الخصائص الفنية للدراما الذهنية عند توفيق الحكيم: مسرحية "نهر الجنون" نموذجا

د. نعمان بن محمد كدوه

أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز

Examining the Technical Characteristics of Mental Drama as Exemplified by Tawfiq Al-Hakim's " Nahrul Junoun"

Dr. Noman Muhammad Kidwah

Associate Professor in Literary Criticism - Department of Arabic Language and Literature - Faculty of Arts and Humanities King Abdulaziz University

nkidwah@kau.edu.sa

المستخلص

تتكيء هذه الدراسة على كينونة ما يُعرف بالمسرح الذهني في عالمنا العربي؛ طبقًا لتسمية الأديب "توفيق الحكيم" الذي نظَّر لهذا النوع المسرحي، فقُلِّد ريادته. وسيُركّز فيها تحديدًا على استنطاق خصائص الدراما الذهنية بتحبير ما يُميزها عن النظائر المسرحية المعروفة؛ من خلال نموذج من أقصر ما كُتب فيها للمنظِّر نفسه، وهو نص مسرحية (نهر الجنون). سيُسعى في هذه الدراسة النقدية إلى التحليل الفني للعناصر المسرحية في النص - بفلسفة فكر الدراما الذهنية - لإبراز كل عنصر بأساليب تمثُّله، وكيفيات توظيفه، والنظر في ارتباطه بالغاية من فكر هذا الأسلوب. وستخلص الدراسة إلى تحديد التغيرات الفنية الخاصة بالعناصر المسرحية (الفكرة، الحادثة، الشخصيات، الزمان، المكان، الصراع، الحبكة، العقدة) في هذا النوع الدرامي، وإلى إثبات قصدية التَّغيير؛ لتحقيق مقاصد التَّنظير، المرتبطة بغرضٍ محددٍ من التَّأثير. وهي التأثيرات التي ستستنبط من عملية التحليل؛ ليكون المتلقي والنَّاقد على درايةٍ بما يتأثَّر من العناصر الدرامية بتبنِّي فكر هذا الضرب من التأليف، ووعي بما يلحق البناء الفني الدرامي، والجماليات المرعية في البناء المسرحي.

الكلمات المفتاحية: المسرح الذهني، الدراما الذهنية، توفيق الحكيم، نهر الجنون، التحليل الفني.

Abstract

Taking as its starting point what is known as mental drama in the Arab world, a theatrical genre that employs a narrative form created by the pioneering writer Tawfiq al-Hakim, the study will focus primarily on the characteristics of this genre and upon those elements that distinguish it from other well-known theatrical drama forms. Taking al-Hakim's shortest text " Nahrul Junoun" as a model, the study analyzes theatrical elements and the philosophy of mental drama in order to explain each element and the method of its representation and employment.

In addition, technical changes to theatrical elements, such as idea, development, characters, time, place, conflict, plot, solution are highlighted to show how they were deliberated changed by al_Hakim to make them fit his theory of the mental drama.

Analysis of the technical characteristics of mental drama will focus on their connection with the function of the thought of this method. Their specific purpose will be deduced from an analysis of Hakim's drama as well as his statements on drama theory, thus proving that Tawfiq al-Hakim was aware of the influence that these dramatic elements have on theorizing thought as they affect the dramatic artistic construction, and the aesthetics observed in theatrical works.

Keywords: mental theatre, mental drama, Tawfiq al-Hakim, Nahrul Junoun, artistic analysis.

الـــمـــــقـــدمـــــة

يشتهر الإبداع المسرحي بأنَّه الفنُّ الأدبي الذي يُبدَعُ ليُختصَّ بالأداء والتَّقديم للجمهور. وإذا استُثنيت بعضُ الاتجاهات المسرحية الحديثة المعاصرة – التي لا تشترط الحضور الآني المباشر للجمهور – فإنَّ السِّمة المُميزة لتلقي هذا النَّوع من الفنّ هي الأداء الذي يُحقق اللَّذة والمُتعة والفائدة، ويُوصل الرِّسالة إلى المتلقين من المشاهدين. بيد أنَّ نوعًا مسرحيًّا عُرف بالمسرح الذهني – وبتسميات أخرى مرتبطة بالفكر ومرادفاته – نُظِّر له لاستعاضة التأثير الجماهيري الحضوري بالأثر الفكري الفردي الذاتي، ولكن ليس على الطريقة الملحمية البريشتية التأثيرية – المتخِذة من مخاطبة الوعي مرتكزًا بهدف التفاعل الدافع إلى التغيير – وإنّما لغاية عمق التفكُّر الذاتي. وبالتركيز على الفكر تغيرت وظائف العناصر المسرحية الرئيسة وأساليبها ومستويات تمثُّلها في النص المسرحي. وهي التغيرات الفنية والوظيفية للعناصر المنظورة في الدراما الذهنية.

ستُعنى هذه الدِّراسة بالاهتمام بالإبداع المسرحي الذي أُبدع ليتشخَّص في الذِّهن في المقام الأوَّل قبل الاشتغال بمسألة عرضه أو تقديمه مُؤدًّى. وسيُبحث في بواعث اللُّجوء إلى هذا النَّمط من التَّأليف لاستعراضِ موضوعٍ أو قضيةٍ أو فكرةٍ أو رسالةٍ ما، وفي أثر هذا النَّمط على الخصائص المسرحية الفنِّيَّة، وفي علاقة الشَّكل الفنِّي بالمضمون وأثرها على التَّلقي. وقد اُختير نموذج الدراما الذهنية لهذه الدراسة لرائد هذا التَّوجه عربيًّا "توفيق الحكيم"، ومن خلال مسرحيته (نهر الجنون). أمَّا عن سبب اختيار هذا النص فذلك رغبةً في تناول المسرح الذِّهني في الوطن العربي من جوانب مختلفة؛ أهمها: استظهار خصائصه الفنِّيَّة الخادمة للمضمون، ولاستقراء

مضامينه ضمن السِّياقات المُرجَّحة، التي يتبنَّاها فِكْر التأليف لهذا النَّمط المسرحي، ويتَّكئ عليها في معالجة القضايا الحياتية والوجودية والمصيرية وفي استعراض القيم الإنسانية ومراجعة الحقائق المعرفية. كما أنَّ اختيار هذا النص يُسهم في تقديم نموذج مغاير للنَّماذج المسرحية التي دُرست لهذا المؤلِّف؛ أو للنماذج التي درست لنص نفسه باختلاف منظور التناول، (١)علاوة على اشتمال هذا النص على أهم ركائز وخصائص المسرح الذِّهني، وتضمنه ما يُمكن استقراؤه ضمن أُطر فكر الدراما الذهنية؛ خاصَّةً إذا ما جرى التَّدقيق في فكر المؤلِّف، وزمن نشر المسرحية، والأحداث التي أُلِّفت بالتَّوازي معها.

وممَّا سبقت الإشارة إليه فإنَّ الفرضية الرئيسة في الدراسة: افتراض تمثُّل العناصر المسرحية في نصوص الدراما الذهنية بكيفية فنية مخصوصة؛ تتسق مع فكرها الفلسفي ومع خصوصية المفهوم وغايته. أمَّا السؤال الرئيس المبني على هذه الفرضية يُلخصة التساؤل عن أبرز تجليات تمثُّل العناصر المسرحية في نصوص الدراما الذهنية. وتنبثق منه تساؤلات فرعية؛ منها: ما مفهوم الدراما الذهنية؟ وما غايتها؟ وما هي أهم سمات عناصرها؟ ومن الفرضية وتساؤلاتها تبرز أهم الأهداف؛ ومنها: تتبُّع التغييرات التي تعتري العناصر المسرحية عند توظيفها في الدراما الذهنية، واستظهار هذه العناصر بالتحليل الفني من نموذج مسرحي مُحدد، والكشف عن مدى اتساق الغاية مع الشكل الفني. وقد عُوِّل على المنهج النقدي – المعتمد على التحليلي الوصفي الفني – لبلوغ هذه الأهداف؛ بحثًا عن غاية فلسفة هذا الفكر فيه، بما يخدم التعبير عن نوعٍ مخصوص من القضايا، والتي تُستظهر من السياقات الدالة عليه.

تتكون الدراسة من مبحثين، متبوعين بالنتائج والتوصيات. وستُستعرض في المبحث الأول لمحة مقتضبة عن مفهوم مصطلح الدراما الذهنية بشكل عام، وعند "توفيق الحكيم" بشكل خاص، مع التعريج على الغايات المنظورة ضمن إطار المفهوم، وعلى كيفية تمثُّل العناصر المسرحية الفنية في هذا النَّوع؛ طبقًا للمفهوم وفكره وغايته. وفي المبحث الثاني سيُتناول نص مسرحية (نهر الجنون) بالتحليل الفني؛ لاستنطاق وصف خصائص العناصر المسرحية في الدراما الذهنية طبقًا للغاية المنشودة. ثُم تُختتم الدراسة بالنتائج المستخلصة من مبحثي الدراسة، وتُتبع بقائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأول – الدراما الذهنية: مفهومها، وغايتها، وخصائصها الفنية

يواجه من يحاول تعريف ظاهرة التَّأليف المسرحي الموجَّه لهدف القراءة الذَّاتية أو للقراءة على الجمهور تحديًّا؛ بسبب جمع النَّمط الذي يجتهد في تعريفه بين خصائص العناصر الدّرامية الخادمة في الأساس للعرض ضمن الإهاب المسرحي، وخصائص التعامل مع ركائز التأليف الدرامي والصناعة الأدائية المسرحية بجنوحٍ إلى تغليب الفِكر على مقومات العرض. ومن جانبٍ آخر يُشكَّل الالتفات إلى النَّظرية النَّوعية تحديًّا إضافيًّا؛ بالنظر إلى رمزيَّة الدَّراما الذهنية من حيث إمكانية التعامل معها في العرض أو استحالتها. وعلاوةً على ما ذُكر يُمثل تداخل أنواعٍ من العروض المسرحية إحدى تحديّات تعريف مفهوم الدّراما الذِّهنية؛ خاصَّةً عند مراقبة المصطلح ومفهومه عبر مراحل زمنية، تحوَّل خلالها ممَّا يدل على غير القابل للعرض إلى ممكن العرض؛ إمَّا بسبب توسع دائرة أفق النَّظرة إلى الممنوع،

أو بفضل تقدُّم التِّقنيات المسرحية. أي أنَّ ما يُكتب بنيَّة عدم إمكانية العرض أو استحالته قد يكون ممكناً في زمن آخر أو في مكان مختلف، ما يعني إمكانية استقبال النصوص في فضاءات زمانية أو مكانية غير فضاءات إبداعها.

أولاً – مفهوم الدراما الذِّهنية

عُرفت الدراما الذهنية – أو كما في تسميات أخرى المسرح الذِّهني أو المسرح العقلي أو ما يُرادف هذين المصطلحين – بأنَّها نمطٌ من التَّأليف المسرحي، يشتمل على بُنية الكتابة المسرحية وخصائصها وركائزها؛ غير أنَّ قابلية استقباله أميل إلى التَّلقي بالأداء القرائي منه إلى الأداء التمثيلي الذي يُقدم للجمهور؛ [٢]لصعوبات أو إشكاليات تعترض طريق تجسيده وتقديمه. فهو إذاً "مسرح كُتب ليقرأ، وليس قابلاً للأداء أو التمثيل على خشبة المسرح"، [٣] وعليه فالمسرحية الذهنية هي "التي تتحول فيها الأفكار المجردة من مظهرها الوظيفي إلى أبطال وشخصيات حية تتحاور فوق خشبة الذهن الإنساني بدلاً من خشبة المسرح".[٤]

ولمصطلح الدراما الذهنية عدَّة مترادفات مقابلة باللغات الأخرى، تصفه بذات المفهوم والتوجه في نمط الكتابة. منها كما يُعرف – على سبيل المثال لا الحصر – في الإنجليزية بمسرح العقل (Theatre of the mind)، ودراما القراءة أو الدراما المقروءة أو القرائية بالمصطلحين (Reading Drama) و (Closet drama)، ومسرحية القراءة أو المسرحية المقروءة (Closet Play). أو كما في الألمانية بالدراما المقروءة (Lesedrama)، أو دراما الكتب (Buchdrama). والجدير بالملاحظة في مصطلحات هذا المفهوم هو ارتباطها بالقراءة وبالنَّمط المقترن بالكُتب؛ بما يُقدم هذا النوع على أنَّه نوعٌ مسرحي "يلائم القراءة أكثر من التمثيل"،

[٥] وأنَّ نصوصه تُؤلَّف "لكي تُقْرَأَ لا لتُمثَّل على خشبة المسرح"، [٦] أو لتُنتج. [٧]وهذا النَّوع من المسرحيات إنْ أُريد تقديمه على خشبة المسرح فهو يتطلَّب أداءً من نوع خاص، لا يُوجب التَّعامل مع الاحتياجات والتّقنيات المسرحية المنظورة في العروض ذات الطبيعة الأدائية المُقدَّمة للجمهور؛ [٨]كأن يُؤدَّى صوتيًّا من قبل مؤدٍّ أو مجموعة مؤدِّين بصوتٍ مرتفع أمام جمهورٍ محدود.

وينظر المائلون إلى الدراما الذهنية بفلسفة جمالية تركز – في الإبداع الفنِّي – على كل ما يتخطَّى الجوانب الشَّكلية النَّوعية إلى عنايتها بجمال الإبداع الخلاَّق الذي يُشعر بالمُتعة في القراءة. وهو نهج مُتبنِّيّ الرأي الأرسطي الذي يشترط في التراجيديا الشعرية أن تكون جميلة ومؤثرة حتى بدون أداء.[٩] ورأي المستأنسين لنظرة "كورنيل Corneille" المؤيدة لمُتعة الدّراما حتى بمجرَّد القراءة، والذي أوصى بإضافة تعليمات المشهد؛ لتسهيل القراءة على القارئ ولتحقيق المُتعة له. [١٠]كما أنَّ مستسيغي الجمال الرمزي لا يجدون غضاضة في بقاء النصوص الدرامية – التي تُبنى على فلسفة الرموز – ضمن حدود متعة القراءة أو الأداء الصوتي التأملي؛ إذْ يعتبرون نسج المقومات الدرامية الكلاسيكية بتقنيات الغموض الموحي ممَّا يخلق المتعة، ويخلع على الأساطير التي تُضمَّن في الدراما الكلاسيكية رفعةً تجعلها جديرة بالقبول بارتفاعها عن العالم المادي. وقد استوحى كتّاب الدراما الذهنية من الرمزيين هذه النظرة، والتي تُلخص في المقولة التالية "أن المسرح المعاصر يجب أن يقتبس من المسرح القديم، وأن يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا "عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز".[١١]

إنَّ المتأمل في فكر الدراما الذهنية وفي أساليب تعاملها مع العناصر المسرحية سيقوده إمعان النَّظر في الأساليب الفنية إلى ارتباطها بغايات منها: الارتقاء بفكر الإنسان المناقش لقضاياه المهمة إلى فضاءات تمكنه من التفكر في أسبابها وبحث حلولها بمأمنٍ من الرقابة المفضية إلى إعاقة التفكير أو العقوبة. وبذلك فيمكن تلخيص الغاية المنشودة من الدراما الذهنية في التركيز على جوهر القضايا المعالجة دراميًّا، والذي تكتنفه نزعات إنسانية تُعدُّ من التابوهات الدينية أو الاجتماعية، أو التوجهات السياسية والمعتقدات الدينية التي تُعيق بالرقابة مناقشة مثل هذه الأفكار في هيئة عروض مسرحية، فيُلجأ إلى التعويل على الأداء القرائي، أو أقلها على القراءة الذهنية. وممَّا اندرج تحت قائمة التابوهات الاجتماعية والسياسية والدينية مشاركة المرأة في تقديم العروض المسرحية، والذي ألجأ إلى التأليف ضمن هذا الإطار الفني، أو إلى الاعتماد على مسرح الغرفة. وقد حفل تاريخ الفكر الإنساني بنصوص مسرحية ذهنية متنوعة من حضارات وثقافات مختلفة، أُريد بها تفادي عقبات مسرحة القضايا والتحديات الإنسانية، وهي أكثر من أن تُحصى. (١٢)

ثانيًا – مفهوم الدراما الذِّهنية وغايتها عند توفيق الحكيم

قدم "توفيق الحكيم" تنظيره للمسرح الذهني في تقديم طبعتي مسرحية (الملك أوديب) ومسرحية (بجماليون). وقد رغب في تأكيد ريادته لهذا المفهوم عربيًّا في أكثر من موضع؛ منها في قوله: "أما تسميته الذهني أو الفكري أو التجريدي، فإنها تسمية خاصة بنا".(١٣) وأوَّلُ ما يُشار إليه في تناول المفهوم – عند "الحكيم" – هو الغاية التي تكشف عن الرغبة في مناقشة أفكار مجردة، قوامها صراع الفكر مع الفكر. وقد عبَّر عن هذه الغاية بوضوح قائلاً: "من ذلك تتبين الصعوبة في أن تبرز روايات يدور فيها الصراع بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن،

ولكن هذا المسرح الذهني لا بد منه، ما دامت هنالك موضوعات، لا محيص من إبرازها، تقوم على أفكار مجردة وأشخاص غير مجسدة".[١٤] وقصد بالصراع بين الأفكار الصراعَ مع قوىً غير قابلة للتجسيد المادي – كالقوة، والزمان، والمكان – إلاَّ بطريقة لا يستسيغها الفكر العربي وهي الطريقة الوثنية. [١٥]

ومن الغاية تُعرف أفكار موضوعات وقضايا الدراما الذهنية عند "الحكيم"، والتي يبرزها تحديده ميلها إلى مناقشة مضامين فكرية وفلسفية، تجعل "الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز"،[١٦] تُخلِّق صراعًا فكريًّا حول الأفكار المجردة "الصراع بين فكرة وفكرة".[١٧] وطالما أنَّ الصراع محوره الأفكار؛ فإنَّ الشخصيات داعمة للفكرة المجردة لكل موضوع؛ ولذا فهي غالبًا "أشخاص غير مجسدة"،[١٨] أي لا يُعنى بأبعادها النفسية والاجتماعية والمادية. وتكون أقرب إلى التجريد من الاعتبارية المرعية في الدراما التأثيرية؛ بالاعتماد على صراع الأحداث الذي تكون أقطابه الشخصيات. وهو الأمر غير الضروري في صراع الأفكار. ويتبع تجريد الأفكار، وإطلاق الشخصيات اعتباريًّا وماديًّا الحِلُّ من المحدِّدات الزمانية والمكانية الأرسطية على وجه الخصوص. وبالتالي فإنَّ الزَّمان والمكان في الدراما الذهنية عنصران من العناصر الدرامية الرئيسة، لا يتعدَّى سقف أهميتهما تأطير صراع الأفكار في قالبٍ مسرحي – متمسكٍ بالتنظير الأرسطي – ولكن بالاكتفاء بالإيحاء بالمكان والزمان الذي زُرعت فيه الشخصيات لتقديم الصراع الفكري.

