاث مؤتمر "توفيق الحكيم: حضور متجدد". القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ص٦٧٧ – ٦٨٤.

(١٦) مسرحية أغنية الموت. منشورة في كتاب لو عرف الشباب، ص١٨١ – ١٨٣.

(١٧) الصفقة، ص١٣٠ – ١٣٤.

(١٨) توفيق الحكيم: لعبة الموت. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(١٩) يتحدث الحكيم عن طبيعة الصراع في مسرحياته الذهنية في كتاب ملامح داخلية. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٢م، ص١٥٨ – ١٥٩.

(٢٠) توفيق الحكيم: أهل الكهف. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٢١) توفيق الحكيم: شهرزاد. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د.ت.

(٢٢) توفيق الحكيم: الملك أوديب. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٢٣) منشورة في مسرح المجتمع، لتوفيق الحكيم. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت.

(٢٤) توفيق الحكيم: شمس النهار. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٢٥) ملامح داخلية، ص١٥٨ – ١٥٩.

(٢٦) أهل الكهف، ص١٧٣ – ١٧٦.

(٢٧) السابق، ص١٩٠ – ١٩٢.

(٢٨) ذكر بعض النقاد أن خاتمة مسرحية "أهل الكهف" فيها خلل واضح، ومن ذلك يقول الدكتور علي الراعي: "ثم النهاية الميلودرامية التي تنتهي بها أهل الكهف، بإصرار بريسكا الجديدة على أن تدفن مع حبيبها – كل هذا يشير بوضوح إلى أن توفيق الحكيم لم يغفل أبدًا عن الجانب الذي يمكن أن يسلي الجماهير العادية – لم يهمل الحدوتة قط، بل لعله أسرف في الاستعانة بها، مثلما توضح قصة الأمير الياباني". انظر: د. علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجه .. وفنان الفكر. القاهرة، كتاب الهلال، العدد ٢٤، شعبان ١٣٨٩هـ/ نوفمبر ١٩٦٩م، ص٤٤، ود. علي الراعي: مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية. بحث منشور في مجلة الهلال، العدد الثاني، السنة السادسة والسبعون، أول فبراير ١٩٦٨م/ ٢ ذو القعدة ١٣٨٧هـ، ص٩٦.

والدكتور محمد مندور يقول: إن الحوار الذي كتبه الحكيم على لساني مشلينيا وبريسكا حين حاورها لأول مرة من أروع ما يكون، ويعبر عن انبثاق الحب بينهما "وإن كنا لا ندري – كما أوضحنا من قبل – لماذا عاد الحكيم ثانية بمشلينيا إلى كهفه رغم تجدد أقوى صلة تربطه بالحياة وهي صلة الحب. بل جعل بريسكا الجديدة تلحق به في الكهف وإن يكن مشلينيا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت. باعتبار الأمل في الحب قد أمسكه بعض الوقت في رحاب حياته الجديدة". انظر: د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٣، ص٤٩.

ويقول أيضًا فتحي العشري عن خاتمة أهل الكهف: "أما المبالغة التي تعتمد على المثالية المستحيلة في مواجهة الواقعية المقبولة، فتتمثل في النهاية، فهل يعقل أن محبة – مهما كان حبها، تدفن نفسها حية مع محبوبها – مهما كان هذا الرجل؟". انظر: فتحي العشري: كهف الحكيم. القاهرة. دار المعارف، سلسلة كتابك، عدد ١٢٧، ١٩٨٠م، ص١٤.

وأيضًا يقول الدكتور عصام الدين أبو العلا عن نهاية مسرحية أهل الكهف: "النهاية هنا ليست نتيجة محتملة أو حتمية كما سبقها من أحداث / مقدمات، ويمكن أن تنتهي بنهاية الفصل الثالث؛ إذ ينتهي الفصل الثالث دون أسئلة درامية جوهرية، خاصة بعد أن عاد الفتية الثلاثة إلى الكهف أملاً في الموت، بعد أن أحسوا أنهم غير قادرين على الاستمرار في الحياة في مدينتهم بعد مرور ثلاثمائة عام". انظر: د. عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م، ص٨٧ – ٨٨، ويقول أيضًا الدكتور عصام الدين أبو العلا: "وتبدو رغبة بريسكا الدرامية هنا مفاجئة لم يتم التمهيد لها خلال الفصل السابق من المسرحية؛ ولهذا تبدو نهاية المسرحية – كما سبق أن أوضح الباحث في الفصل السابق – مفتعلة، وأثارت استياء الكثير من النقاد". المرجع السابق، ص١٢٨.

