القصصُ القرآنيِّ في المسرحيَّة العربيَّة
مسرحية (أهل الكهف) انموذجًا

أ. د. عليَّ محمَّد هادي الربيعيّ
جامعة الحِلَّة ـ كلية الفنون الجميلة

الملخص:-

اجتهد الكُتّاب المسرحيون العرب في التقاط موضوعات نصوصهم المسرحية وفاقًا لمرجعياتهم الفكريَّة والفنيَّة والعقائديَّة منذ أن دشّن الرائد الأوَّل للمسرح العربي الفنان مارون النقاش في سنة ١٨٤٧؛ إذ تباين الكتاب في موضوعاتهم، فقسمٌ منهم ذهب باتجاه التاريخ واتخذ من وقائعه وأعلامه موضوعات لمسرحياتهم، وقسمٌ آخر حاول أن يحاكي المسرحيات الغربية على صعيد الأسلوب والموضوع، وقسمٌ آخر اتجه صوب الكتب السماويَّة المُقدَّسة رافدًا من قصصها ووقائعها وسيّر شخصياتها.

والقارئ للمسرح العربي سيلحظ أنَّ العديد من النصوص المسرحيَّة بسطت في أفكارها قصصًا مُستلَّة من كتاب الإنجيل، ونصوص مسرحية أخريات استلهم كتابها قصص القرآن من قبيل ما أقدم عليه الكاتب المسرحي العربي توفيق الحكيم الذي استلَّ من قصص القران موضوعات لمسرحيتين من مسرحياته هما (أهل الكهف) و (سليمان الحكيم) والكاتب العراقيّ خضر الطائي الذي كتب مسرحية شعرية بعنوان (اصحاب الكهف) .

إنَّ البحث الحالي يقوم على دراسة مسرحية (أهل الكهف) للكاتب توفيق الحكيم، دراسة تقابلية بين متن القصة القرآنية ومتن القصة الدراميَّة، مُستعرضًا الغرض والبنية والمقاربة بين القصتين.

فضلًا عن ذلك، فإنَّ البحث يستعرض المسافة الجماليَّة بين القص القرآني والقص الدراميّ من خلال استعراض عناصر البنية الدراميَّة في المتنين، باسطين المسافة بينهما، مُستعرضين مواطن التلاقي والتباعد بين البنيتين .

ويسهم البحث الحالي في إفادة الباحثين والنقاد والأدباء بما يستعرضه من مفاهيم بنائية ودرامية، زيادة على كشفه الآفاق غير المحدَّدة في المعاني القرآنية وكيفية الإفادة منها في الأدب والدراما. كما يكشف مديات الإفادة المتحقّقة من التجاور بين النص القرآني والنص الدرامي ، ويفتح آفاقًا لتبني المزيد من الموضوعات القرآنية في المنجز الفكريّ والفنيّ والأدبيّ.

الكلمات المفتاحيَّة: القصص القرآني، المسرحية العربية، توفيق الحكيم، أهل الكهف.

Quranic Stories in Arabic Drama
The Play "The People of the Cave" as a Model

Asst. Prof. Dr. Ali Muhammad Hadi Al-Rubaie
University of Hillah, College of Fine Arts

Abstract:-

Since the inception of the first pioneer of Arab theatre, the artist Maroun al-Naqqash in 1847, Arab playwrights have strived to capture the themes of their theatrical texts in accordance with their intellectual, artistic and ideological references. The writers varied in their themes, some of them went in the direction of history and took its events and figures as themes for their plays, while another group tried to imitate Western plays in terms of style and subject matter. Another section turned to the holy heavenly books, drawing on their stories, events, and biographies of their characters.

The reader of Arab theatre will notice that many theatrical texts have expanded their ideas with stories taken from the Bible, and other theatrical texts have inspired their writers with stories from the Qur ʼ an, such as what the Arab playwright Tawfiq al-Hakim did, who took from the stories from the Qur ʼ an the subjects of two of his plays, namely (The People of the Cave) and (Solomon the Wise), and the Iraqi writer Khader al-Ta ʼ i, who wrote a poetic play entitled (The People of the Cave.)

The current research examines the play "The People of the Cave" by Tawfiq al-Hakim, a comparative study of the text of the Qur'anic narrative and the text of the dramatic narrative, examining the purpose, structure, and similarities between the two stories. Furthermore, the research explores the aesthetic distance between the Qur'anic narrative and the dramatic narrative by examining the elements of dramatic structure in the two texts, expanding the distance between them, and examining the points of convergence and divergence between the two structures.

The current research contributes to the benefit of researchers, critics, and writers through its presentation of structural and dramatic concepts, in addition to revealing the undefined horizons of Quranic meanings and how to benefit from them in literature and drama. It also reveals the extent of the benefit achieved from the juxtaposition between the Quranic and dramatic texts, and opens up horizons for adopting more Quranic themes in intellectual, artistic, and literary achievement.