لقد كان "الحكيم" واعيًا في تعامله مع العناصر المسرحية بما يتسق مع مفهومه للمسرح الذهني؛ بدليل تطرُّقه خلال حديثه عن مسرحيته (الملك أوديب) إلى حيرته بين كتابتها على طريقة الدراما الذهنية أو على الطريقة التمثيلية

التقليدية. كما أنَّه وقف على عرض "أندريه جيد Andre Gide" للملك أوديب، أبدى فيه اعتراضه الشخصي على طريقته الذهنية، التي لطالما فضّلها. وأقرّ في الوقت نفسه بأنَّه لو قُدِّر له كتابة (الملك أوديب) قبل عقدٍ من الزمان لكان ربما قد كتبها على الطريقة الذهنية التي انتقد "أندريه جيد Andre Gide" عليها. وممَّا يُثبت وعيه بقصدية التمييز بين الدراما الذهنية والتمثيلية تساؤله حول عرض "جيد Gide": "لماذا لم يحتفظ لمأساة "أوديب" بجلالها المسرحي!".[١٩] وتساؤله عمَّا يمكن أن يُطلق على عمل "جيد Gide"، الذي نفى عنه نوع المأساة. وقد رجَّح إجابة على تساؤله الثاني ذهنية العمل بقوله "أغلب ظني أنه "تعليقات فكرية" على "أوديب" لـ "سوفوكل" أو أنه "تراجيديا ذهنية"، نزعت منها كل عناصر "التراجيديا المسرحية"! لذا حرصت كل الحرص".[٢٠]

يكشف عدم رضا "الحكيم" عن عرض مسرحية (الملك أوديب) في قالبٍ مسرحي ذهني، واتخاذه القرار بتقديمها طبقًا للطريقة الدرامية التمثيلية القابلة للعرض أمام الجمهور عن وعيه بنمط التأليف المسرحي الذهني. وقد أعرب عن ذلك بوضوح حين قال: "ولكنني اليوم أريد أن ألقي بالا إلى العناصر التمثيلية، من حيث هي شئ، يعرض على النظارة ... لذا حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة "أوديب" بكل قوتها الدرامية. ومواقفها التمثيلية، وكان عنائي كله في أن أعفي كل أثر لتفكير، يظهر في الحوار؛ حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة، كان جهدي هو أن أخفي الفكرة في تلابيب الحركة، وأن أطوي اللب في أعطاف الموقف، ...".[٢١] وتبعًا لذلك قرَّر فيما يخص الزمان والمكان التنصل من مفهوم الوحدة؛ بدليل قوله: "وأن أخرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان، التي

تخضع لها "التراجيديا اليونانية"، خرجت على هذه القاعدة مرغما، وكان بودي لو احتفظت بها".[٢٢]

الجدير بالملاحظة في رأيه – المشار إليه – حول الدراما التمثيلية والدراما الذهنية – قوله "العناصر التمثيلية"،[٢٣] الذي تُشير إلى قابلية العرض تمثيلاً "من حيث هي شيء، يُعرض على المسرح".[٢٤] وقوله "بكل قوتها الدرامية. ومواقفها التمثيلية"[٢٥] الذي يُبيّن أنَّ التغييرات الطارئة على العناصر الدرامية لقولبة المسرحية الذهنية قد أضعفت التعزيز الدرامي، الأدائي التمثيلي على وجه الخصوص. وقوله "أعفي كل أثر لتفكير"،[٢٦] الذي يُشير إلى تضمين الفكرة في الحركة التي يخلقها صراع الشخصيات المبني على الأحداث. وقوله "وأن أطوي اللب في أعطاف الموقف"[٢٧] بما يُعيد الأولوية للحادثة في بناء الدراما التمثيلية، لتتشعب منها الصراعات وتتنامى بتنامي دوافع الشخصيات ذات الأبعاد الواضحة التي يُمكن ربطها بسياقات الصراع. وتُستنتج من الأقوال المستعرضة أهم التغيرات التي تُميِّز تأليف الدراما التقليدية التمثيلية عن الذهنية، والتي يُقدم فيها الحوار المبرز للصراع الفكري على الحدث ومستدرَّات حركته المعتمدة على الحضور الحقيقي المؤثر للشخصيات، في إطار تفاعلٍ مكاني وزماني مخصوص. ويؤكِّد مفهومه من خلوصه إلى أنَّ عمل "جيد Gide" عبارة عن "تراجيديا ذهنية"، نزعت منها كل عناصر "التراجيديا المسرحية"".[٢٨]

وممَّا سبق يُمكن استخلاص مفهوم "الحكيم" للمسرح الذهني على أنَّه القالب الدرامي المائل إلى التراجيديا؛ بمعالجته القضايا القيمية الجادة، وبانفتاح شخوصه (قواه وأبطاله) على الأسطورية، وبمراعاته وحدوية الزمان والمكان. وهو مُعدّ للقراءة أو الأداء غير التمثيلي بالدرجة الأولى؛ نظرًا لما يختص به مضمونه

بالمعالجات الفكرية والفلسفية والقيمية المجردة (قضايا الفكر)، التي تنطلق من صراع الأفكار، التي تبرز من خلال الحوار بين الشخصيات والقوى غير القابلة للتجسيد حول حادثة لا بالاعتماد عليها. وتحظى فيها بقية العناصر الدرامية – المنظورة في أنواع الدراما التقليدية والحديثة – باهتمام أقل قد يبلغ مستوى التغاضي أو التهميش. وبتعبير آخر هو المسرح الذي اعتمد فيه على "الأفكار أكثر مما اعتمد على الديكور المسرحي، ورسم الأبطال والشخصيات، وكان همه الأول جعل الحوار شاعريا، والبحث عن الكلمة المناسبة التي يستطيع بها أن يترجم اختلاجات النفس ومشاعرها الباطنية ويشيع بها نوعا من الحلم الغامض".[٢٩] وسوف تُبرز هذه السِّمات في المبحث الثاني من هذه الدراسة، من خلال نموذج مسرحية (نهر الجنون).

ثالثًا – تأثيرات غاية الدراما الذهنية على الجوانب الشكلية الفنية

لفكر الدراما الذهنية إرهاصات عالمية لم تتخذ الدراسة تتبع تاريخها بالتفصيل مطلبًا. وقد أفاد "الحكيم" من نظرات الغربيين الذين سبقوه من المتحمسين للدراما الذهنية بمسمياتها المتنوعة؛ خاصة الذين عدوها ملاذًا لمناجاة الفكر للقضايا الإنسانية الحياتية والمصيرية بحرية وتجريد يكفلان الأمن الفكري. وما يُنوَّه به في هذا المقام أنَّ الغاية المنظورة في فكر الدراما الذهنية وأهدافها قد ألجأت إلى التركيز على الحوارات الفكرية. وأتى ذلك على حساب تمثُّل بقية العناصر الدرامية؛ الأمر الذي أظهرها بالحد الأدنى للشكل المسرحي، وبكيفية مخصوصة تُنتج نصًّا مسرحيًّا مقروءًا أو مناسبًا للأداء الصوتي، وقلّل فرصة عرض هذه النُّصوص على الجماهير في عرضٍ مسرحي.

الواضح في نصوص الدراما الذهنية انسلالها من النوع الأدبي الدرامي في إهابه العام. وهو ما يعني احتفاظها بالعناصر والمقومات الأدبية العامة له. وبالتالي يُختزل تميزها في مستوى تمثُّل العناصر الرئيسة، أو في بروزها بأساليب مخصوصة، أو اختصاص بعض العناصر بمزية تُبرزها من دون غيرها. وقد أُشير إلى استئثار الدراما الذهنية بالفكر الذي تُقولَبُ الأفكار والحوادث في بوتقته؛ فتحوَّل الاهتمام من الاشتغال بالحادثة – التي لها شخوصها وأبعادها ولغاتها، ومحيطيها المكاني والزماني، وصراعاتها بأنواعها ومستوياتها، وعقدتها، وانفراجها – إلى الفكرة. فتحوّلت العناصر المسرحية كافة لخدمة الفكر المُصاغ في فكرة. فتغيرت على إثر ذلك سماتها وخصائصها وأساليبها المعروفة في التيارات والمذاهب المسرحية الشهيرة. وفيما يلي تُضاء السمات والخصائص المميزة للعناصر المسرحية في الدراما الذهنية، المنسجمة مع الغاية من هذا التوجه الدرامي.

(١). الفكرة والحادثة:

يعتمد كل عملٍ مسرحي – بشكل عام – على فكرة ذات مضمون لغاية تُنسج في حادثة رئيسة – قد تتفرع منها حوادث فرعية – تُخدم بشخصيات الأبطال الفاعلين ومساندِيهم، الذين يُبرزون الحدثَ أو الأحداث بالأفعال المنجزة حواريًّا وتعبيريًّا وحركيًّا. وتكون الحادثة عمود العمل الذي توظَّف فيه العناصر المسرحية الأخرى كافة.

بالنسبة للدراما الذهنية فإنَّ المركزية المحورية تكون للفكرة وليس للحدث. وعليه فإنَّ جوهر المضمون هو ما يُميز المسرح الذهني عن مختلف نظائره المسرحية. فيُختزل في الفكرة، وتُوظف كافة العناصر المسرحية لخدمتها. وقد حبَّر

"الحكيم" تغليب الفكرة على الحدث في حديثه عن نصب الفكرة مرتكزًا للدراما الذهنية. وعبّر عن نظرته بقوله "يدور فيها الصراع بين فكرة وفكرة"،[٣٠] حول موضوعات مجردة الأفكار، محورها صراع الإنسان مع قوى كُبرى يصعب تقديمها ماديًّا على المسرح، أو لا يُستساغ تجسيدها في ثقافة ما. [٣١] كما أنَّه قد مثَّل في نماذج له لهذه القوى الفكرية بالمكان والزمان والحقيقة. ولكن من هذه القوى التي يخوض الإنسان معها صراعًا فكريًّا ما يشكل تجسيدها المادي تحديًّا حقيقيًّا؛ كالقدر، والحظ، والفضيلة، والرذيلة، والوهم، والحق، والباطل ... إلخ؛ "ولذا فجديد المسرح الذهني يقع في المضمون لا في الجوانب الفنية، حتى وإن كان التلاحم بين الشكل والمضمون في المسرح قويا، حيث يندر أن نجدد في المضمون دون أن يتبع تجديد في الشكل". [٣٢] وقد يكون التعبير بلفظة تغيير أدق من تجديد؛ لأنَّ التغيير المتمثل في التركيز على المضمون على حساب بقية العناصر المسرحية أنشأ تغييرًا مسرحيًّا وليس تجديدًا؛ إلاَّ إنْ نُظر إلى هذا التغيير كتجديد من باب التبدُّل أو الانقلاب. وممَّا سبق يُمكن القول إنَّ التغيير المتمثل في التركيز على المضمون قد أثَّر في حضور بقية العناصر المسرحية.

(٢). الشخصيات:

تُوكّلُ إلى الشخصيات المسرحية عادة مهمة صناعة الأحداث، وخلق الصراع وتصاعده، وتسبيب الدوافع المتسقة والمتناقضة. ونظرًا لفكرية الصراع في الدراما الذهنية؛ فإنَّ الحدث فيها يشكل ومضة تختبئ خلف صراع الأفكار. وباختباء الحدث خلف الصراع الفكري تتراجع الشخصيات بدورها إلى ما وراء الحدث الذي لا يعدو أن يكون ومضة تساعد الصراع الفكري في الاهتداء إلى موضعه في الصناعة الدرامية. ولمَّا كان الصراع في الدراما الذهنية دائرًا بين الأفكار؛ فإنَّه لا

يخرج عن أمرين؛ إمَّا أن يدور بين شخصيات بشرية، أو شخصيات ذات خِلقة لها طبيعة التصارع المادي المُؤنسن (كالحيوانات أو المخلوقات الأسطورية والخرافية)، أو أن يُمثِّل قطبه الأول الشخصيات ذات خِلقة جُبلت على الصراع، والقطب الثاني قوىً غير قابلة للتجسيد، أو لا يُرغب في تجسيدها. وذلك ما يُسبب قلَّة العناية بالشخصيات في صراع الأفكار وإيلاء العناية للأفكار؛ سواء أكانت الأفكار ضد الأفكار، أو الأفكار ضد قوىً متحديَّة.

الأصل في الدراما الذهنية أنْ يُقيم المؤلف "مسرحه داخل الذهن ويستبدل بالأشخاص العاديين أفكاراً تجول في الخاطر وتقوم بدور الظواهر الجسمية والفيزيقية وتؤدي رسالتها الفنية أداءً فلسفياً يغوص في المطلق من المعاني".[٣٣] إذًا؛ فالشخصيات في الدراما الذهنية هي في الحقيقة أفكار مجردة مستقلة؛ وإن أُلبِسَتْ أحيانًا أجسادًا بشرية، أو خُلعت على غير البشري منها صفات إنسانية؛ للاستعانة بالمظهر البشري الإنساني الفيزيقي وخصائصه البيولوجية لغرض التجسيد الملموس وإضفاء المظهر المادي على المعنوي.

ومن خصائص شخصيات الدراما الذهنية أنَّها يغلب عليها التجريد من حيث خصوصيات أبعاد الشخصية،[٣٤] بحيث تبدو فضفاضة، تتناسب مع العديد من الأحداث والأمكنة. وبالنسبة لـــ "توفيق الحكيم" فهو يهتم بالشخصيات في المسرح الذهني لتوظيفها في استيضاح الفكر وللتأمل في الفكرة وليس للشخصية ذاتها أو لخلق التعاطف معها. وقد أُثر عنه قوله في هذا الشأن: "الشخصية عندي شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم".[٣٥] وتكون أكثر السمات النوعية للشخصية ظهورًا ما يختص بالمساحة المفردة لأدوارها (كالشخصيات الأساسية الرئيسة المحورية، أو الثانوية الفرعية المُساندة). وتظهر سمات

الشخصيات من حيث أسس التكوين والتطور بدرجة ثانية. [٣٦]وغالبية هذه السمات لا تُبرزها الحوارات – لأنَّ الحوارات تكون مسخّرة لإبراز الصراع الفكري – ولكنها تُستنبط منها.

(٣). الحوارات ولغتها:

الحوارات المسرحية على ضربين (مونولوغ ودايالوغ). ويُعد الحوار من أهم العناصر المسرحية التي تميز جنس المسرحية من غيرها من الأجناس الأدبية. وهو يُوظف لعدة أغراضٍ درامية؛ أهمها: إيصال المضمون، والتعريف بالشخصيات، وإبراز الصراع والعقدة، وإجلاء الحبكة والانفراج.

ويحافظ الحوار على مكانته الدرامية المهمة في الدراما الذهنية، ولكنَّه – بشكل عام – ومن منظور "الحكيم" بشكل خاص يُسخَّر لإبراز الفكرة بشكل أساسي وليس لإبراز الصراعات أو الشخصيات. فهو يرى له وظيفة أدبية فكرية؛ إذْ "أن خير وسيلة لخلق أدب تمثيلي في لغتنا العربية هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليُقرأ على أنه أدب وفكر".[٣٧] وتتَّسم الحوارات في الدراما الذهنية بالطول النسبي؛ لثرائها بمقوِّمات صناعة الصُّور والأخيلة، التي تخلع الأدبية على النصوص. ويُستعان بها في خلق حركة ذهنية؛ لاستعاضة محدودية الحركة المادية على المسرح. وعلاوة على ما ذُكر فهي تسهم في التعريف بالشخصيات بشكلٍ أو بآخر، ولا يتعدّى دورها توصيف ملامح عامة للشخصيات (غير تفصيلية ولا مشمولة بالأبعاد)؛ بسبب عدم التعويل على الشخصيات في صناعة الحدث ولا تنامي الصراع الفكري.

وأهم ما يُعوَّل عليه في الحوار إبراز الفكرة والصراعات الفكرية وتطورها وتأزُّمها. وباستثناء ذلك فإنَّ الحوارات تُبرز العناصر المسرحية الأخرى رغم عدم التركيز عليها في التأليف؛ لتكون بالتالي شبه مهمشة في الحوارات بطبيعة تهميشها في الصناعة.