ويحاول الدكتور إبراهيم دردير أن يدافع عن خاتمة مسرحية أهل الكهف، فيقول: "وجدير بالذكر أن حيلة انتحار بريسكا في نهاية المسرحية اعتبرها بعض النقاد، من الحيل الميلودرامية المثيرة التي لم يكن لها ضرورة في المسرحية. ولعل الباعث على هذا الرأي أن الفتاة قد صدت منذ أول الأمر مشلينيا عن حبها والتعلق بها؛ لأنه أحب فيها صورة جدتها، ولم يكن ثم داعٍ إذن لأن تتبعه إلى القبر وتدفن نفسها معه، من أجل حب كاذب.

إلا أن الباحث يرى أن الكاتب قد هدف إلى معنى أعمق من هذا المعنى الظاهر، ومن مجرد الصورة المادية، وذلك من ناحيتين:

الأولى: أن حركة الزمن من شأنها أن تغير وتبدل في طبائع الناس وفي طرز الحضارة وأحداث التاريخ وترتيبًا على ذلك فإما أن تتغير بريسكا في موقفها حيال مشلينيا فتتمادى في إنكار حبه كما يفهمه، أو يحدث العكس، فتعشق هذا الحب إلى درجة الفناء من أجله كما يفنى المؤمن من أجل عقيدته.

والثانية: أنه قد انقضى شهر على رحيل الفتية إلى الكهف، مما يبرر تغيير موقف الفتاة تغييرًا معللاً، وأن يكون هذا التغيير لصالح الإيمان والحب الأسمى الذي يوائم شخصية بريسكا التي تمتثل للقوى الغيبية، ومن هنا يختلط الزمن بالغيب فيدفعان الفتاة إلى مصيرها، وبذلك يبلغ الانتصار للإيمان والتعلق بالحياة الآخرة قمته. أي أن الفتاة انتهت مؤمنة". انظر: د. إبراهيم دردير: القصص الديني في مسرح الحكيم. القاهرة، مؤسسة دار الشعب، ط٢، يناير ١٩٧٥، ص٦٠ – ٦١.

ولا أرى كلام الدكتور إبراهيم دردير مقنعًا في محاولته تبرير نهاية مسرحية "أهل الكهف". والدكتور إبراهيم دردير نفسه يرى في موضع آخر من كتابه هذا أن الفصل الرابع من هذه المسرحية يعد تزيدًا يضر بها. انظر: المرجع السابق: ص١٦٠.

(٢٩) انظر: جيتة: فاوست. ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي. دمشق، بيروت، بغداد، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠٠٧م.

(٣٠) شهرزاد، ص١٠٨ – ١١٢.

(٣١) يقول الدكتور السعيد الورقي: "فأوديب هنا في مصارعته للحقيقة وفي تمثيله للإرادة البشرية المحدودة لا يتحرك الحركة الواقعية التي تتطلبها الأحداث أو الحركة الفنية التي تدفعها تطورات الأحداث، وإنما يتحرك وفقًا لطبيعة التكوين الرمزي للفكرة الذهنية التي أراد

الحكيم طرحها من خلاله". انظر: د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠م، ص١١١.

(٣٢) الملك أوديب، ص١٢٨ – ١٣٢.

(٣٣) السابق، ص١٣٦ – ١٣٩.

(٣٤) مقدمة مسرحية الملك أوديب، لتوفيق الحكيم، ص٤١، ٤٧ – ٤٨.

(٣٥) سوفوكليس: أوديب ملكًا، منشورة في كتاب "تراجيديات سوفوكليس". ترجمها عن اليونانية وقدم لها وعلق عليها: د. عبد الرحمن بدوي. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٤٠ – ١٤٢.