Keywords: *Quranic stories, Arabic drama, Tawfiq al-Hakim, The People of the Cave.*

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:ـ

إنَّ المتابع لمسرد المسرحيَّة العربيَّة عامَّة والمصريَّة خاصَّة سيلحظ أهمية مسرحيات توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) في هذا المسرد، وقد أجمع الباحثون في الأدب على أهمية كتاباته التي تنوعت ما بين فنون القصة والرواية والمسرحية، متخذًا من التحول الأسلوبيّ في الكتابة منهجًا له يؤسس لفروض استحدثها لنفسه على الصعد الأدبية الثلاثة. غير أنَّ الحكيم ولا سيما في مشروعه الكتابيّ في المسرحيَّة أثار لغطًا كبيرًا على صعيد النقد والقراءة على حدٍ سواء؛ فقد سعى مبكرًا إلى انتهاج منهجًا يؤسس له انطلاقًا من تجديدات أسلوبيَّة بنائيَّة أو تجديدات مضمونيَّة خبرها، وفي كلا الحالتين كان مجدِّدًا على صعيد المسرحيَّة العربية، فقد دشَّن صيغًا مسرحية مهَّدت لمشروعات تأسيسيَّة لكُتَّاب آخرين حذوا حذوها، ولنا في المسرحيَّة الذهنية ودراما اللامعقول مثال على ذلك، عندما نهج سبيلًا لم يكن قد خبره الكاتب العربيّ أو حتَّى القارئ، وأسَّس من خلالها مشروعًا عربيًا يقوم على تلمس آثار المسرحيَّة الأوربيَّة الحديثة، وفي ذلك يقول أحد الباحثين المعاصرين: ((إنَّ توفيق الحكيم ربَّما كان الوحيد أيضًا في ريادته للعديد من الأشكال الفنيَّة التي استقرت في الوجدان العام والتراث الأدبيّ معًا، ولم تعد تراثًا فحسب بل أضحت سياقًا متدفقًا كل يوم، ولكن الجديد حقًا أنَّ الحكيم طيلة هذا العمر الأدبيّ والفنيّ كان مجربًا أولًا وقبل كلّ شيء. فحصاده أقرب لأن يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة. أما نقطة البداية فظلت دومًا هي تجديد الحياة بتجديد عصارتها الفكرية والجمالية، فالجمود عنده هو الموت"[1]. فـ (الموت والبعث أو الميلاد والموت)، هما محسا اشتغالاته، أو هما محورا فكرته في الخلود. وإن هذا المحور لا يشتغل في فضاء معزول، بل يشتغل على سياق ثنائي بينه وبين محور آخر يتسيَّد فيه (العقل والقلب)، فالموت والبعث يشكلان الفضاء

(١) ثورة المعتزل، غالي شكري، دار ابن خلدون، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص ٥.

الخارجي لذلك الصراع الذي لا يستكين بين العقل والعاطفة في مسرحياته.

إن مسيرة الحكيم الطويلة مع المسرحيَّة جعلت منه كاتبًا معطاءً، ربَّما لا يجاريه كاتبًا عربيًا في عطاءه - ثمانون مدوَّنة نصية - فقد اشتغل على موضوعات عديدة جعلت منه شخصية ناهضة. فعقله عقل مفكِّر، وروحه روح فنان، وعلى هذا فإن لم يكن الحكيم مُؤسِّس اتجاه فلسفيّ خاص به، فهو إذًا صاحب فكرة فلسفيَّة، وهذا يتساير تمامًا مع كلِّ فلسفةٍ أدبيَّة أو أدبٍ فلسفيّ.

والحال: إنَّ الباحث بعد أن تعرَّف مسرحيات الحكيم وحياته ومرجعياته، وقرأ عددًا من مدوناته النصيَّة في اتجاهاتها الأسلوبيَّة العديدة، واطلع على الدراسات النقديَّة حولها، تكوَّنت لديه نظرة أقرب إلى الشمول صوب هذا الكاتب، وقد لفت انتباه الباحث موضوع استلاف الحكيم لقصص القرآن في مدوناته، الأمر الذي جعله ينهض إلى دراسة هذا الجانب في بحثه هذا انطلاقًا من تساؤلين حدَّدا مشكلة البحث: هل أنَّ الحكيم وُفِّق في استلافه لقصص القران في مسرحياته، وما مديات هذا الاستلاف وأغراضه؟ وهل استوفى عناصر القصص كلها؟[1].