(٤). الزمان والمكان:

يُعد عُنصرا الزمان والمكان من العناصر المسرحية المهمة. إذْ يُنظر في الزمان – في الأساس – من منظور زمن استمرار الفعل الدرامي (زمن الحدث أو الأحداث) وهذا بشكل عام في الدراما التمثيلية. ويُنوَّه بالاعتداد بأنماط زمنية متنوعة في الحقل المسرحي؛ مثل الزمن المرتبط بإيقاع العرض، وإيقاع الحوارات والحركة، والزمن الإجمالي للعرض، وزمن القراءة، والزَّمن المُتخيَّل من قبل المُتلقي لاستغراق الحدث أو الأحداث. وبالنسبة للمكان فيُقصد به حيث تدور الأحداث. وهو في المسرح – وبحكم التَّجسيد الأدائي – فإنَّه يحظى بأهمية بسبب ارتباطه بالحدث.

شُمل عنصرا الزمان والمكان بالعمومية والتجريد اللذين تنزع الدراما الذهنية إليهما. إذْ لم يُختصّا باشتراطاتٍ مقننة في البناء الدرامي؛ فهما ومضتان تضيئان للمتلقي مسار الصراع الفكري وحدوده. وبالتالي لا يُبالغ في إقحامهما بأكثر من ذلك؛ بسبب عدم تعلق الصراع بالأحداث والشخصيات. كما أنَّ الزمان والمكان يتَّسمان في الدراما الذهنية بالمحافظة على مبدأ الوحدة. وتلائم وحدة الزمان والمكان هذا النوع الدرامي؛ لثبات الأحداث. وهي مناسبة كذلك للمراوحة في

فضائين مجرَّدين لمطاردة الأفكار المتصارعة، علاوة على ملاءمتها للتناول الأسطوري في حال توظيفه.

بالنسبة لـــ "توفيق الحكيم" فقد أُشير إلى مقولته "وأن أخرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان، التي تخضع لها "التراجيديا اليونانية"، خرجت على هذه القاعدة مرغما، وكان بودي لو احتفظت بها"؛[٣٨] وذلك في عرض حديثه عن رغبته في أن تكون مسرحية (الملك أوديب) التي سيؤلفها عملاً دراميًّا تمثيليًّا وليس ذهنيًّا. فكانت هذه المقولة مترجمة لما ينبغي عليه فعله، وموضحة ما يُفرق بين الدراما الذهنية والتمثيلية من وجهة نظره. ويُستنتج من تعلقه بالوحدتين الزمانية والمكانية اعتماده إياهما في الدراما الذهنية؛ حتى وهو عازم على تجسيد (الملك أوديب) تمثيليًّا. وهو رغم هذا التعلّق محاذرٌ من الوقوع فيما انتقد فيه ذات النص لـــ "أندريه جيد Andre Gide" الذي وسمه بالدراما الذهنية كما سبقت الإشارة.

(٥). الصراع:

تشتمل الدراما الذهنية على الصراع – كما أُشير سابقًا – ولكن ما يُركز عليه في هذا الموضع ذكر ما يُميّزه؛ وهو أنَّ نسجه ومستواه وآليات تطويره تكون على الصعيد الفكري وليس على مستوى الأحداث. "فالصراع معنوي غير مرئي، يدور بين إرادة الإنسان والزمان والمكان اللامحدود، مكونا قضية فكرية".[٣٩] وحسب تنظير "الحكيم" فقد أُشير إلى اعتقاده صعوبة دوران "الصراع بين فكرة وفكرة على

مسرح آخر غير مسرح الذهن".[٤٠] ومن هذه النظرة تنكشف أهمية الصراع في الدراما الذهنية؛ كونه المحور الذي تدور حوله الحوارات الفكرية.

تظهر أنواع الصراع وأشكاله في دراما الذهن بوضوح؛ وذلك لارتباطها بالفكر وتقييدها به. وباتالي فالصراع ممَّا ينبغي خدمته فنيًّا في النص. وهو أكثر العناصر أهمية في هذا الضرب من التأليف؛ بما يجعل إضعافه أو تجاهله غير مستحسن؛ كي لا تفقد الدراما أدبيتها وجمالها. ولذا يُلحظ الصراع بنوعيه (الداخلي والخارجي) بوضوح في الدراما الذهنية، وتُلحظ كذلك أشكاله المختلفة (الصاعد والراهص، والساكن، والواثب).

وقد كان "توفيق الحكيم" متنبهًا لأمر الصراع الفكري في المسرح الذهني الذي يختلف عن الصراع الدرامي التمثيلي. وممَّا يؤكد ذلك رأيه في صراع مسرحيته (أهل الكهف) بعد مشاهدته عرضها: "لقد خرجت تلك الليلة، وأنا أشك في عملي، وأؤمن بصواب رأي الناس؛ فلقد وُجِد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم ويهز أفئدتهم: ... وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة ... لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملَكاته؟ .. هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟".[٤١] ويُفهم من رأيه تمييزه صراع المسرح الذهني فكري التوجه عن أي صراع تمثيلي آخر. وهو بذلك يؤكد اشتراطه الصراع بين الأفكار في الدراما الذهنية، ويوحي بصعوبة تلقي عروض الدراما الذهنية ممثلة أمام الجماهير.

(٦). العُقدة والحبكة:

ترتبط الحبكة والعقدة في الدراما الذهنية بالصراع، وتبرزان من خلال الحوارات. فالاصطدام أو التعارض بين فكرتين أو مبدئين أو فلسفتين هو ما تقوم عليه الخصوصية الدرامية الذهنية. وبالتالي فإنَّ التأزم الذي يُبرز عقدة النص يُحاك بالحوارات التي اختُصّت بهذه المهمة. وكلَّما كان الحوار ناجحًا في حياكة تعارض الأفكار وتصادمها أدَّى ذلك إلى النجاح في خلق عقدة مشوقة. وكلما نجحت الحوارات في إبداء الحُجج والآراء بمظهر متماسك قاد ذلك إلى إنجاح مهمة خلق حبكة رصينة. فالمهمة منوطة بحرفية صياغة الحوارات ومنطقها وتماسكها ولغتها ذات السمات الشاعرية التي تُضفي على الحوارات العقلانية نفحة جمالٍ تطرد الملل؛ خاصة في ظل تراجع الشخصيات والأحداث إلى خلف الفكرة ومضمونها، وذوبان عنصري الزمان والمكان وتحييدهما في الصراع الذهني المباشر بين الأفكار المتصارعة، وبسبب خبو وهج الحركة الخارجية المادية.

المبحث الثاني – تمظهر العناصر المسرحية في قالب الدراما الذهنية (مسرحية نهر الجنون أنموذجًا)[٤٢]

يُعنى المبحث الثاني بتتبُّع خصوصية تمظهر العناصر المسرحية الرئيسة في نوع الدراما الذهنية، من خلال خلال التحليل الفني لمسرحية (نهر الجنون)؛ طبقًا لتنظير "توفيق الحكيم". إذْ ستُقابل مفردات تأطيره النظري للمسرح الذهني – المستعرضة في المبحث الأول – بإضاءة العناصر الدرامية بخصوصية تمثُّلها في

النموذج المسرحي المُختار من تأليفه، بما يُثبت أنَّ آراءه وتعليقاته – التي تقدم الوقوف عليها – تقود إلى قصدية الكتابة الدرامية الذهنية، وإلى تفريقه بينها وبين الدراما التمثيلية.

أولاً – لمحة عن نص مسرحية نهر الجنون

يُصنَّف نصُّ مسرحية نهر الجنون ضمن الدراما الذهنية، وهو نص مكوّن من فصل مسرحي واحد ومشهدين، استُعْرِضَت خلالهما أحداث القصَّة كافة في مكان واحد (قصر المَلِك)، وخلال مدة زمنية دورية واحدة بشكل عام، لم تُذكر تفاصيلها، وإن أمكن بالبداهة استنباط فواصل زمنية قصيرة بين المواقف. ولكنها لم تخرج في العرف العام عن الدورة الزمنية الواحدة. تدرجت مواقف الصراع الفكري من العرض إلى التأزُّم فالانفراج، وتوزَّعت على أبرز مراحل البِنَاء الدرامي (عرضٍ، وعقدةٍ، وحلٍّ)، [٤٣]ممثلة منعطفات النَّص الرئيسة (البداية، والوسط، والنهاية) التي أوصلت الفِكْرة ومشكلتها، وحَلِّها في زمنٍ قراءة أو أداءٍ مناسب من حيث المُدَّة.

ثانيًا – مُلخَّص نص مَسْرَحِيّة "نَهْر الجُنُون"

يتناول نص مسرحية نهر الجنون أسطورة ملك مملكة من العصور الغابرة، رأى في منامه أنَّ نهر مملكته قد لوثته أفاعٍ، فسمّمت ماءه، فأصيب كل من شرب منه من أهل مملكته بالجنون. فامتنع الملك ووزيره عن شرب الماء، واستعاضا عنه بشرب نبيذ الكروم. مضى الملك ووزيره في تحسُّس لوثة الجنون في القصر (لدى الملكة، ورأس الأطباء، وكبير الكهنة). وتحسَّست الملكة في المقابل ما أصاب الملك

ووزيره من جرّاء الاكتفاء بالنبيذ مشربًا؛ اعتقادًا بتأثيره عليهما. فتحوّل الصراع بين قناعتين متضادتين؛ قناعة الأقلية بجنون الشاربين من ماء النهر ضد القناعة الأغلبية بجنون الممتنعين عن الشرب من ماء النهر المستبدلين الماء بنبيذ الكروم. فكان على الملك اتخاذ قراره بين الانضمام إلى الشاربين والاحتفاظ بالمُلْك، أو الإصرار على عدم الشرب من ماء النهر، والحكم على الشاربين بالجنون؛ وبالتالي مواجهة احتمال خلعه.

بدأ المؤلف استعراض الفكرة بالتشويق؛ بعدد من التساؤلات حول أمرٍ جلل؛ بالتساؤل عن فاجعة، وعما أصاب الملكة وعامة الشعب، وعن رؤيا للملك، وعن القدر الذي كُتب لتتحقق. ثم يتضح من الحوارات الخطب هو شرب الغالبية من ماء نهر الجنون عدا الملك ووزيره.

في وسط المسرحية – في بداية المشهد الثَّاني – يبدأ التأزم مولدًا مرحلة تالية من التشويق – تأزُّم الصِّراع واحتدامه، وتصادم المآرب بين الحب والمصالح – وتمثَّل في مواجهة قطبين من أقطاب الصِّراع، ومصارحة كلٍّ منهما الآخر بظنه بجنونه، مع تباين الأسباب. فرأي يُعزي السبب إلى الشُّرْب من ماء النَّهْر، والرأي الآخر يُرجعه إلى الإدمان.

يتصاعد الصراع إلى المستوى الذي يظنّ فيه كلّ من المَلِك ومن معه والمَلِكَة والشّعْب بإصابة الطرف المقابل بوباء الجُّنون، وبحث كلٍّ منهم عن علاجٍ للآخر. ثم إلى مستوى أعلى حين يُغالِب المَلِك رأيه الشَّخصي من أجل اتخاذ قرار مناسب، إمَّا بالإصرار على رأيه بالحُكم على الآخرين بالجنون بسبب ماء النَّهْر، وعدم الشُّرب، وبالتالي خسارة مُلْكَه وزوجته، أو التَّنازل عن رأيه والشُّرْب من ماء النَّهر وعلى مرأى من الجميع، ليتمكن من الاحتفاظ بمُلْكِه وزوجته.

ثالثًا – مضمون مسرحية نهر الجنون:

نسج "الحكيم" مضمون نصه حول تساؤل فكري مُطلق؛ "يقوم على فروض فكرية يفترضها".[٤٤] نظر من خلالها "في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت، ثم يفصل في هذه النتائج وفقًا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم". [٤٥]ولن يبعد مُستقرئ مسرحية نهر الجنون غالبًا بأية منهجية عن التقاطع مع مضمونٍ مفاده عمد مؤلِّفها إلى إيقاف شعبٍ ما وحاكمٍ ما إزاء قرار مصيري. ولمستقرئ النص بنظرة سياقية عن إيقاف المؤلِّف الشعب المصري بقطبيه (السياسي والشعبي) حيال أزمة نظام الحُكم التي تهادت الآراء حيالها بين منادٍ ببقاء الملكية ومتطلعٍ إلى استبدال الملكية بالديموقراطية الشعبية.

طرح النصُّ تساؤلاً فكريًّا فلسفيًّا؛ وهو التساؤل عن فائدة الإيمان اليقيني بالتعقل بين مجانين! أو بصياغة أخرى تساؤل المرء عن فائدة الأيمان اليقيني بالتعقل بين المتيقنين من جنونه! نُوقش هذا التساؤل الذهني من خلال متن حكائي افتراضي، اختيرت له مملكة افتراضية مكانًا، في حقبة افتراضية زمانًا. وفكرة القصَّة اختيار التنازل عن رأيٍ أو تصورٍ لا يهدمان ركنٍ من أركان المبادئ والثوابت، من أجل المحافظة على اللُّحْمة ووحدة الصف، وتقديم درء المفاسد على جلب المصالح. هذا هو الظاهر من الاختيار؛ في حين أنَّ باطنه وفق مجريات صراع الأفكار يُخبر بتبنِّي هذا الرأي من أجل الاحتفاظ بالمكاسب الذاتية، والانتصار على المكاسب المفترضة للآخرين. فالمسرحية إذا أُخِذَ في الحسبان انتماءها إلى المسرح الذهني ستقود إلى هذا المضمون. فالصراع فيها بين فكرتي (الملكية والديموقراطية). وبالتركيز على صراع الأفكار لم تُوْلَ الشخصيات

المتصارعة حيال تعارض الفكرتين أولوية قصوى. إذْ لم تتعدَ الشخصيات إسكانها برمزية ظاهرة في حكاية أسطورية النزعة؛ في مملكة افتراضية، في بيئةٍ زمانية افتراضية، لها مَلِكٌ راغبٌ في الحُكم، له زوجته وبطانته. وفي المقابل شعبٌ افتراضي يرغب في استبدال نظام الحكم. وقد وُظِّفت الأسطورة "كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة".(٤٦)

رمزت المسرحية لجنون الصراع بين استبداد السلطة وتطلعات الشعب إلى العدالة والديموقراطية. وقد رُمِّزَ الصراع في فكرة قناعة طرفيه بجنون الطرف الآخر؛ والسبب الشرب من نهر الجنون من عدمه. وقد أنهى المؤلِّف الصراع بما يأمله؛ بجعل الملك يُقرِّر الشُّرب من ماء النهر، الذي رفض الشُّرب منه نزولاً عند رغبة الشعب. وهو ما يرمز لتطلُّع المؤلِّف إلى تنازل الملك المصري عن الحكم كما أراد الشعب الذي تُبصّرُه الأحزابُ السياسية المنادية بإنهاء حُكمه والخروج من عباءة الاحتلال.

اختار "توفيق الحكيم" الدراما الذهنية لتصوير هذا الصراع الذهني حول فكرة نجاعة التحوُّل من الملكية إلى الديموقراطية – من وجهة نظره – بسبب حساسية طرح مثل هذه الفكرة في ذلك الوقت (مصر الملكية في مهب الاستعمار وصراعات الأحزاب السياسية). وإذا كان الباحث "بهلول سالم" قد علَّل استعانة" الحكيم" بالترميز وتغليف مسرحيتي أهل الكهف وشهرزاد بغلاف أسطوري بقوله "لأن الحالة السياسية في مصر لم تكن تعطي المؤلف حرية التعبير عن نفسه، فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه".(٤٧) فإنَّ العلة ذاتها لم تنتفِ بما يُمكن "الحكيم" من مناقشة مثل هذا الفكر حيال هذه القضية الحساسة.

يُكتفى فيما يخص مضمون فكرة النص بهذه اللمحة التي عرَّجت على مضمون النَّص بالقدر الذي يُساعد في متابعة التحليل الفني لخصائص العناصر المسرحية لهذه الدراما الذهنية. فهذا هو مطلب الدراسة؛ إذْ ليس مطلبها تأويل نص المسرحية.

رابعًا – تمثُّل العناصر المسرحية في الدراما الذهنية من خلال نموذج مسرحية نهر الجنون:

تُبرز فيما يلي العناصر المسرحية في نص مسرحية نهر الجنون بسماتها الخاصة في المسرح الذهني. وستُستعرض هذه الخصائص ضمن العنوانات الآتية:

(١) – فكرنة الحادثة (الفكرة مقام الحدث)

يُبنى النص في الدراما الذهنية – فكرةً وموضوعًا – على معانٍ وقيمٍ مجردة منظورة في صراع الأفكار(الصراع بين فكرتين مجردتين غير ماديتين). ما يعني أنَّ الصراع ذهني وليس ماديًّا معتمدًا على حدث تتفاعل الشخصيات معه بشكل متناقض. ومطلب الإشارة إلى الصراع في غير موضعه؛ هو الإشارة إلى الغاية من التأليف الدرامي الذهني المتمثلة في مناقشة مثل هذا النوع من الصراعات. وتقود هذه الغاية إلى مطلب هذا العنوان؛ وهو التأكيد على أن فكرة الدراما الذهنية هي فكرة فلسفية فكرية قيمية وليست موضوعاتية تتصل بالحوادث المادية المباشرة. فـــ "الحكيم" يعد الحوادث ثانوية والجوهر الدرامي "هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية معينة ثم إشباع هذا الاهتمام".(٤٨) وهو في نظرته متأثرٌ بفكر"ماوريس ماترلينك Maurice Maeterlinck"، وهو يرى تجسُّد الحدث

المسرحي "في حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة المشكلة"؛[٤٩] كما يحدث في المحكمة.