ويعلق الدكتور أحمد عتمان على قول الحكيم بأنه حاول أن يصبغ مسرحية الملك أوديب بالروح الإسلامي بقوله: "فهل نجح توفيق الحكيم فعلاً في أن يجعل من أدويب الإغريقي الوثني شخصية مسلمة عربية؟ لا نملك أن نجيب على هذا السؤال إلا بالنفي إذ بينما يفقأ أوديب الأسطورة عند سوفوكليس عينيه بعد انتحار أمه وزوجته يوكاستي ويعلن أنه لا يحق لمثله أن يرى ضوء الشمس ولا يصح أن تقع عليه أشعتها الطاهرة، ويقرر أن ينفي نفسه بعيدًا عن طيبة، وبالجملة لم يعد يستشعر للحياة لونًا ولا طعمًا. هذا ما يحدث في عالم وثني قديم كان فيه زيوس رب الأرباب أخًا وزوجًا لهيرا ولم يكن فيه الحب بكل أنواعه أمرًا محرمًا، وشاع في بعض عصوره زواج الأخ بأخته، كما حدث أبان الفترة البطلمية في مصر. أما في العالم الإسلامي العربي فيقدم توفيق الحكيم لقرائه أوديب عاشقًا متيمًا بأمه بل يصر على أن يطارحها الحب بعد أن تأكد من حقيقة أنها أمه دمًا ولحمًا". انظر: د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م، ص٦٥.

وأيضًا لا يوافق الدكتور محمد زكي العشماوي توفيق الحكيم على المشهد الذي فيه يحاول أوديب أن يستبقى جوكاستا زوجة له بعد علمهما أنها أمه، ويقول في ذلك: "فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليهما أن يرتاع كل منهما من رؤية الآخر كما حدث عند سوفوكليس، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر". انظر: د. محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص١٧٦.

(٣٦) شمس النهار، ص١٧٥ – ١٧٧.

(٣٧) السابق، ص١٧٨ – ١٨٣.

(٣٨) مسرحية النائبة المحترمة. منشورة في مسرح المجتمع، ص٨٠.

(٣٩) في حين يرى فؤاد دوارة أن نهاية هذه المسرحية طبيعية ومقنعة، يقول في ذلك: "وقد مضت الأحداث في تسلسل طبيعي مقنع، ولم تخل الخاتمة من مفاجأة حينما استقالت الزوجة .. ولكن هذه المفاجأة اتسمت بطابع إنساني مؤثر حينما نعلم أنها استقالت من أجل زوجها وابنها". انظر: فؤاد دوارة: مسرح توفيق الحكيم: "المسرحيات السياسية". الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٣٨٠.

(٤٠) ونرى توفيق الحكيم يدافع عن المصادفة، والحوادث المفاجئة في الدراما في قوله: "وفي رأيي أن المصادفة ليست في كل الأحوال عيبًا، بل إنها في بعض الأحيان ضرورة، وأن الفنان الذي يبتعد عن المصادفة، ويتجنب الالتجاء إليها عامدًا متعمِّدًا إنما يرتكب خطأ جسيمًا، لأنه بذلك يطرح عنصرًا موجودًا بالفعل من عناصر الحياة، ويلغي بإرادته سببًا من الأسباب الطبيعية لكثير من حوادث هذا الوجود. فالمصادفة ليست خرافة، ولكنها نتيجة قانون خفي من قوانين الحياة لم نكشف بعد عن سره، كما قال العالم الرياضي "هنري بونكاريه"". انظر: توفيق الحكيم: أدب الحياة. القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ص٤٨.

ويقول أيضًا: "ليست المصادفة إذن بعيب في الظن. ربما كان العيب في بعض الأحوال هو سوء استخدام الفنان للمصادفة لا في وجود المصادفة نفسها". انظر: المرجع السابق، ص٤٩.

ولا نوافق الحكيم على رأيه السابق، فالأمر في الأدب والفن يختلف عن الحياة، فالفن والأدب فيهما نظرة مركزة ومكثفة للحياة، ولا تقبل في الفن والأدب المصادفات التي تأتي فجأة خارج سياق الأحداث، ولكنها تقبل في الواقع، وفي هذا يقول عمر الدسوقي: "والمهم في الملهاة كما في المأساة ألا يكون الحل مفتعلاً وليد الصدف والمقادير ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها، وأن تتقبله عقول النظارة من غير عناء، وأن يمهد له المؤلف تمهيدًا يجعله طبيعيًا.

ولن يأتي هذا الحل الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعض، وأن يختار هذه الحوادث اختيارًا دقيقًا من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص بها الحياة". انظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ص٣٦٩.

(٤١) توفيق الحكيم: إيزيس. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٤٢) توفيق الحكيم: صاحبة الجلالة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.