وقد ذُكرفي تناول مضمون نص المسرحية إنَّ الصراع دائر حول فكرة تطلُّعات الشعب حيال المرجو من سلطة الحُكم. وهي الفكرة التي عولجت في النص على مستوى فكري تجريدي للتأمل فيما يقود إليه جنون السلطة. وهو الجنون الذي رمى به الشعب حاكمهم، وسرت إشاعات تحيُّنهم فرصة التخلص من نظام السلطة. وكما أنَّ الجنون من منظورٍ آخر هو جنون الشَّعب المتمثل في عدم امتلاكه البصيرة لتقرير الأصلح لهم من أنظمة الحكم، وركوب الشعب موجة التغيير (الشرب من ماء النهر)، فأصيبوا بلوثة أفقدتهم المقدرة على تمييز مصلحتهم، وهو ما لا يرغب الحاكم الرضوخ له لمن لا يُعتد برجاحة حكمه وعقله.

يُرجَّح – في هذه الدراسة – رأي مناقشة "توفيق الحكيم" فكر السطلة من منظور كلٍّ من الشعب والملكية ومن خلفهم الإنجليز وبين ذلك الأحزاب السياسية المصرية. إنَّه الجنون الذي لا بد من أن يقابله اتهام لسلطة بعينها؛ لينعم الشعب بحياة كريمة. يُرجَّح ذلك بمعرفة لمحة من حياة توفيق الحكيم،[٥٠] ونبذة عن الأحداث السياسية والاجتماعية التي عاصرها،[٥١] وومضة عن القضايا التي تصدى لمناقشتها ممَّا يتصل بالشأنين السياسي والاجتماعي، وفكرةٍ عن غاية مسرحه الذهني وفق ما تقدم، ومن خلال استعراض العناصر المسرحية من منظور فنِّي وفق ما سيأتي.

ويُجمل القول في الفكرة بأنَّها قد وُظِّفت محل الحادثة؛ ليكون جوهر صراعها المُستخلص من رموز النص وإيحاءاته هو الصراع الذي دار واقعيًّا بين النظام الملكي في مصر من جهة، ومن جهة أخرى الشعب – وفيهم الأحزاب السياسية –

والذي دعا إلى التأمل في نظام الحكم الملكي؛ بما يُلبي تطلعات الشعب، ويُحقق مصالحهم، ويُنهي معاناتهم. وقد طُرح الصراع من المنظورين (منظور السلطة ومنظور الشعب).

وممَّا تقدّم؛ "فلا عجب [إذاً] [٥٢]أن يلجأ الحكيم إلى الرمز – كما أشرنا – في مسرحيتي أهل الكهف، وشهرزاد، وغيرهما من الأعمال الفكرية. فليس أمامه من سبيل إلا أن يغلف مسرحيته بغلاف أسطوري. "لأن الأسطورة ما هي في حقيقتها إلا إدراك رمزي لحقائق الحياة الإنسانية التي قد تكون قاسية وأليمة الوقع على النفس الإنسانية"".[٥٣] وعليه فإنَّه ما من عجبٍ من الاتكاء على السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية؛ لفك رموز هذا النص وتحديد فكرته. وعلى ضوء ذلك مِيلَ إلى التفسير السابق؛ وإن كان الهدف من الوقوف عليه تحت عنوان عُني بمقابلة الفكرة بالحادثة، هو تبيان قيام الفكرة محل الحادثة في المسرح الذهني؛ بما يُوضح اعتماد بقية العناصر على مبدأ الصراع الفكري، الذي حُشدت له العناصر الرمزية وما يتناسب معها لإيصال القارئ إلى مضمونه وغايته. فمؤلِّف الدراما الذهنية "لا يقنع بالدلالات القريبة والمباشرة وإنما يكسو الأفكار بغلالات رقيقة من الإيحاء والرمز التي تفرض على المتلقي نمطاً تأملياً وتأويلياً دقيقاً لفك شفرتها وكشف واستكناه مضامينها".[٥٤]

ذكر "محمد مندور"لقد كنت آخذ على مسرح توفيق الحكيم الذهني أنه يُجري الصراع فيه بين ما يسمِّيه هو نفسه بـ «المطلق من المعاني» كالإنسان والزمن في «أهل الكهف»، والحياة والفن في «بجماليون»، والعقل والجسد في «شهرزاد»، والحقيقة والواقع في «أوديب الملك»، وأمثال ذلك من المجردات التي لا ننفعل بها ولا نحس بحرارة الحياة فيها، عاطفية كانت تلك الحرارة أم فكرية".[٥٥] وتوضح

المقولة تركيز "الحكيم" في مؤلفاته بشكل عام على المعاني الفكرية المُطلقة، والتي تكون موضوع نقده وإصلاحه الاجتماعي الحاذر، الذي يُلجئهُ إلى الذهنية المحوطة بالرمز والإيحاء. وكان رأي "مندور" في فكره النقدي أنَّ "الحكيم" كان ميّالاً للنقد ولكن نقده تنقصه الجرأة؛ ورأيه "أن الحكيم قد كان دائمًا ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمُّل كسؤولية الرأي الحاسم".(٥٦)

(٢) – إطلاق الزمان والمكان وتجريدهما:

تتطلَّب صناعة الدراما عامة حدودًا زمانية ومكانية تدور فيها الأحداث، وتتحرك ضمن أُطرها الشخصيات. وممَّا يُنوَّه به في شأن الزمان والمكان في الدراما الذهنية ارتباطهما بالرمزية في التعامل مع الأسطورة؛ وذلك ما يؤثر في التعاطي معهما في الصناعة الدرامية وفي تلقي مثل هذا النوع الدرامي. فالأسطورة – حسب رأي "توماس مان Thomas Mann" – يُتعامل معها بنسقٍ زماني أو لا زماني. وفي الحالة الثانية "فهي كنسق لا زماني تحملنا إلى ما وراء الزمان ومقتضيات وجودنا للنظر إلى الواقع الإنساني في شموليته وعموميته".(٥٧)

وفيما يخص التوظيف الزماني والمكاني في نص المسرحية المتناولة فإنَّ كل ما جاء في شأنهما بشكل عام "بهو في قصر ملك من ملوك العصور الغابرة"؛(٥٨) وهو تعبيرٌ واضحٌ لا يقود إلى ما قد يُحتمل خارجه، ويقود إلى ملاحظة إطلاق المكان والزمان في النص. فقد اختار المؤلف بئية مكانية مجردة لا تتصل بالواقع المرموز إليه على الإطلاق، وهو ما ينطبق كذلك على الإطار الزماني للصراع. وينسجم التجريد الزماني والمكاني مع الاستعانة بالأسطورة والرمز. وعلى إثر ذلك هُمِّش الزمان والمكان؛ وأُوثر التركيز على الصراع وتناميه في المُطلق، من أجل

التركيز على تجريد القضايا. وهو ما يجعل من الطرح مناسبًا مع كلِّ ثورة أو انتفاضةٍ نابعة من صراعٍ فكري على هذا الغرار.

(٣) – صراع القوى الفكرية مقام صراع الشخصيات:

الصراع عنصر مهم في الدراما؛ كونه ما يُعوَّل عليه في خلق التشويق وصناعة الإثارة. ويعد الصراع عامل الجذب إلى العناية بقضية النص الدرامي وأحداثه، وهو ما يُتتبَّع خلال رحلة الشخصيات عبر الأحداث. ولكن الصراع في الدراما الذهنية يحظى بخصوصية مستمدة من فلسفة هذا النوع الذي يُركز على الفكرة بدلاً من الأحداث، وعلى القوى الفكرية بدلاً من الشخصيات. وذلك ما يؤثِّر في تمثله. ويربط "توفيق الحكيم" في نصوصه المسرحية الذهنية "الصراع في النفس بالقوى الخفية وبالمجهول والأقدار، وبالاهتمام بالمشكلات الكبرى للمصير الإنساني"؛[٥٩] ولذا فالصراع في نص هذه المسرحية – وفق ما تقدَّم ذكره في العناصر السابقة – صراع ذهني مجرَّد. وقد أُشير إلى معضِّدات تجريده من وجه ارتباطه بالأسطورة والرمز.

يُلاحظ في النص المتناول ارتباط الصراع بفئتين من الشخصيات جُسدت للتعبير عن الأفكار المطلقة. وتوزعت شخصيات الصِّراع الذهني فيه إلى فئتين. الفئة الأولى فئة تعتقد بجنون الفئة الثانية بسبب الشرب من نهر أصابته لعنة أسطورية تسبب الجنون للشاربين منه. وينتمي إلى هذه الفئة مَلِكٌ ظنَّ في شعبه وأقرب المقربين إليه (زوجته، ورأس أطبائه، وكبير كهانه) الإصابة بالجنون؛ بسبب الشرب من ماء النهر. والفئة الثانية هي فئة الظَّانين بالذين لم يشربوا من ماء النهر؛ بسبب امتناعهم عن الشرب من ماء النهر واستبداله بنبيذ الكروم. وتمثلها

الملكة بالإضافة إلى كبير الكهنة ورأس الأطباء في القصر، علاوة على عامة الشعب.

أوقفت هذه المظان المتداخلة المَلِك على نوعين من الصراع (خارجي وداخلي)؛ الخارجي: بين الملك وزوجته وخاصة قصره وشعبه والوباء الذي يعتقده. والداخلي: بين التمسك برأيه بالتأكد من سلامة عقله، والتأكد من جنون الآخرين؛ بما يقود إلى الإصرار على عدم الشُّرْب من النهر. أو الإصرار على القول بتلوِّث ماء النَّهر، ومع ذلك الشرب من مائه، والإصابة بالجنون، للاحتفاظ بزوجته ومُلْكه.

صِيغ الصراع في إطار أسطوري كان فكر قضيته هو الأساس؛ ولذا لم يُعنَ بتحديد محدداته الزمانية والمكانية. وتبلور الصراع حول رمزية رؤيا منسجمة مع استبطان الصراعات الذهنية. والجدير بالذكر في هذا السياق الإشارة إلى اعتماد "فلسفة الأحلام عند الرمزيين أساسا على فكرة جهل حقيقة العالم فهذا العالم مجموعة حوادث دائمة التطور والحركة وليس حقيقة ثابتة".(٦٠) ونجد رمزية النهر في النص تكشف عن هذا الترابط في الفلسفة الرمزية (بين الحلم، وجهل الحقيقة، حركة الحقيقة وتطورها). ويدعم توظيف الحلم الغموض، الذي يدعم بدوره الدوران حول جهل الحقيقة، ممَّا يستدعي شحذ الذهن. "والغموض هو المفتاح السحري الذي يفتح باب الأحلام، والحلم في فلسفة الرمزيين يغمر كل شيء، والحقيقة عندهم مبطنة بالحلم".(٦١)

نقطة الصِّراع وحدثه	النوع الدِّرَامِي	الشكل الفنّي	الفكر الداخلي في الصراع	أقطاب خلق الصراع
صراعٌ ناجمٌ عن فجيعة ملِكٍ بحدث تفشي وباء الجنون في مملكته.	خارجي	صاعد	مغالبة عامل التحول من الاستقرار إلى الاضطراب.	الملك مقابل (الوباء المتفشي).
صراعٌ ناجمٌ عن فجيعة المَلِك بأنباء إصابة أقرب المقربين إليه بالوباء، من الذين ترقَّب الخلاص على أيديهم.	خارجي	صاعد	مغالبة عامل التحول ونواتج التحول وأقطاب التحول	الملك مقابل (الملكة، رأس الأطباء، كبير الكُهَّان)، ومقابل (الوباء).
صراعٌ ناجمٌ عن فجيعة المَلِكَة في المَلِك ووزيره، وعن فشل الحلول.	خارجي	واثب: غير متوقع	مغالبة عامل التحول، وفشل حلول الاستقرار.	الملكة مقابل (الملك ووزيره)، ومقابل (الوباء).
صراعٌ ناجمٌ عن مواجهة المَلِك مع المَلِكَة، وظنّ كل منهما بجنون الآخر.	خارجي	واثب: غير متوقع	الحقائق المتضادة (الماء # النبيذ) ، (التعقل # الجنون)	الملك مقابل الملكة
صراعٌ ناجمٌ عن شكِّ كلٍّ من المَلِك والمَلِكَة في سلامته ومرض الآخر.	داخلي	صاعد: مُهِّد لنشوبه	الحقيقة (التعقل # الجنون)	الملك مع نفسه، والملكة مع نفسها.
صراعٌ ناجمٌ عن تفكُّر الملك في حقيقة جنونه أو جنون من حوله؛ عقب ذيوع نبأ حديث الناس عن لوثة الجنون.	داخلي	واثب: غير متوقع	الحقيقة والظن (التعقل # الجنون)	المَلِك مع نفسه.
صراعٌ ناجمٌ عن مغالبة الملك اتخاذ القرار بالشُّرْب من	داخلي خارجي	راهص: مُهِّدَ لنشوبه،	قرار حيال (الحقيقة # الظن)، (القناعة #	الملك مع نفسه. المَلِك مقابل (الوباء)،

النَّهْر من عدمه.		تهادت كينونته	السلطة والزوجة)	ومقابل (الوزير، وزوجته، والناس).

ملخص الصراعات التي اشْتَمَل عليها نَصّ مَسْرَحِيّة نهر الجنون.

والمُلاحظ ممَّا تقدَّم أنَّ الصراع كائن في الذهن في المقام الأول قبل تجسّده في الصراع المادي – الذي تشخصه مواقف الشخصيات – وأنَّ تطوره لم يرتبط بالشخصيات لذاتها؛ وإنمَّا عُني بصراع الأفكار؛ إذْ بدا جليًّا في تناقض قوتين أو نزعتين متكافئتين (لفكرين أو مبدأين أو قناعتين أو عقيدتين) أكثر من ارتباطه بشخوص متناظرة. فالصراع بين الاستقرار والتحوُّل، أو الوهم والحقيقة، أو السلطة المطلقة والإرادة الجمعية؛ وإن تجسد من خلال حوارات الشخصيات فالمُلاحظ عليه أنَّ الشخصيات لم تكن سوى وسيلة لتقديم الصراع الفكري، الذي أنسنه المؤلِّف، بتفريغه في نزعات بشرية، يسهل من خلالها استيعاب تعارض الفكرتين الجوهريتين. ولذا ظلَّ الانجذاب إلى متابعة نتيجة الصراع الفكري أقرب من الانجذاب إلى الصراع العاطفي المتمثل في التعاطف مع السلطة أو الشعب. وذلك هو التعالي الرمزي على المحسوس، الذي ينسجم مع النزعة الذهنية من منظورها الجمالي.

(٤) – شخصنة الأفكار (تجسيد المعنوي وأنسنته) :

تُعتبر الشخصيات من العناصر الدرامية الأساسية في فن المسرح. ويُلاحظ على نص مسرحية (نهر الجنون) دون عناء افتقاره إلى معلومات تفصيلية عن الشخصيات، وضنّه بمعلومات أبعادها. هذه الملاحظة ليست محط الاستغراب في أسلوب التأليف الذي يعدل عن تبني الأحداث والشخصيات إلى الأفكار بالدرجة الأولى. فكل ما يعرفه القارئ عن الشخصيات تصنيفها في فئتين تخدم الصراع

الذهني؛ دون الحاجة إلى الاعتماد على دقائق مشاعرها ودوافعها لخدمة الصراع. وفي حقيقة الأمر؛ إنَّ فئتي الشخصيات المسرحية ما هي إلاَّ استعارات للصراع الدائر بين فكرتين مُطلقتين. وقد وظِّفت الشخصيات لإشعال فتيل الصراع الفكري بالتحاور، وتحريكه ودفعه إلى ذروة التأزُّم. إذْ لم يُرَدْ للمتلقي التضامن مع أي فئة من فئتي الصراع، وإنَّما التعايش الذاتي مع الفكرتين. ولذا لم تحظَ الشخصيات بالعناية الدرامية كما هو معهود في الدراما التمثيلية. فالأحداث لم تُخلق لها، وترتَّب على ذلك إغفال ملامحها؛ لانتفاء الدافعية الحدثية. وقد سبقت الإشارة إلى قول "الحكيم" عن موضوعات الدراما الذهنية أنها: "تقوم على أفكار مجردة وأشخاص غير مجسدة".[٦٢] وقصد بالصراع بين الأفكار الصراعَ مع قوى غير قابلة للتجسيد المادي؛ كالقوة، والزمان، والمكان، والتجاذبات الفكرية.[٦٣]

وفي نص مسرحية (نهر الجنون) بالكاد يستطيع محللٌ استنباط أبعاد واضحة للشخصيات. فالاعتماد على النص لا يُساعد كثيرًا في ذلك. فلا المؤلّف قد ضمَّن معلومات واصفة مباشرة لشخصيات نصه كما جرت العادة، كما أنه لم يرد على ألسن الشخصيات ما يُمكّن من استنتاج أبعاد الشخصيات المتحاورة بشكل مباشر؛ خلا بعض العبارات العرضية. كالتي استُنتج منها – ما وُضح في القائمة – من صفات الملك والملكة والوزير ورأس الأطباء وكبير الكهان. والخلاصة عدم اشتمال النص على الكثير ممَّا يُمكن الإخبار به عن الشخصيات.

شخصية	نوعها وفق طبيعة الدور ومساحته	نوعها وفق أسس التكوين والتطور الدرامي	بعدها المادي	بعدها النفسي	بعدها الاجتماعي
المَلِك	رئيسة – أساسية – محورية	متطورة – نامية	ذكر	راغب في الحُكْم، حازم الرأي، راجح العقل، واثق من تعقله وظانٌ في تعقل الآخرين.	ملك، متزوِّج، ثري، ممثل السلطة.
الوزير	رئيسة – أساسية – محورية	متطورة – نامية	ذكر	مخلص، ذكي، ذو رأي سديد، طامح للبقاء في منصبه.	وزير، ثري، من وجهاء القوم.
المَلِكَة	رئيسة – أساسية – محورية	متطورة – نامية	أنثى	ذكية، مخلصة، محبة، طموحة، تتوهم في زوجها ووزيره الإصابة بوباء الجنون.	ملكة، زوجة ملك، ثرية.
كبير الكُهَّان	ثانوية – فرعية – مُساندة	ثابتة – بسيطة – مسطحة	ذكر	متديّن، تقي، مُستجاب الدعاء، راجح الرأي، بعيد النظر، طاهر القلب.	كبير الكُهَّان، وجيهٌ مُقدَّر، من ذوي اليُسر.
رأس الأطباء	ثانوية – فرعية – مُساندة	ثابتة – بسيطة – مسطحة	ذكر	نابغة عصره، مجيدٌ لعمله.	رأس الأطباء، عالم، طبيب، من ذوي اليُسر.

شخصيات مسرحية نهر الجنون وأنواعها وأبعادها.

لقد قدَّم "الحكيم" فكرة مسرحيته وصراعها في مناخٍ أسطوري. وفي الاتجاه الأسطوري – حسب رأي "هانز ميرهوف Hans Meyerhoff" – لا يُعنَ بتفاصل

الشخصيات؛ "فالشخصيات الأسطورية تفقد هويتها الذاتية لتذوب في الوضع الإنساني العام".[٦٤] وهذا يتسق مع تجريد الأفكار وتعميمها في الدراما الذهنية، ومع الرمز الذي يُعتمد عليه فيها – بالإضافة إلى الاعتماد على الأسطورة – ليكون حوار الشخصيات بمثابة مخاطبة الجميع "بلغة الجميع".[٦٥]

إنَّ الشخصيات في النص المتناول عبارة عن صور مادية رمزية موحية لمعانٍ بعيدة. والمسرحية الذهنية في رمزيتها تتسق مع هذه النظرة التي تميل إلى "أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية [شريطة أن تُتجاوز إلى ما يُعبِّر] عن أثرها العميق في النفس، ... ولا ترتقي اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس".[٦٦] وبذلك تكون الشخصيات عبارة عن أفكار ورُؤى تنسجم مع توجه الارتقاء بالقضايا إلى ما فوق الحس المادي. وعليه فإنَّ أثر الشخصيات – بدوافعها الذاتية – في خلق الصراع وحركته نحو الذروة ثم الحل محدود.

(٥) – حوار الأفكار: (لغة الحوار والسمات الحوارية الفنية)

الحوار وسيلة مُتلقي الدراما الذهنية إلى استبطان الصراع الفكري وتتبع تطوره وغايته. وما من شك في أنه وسيلته إلى التعرف على الشخصيات والأحداث والملامح الزمانية والمكانية؛ وإن حُجِّم دوره في التعريف بذلك بسبب طبيعة الدراما الذهنية. ولما كانت اللغة قوام الحوار ستستعرض فيما يأتي السمات اللغوية العامة الناقلة لحوارات النص، وأبرز الخصائص الفنية المرتبطة بالحوار ولغته.

بالنسبة لعموميات لغة النص المتناول فهي اللغة العربية، التي صِيغت بها حوارات النص بأسلوبٍ نثري، وبواقعية ملحوظة؛ وإن لم تتصل المسرحية بالواقع المُراد من المضمون. فالواقعية المعنية تقيَّد فيها المؤلف بـــ "حدود الشخصية المرسومة فلا يُنطقها إلاَّ بما يتلاءم معها". (٦٧)ويُلاحظ ذلك من اتساق عبارات الملك مع شخصيته؛ قوَّة ودهاءً ورصانةً. والملكة نُبلاً ووفاءً ولباقةً وحبًّا. وبالنسبة لبقية البطانة (الوزير ورأس الأطباء وكبير الكهان) فقد انعكست من حواراتهم مع الملك أو الملكة طبيعة التأدب واللباقة والكياسة والإخلاص في تقديم الرأي والمشورة والنصح. كما تلاءمت اللُّغة مع البيئة التي احتضنت الحدث (القصر)؛ فكانت لُغة القصر منسجمة مع قدر الشخصيات ومستواها الاجتماعي. وفيما يخص الشَّعب فإنَّ النص لم يتطرق لنماذج منها.

وممَّا يتصل بلغة النص التوظيف الرمزي ضمن الإهاب الأسطوري. إذ خدم هذا التوظيف اللغة العقلية المجردة في صناعة حبكة الصراع الفكري؛ بما أضفى على الناتج السمة الذهنية التي أرادها المؤلف. فهو قد عالج قضية إنسانية اجتماعية ذات أبعاد واقعية في مناخ أسطوري، وعلى مستوى تجريدي مُطلق. وقد اهتُدي إلى رموز النص والجانب الأسطوري فيه عبر اللغة؛ وذلك ما سيُوضح فيما يأتي؛ بما يُبيّن دور اللغة في تعزيز الذهنية المعتمدة على الرموز والأسطورة.

ففيما يخص العلاقة بين الأسطورة والرمز؛ فالأساطير حقلٌ مناسبٌ لاستدعاء الرموز وتوظيفها بأثرٍ فاعل؛ "لما تضفيه على المسرحية من طابع التجريد والرمزية".(٦٨) حيث يُلجأ إليها لاستدعاء ما يجمع بين المرموز إليه والرمز المُخلَّق. فيُعفي الاستدعاء من ضرورة الرَّبط، ويُجنِّب التصريح بما قد يُؤآخذ عليه. وقد هيَّأ "الحكيم" قرَّاء نصه للدخول في عالم الأساطير (بالرمز الأسطوري) من

خلال اختيار مكان جريان أحداث الصراع وزمنه؛ في مملكة من العصور الغابرة. وبتمثيل الحادثة – التي يُفترض وقوعها – في حقبة غابرة استُلهمت من الأساطير، وتتلاءم مع ما عُهد من أخبار في فكر العصور القديمة؛ كإمطار السماء أفاعٍ سامة تلوِّث نهر المملكة. وقد ابتدأت أسطورة الصراع الذهني المجرد بالحلم الذي رواه الملك: "رأيت النهر أو الأمر في لون الفجر، ثم أبصرت أفاعي سوداء قد هبطت فجأة من السماء، وفي أنيابها سم تسكبه في النهر، فإذا هو في لون الليل! .. وهتف بي من يقول: "حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون"".[٦٩] وكأنت الحادثة التي أثارت الصراع الذهني هي من تدبير ما لا يُحسن التعامل معه بشريًّا. فمنبع الأزمة رؤيا؛ ومع ذلك فإنَّها رغم ضعفها حيال الحقيقة شكَّلت تهديدًا لطرفي الصراع بتبني فريق رأي تأييدها، وفريق آخر رفضها.

كما ساعد المناخ الأسطوري في توظيف الرموز المجردة، التي سيكون فك شفراتها طريق المتلقي إلى مغزى النصِّ. فالرموز تتحول إلى مدلولات معروفة في الخبرات الإنسانية، تُحال عن طريقها الأمور فوق الحسية إلى صورٍ ومدلولات ذهنية قريبة ذات أثرٍ شعوري. وبالإشارة إلى ارتباط الدراما الذهنية بالفكر الرمزي؛ يُذكر أنَّ للرموز في التيار الرمزي وظيفة روحية، تكمن في "استخدام تلك الأداة اللغوية [الرمز] [٧٠]كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس، ..."؛ [٧١]لإقصاء المعاني القريبة المكرورة بقطع صلات الترابط الدلالي. وذلك ما يُلجئ إلى توظيف الإيحاءات البلاغية التي تُلفت عناية المُتلقي إلى وهج الحالة التنويرية المتقدة في ذاكرته الذهنية.

اقتاد "الحكيم" صراعه إلى حيث يُمكن تجريده (عالم الأساطير). ووظَّف الأدوات الأيحائية الرمزية؛ لمخاطبة جمهور شرقي الثقافة، احتوت ثقافته عوالم أسطورية. ومن نقطة التقاطع هذه التي تركز على إحالة الإنسان إلى ما يفوق فهمه أو مقدرته إلى قوىً علية؛ وجه "الحكيم" أنظار قراء نصه إلى أن ما تقود إليه المسرحية من مضمون هو أيضًا ممَّا يفوق الوعي. وتفسيره في الثقافة الشرقية بالقدر والابتلاء الإلهي. وفي نص المسرحية أُعزى ذلك إلى السماء وفق عقيدة أهل المملكة الغابرة. فالملك يُعزي مصاب القوم – المتمثل في تلوث ماء النهر إلى السماء – إليها. وإليها تردُّ الملكة مصابها وقومها فيما أصاب الملك. فما أصاب القوم هو "غضب السماء عن هذا النهر"، والأفاعي السوداء التي أبصرها الملك في حلمه وتسببت في تسميم ماء النهر "قد هبطت من السماء". فالجملتان صيغتا بأسلوب الاستعارة التصريحية؛ أريد بغضب السماء الإشارة إلى تقوية إيمان الملك بمعبوده وتمسكه بعقيدته في أحنك الظروف. وأريد بهبوط الأفاعي المبالغة في الخطب، الذي قُدِّر عليهم بإرادة الرَّب من خلال الأمطار التي لوَّثت ماء النهر وسممته. وبتوظيف المجاز العقلي بوسم النهر بـــ "نهر الجنون" يُوصف خروج الأمر عن السيطرة، وبفشل محاولات طرفي الصراع في إصلاح الوضع وإنقاذه؛ كالبحث عن وسيلة لمعالجة الوضع، كسؤال الملك لرأس الأطباء بما ينضوي على المجاز العقلي "أما من حيلة للطب". وبتعقد الوضع وفقدان الحيلة يُلتجأ إلى تخفيف وطأة الواقعة بتقبلها كقدر. وهو ما عُبِّر عنه على لسان الوزير بمجازٍ عقليٍّ أيضًا – "بإسناد الفعل إلى غير ما هو له وذلك بإلباس المعنوي ثوب المحسوس" –(٧٢) بمقولة "قضاء وقع يا مولاي". وهكذا وقف طرفا الصراع في موقف التضاد حيال تحديد الطرف المصاب بالجنون، واتخاذ ما يلزم حيال ذلك. (٧٣)

ونجد النص ينهل من الفكر الرمزي في التصوير والتخييل بالتهرُّب من التَّسميات الواضحة للأشياء، ولفها بالغموض والإبهام؛ لترك مجالٍ لتخيلها على غير ما يُستقى من ظاهرها اللغوي. واتسق ذلك مع تأسيس الصراع على الرؤيا، التي اعتبرت فضاءً يسمح بتحرك الحقيقة وتبدُّل منظورها. ويعتبر الغموض "أنسب إلى توليد الحالة الدقيقة الغامضة في النفس، لأنه من العسير التعبير عن الأغوار الذاتية في النفس الدائمة الحركة بشكل جامد واضح".(٧٤)

وبالتركيز على لغة الحوارات يُلاحظ غلبة اللغة العقلية عليها، وهي بادية من الحوارات بين الطرفين المتبني كل منهما فكرة صراع مناقضة لرأي الطرف الآخر. وقد حافظت الحوارات على السمة العقلانية في النوعين من جُمل التعبير والتحاور (الداخلي والخارجي). إذْ توزعت جُمَلٍ حوارية بين الشخصيات المتحاورة، وِفق ما يُسمَّى بـــ (الدايالوغ)، بين كُلٍّ من (المَلِك ووزيره)، (المَلِكَة ورأس الأطباء وكبير الكُهَّان)، (المَلِك والمَلِكَة)، (المَلِكَة والوزير). وجُمَل كانت عبارة عن حوار داخلي (مونولوغ)، تمثَّلت في حديث المَلِك إلى نفسه، والمَلِكَة إلى نفسها.

وقد وُظِّفت الحوارات الداخلية (المونولوغ) في مواضع اشتغال الذِهن بمسألة حياد الحقيقة؛ كحديث الملك إلى نفسه "ما الفرق إذن بين العقل والجنون؟!"،(٧٥) أو في حال حديث النفس حيال ما لا يُعقل ولم يُرغب في التصريح به؛ كحديث الملك إلى نفسه حيال الرؤيا التي رأى فيها تلوّث ماء النهر وتسممه "كل هذا بدا لعيني في تلك الرؤيا!".(٧٦) أو في حال فُقدان الحيلة وعدم الرغبة في التصريح بذلك لعدم الرغبة في تأكيد الخذلان والاحتكام لنتائجه، مع العزم على تدبُّر الأمر؛ كحديث الملكة إلى نفسها حيال إصرار زوجها على خلاف ما تعتقده "(كمخاطبة لنفسها في

حزن وإطراق) صدق رأس الأطباء، إن الأمر لأعسر مما! ....". [٧٧] أو في مواقف إظهار العجز وطلب عون السماء أو تمني المعجزات في الفصل في مسألة الجنون من أجل المحافظة على الروابط؛ كقول الملكة "أيتها المعجزات!!". [٧٨]

ومن أساليب لغة الحوار الملفتة والمنسجمة مع الطرح الذهني تكرار أساليب التعجب والاستفهام. والملاحظ أنَّ الاستفهام قد تكرَّر في كل ما له صلة بصدمة إزاء ما لم يكن يُرجى وقوعه؛ كصدمة الملك بخبر إصابة الملكة باللوثة "الملكة أيضاً؟"،[٧٩] وفي اللحظة التي رغب فيها الملك أن يكون نبأ شرب زوجته من النهر غير صحيح "هي أيضاً شربت من ماء النهر!؟".[٨٠] أو في لحظة تلقي ما يصعب تصديقه وإن كان مرغوبًا فيه؛ كإراد الملك تصديق إيجاد دواء مُنقذ "وجدتم الدواء؟". [٨١] أمَّا التعجب فقد تكرَّر في كل حوارٍ دار حول الصدمة بنبأ أو حادثٍ مخيّب للآمال؛ كخيبة أمل الملك في عدم استجابة دعائه "ويحي ... أنا الذي حسب السماء قد استجابت!"، [٨٢] وعند بلوغه ظن الناس بجنونه وهو الذي يظنهم المجانين "ولكني عاقل، وهؤلاء الناس مجانين!".[٨٣] أو عند بذل كل ما بوسع الإنسان فعله والإصابة رغم ذلك بالعجز، كقول الملكة "أيتها المعجزات!". [٨٤] وكأنَّ الكاتب أراد أن يُثير التعجب من كل جازمٍ رغم نسبيته، وأن يُثير التساؤل حيال كل ما تُبنى عليه الحقائق التي قد تهدم أمل طرف من المتحاورين.

إنَّ أساليب التعجب والاستفهام المُشار إليها ممَّا يُمكن ربطه بالنزعة الرمزية في النص؛ وذلك من حيث تبني الفلسفة الرمزية مبدأ "أصح تعبير عن الحقيقة المتحركة المبهمة هو التعبير عنها بصورة متحركة تجمع بين الوضوح والحيرة، وتحوم حول الفكرة بشئ من الغموض".[٨٥] ويُلاحظ على أساليب الاستفاهم والتعجب تكريسها للتجرّد؛ بتنويع مؤكدات فكرة نسبية الحقيقة ونسبية الانتفاع بها،

بالحيرة والغموض. كما أنَّ توظيف الاستفهام والتعجب قد ساهم في تعميق جوهر الصراع وإرسائه في الذهن، وتحريك الصراع تصاعديًّا.

وبشكل عام فإنَّ أبرز خصائص لغة النص وحواراته التي ميَّزته كدراما ذهنية هي ما تمثَّلت في صناعة لغة عقلية مجردة، بالاعتماد على تكثيف الإيحاءات والرموز بهدف تجريد قضية الصراع، واللجوء إلى عالم الأساطير لملاءمته مثل هذا التوظيف.

(٦) – عقدة الأفكار وتأزمها عوضًا عن الأحداث

ترتبط العقدة – بشكل عام – بتصاعد وتيرة الصراع القائم على الأحداث وتطورها. وفي هذا النموذج الدرامي الذهني ترتبط العقدة بتنامي تأزم الصراع الفكري. والعقدة هي لحظة الذروة التي يبلغها الحدث أو الصراع. وهي النقطة التي تُنذر بوشوك اندلاع الكارثة أو الانعطافة المفصلية نحو الانفراج. وترتبط العقدة بخاصية الحركة عادةً، ويُستثنى اختصاصها بذلك في الدراما الذهنية.