(٤٣) توفيق الحكيم: مصير صرصار. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

(٤٤) يرى الدكتور علي الراعي أن هذه النهاية في تلك المسرحية تبدو نهاية ميلودرامية، يقول في ذلك: إن حوريس "يواجه طيفون في مبارزة غير ناجحة، ثم يلاقيه من بعد في قاعة محكمة أوشك حوريس أن ينهزم فيها لولا الظهور الميلودرامي لملك ببلوس الذي يشهد لصالح حوريس، ويؤكد ما تقوله إيزيس من أن زوجها لم يمت في المرة الأولى، بل عاش بعد مؤامرة الصندوق لينجب منها ابنها المطالب بالعرش". انظر: د. علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، ص٨٩.

ويرى الدكتور كمال الدين حسين (في كتابه: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث. القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، ص١٥٥) أن ملك ببلوس يظهر في نهاية المسرحية بشكل مفاجئ ومعه الصندوق الذي وضع فيه طيفون أخاه أوزوريس، ليقنع الشعب المصري ببنوة حوريس لإيزيس وأوزوريس.

ويوضح الدكتور كمال الدين حسين هذه الحيلة المفاجئة بظهور ملك ببلوس ومعه الصندوق لإنهاء هذه المسرحية بقوله: "ودخول ملك ببلوس هنا أشبه بالحيلة التي اخترعها يوربيديس في مسرحياته .. فمن التجديدات التي أدخلها يوربيديس على الشكل في التراجيديا اليونانية، ما عرف بظهور (إله من الآلهة) في خاتمة الرواية .. إذ تظهر شخصية مقدسة في آخر المسرحية ويرى البعض أن يوربيديس قد لجأ إلى هذه الحيلة لكي يتوصل إلى حل بعد أن يكون الحدث قد أصبح معقدًا، وأصبح من الصعب على المؤلف أن يجد حلاً.

وقد استمرت هذه الحيلة بعد ذلك حتى الكلاسيكية الحديثة، وإن كانت قد اتخذت شكلاً جديدًا كصورة الملك أو نائب الملك .. نفس الشيء الذي استخدمه الحكيم في دخول ملك ببلوس ومعه الدليل المادي – الصندوق الخشب – الذي تراه الجماهير فتندفع هائجه في هوجة، فالجماهير هنا تدفعها عاطفتها المهتاجة، لا تركن لحكم عقلاني صائحة "الموت للقاتل". انظر: المرجع السابق، ص١٥٩ – ١٦٠.

ويقول حسن عطية: "فها هو ملك (ببلوس) يظهر دون أن تشي المسرحية من قبل أو من بعد عن وجود اتفاق لمجيئه، ليكشف أمام الناس الحقائق في لحظة محدّدة، يحمل معه الدليل: الصندوق المذهب الذي حمل داخله "أوزوريس". انظر: حسن عطية: الثابت والمتغير "دراسات في المسرح والتراث الشعبي". الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٤٥.

(٤٥) إيزيس، ص١١١ – ١١٤.

ولا شك أننا نفهم من حوار ملك ببلوس مع إيزيس خلال هذا المشهد أنه كان هناك اتفاق بينهما في أن يأتي ملك ببلوس ليشهد لصالحها وصالح ابنها، ومع ذلك فحضوره ومعه الدليل أي التابوت الذي وجد فيه أوزوريس – فيه مبالغة يصعب تصديقها، مما يجعل هذه النهاية فيها قدر من التكلف.

(٤٦) لعبة الموت، ص١٣٥ – ١٣٨.

(٤٧) جان بول سارتر: المومس الفاضلة. ترجمة: د. عبد المنعم الحفني. القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠١٣م.

(٤٨) مسرحية ساحرة. منشورة في مسرح المجتمع، ص٤١٢ – ٤١٤.

(٤٩) وليم شكسبير: حلم ليلة صيف. ترجمة وتقديم: د. محمد عناني. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

(٥٠) مسرحية الكنز. منشورة في مسرح المجتمع، ص٣٤١ – ٣٤٣.

(٥١) موليير: الطبيب رغمًا عنه. ترجمة: يوسف محمد رضا. بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧م.

(٥٢) موليير: مريض الوهم. ترجمة: يوسف محمد رضا. بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧م.