تضمَّن نص (نهر الجنون) عقدتين رئيستين تجلَّت في سبعة مستويات من التَّأزم. كان سابعها ذروة عقدة النَّص. تمثّلت العقدة الأولى في توهمّ المَلِك بإصابة شعبه وزوجته ورأس الأطباء وكبير الكُهَّان بداء الجنون، الذي تفشَّى بين أهل المملكة، الذين شربوا من النَّهر. وفي الوقت ذاته توهمّ المَلِكَة بإصابة زوجها المَلِك ووزيره بالدَّاء عينه، بالإضافة إلى توهمّ الناس بجنون المَلِك؛ بسبب عدم شُربه من ماء النَّهْر مثلهم. وبحث كل طرف من أطراف الصراع عن علاج للآخر، وظنّ كلّ منهم بسلامته من الجنون. أمَّا العقدة الثانية فتمثّلت في صراع المَلِك مع نفسه،

وضدّ مزاعم شعبه، ومغالبته رأيه الشخصي من أجل اتخاذ قرار مناسب، إمَّا بالإصرار على رأيه بالحُكم على الآخرين بالجنون بسبب ماء النَّهْر، وعدم الشُّرب منه، وبالتالي خسارة مُلْكَه وزوجته، أو التنازل عن رأيه والشُّرْب من ماء النَّهر وعلى مرأى من الجميع، وبالتالي الاحتفاظ بمُلْكِه وزوجته. علاوة على الصِّراعات الداخلية – المماثلة – لدى الزَّوجة والوزير ورأس الأطباء. وفيما يلي تدرُّج مراحل التأزُّم ضمن عقدتي النص الرئيستين:

مراحل التأزم	وصف مرحلة التأزم
بداية التَّأزُّم	نبأ شرب الملكة.
الدرجة الثانية من التأزم	نبأ شرب رأس الأطباء.
الدرجة الثالثة من التأزم	نبأ شرب كبير الكُهَّان.
الدرجة الرابعة من التأزم	ظن الملكة وكبير الكهان أن سبب حالة الملك والوزير الإدمان لتجنب الشرب من ماء النهر.
الدرجة الخامسة من التأزم	مظان كل من الملكة والملك في سبب جنون الآخر.
الدرجة السادسة من التأزم	ظن كل من في المملكة بجنون من في القصر.
الدرجة السابعة من التأزم	ظن الملك شرب وزيره من ماء النهر لمّا أشار إليه بالشرب من ماء النهر.

مراحل التأزُّم ضمن عقدتي النص.

يتضح من استعراض مراحل تأزم الصراع، ومن خلال تبيان أساليب نوعي الحوارات الداخلية والخارجية انطلاق الحوارات من متلازمات متضادة (التعقل مقابل الجنون، واليقين مقابل الظن، والجهل بالشيء مقابل العلم به، والانتصار مقابل الهزيمة). وقد وُظِّف الحجاج الحواري لدفع صراع الأفكار إلى قمة العُقدة؛ بما يقود إلى جلاء جوهر الفكرة. والحجاج الحواري هو أحد تقنيات الأسلوب

اللغوي الملائمة للصراعات الفكرية، المنظورة في البلاغة الجديدة. وطبقًا لمفهوم أحد أبرز منظِّري البلاغة الجديدة "شاييم بيرلمان Chaïm perleman"؛ فإنَّ الحجاج دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة التسليم".(٨٦)

ومن أمثلة أساليب الحجاج الحواري وتقنياته الواردة في النص، والتي يُهدف منها التأثير في المتلقي: (٨٧)

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على الاتصال الرمزي:** ويُقصد بها الحجج التي تستمد قوة تأثيرها من سطوة الرموز في الثقافة الاجتماعية. ومثالها في المسرحية المتناولة سلطة الرموز المرئية في رؤيا الملك، التي جعلته مقتنعًا بتلوث ماء النهار بالأفاعي السامة، وبجنون كل من شرب منه. وقد تقدم الحديث عن ارتباط الرمز بالدراما الذهنية، وأُشير إلى اختيار المؤلف حقبة زمنية غابرة؛ يناسبها التعلق الذهني بالرمزية الأسطورية.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على إدماج الجزء في الكل:** ومثالها اعتبارالملك كل من شرب من ماء النهر مصابًا بالجنون؛ وبالتالي فشرب الملكة من ماء النهر يعني إصابتها بالجنون.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على التعددية:** (٨٨)ومثالها النظرة إلى الوزير كمصابٍ بلوثة الجنون، التي استُنتجت من مؤازرته للملك بالشرب من

النبيذ بدلاً من ماء النهر؛ فنُظر إليه كما نُظر إلى الملك، رغم اختلاف الشخصيتين. فهما في تسبيب النظرة سواء.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على بُنية الواقع:** ويُنوَّه بالاعتداد بكل قناعةٍ مُتبنَّاة؛ حقيقية أو فرضية كانت. ومن أمثلتها قناعة الملك بجنون الشاربين من ماء النهر؛ اقتناعًا بتلوث مائه حسب الرؤيا. وقناعة الملكة بجنون كل من عزف عن الشرب من ماء النهر واستبدله بالنبيذ؛ قناعة بأنَّ سبب اللوثة العقلية هو الإدمان.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على الاتصال التتابعي البراغماتي:** وهي حجج تقوم على التسبيب؛ بالربط بين المقدمات والنتائج، أو الأسباب وما تؤول إليه. ومثالها في النص تسبيب الجنون بالشرب من ماء النهر، وتسبيبه من وجهة نظر أخرى بالإدمان على النبيذ.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على الحجة الغائية النفعية:** وهي الحجج التي تُستعرض فيها إيجابيات وسلبيات موضوع المحاجة. ومثالها في النص حوارات الملك مع الملكة لثنيها عن الشرب من ماء النهر؛ ليحظى بزوجته. وحوارات الملكة مع الملك لإقناعه بالعدول عن شرب النبيذ واستبداله بالماء؛ للحظوة بزوجها وملكها. ورغبة الشعب في خلع الملك؛ بسبب ذهاب عقله. ورغبة الوزير في الشرب من ماء النهر للاحتفاظ بالوزارة. والمحاجة الذاتية التي مارسها

الملك بينه وبين نفسه؛ عندما اتخذ القرار بالشرب من ماء النهر؛ للحظوة بزوجته، والاحتفاظ بملكه وشعبه.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على التأسيس لبنية الواقع بواسطة الحالات الخاصة:** ويُختار من الحالات الخاصة الاستعارات، التي يتخطى متلقوها معانيها الظاهرة إلى ما توحي إليه من معانٍ بعيدة، يُعتمد عليها لتأدية وظيفة أقناعية. يُشار في هذا النص إلى ضروبٍ استعارية رامزة إلى أوجه الشبه في الحجاج الحواري؛ كوجه الشبه بين النهر والحياة، وبين لون النهر – المشبه بلون الفجر – والاستقرار، ولون النهر – الذي تحول إلى لون الليل – والاضطراب. ويُضاف إلى ما ذُكر نماذج من الاستعارات المكنية في النص، والتي أدَّت وظيفة حجاجية؛ مثل: "تطفئ من رأسك نور العقل بيديك؟!"؛ [٨٩] باستعارة النور من كل شيء مضيئ قابل للانطفاء (كالشمعة مثلاً)،[٩٠] وخلعه على العقل والفهم. ومقولة "متى يذهب غضب السماء عن هذا النهر؟"؛[٩١] باستعارة الغضب من الإنسان لربط زوال الكارثة بالقدرة الإلهية وفق الفهم البشري. واستعارة الهبوط من السماء من المطر وخلعه على تساقط الأفاعي من السماء كما في رؤيا الملك؛ لتفسير الكارثة على نحوي أسطوري بالغضب الإلهي.

(*). **حجج طرائق التواصل شبه المنطقية القائمة على حجة السلطة:** ويُقصد بها الحجج التي تستمد قوتها من مكانة صاحب الحجة. وصاحب الحجة قد تكون مكانته سلطوية، أو من يستمد سلطته من الرأي العام. وهذه الحجة من أبرز الحجج في النص؛ لتمثلها في محاولة الملك فرض قناعته بجنون الشاربين من ماء النهر، وفي

محاولة الأغلبية فرض قناعتهم بجنون من في القصر لامتناعهم عن الشرب من ماء النهر وإدمانهم على النبيذ.

يُختم استعراض عنصر العقدة والتأزُّم بالمفارقة؛ من وجه تولُّدها من علاقة الرمز بالعقدة. فعقدة النص هي الجنون؛ باختلاف تسبيبه. والمفارقة تكمن في تسبيب رمز الجنون برمز النهر المسموم، بادعاء المحافظة على العقل باستبدال الماء مشربًا بالنبيذ الذي يُعلم منطقًا إذهابه للعقل.

(٧) – عقلنة الانفراج من منظور غائي نفعي :

الانفراج أو الحل من منظور درامي هو ميل الإحداث من مستوى التأزم والتعقيد إلى التحلحل والرسو إلى نتيجة تنطفئ بها جذوة الصراع المستعرة طيلة توالي الأحداث. وقد حلَّت مرحلة الانفراج التي مثَّلت نهاية المسرحيّة؛ في النِّصف الثَّاني من المشهد الثَّاني. ففيه انحصرت حلول إنهاء التأزم وانفراج العُقدة في تنازل أحد الطرفين إما بالشُّرب من ماء النَّهْر، أو بالإقلاع عن شُربِ النبيذ. وفي هذا النَّص لم يتأت الحلَّ بنزول أحد قُطْبَي الصِّرَاع عند رغبة الآخر إلا بعد نشوب صراع جديد من قُطب ثالث، مثله النَّاس. عندها نزل المَلِك عند رغبة زوجته والناس، وشرب من ماء النَّهْر، درءاً لمصيبة أعظم، وخسارة أكبر. وبذلك حظي بزوجته المحبة، وحافظ على لُحْمَة الشَّعب.

تأتَّى حلّ الصراع الفكري في المسرحية بناء على حساباتٍ عقلانية نفعية كشفها الحوار الذي دار بين الملك ووزيره؛ بعد بلوغه نبأ حديث الناس عن جنون أهل القصر– ورغبتهم في تولي زمام السلطة. ومن أبرز الخطوط الحوارية ذات النظرة النفعية التي عقلنت حل الصراع: قول الوزير "أنت بمفردك لا تملك منها شيئاً". [٩٢] وقوله "وإنه لَمِنَ الخير لك أنْ تعيش مع المَلِكَة والناس في تفاهم وصفاء، ولو مَنَحَتَ عقلك مِنْ أجل ذلك ثمناً!". [٩٣]وقول الملك بعد تفكير "إنَّ في هذا كلّ الخير لي. إنَّ الجنون يعطيني رغد العيش مع الملكة والناس كما تقول. وأمَّا العقل فماذا يعطيني!؟"، [٩٤]"ما الفرق إذاً بين العقل والجنون!". وأخيرًا "عليّ بكأس من ماء النهر!". [٩٥]

كان الحل في المسرحية شرب الملك من ماء النَّهْر؛ ليزول ظن الناس. أمَّا فيما وراء النص فالإشارة – بالاعتماد إلى السياقات الخارجية – إلى نزول السلطة الملكية المصرية عند رغبة الشعب، بالتنازل عن السلطة، أو كما حصل في أزمة الدستور الملكي سنة ١٩٣٤م؛ عندما عُدل عن العمل بالدستور الملكي، والعودة إلى دستور سنة ١٩٢٣م.

(٨) – الحبكة الذهنية:

يُعتد بالحبكة ضمن العناصر المهمة المرعية في الصناعة الدرامية. وهي "سلسلةٌ من الأفعال تصمَّم بعناية، وتتشابَكُ صِلاتها، وتتقدمُ عبر صراع محكم بين الأضداد، بربطِ الأحداث ربطاً محكماً ينتهي إلى الذِروة والانفراج".[٩٦] وتُعرَّف أيضًا بأنَّها "خطةٌ يتبعها الكاتبُ لتحقيق غرضٍ معين، من أهم صفاتِه شدُّ المشاهدِ أو القارئ، ووضعُه في حوِّ من المؤثِّرات المتعمَّدة".[٩٧] ويتبيّن من التعريفين ارتباط

الحبكة بجميع العناصر المسرحية؛ وذلك يعني مراعاة خصوصية تمثُّل هذه العناصر في الدراما الذهنية عند التنقيب عن أثرها في إحكام حبكة النص.

إنَّ أهم خيط تتفرّع منه خيوط حبكة الدراما الذهنية هو الصراع الذهني حيال فكرة مطلقة تُعنى بالقضايا التي تهم الإنسان. وبالتالي فإنَّ إحكام حبكة النصوص الذهنية يتطلب الاستعانة بجميع العناصر المسرحية؛ لإحكام روابط الصراع بين التناقضات الفكرية حيال مبدأ ما أو فكرة أو قيمة. ومن هذا المُنطلق يُمكن تلخيص أهم مقوّمات صناعة حبكة الصراع في الدراما الذهنية في نموذج مسرحية نهر الجنون فيما يأتي:

الاختيار والعزل فيما يخص الفكرة والأحداث: جرت العادة مناقشة الاختيال والعزل مسرحيًّا من جانب الأحداث. ويُناقش هذا الأسلوب الفني في الدراما الذهنية على مستوى الصراع؛ لتركيزها على الصراع كما سبق التوضيح. وهو ما يجعل من عملية ابتسار خصائص العناصر الأخرى أو تهميشها بمثابة عزل كفاءة فاعلية العناصر الدرامية. والملاحظ على نص مسرحية (نهر الجنون) عزل كافة الأحداث المشار إليها في النص؛[٩٨] واختيار تسليط الضوء على مواضع الصراع. إذْ عُزلت تفاصيل كثيرة كان بالإمكان اختيار بعضها لتكون محل الاختيار الرئيس؛ كاختيار مواجهة الملك مع أهل قصره، أو مع الشعب. فلم يُرَ في النص حدث حقيقي مكتمل عُولج كحدثٍ رئيس. فالحدث المرتبط بالشعب – المرشح أن يكون حدثًا رئيسًا – غُيِّب الشعب عنه. وكذلك قُطعت السُّبل إلى أية أحداث مرشحة للتنامي داخل القصر (من دسيسة أو تآمر أو تحريض) يُمكن استثمارها لإدخال قرار الملك ضمن دوَّامة صراع.

تكثيف أساليب الرمز والإيحاء فيما يخص اللغة والحوارات: وهو ما تحقَّق من خلال تكثيف التركيز على وحدة فكرة الصراع وقضيته، والمحافظة على تجريده، ودعم التزام التناقض بين فكرتي الصراع، وإبقائه ضمن الإطار الذهني الفكري؛ بالاستعانة بالعناصر والأساليب الرمزية والإيحائية. وقد تعامل "توفيق الحكيم" مع فكرة نصه بسبكٍ أظهره في "تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة".[٩٩] ولا يكمن التعقيد في تعقيد الرموز الموظفة في النص؛ وإنما في الرمزية الفكرية للواقعي المرموز إليه. وقد تقدم استعراض نماذج من توظيف الرموز اللغوية؛ باعتبار الرمز في التعبير مظهرًا من المظاهر اللغوية.[١٠٠] كما عمد "الحكيم" إلى تكثيف الإيحاء بالتشبيهات بالطرق الحسية والعقلية ذات التأثير الحجاجي العقلي؛ ومنها: وصف رأس الأطباء وكبير الكهان ما أصاب الملك ووزيره بـــ "الطامة الكبرى"،[١٠١] وفي وصف الوزير لجموع الناس الغالبية المنادين بجنونه والملك: "لأنهم هم البحر"،[١٠٢] وفي وصف الوزير حالة والملك مقابل جموع الموقنين بجنونهما: "وما نحن معا إلا حبتان من رمل".[١٠٣] وهي تشبيهات بليغة،[١٠٤] أُريد بها تكثيف الإيحاءات؛ للتركيز على الصراع الذهني. وقد أفادت هذه التشبيهات البليغة في تمام المطابقة، وبيان مقدار سوء الأحوال التي آلت إليها الأمور الناجمة عن الصراع العقلي. ودعمت الحبكة بتأكيد ما ينتج عن غلبة المنطق العقلي الجلي.

الأساليب الحجاجية فيما يخص اللغة والحوارات: ويُخص بالذكر منها طبقًا التعريف اللغوي للحِجاج "الحجج التي تستهدف نتيجة واحدة"،[١٠٥] ومن المفهوم الاصطلاحي "طريقة لاستخدام التحليل العقلي والدعاوى المنطقية، وغرضها حلّ المنازعات والصراعات واتخاذ قرارات محمكة، والتأثير في وجهات النظر

والسلوك".[١٠٦] ومن التعريفين فإنَّه يُركز على الحجاج حوارًا على منطق الفكر، المعزِّز للفكر المجرَّد الذي تمسرحه الدراما الذهنية. وعليه فإنَّ الحجاج ممَّا يُعتد به نسج الحبكة الدرامية، وهو يبرز فيها من خلال سرد الأحداث وفق مسببات منظورة.[١٠٧] وهذا ما يجر الاستعراض إلى المنطق التسبيبي وصلته بالحبكة. وقد تقدم ذكر نماذج حجاجية من نص المسرحية المتناولة؛ في عرض الحديث عن تأزم الصراع. ويُضاف في هذا الموضع من حجاجات التحاور التي أذكت الحبكة نماذج من حوارات الملك والوزير – بشكل خاص – التي اعتمدت على طريقة التحليل العقلي المنطقي في مناقشة صراع الرأيين المتضادين. أُختير منها من المقطع الأخير في المسرحية؛ الذي استُعرضت خلاله وجهات النظر حيال تهمة الجنون المتبادلة بين من شرب من ماء النهر ومن عزف عن الشروب منه؛ ومنها:

"المَلِك: ولكنا لسنا بمجنونين! ....

الوزير: كيف نعلم؟! ...

المَلِك: ويحك!... أتقول جداً؟! ...

الوزير: إنك قد قلتها الساعة يا مولاي: إن المجنون لا يشعر أنَّه مجنون!! ...

المَلِك: (صائحاً) ولكني عاقل وهؤلاء الناس مجانين! ...

الوزير: هم أيضاً يزعمون هذا الزَّعْم!! ...

المَلِك: وأنت؟ ... ألا تعتقد في صحة عقلي؟ ...

الوزير: عقيدتي فيك وحدها ما نفعها؟ ... إن شهادة مجنون لمجنون لا تغني شيئا! ...

الوزير: هم يقولون بأنهم إنما سلموا هم من الجنون لأنهم شربوا وأن الملك إنما جن لأنه لمْ يشرب! ...

الوزير: هذا قولهم وهم المصدقون، وأما أنت فلن تجد واحداً يصدقك! ...
المَلِك: أهكذا يستطيعون أيضاً أن يجترئوا على الحق؟! ...
الوزير: الحق والعقل والفضيلة، كلها كلمات أصبحت ملكا لهؤلاء الناس أيضا ... هم وحدهم أصحابها الآن ...".(١٠٨)

أسلوب التشويق في الصراع: إذْ أضفى توالي الفُجائيات المتمثلة في تكشُّف توهم أطراف الصِّراع بجنون الأطراف الأخرى تشويقًا أسهم في إحكام حبكة النص. وإفضت ذروة التشويق في نهاية المشهد الثاني بإعلان المَلِك عن قراره إلى تماسك الحبكة.

وختامًا؛ إنَّ مفهوم الدراما الذهنية الذي يُمكن استنباطه من تنظير "توفيق الحكيم" هو نمط من الكتابة المسرحية، تغلب في تلقيه القراءة أو الأداء الصوتي أكثر من العروض التمثيلية المشاهدة؛ بسبب أسلوب صياغته، وخصوصية تمثُّل العناصر الدرامية فيه. وتغلب على جنسه التراجيديا، وينزع إلى المحافظة على مبدأ الوحدة الزمانية والمكانية، واستلهام الشخصيات والأجواء التاريخية والأسطورية برمزية تستحضرها في ظروف واقعية؛ لتقديم مضامين فكرية وفلسفية قيمية جادة بتجريد فكري. يُركز في الدراما الذهنية على صراع الأفكار أكثر من الأحداث، وتتجاوز تفاصيل بقية العناصر على النحو المراعى في الدراما التمثيلية؛ كتفاصيل الشخصيات، والحوارات والصراع، والعقدة، والزمان والمكان، والانفراج. فجميع هذه العناصر توظف بكيفية مخصوصة لإبراز الصراع الفكري.

النتائج:

١.ارتباط مصطلح الدراما الذهنية بالقراءة وبالكُتب؛ لملاءمة هذا النوع من التأليف للقراءة والأداء الصوتي أكثر من الأداء التمثيلي؛ بسبب خصوصية التعامل مع العناصر المسرحية بما يخدم الأفكار المطلقة المجردة؛ لغايات منظورة.

٢.من أشهر مصطلحات الدراما الذهنية: مسرح العقل (theatre of the mind)، ومسرحية القراءة أو المسرحية المقروءة (closet play)، ودراما القراءة أو الدراما المقروءة أو القرائية بالمصطلحين (reading drama) و (closet drama)، والدراما المقروءة (lesedrama)، أو دراما الكتب (buchdrama).

٣.تأسس ريادة "توفيق الحكيم" للدراما الذهنية عربيًّا على جهوده التنظيرية والنقدية في هذا المجال، ومراعاته الجوانب التي نظَّر لها في تأليفه المسرحي.

٤.لا يكفي لتصنيف نصٍ ما ضمن الدراما الذهنية مجرد النظر إلى الالتفاف على الممنوع من التناول لاعتبارات منظورة؛ بأساليب رمزية. فأنَّ ما يُكتب بنيَة عدم إمكانية العرض أو استحالته قد يكون قابلاً للعرض في زمنٍ آخر أو في مكانٍ آخر أو عبر فضاءات متنوعة.

٥.أهم ما ينبغي الالتفات إليه في تأليف نصوص الدراما الذهنية ونقدها خصوصية التعامل مع العناصر المسرحية؛ بحيث تكون الفكرة المجردة هي المُنطلق، وتوظَّف بقية العناصر بدرجة ثانية، بكيفية لا تُصادر مكانة الفكرة وتركيزها على صراع الأفكار، وتدعم جوهر الصراع الذهني.

٦.تُفيد الدراما الذهنية في فلسفتها الفكرية وغاياتها المرعية من أساليب فنية متنوعة تدعم هذا التوجه في التأليف؛ منها الحجاج، والأسطورة، والرمز، وفنيات التخييل والتصوير.

الهوامش

(١) من أمثلة النماذج المسرحية المدروسة للمؤلف: (شهرزاد) في دراسة بهلول أحمد سالم "الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أُنموذجا"، وفي دراسة "المرأة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم" لمسعودة عبد الكبير". ومن الأعمال مسرحية (يا طالع الشجرة) في دراسة لفتحية شفيري بعنوان "خصائص أدب اللامعقول في مسرحية "يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم""، ومسرحية أهل الكهف في دراسة لأعين الفطرياتي بعنوان "مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم: دراسة بنيوية لروبرت ستانتون"، ومسرحيات بجماليون وشهرزاد ويا طالع الشجرة من منظور البناء الرمزي في دراسة "أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم" لتسعديتآيت حمودي، ومسرحية "بين الحلم والحقيقة" في دراسة لخالد طلعت الخولي بعنوان "المسرح الذهني عند توفيق الحكيم – بين الحلم والحقيقة نموذجا". وفيما يخص مسرحية (نهر الجنون): دراسة بعنوان "اللغة والحوار في مسرحية

نهر الجنون لتوفيق الحكيم" لإيمان بن ناجي، و "توفيق الحكيم والادب الشعبي: أنماط من التناص الفولكلوري" لمحمد رجب النجار. ودراسة تطرقت إلى هذه المسرحية بعنوان "إشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم" لعلي محمد السيد خليفة. ودراسة بعنوان "الفضاء الدرامي وآلية بناء المعنى قراءة في مسرحيات توفيق الحكيم : أهل الكهف، ونهر الجنون والطعام لكل فم" لمصطفى فاروق محمود.

(٢) Straznicky, Marta: Privacy, playreading, and women's closet drama, 1500-1700. Cambridge University Publishing, Cambridge, United Kingdom, 2004, P. 77.

(٣) الخولي، خالد طلعت: المسرح الذهني عند توفيق الحكيم: بين الحلم والحقيقة نموذجا. العدد الأول، المجلد العاشر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، ٢٠١٧م، ص: ٧٢٠.

(٤)سالم، بهلول أحمد: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أنموذجاً. المجلد ٦، العدد ٣، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، ٢٠١٤م، ص: ٢٤٣.

(٥) التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب. ط ١، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م، ص: ٧٩١.

(٦) وهبة، مجدي و المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص: ٣٦٢.

(٧) Britannica: closet drama: https://www.britannica.com/art/closet-drama (16.09.2021).

(٨) Op. Cit. Straznicky, S. 8.

(٩) Aristoteles: Werke in Deutscher Übersetzung. begründet von Ernst Grumach. Band 5, Poetik, Übersetzt und Erläutert von Arbogast Schmitt, Akademie Verlag. Berlin, 2008, S. 332. & Ghyselinck: Form und Formauflosung der Tragödie: Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöse Erneurungsmuster in den Schriften Paul Ernsts (1866-1933). Universitären Stiftung Belgien, Brüssel - Belgien, o.D., S. 99.

(١٠) Zeller, Rosmarie: Struktur und Wirkung zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drame zwischen 1750 und 1810. Verlag Paul Haupt Berne und Stattgart, Switzerland,1988, S. 51.

(١١) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٤٨.

(١٢) من أمثلة هذه النصوص: مسرحية (وفاة آدم Der Tod Adams) لـ "فريدريش غوتليب كلوبشتوك Friedrich Gottlieb Klopstock"، وهي عمل مأساوي، كُتب عام ١٧٥٧م، أيَّد النّقاد والمثقفون عدم أهليته للعرض لاعتماده على العهد القديم من الكتاب المقدس، وفي الوقت ذاته إبداء البطل – آدم على وجه الخصوص بمكانته الدينية – في إطار النقص. إذْ صوِّرت مخاوفه من الموت،

وفُصلت خلجات الموت بتفاصيل لم يكن يُحبذ تمثيلها. والعمل الآخر مسرحية (دراما قصة غوتفريدين فون بيرليشينغن: ذي اليد الحديدية – Gottfriedens von Berlichingen mit der Eisernen Hand dramatisiert) للأديب "يوهان غوته Johann Goethe"، صدر عام ١٧٧٣، وكان واضحًا للنُّقاد آنذاك أنَّ النَّص لن يتعدَّى القراءة إلى العرض؛ وذلك لتناوله ما لم يكن محبب التناول ثقافيًا؛ كإظهار البطل من طبقة النبلاء في حالة عجز (بيد مقطوعة ومستعاضة بيدٍ حديدية)، وإظهار قادة البلاد خبثاء، علاوة على استعمال بعض الألفاظ النابية التي اختارها "غوته" من لغة الشعب، والتي لم يكن رائجًا تناولها على أسنة النبلاء، ولا على المسرح. وقد عدت الباحثة "روزماري تسيللر Rosmarie Zeller" العملين في دراستها (البنية والتأثير – حول التغيير المستمر للأعراف الأدبية في الدراما بين ١٧٥٠ و ١٨١٠) ضمن أوائل الأعمال الأدبية المؤلَّفة للقراءة فقط؛ بسبب خروجها عن الأعراف الدينية المتعارف عليها في مرحلة صدورهما. وأدرجت العملين ضمن مصطلح (الدرامة المقروءة Lesedrama). يُنظر في:

Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Max Niemeyer Verlag Tübingen, Germany, 1988, S. 208ff.

Duminil, M.A. Arnaud: Goethes "Götz von Berlichingen" und seine Bedeutung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Seminararbeit, Université de Picardie Jules Verne (Germanistisches Institut), GRIN Verlag, München, 2013, S. 9.

Goethe, Johann: Freiburger Literaturpsychologische Gespracache Jahrbuch fur Literatur und Psycholoanalyse (Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand, oder: Von der “Wollust, einen grßssen Mann zu sehen”). Band 29, Herausgeber von: Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer, Carl Pietzcker. Königshausen & Neumann, 2010, S. 66ff.

Zeller, Rosmarie: Struktur und Wirkung – Zu Konstanz Wandel literarischer Normen in Drama zwischen 1750 und 1810. Verlag Paul Haupt Bern und Stuttgart. Switzerland, 1988, S. 50 -51.

(١٣) طاهر، صلاح. أحاديث مع توفيق الحكيم. د. ط، مطابع الأهرام التجارية، مصر، ١٩٧١م، ص: ١٨٧.

(١٤) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص: ٣٩.

(١٥) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٤٠.

(١٦) الخولي، خالد طلعت: المسرح الذهني عند توفيق الحكيم: بين الحلم والحقيقة نموذجا. العدد الأول، المجلد العاشر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، ٢٠١٧م، ص: ٧٢١ ـ ٧٢٢.

(١٧) مصدر سابق (الحكيم)، ص: ٤٠.

(١٨) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٤٠.

(١٩) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص: ٥٠.
(٢٠) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٥١.
(٢١) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٥٠ – ٥١.
(٢٢) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٥١.
(٢٣) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٥٠ – ٥١.
(٢٤) المصدر السابق (الحكيم)، ص: الصفحات نفسها.
(٢٥) المصدر السابق (الحكيم)، ص: الصفحات نفسها.
(٢٦) المصدر السابق (الحكيم)، ص: الصفحات نفسها.
(٢٧) المصدر السابق (الحكيم)، ص: الصفحات نفسها.
(٢٨) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص: ٥١.
(٢٩) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٩٨.
(٣٠) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص: ٣٩.
(٣١) متَّل لطريقة التجسيد الوثنية بالطريقة "التي لجأ إليها "إشيل"؛ مثلا عندما جعل "القوة" و "البحر" أشخاص قائمة تتكلم، وهو أمر لا أظن العقلية العربية الإسلامية تستسيغه. وهي التي جردت "الله" من كل تجسيد". المصدر السابق (الحكيم)، ص: ٥٢.
(٣٢) علاوي، حميد: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم. أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦، جامعة الجزائر، ص: ٢٢٤
(٣٣) سالم، بهلول أحمد: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أنموذجاً. المجلد ٦، العدد ٣، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، ٢٠١٤م، ص: ٢٤٣.
(٣٤) ويُقصد بها الأبعاد المادية (الفسيولوجية البيولوجية)، (النفسية السايكولوجية)، (الاجتماعية السسيولوجية).
(٣٥) خطراوي، حميدة و مشري، نجوى: البناء الفني في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم: مسرحية "أهل الكهف" نموذجا. رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر. كلية الأداب واللغات، جامعة الشهيد حمّة لخضر – بالوادي، ١٤٤٩ – ١٤٤٠هـ / ٢٠١٨ – ٢٠١٩م، الجمهورية الجزائرية، ص: ٤٩.
(٣٦) ويُقصد بها الشخصيات: (الثابتة المسطحة البسيطة)، (المتطورة النامية).
(٣٧) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧، ص: ١١١.
(٣٨) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص: ٥١.

(٣٩) الحارث، زكية: المسرح الذهني في الشعر العربي القديم. العدد ٢٦، المجلة الإلكترونية الشاملة متعددة التخصصات، عمان – الأردن، يوليو ٢٠٢٠، ص:٢.
(٤٠) مصدر سابق (الحكيم)، ص: ٣٩.
(٤١) المصدر السابق (الحكيم)، ص: ١٣ – ١٤.
(٤٢) نُشر نص المسرحية سنة ١٩٣٥م في (مجلتي)، ثم في المجموعة مسرحية (نهر الجنون)، ثم جمعت في مجموعة المسرحيات. يُنظر في: ناجي، إبراهيم و أدهم، إسماعيل: توفيق الحكيم. د. ط، مؤسسة هنداوي، المملكة المحدة، ٢٠١٧م، ص: ٩٩. ومصدر النص: الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٦٦ – ١٨١.
(٤٣) العرض: متن الحكاية التي تقصُّ مشكلة الصراع الفكري. العقدة: تمثَّلت في اعتقاد طرفٍ من أطراف الصراع بشرب الطرف المقابل من ماء النهروإصابته بلوثة الجنون، واعتقاد الطرف الثاني بإصابة الطرف الأول بالجنون بسبب رفض الشرب من ماء النهر. الحل: قرار الرافضين الشرب من ماء النَّهر بالشرب منه أخيرًا؛ للاحتفاظ بالسلطة رغم عدم القناعة برأي الشاربين.
(٤٤) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧، ص: ٤٥.
(٤٥) المرجع السابق (مندور)، الصفحة نفسها.
(٤٦) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ١٠٢.
(٤٧) سالم، بهلول أحمد: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أنموذجاً. المجلد ٦، العدد ٣، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، ٢٠١٤م، ص: ٢٤٢.
(٤٨) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٩٤.
(٤٩) المرجع السابق (حمودي)، ص: ٩٤.
(٥٠) مال توفيق الحكيم إلى صف الشعب سواء ضد الاستعمار أو الملكية أو الديموقراطية الاستبدادية كما وُصفت آنذاك. فشارك في الثورة الشعبية عام ١٩١٩م مع أعمامه - عندما كان طالبًا - ضد الاحتلال البريطاني، وقُبض عليه وسُجن. وعاصر الحربين العالميتين الأولى والثانية. كما أنه قد كتب في المسرح الاجتماعي والسياسي عدة أعمال منها (المرأة الجديدة)، (الأيدي الناعمة)، (الصفقة)، (السلطان الحائر بين السيف والقانون) و (بنك القلق)، و (عودة الوعي). وناقش من الموضوعات قضايا المرأة والعصرنة، والفكر الاشتراكي، والإقطاعية، والديموقراطية، والاستغلال، وغيرها من القضايا. ويُعلم من سيرته ما يربط نقده للسياسة والمجتمع بدراسته في كلية الحقوق، وعمله متدربًا في مكتب محماة، وعمله وكيلاً للنائب العام، وعمله مفتشًا للتحقيقات بوزارة المعارف، وعمله بوزارة الشؤون الاجتماعية مديرًا لمصلحة الإرشاد الاجتماعي. ويُعلم تأييده ثورة ١٩٥٢م، وانتقاده النزعة غير الديمقراطية في قادة ثورة ١٩٥٢م في مؤلفاته. يُنظر في: مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧، ص: ٢٤ - ٢٦، ١٥٥.
(٥١) من أهم الأحداث السياسية وثيقة الصلة بالأوضاع الاجتماعية: ثورة ١٩١٩م الشعبية ضد الاحتلال البريطاني، الذي فرض الحماية البريطانية على مصر - عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى

- وأقرّ العمل بالأحكام العرفية. وتولي "فؤاد الأول" مقاليد الحكم ملكًا على مصر سنة ١٩٢٢م. وقد تبع ذلك العمل على رفع الحماية الأنجليزية. ومن الأحداث صياغة دستور الدولة في ١٩ أبريل ١٩٢٣م، الذي ينص على الاعتراف بمصر دولة مستقلة، ملكية النظام، ينتقل الحكم فيها وراثيًّا، وتدار شؤونها بمنظومة نيابية. وحدث ثورة ١٩٣٤م التي شهدت ضغط الأحزاب والجماهير الشعبية على الملك؛ لإسقاط الدستور الملكي الذي أُحلَّ مكان دستور سنة ١٩٢٣م وعانى بموجبه الشعب من الاستبداد. وهي الثورة التي قادت إلى إبطال الدستور الملكي وإعادة العمل بالدستور المُلغى (دستور سنة ١٩٢٣م). وعاصر أحداثًا أخرى قادت إلى مشهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م؛ عقب إبطال دستور ١٩٢٣م وحل كافة الأحزاب السياسية. وهي الثورة التي ارتبطت بالضباط الأحرار الذين انقلبوا على الملكية، بقيادة اللواء "محمد نجيب" ومعاونه "جمال عبد الناصر". فعُزل الملك "فاروق" على إثرها، وأُجبر على التنازل عن الحكم لولي عهد الأمير "أحمد فؤاد". وقد قامت الثورة على عدد من المبادئ؛ أهمها إنهاء الاستعمار وإقامة الديموقراطية. وتمكن الوصاة (الضباط الأحرار) من الحكم باسم الأمير. وبعد وقت ألغيت الملكية وأعلن الحكم الجمهوري في ١٨ يونيو ١٩٥٣م.