(٥٣) توفيق الحكيم: عودة الوعي. القاهرة، دار الشروق، ١٩٧٤م، وانظر الكتاب بشكل عام، وعلى وجه الخصوص انظر، ص٣٦، ٤٠، ٤٢ – ٤٣، ٥٣ – ٥٧.

(٥٤) توفيق الحكيم: وثائق في طريق عودة الوعي. القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م، وانظر الكتاب بصفة عامة، وعلى وجه الخصوص انظر: ص٥ – ٨.

(٥٥) صاحبة الجلالة، ص١٨١ – ١٨٥.

(٥٦) توفيق الحكيم فنان الفرجة .. وفنان الفكر، ص١١٨ – ١١٩.

ويرى الدكتور أحمد سخسوخ أنه يمكن تقسيم هذه المسرحية لمسرحيتين، ويمكن النظر إليهما أيضًا على أنهما مسرحية واحدة، يقول في ذلك: "يمكن أن ينظر لمسرحية "مصير صرصار" ذات الثلاثة فصول على اعتبار أنها مسرحيتان ادغما في عمل واحد، وهذا ما

يبرر وجود خلل درامي من حيث إنهما عملان مستقلان ضما في عمل واحد، ومن حيث إنه يمكن فصل جزء عن بقية الأجزاء الأخرى دون أن تؤثر على طبيعة العمل نفسه. كما يمكن النظر إليها على اعتبار أنها مسرحية واحدة – كما طبعها الحكيم أخيرًا كمسرحية مستقلة – حيث يشكل الفصل الأول المقدمة التمهيدية، والفصلين الثاني والثالث تطور وتعقد الأحداث ثم حلها، وهنا يبدو الخلل أيضًا من حيث إنه يمكن الاستغناء عن جزء من أجزاء المسرحية ولا يحدث تأثيرًا جوهريًّا في بنائها الدرامي". انظر: د. أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًّا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص١٤٤.

(٥٧) مصير صرصار، ص٥٦ – ٥٨. وانظر: كلامًا لتوفيق الحكيم قريبًا مما جاء في هذا الموقف بهذه المسرحية، ولكنه يحاول أن يصبغه في النهاية بصبغة دينية في كتاب: من البرج العاجي. القاهرة. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨١م، ص١٦ – ١٧.

(٥٨) انظر في هذا: توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر. بيروت، دار الكتاب اللبناني، د.ت، ص١٨ – ٢٠، ٣٨، وانظر أيضًا: د. محمد الجوادي: توفيق الحكيم من العدالة إلى التعادلية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد ٤٣٨، ١٩٨٨م، ص٥٦، وعبد الرحمن أبو عوف: توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م، ص٢٤١، ود. محمد مصطفى هدارة. التراث الإسلامي في أدب توفيق الحكيم. بحث منشور في كتاب "توفيق الحكيم الأديب. المفكر. الإنسان. وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، الكتاب التذكاري، العدد الأول، ط١، ١٩٨٨م، ص٣٦٧.

(٥٩) مصير صرصار، ص١٨٧.

(٦٠) مسرحية كل شيء في محله. منشورة في مجلد المسرح المنوع، لتوفيق الحكيم. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د. ت.

(٦١) مسرحية رحلة قطار. منشورة في كتاب مع الزمن، لتوفيق الحكيم. بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٣م.

(٦٢) مسرحية رحلة صيد. منشورة في كتاب مع الزمن، لتوفيق الحكيم.

(٦٣) مسرحية لزوم ما لا يلزم. منشورة في كتاب الدنيا رواية هزلية، لتوفيق الحكيم.

(٦٤) مسرحية نهر الجنون. منشورة في كتاب سر المنتحرة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٩م.

(٦٥) مسرحية نهر الجنون، منشورة في كتاب سر المنتحرة، ص١٧٨ – ١٨١.

(٦٦) يا طالع الشجرة، ص١٨٥ – ١٨٧.

(٦٧) توفيق الحكيم: رصاصة في القلب. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٥م.

(٦٨) توفيق الحكيم: الورطة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.

(٦٩) منشورة في كتاب: الدنيا رواية هزلية، لتوفيق الحكيم. بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٤م.

(٧٠) رصاصة في القلب، ص١٣١ – ١٣٤.

(٧١) الورطة، ص١٦٧ – ١٧٢.

(٧٢) مسرحية "احتفال أبو سنبل". منشورة في كتاب الدنيا رواية هزلية، ص١٣١.