(٥٢) تصويب الباحث لـ "إذن".

(٥٣) سالم، بهلول أحمد: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أنموذجاً. المجلد ٦، العدد ٣، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، ٢٠١٤م، ص: ٢٤٢

(٥٤) المرجع السابق (سالم)، ص: ٢٤٣.

(٥٥) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧، ص: ١٥٥.

(٥٦) المرجع السابق (مندور)، ص: ٢٦.

(٥٧) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ١٠٣.

(٥٨) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٦٦.

(٥٩) مرجع سابق (حمودي)، ص:٩٥.

(٦٠) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٢٨.

(٦١) المرجع السابق (حمودي)، ص: ٢٩.

(٦٢) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، القاهرة، (ب. ت)، ص: ٣٩.

(٦٣) المصدر السابق (الحكيم): الملك أوديب، ص: ٤٠.

(٦٤) ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب. ترجمة: أسعد رزق، د. ط، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٩٠.

(٦٥) المرجع السابق (ميرهوف)، ص: ٩١.

(٦٦) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. د. ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٧م، ص: ٣٩٥.

(٦٧) باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. ط ٣، مكتبة مصر، ١٩٨٤م، ص: ٨٨.
(٦٨) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ١٠١.
(٦٩) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٦٧.
(٧٠) إضافة المؤلف؛ إذْ ذُكر الرمز في ذات السياق في جملة طويلة قبل هذه الجملة. فُضل عدم اقتباسها كاملة، ومعالجة التنصيص بإضافتها.
(٧١) صليحة، نهاد: المدارس المسرحية. د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص:٨
(٧٢) بن ناجي، إيمان: اللغة والحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، بحث ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورفلة، الجزائر، الموسم الجامعي ٢٠١٥ / ٢٠١٦م، - ١٤٣٦ / ١٤٣٧هـ، ص: ١٧.
(٧٣) المرجع السابق (بن ناجي)، ص: ١٦ – ١٧.
(٧٤) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٢٨ – ٢٩.
(٧٥) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٨١.
(٧٦) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٦٧.
(٧٧) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٦.
(٧٨) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٣.
(٧٩) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٦٦.
(٨٠) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٦٦.
(٨١) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٥.
(٨٢) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٧٥
(٨٣) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٩.
(٨٤) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٣.
(٨٥) حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص: ٢٨.
(٨٦) أمقران، شعبان: تقنيات الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان. التعليمية، المجلد ٥، العدد ١٥، جامعة جيلالي اليابس – سيدي بالعباس، الجزائر، سبتمبر ٢٠١٨م، ص: ٢٢٤.
(٨٧) المرجع السابق (أمقران)، ص: ٢٢٥ - ٢٣١.
(٨٨) المرجع السابق (أمقران)، ص:٢٢٦.
(٨٩) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٧٨.
(٩٠) بن ناجي، إيمان: اللغة والحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، بحث ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورفلة، الجزائر، الموسم الجامعي ٢٠١٥ / ٢٠١٦م، - ١٤٣٦ / ١٤٣٧هـ، ص: ٩.
(٩١) مصدر سابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٦٧.

(٩٢) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٨٠.
(٩٣) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٨٠.
(٩٤) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، الصفحة نفسها.
(٩٥) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٨١.
(٩٦) التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب. ط ٢، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م، ص: ٣٤٥.
(٩٧) المرجع السابق (التونجي)، ص: ٣٤٦.
(٩٨) أحداث النص ومواقفه: حُلم الملك، معرفة الملك بأمر نهر الجنون، معرفته بما أصاب الشعب، معرفته بما أصاب الملكة، ثم بما أصاب أهل قصره وخاصته تباعًا خلال مناقشة الحلول المرجوة، ثم موقف مواجهة الملك مع الملكة، ثم موقف محاولة اكتشاف ما إذا كان الوزير قد شرب من ماء النهر، ثم موقف رأي الملك من رأي الشعب، ثم موقف اتخاذ القرار.
(٩٩) صليحة، نهاد: المدارس المسرحية. د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص: ٢٠.
(١٠٠) المرجع السابق (صليحة)، ص: ٨.
(١٠١) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٧٠.
(١٠٢) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، ص: ١٧٧.
(١٠٣) المصدر السابق (الحكيم)، مسرحية نهر الجنون، الصفحة نفسها.
(١٠٤) بن ناجي، إيمان: اللغة والحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، بحث ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، الموسم الجامعي ٢٠١٥ / ٢٠١٦م، - ١٤٣٦ / ١٤٣٧هـ، ص: ١١.
(١٠٥) الفرجاني، ضيف عبد المنعم: الحجاج في الخطاب المسرحي المصري مسرحية - (لعبة الموت) أنموذجاً. الجزء الأول، حولية كلية اللغة العربية بنبن بجرجا، جامعة الأزهر، مصر، ١٤٤٢هـ - ٢٠٢١م، ص:٤٧٦.
(١٠٦) Andersen, Jerry & Dover, M, & Paul, J: Reading in Argumentation, Allyn and Bacon, Inc, Boston, 1968, p. 3.
نقلا عن: مبخوت، كنان و ميهوب، جعيرن: منطق شاييم بيرلمان في بناء نظرية البلاغة الجديدة، من حجة الموروث إلى النموذج الحجاجي. مجلد ١١، العدد ١، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، ٢٠٢٢، ص: ١٠٧٥.
(١٠٧) التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب. ط ٢، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م، ص: ٣٤٦.
(١٠٨) الحكيم، توفيق: سر المنتحرة – نهر الجنون. د. ط، مكتبة مصر، مصر، ١٩٣٥م، ص: ١٧٨ - ١٨٠.

المصادر والمراجع:

المصادر:

١. الحكيم، توفيق: سر المنتحرة - نهر الجنون. مصر، د. ط، مكتبة مصر. ١٩٣٥.
٢. الحكيم، توفيق: الملك أوديب. د. ط، القاهرة، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة، (ب. ت).

المراجع العربية:

١. أمقران، شعبان: تقنيات الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان. التعليمية، المجلد ٥، العدد ١٥، جامعة جيلالي اليابس – سيدي بالعباس، الجزائر، سبتمبر ٢٠١٨.
٢. باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. ط ٣، مصر، مكتبة مصر، ١٩٨٤.

٣. التونجي، محمد: لمعجم المفصل في الأدب. ط ١، الجزء الثاني، بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣.
٤. التونجي، محمد: لمعجم المفصل في الأدب. ط ٢، الجزء الأول، بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩.
٥. الحارث، زكية: المسرح الذهني في الشعر العربي القديم. العدد ٢٦، متعددة التخصصات، عمان – الأردن، المجلة الإلكترونية الشاملة، يوليو ٢٠٢٠.
٦. حمودي، تسعديتآيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط ١، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦.
٧. خطراوي، حميدة و مشري، نجوى: البناء الفني في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم: مسرحية "أهل الكهف" نموذجا. رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر. الجمهورية الجزائرية، كلية الأداب واللغات، جامعة الشهيد حمّة لخضر – بالوادي، ١٤٣٩ – ١٤٤٠هـ / ٢٠١٨ – ٢٠١٩.
٨. طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم. د. ط، مصر، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧١.
٩. الخولي، خالد طلعت. المسرح الذهني عند توفيق الحكيم: بين الحلم والحقيقة نموذجا. العدد الأول، المجلد العاشر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، ٢٠١٧.
١٠. سالم، بهلول أحمد: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم: شهرزاد أنموذجاً. المجلد ٦، العدد ٣، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، جامعة دمنهور، كلية التربية، ٢٠١٤.
١١. صليحة، نهاد: المدارس المسرحية، مصر، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
١٢. علاوي، حميد: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم. أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦.
١٣. الفرجاني، ضيف عبد المنعم: الحجاج في الخطاب المسرحي المصري مسرحية - (لعبة الموت) أنموذجاً. الجزء الأول، حولية كلية اللغة العربية بنبن بجرجا، مصر، جامعة الأزهر، ١٤٤٢هـ - ٢٠٢١.

١٤. مبخوت، كنان و ميهوب، جعيرن: منطق شاييم بيرلمان في بناء نظرية البلاغة الجديدة، من حجة الموروث إلى النموذج الحجاجي. مجلد ١١، العدد ١، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، جامعة تامنغست، ٢٠٢٢.
١٥. مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧.
١٦. ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب. ترجمة، د. ط، أسعد رزق، القاهرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.
١٧. بن ناجي، إيمان. اللغة والحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، بحث ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورفلة، الجزائر، الموسم الجامعي ٢٠١٥ / ٢٠١٦ - ١٤٣٦ / ١٤٣٧هـ.
١٨. ناجي، إبراهيم و أدهم، إسماعيل: توفيق الحكيم. د. ط، المملكة المحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧.

١٩. وهبة، مجدي و المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

المراجع الأجنبية:

1. Andersen, Jerry & Dover, M, & Paul, J.: Reading in Argumentation. Boston, Allyn and Bacon, Inc, 1968.

2. Duminil, M.A. Arnaud: Goethes "Götz von Berlichingen" und seine Bedeutung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Seminararbeit, Université de Picardie Jules Verne (Germanistisches Institut), München, GRIN Verlag, 2013.

3. Goethe, Johann: Freiburger Literaturpsychologische Gespracache Jahrbuch fur Literatur und Psycholoanalyse (Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand, oder: Von der “Wollust, einen grßssen Mann zu sehen”). Band 29, Herausgeber von: Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer, Carl Pietzcker. Würzburg – Germany, Königshausen & Neumann, 2010.

4. Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Germany, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988,

5. Straznicky, Marta: Privacy, playreading, and women's closet drama, 1500-1700. Cambridge, United Kingdom Cambridge University Publishing, 2004.

6. Zeller, Rosmarie: Struktur und Wirkung – Zu Konstanz Wandel literarischer Normen in Drama zwischen 1750 und 1810. Switzerland, Verlag Paul Haupt Bern und Stuttgart, 1988.

الروابط الإلكترونية العربية:

تراجيديات سينيكا تخاصم خشبة المسرح، ثقافة، صحيفة الخليج، ٢٠١٧,٠٥,٠٦: https://www.alkhaleej.ae/ : https://www.alkhaleej.ae/%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%83%D8%A7-%D8%AA%D8%AE%D8%A7%D8%B5%D9%85-%D8%AE%D8%B4%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD (27.07.2022).

المجلة الإلكترونية الشاملة:
https://www.eimj.org/uplode/images/photo/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD_%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%87%D9%86%D9%8A_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A_%
(27.07.2022).D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%8A%D9%85..pdf
المكتبة الشاملة الحديثة:
(27.07.2022).https://al-maktaba.org/book/31914http:/12669#p1

الروابط الإلكترونية الأجنبية:

(27.07.2022). Jsto.org: https://www.jstor.org/stable/2638660

Sources and references:
Sources:
.١Al-Hakim, Tawfiq: The Secret of the Suicidal Woman - Nahr al-Junun. Egypt, d. I, Misr Library. 1935.
.٢Al-Hakim, Tawfiq: King Oedipus. Dr.. I, Cairo, Misr Library - Dar Misr for Printing, (B.T.(

Arabic references:
.١Amqran, Shaaban: Al-Hajjaj's Techniques in Chaim Perelman's New Rhetoric. Education, Volume 5, Issue 15, University of Djilali Al-Abbes - Sidi Bel-Abbes, Algeria, September 2018.
.٢Bakathir, Ali Ahmed: The art of the play through my personal experiences. 3rd Edition, Egypt, Misr Library, 1984.

.٣Al-Tunji, Muhammad: Lexicon of Al-Mufassal in Literature. Edition 1, Part Two, Beirut - Lebanon, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, 1413 AH / 1993.
.٤Al-Tunji, Muhammad: Lexicon of Al-Mufassal in Literature. Edition 2, Part One, Beirut - Lebanon, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, 1419 AH / 1999.
.٥Al-Harith, Zakia: The Mental Theater in Ancient Arabic Poetry. Issue 26, multidisciplinary, Amman - Jordan, the comprehensive online magazine, July 2020.
.٦Hamoudi, Sa'adat Ait: The Impact of Western Symbolism on Tawfiq Al-Hakim's Theatre. 1st edition, Beirut, Dar Al-Hadatha, 1986.
.٧Khatrawi, Hamida and Mishri, Najwa: Artistic Construction in the Mental Theater of Tawfiq Al-Hakim: The Play "The Cave People" as an Example. Master's thesis in Arabic Language and Literature, majoring in Modern and Contemporary Arabic Literature. Republic of Algeria, Faculty of Arts and Languages, Martyr Hama Lakhdar University - El-Wadi, 1439-1440 AH / 2018-2019.
.٨Taher, Salah: Conversations with Tawfiq Al-Hakim. Dr.. I, Egypt, Al-Ahram Commercial Press, 1971.
.٩El-Khouly, Khaled Talaat. The mental theater of Tawfiq al-Hakim: between dream and reality as a model. The first issue, the tenth volume, Journal of the College of Islamic and Arab Studies for Girls in Kafr El-Sheikh, 2017.
.١٠Salem, Bahloul Ahmed: The mentality in the theater of Tawfiq al-Hakim: Scheherazade as a model. Volume 6, Issue 3, Journal of Educational and Human Studies, Damanhour University, Faculty of Education, 2014.
.١١Saliha, Nihad: Theatrical Schools, Egypt, d. I, The Egyptian General Book Organization, 1994.
.١٢Allawi, Hamid: theatrical theorizing when Tawfiq al-Hakim. PhD thesis, Department of Arabic Literature, Algeria, Faculty of Arts and Languages, University of Algiers, 2005-2006.
.١٣Al-Ferjani, Daif Abdel-Moneim: Al-Hajjaj in the Egyptian theatrical discourse, a play - (The Game of Death) as a model. The first part, Yearbook of the College of Arabic Language, Benin, Gerga, Egypt, Al-Azhar University, 1442 AH - 2021.
.١٤Mabkhout, Kinan and Mihoub, Jairn: Chayim Perelman's Logic in Building the New Rhetoric Theory, from the Inherited Argument to the Argumentative Model. Volume 11, Issue 1, Journal of Problems in Language and Literature, Algeria, University of Tamangist, 2022.
.١٥Mandour, Muhammad: Tawfiq Al-Hakim Theatre. Dr.. I, United Kingdom, Hindawi Foundation, 2017.

١٦. Meyerhof, Hans: Time in Literature. Translation, d. I, Asaad Rizk, Cairo, Franklin Institute for Printing and Publishing, 1972.
١٧. Bennaji, Iman. Language and dialogue in the play Nahr al-Junoon by Tawfiq al-Hakim, MA research, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Languages, Kasdi Merbah University - Warfla, Algeria, academic season 2015/2016-1436/1437 AH.
١٨. Naji, Ibrahim and Adham, Ismail: Tawfiq al-Hakim. Dr.. I, United Kingdom, Hindawi Foundation, 2017.
١٩. Wahba, Magdy and Al-Mohandes, Kamel: A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature. 2nd edition, Beirut, Lebanon Library, 1984.

English References:

1. Andersen, Jerry & Dover, M, & Paul, J.: Reading in Argumentation. Boston, Allyn and Bacon, Inc, 1968.
2. Duminil, M.A. Arnaud: Goethes "Götz von Berlichingen" und seine Bedeutung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Seminararbeit, Université de Picardie Jules Verne (Germanistisches Institut), München, GRIN Verlag, 2013.
3. Goethe, Johann: Freiburger Literaturpsychologische Gespracache Jahrbuch fur Literatur und Psycholoanalyse (Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand, oder: Von der “Wollust, einen grßssen Mann zu sehen”). Band 29, Herausgeber von: Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer, Carl Pietzcker. Würzburg – Germany, Königshausen & Neumann, 2010.
4. Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Germany, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988,
5. Straznicky, Marta: Privacy, playreading, and women's closet drama, 1500-1700. Cambridge, United Kingdom Cambridge University Publishing, 2004.
6. Zeller, Rosmarie: Struktur und Wirkung – Zu Konstanz Wandel literarischer Normen in Drama zwischen 1750 und 1810. Switzerland, Verlag Paul Haupt Bern und Stuttgart, 1988.

Online Sources:

https://www.alkhaleej.ae/:
https://www.alkhaleej.ae/%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%83%D8%A7-%D8%AA%D8%AE%D8%A7%D8%B5%D9%85-%D8%AE%D8%B4%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD (27.07.2022).

https://www.eimj.org/uplode/images/photo/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD_%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%87%D9%86%D9%8A_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%8A%D9%85..pdf (27.07.2022).

https://al-maktaba.org/book/31914http:/12669#p1 (27.07.2022).

Jsto.org: https://www.jstor.org/stable/2638660 (27.07.2022).