(٧٣) مسرحية "احتفال أبو سنبل". منشورة في كتاب الدنيا رواية هزلية، ص١٥٨ – ١٦٢.

(٧٤) الملك أوديب، ص١٦٤.

(٧٥) وهذه هي نهاية الفصل الثالث من مسرحية الأيدي الناعمة، ص١٤٣ – ١٤٤.

المصادر والمراجع

أولاً: مسرحيات توفيق الحكيم

- أغنية الموت. مسرحية منشورة في كتاب لو عرف الشباب. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.
- أهل الكهف. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- الأيدي الناعمة. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- إيزيس. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- بجماليون. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د. ت.
- الدنيا رواية هزلية. بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٤م.
- رصاصة في القلب. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٥م.

- سر المنتحرة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٩م.
- السلطان الحائر. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- شمس النهار. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- شهرزاد. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د.ت.
- صاحبة الجلالة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.
- الصفقة. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- لعبة الموت. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- مسرح المجتمع. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت.
- المسرح المنوع. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت.
- مصير صرصار. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- مع الزمن. بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٣م.
- الملك أوديب. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.
- الورطة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه.
- يا طالع الشجرة. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٩٨٨م.

ثانيًا: المسرحيات المترجمة

- جان بول سارتر: المومس الفاضلة. ترجمة: د. عبد المنعم الحفني. القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠١٣م.
- جيتة: فاوست. ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي. دمشق، بيروت، بغداد، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠٠٧م.
- سوفوكليس: تراجيديات سوفوكليس. ترجمها عن اليونانية وقدم لها وعلق عليها: د. عبد الرحمن بدوي. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شكسبير: حلم ليلة صيف. ترجمة وتقديم: د. محمد عناني. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
- شكسبير : ماكبث. ترجمة: حسين أحمد أمين. دار الشروق.
- موليير: الطبيب رغمًا عنه. ترجمة: يوسف محمد رضا. بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧م.
- موليير: مريض الوهم. ترجمة: يوسف محمد رضا. بيروت. دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧م.
- هنريك إبسن: بيت الدمية. ترجمة: كامل يوسف. دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٧م.

ثالثًا: الدراسات النقدية

- د. إبراهيم دردير: القصص الديني في مسرح توفيق الحكيم. القاهرة، مؤسسة دار الشعب،ط٢، ١٩٧٥م.
- د. أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًّا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م.
- د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم (دراسة مقارنة). الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
- توفيق الحكيم:

أدب الحياة. القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.

تحت شمس الفكر. بيروت، دار الكتاب اللبناني، د. ت.

عودة الوعي. بيروت، دار الشروق، ١٩٧٤م.

فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د. ت.

ملامح داخلية. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٢م.

من البرج العاجي. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨١م.

وثائق في طريق عودة الوعي. القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

- حسن عطية: الثابت والمتغير "دراسات في المسرح والتراث الشعبي". الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠م.
- عبد الرحمن أبو عوف: توفيق الحكيم بين "عودة الروح" و"عودة الوعي". القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٨م.
- د. عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.
- د. علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجة .. وفنان الفكر. القاهرة، كتاب الهلال، العدد ٢٢٤، شعبان ١٣٨٩هـ/ نوفمبر ١٩٦٩م.
- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢.
- فؤاد دوارة: مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات السياسية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- فتحي العشري: كهف الحكيم. القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك، عدد ١٢٧، ١٩٨٠م.
- د. كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث. القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
- د. محمد الجوادي: توفيق الحكيم من العدالة إلى التعادلية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣٨، ١٩٨٨م.
- د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.
- د. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث. بيروت، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.
- محمود أمين العالم: توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا. دار شهدي للنشر، ١٩٨٥م.

رابعًا: الدراسات النقدية المترجمة

- أرسطو: فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣م.

خامسًا: المراجع الأجنبية

- William Archer: Play-Making. Boston, Small Maynard Company Publishers, Seventh Printing, 1918.

سادسًا: المجلات والدوريات والمؤتمرات

- د. محمد مصطفى بدوي: المسرح الذهني لدى توفيق الحكيم حقيقة أم وهم. بحث منشور ضمن المجلد الذي جمع أبحاث مؤتمر "توفيق الحكيم: حضور متجدد". القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م.