(١) جاءت لفظة (القصص) في القران الكريم غير مرةٍ، منها في قوله تعالى في سورة (يوسف:٣) ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عليك أحسَنَ القَصَصِ﴾ وفي قوله تعالى في سورة (الأعراف: ١٧٦) ﴿فَاقْصُصْ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾. وفي معجمات اللغة وردت لفظة (قصَّ) بمعنى: إتباع الأثر، ويقال خرج فلان قصصًا في أثر فلان، وقصا، وذلك إذا اقتفى أثره. وقيل القاص يقص القصص لإتباعه خبرًا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقاً. قِصَّةٌ: أحدوثة شائقة، مروية أو مكتوبة يُقصد بها الإمتاع أو الإفادة. وقد عُرفت بأسماء عدّة في التاريخ العربي، منها: الحكاية، والخبرُ، والخرافة. وليس لها تحديد واضح ولا مدلول خاص في المعجمات القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفويًا أو خطيًا وسوى أن القُصّاص هم الذين يقصّون على الناس ما يُرِقّ قلوبهم. وحديثًا احتفظت اللفظة بالمدلول القديم، وانزلها الكتاب ومؤرّخو الأدب أيضا في مكان الرواية، ونظروا إلى الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد. للمزيد ينظر: القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مصطفى البابي الحلبي، د.ت)، القاهرة: (مادة قص). المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت: ١٩٧٩، ص ٢١٢.

المبحث الأوَّل

الغرض في القصص القرآني

ينماز القصص القرآني عن سواه من القصص الوارد في المُنزَلّين السابقين عليه (التوراة) و(الإنجيل) بقضية هدفه، والغرض الذي شُرِّع من أجله، وهي مسألة واضحة. فالقرآن الكريم لم يتناول القصص بوصفها عملًا أدبيًا أو فنيًا مستقلًا في موضوعاته، أو أنه تدوين لأخبار الماضين وأنبائهم وشؤون حياتهم، بل أنَّ الغرض من القصص مع الأساليب البلاغية الأخريات التي استخدمها القران الكريم، إنما تحقق أهداف القرآن الدينية التعبدية والحيثيات الإنسانية التي شُرِّع من أجلها.

فالقرآن الكريم ليس كتاب قصص أو روايات تسرد الحوادث المتخيلة أو الواقعة منها، بل هو كتاب مُنْزَل يعرض قصصًا لأمور واقعة "يساق للعبر وإعطاء المثلات، وبيان مكان الضالين ومنزلة المهتدين... فهو قصص للعبرة بين الواقعات لا لمجرد المتعة من الاستماع"[1]. ومصداق ذلك في قوله تعالى في سورة (يوسف:١١١) ﴿لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب﴾. وعلى وفق ما تقدم يمكن أجمال الغرض من تشريع القصص القرآني في الآتي:

١- الواقعية، أي سرد الحوادث والقضايا التي لها ترابطية بوقائع حياة الإنسان ومتطلباتها في مسرد التاريخ. فالقرآن الكريم يقصد من وراء عرض القصص وأحداثها اعادة قراءة حياة الانسان عبر الدهور الطويلة، وبيان علائقها الواقعية التي تخيَّمت في فضائها الشعوب والرسالات الالهية، وتتبع حاضر الانسان المعيش للإفادة منها وتحصّل الدروس والعبر منها في حاضر الانسان ومستقبله. فالقصص القرآني حقيقة واقعة "تعرض علينا من خلال المنطق الوجداني صورة منطقية تستسيغها العقول وتميل إليها الأذواق وتهفو إليها العواطف"[2]. والقرآن الكريم يعالج الواقع المعيش للإنسان من خلال

(١) المعجزة الكبرى القران، محمد أبو زهرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٧٥.

(٢) التصوير الجمالي في القران الكريم، عيد سعيد يونس، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٩٤.

القصص، فيبسط الأحداث التي تتطابق مع الواقع من جنبة، ويعالج الواقع المستقبلي من جنبة أخرى، حيث يقول تعالى في سورة (الأعراف: ١٧٦): ﴿فاقصُصِ القَصَصَ لَعَلَّهُم يَتَفَكَّرُونَ﴾.

٢- الصدق في سرد وقائع التاريخ والأحداث التي تَعَرَّض الأنبياء لها، وأقوامهم. فالقرآن الكريم وقد استأنف مسيرة المُنْزَلين اللذين سبقاه، لا يخلو فقط من متناقضات القصص - وهي الخصيصة المُبرَّزة الطاغية على صياغات روايات التوراة والإنجيل - بل يُظْهِر لكل من يَشْرَع في دراسته طابعه الخاص القائم على التوافق العام مع المعطيات العلمية المستحدثة.

إن مقارنة قصص (التوراة) و(الإنجيل) من حيث موضوعاتها وأساليب معالجتها مع موضوعات مشابهة في قصص القرآن، تُظهر الفروقات الأساس بين دعاوي القصص الأولى (التوراة والإنجيل) غير المقبولة منطقيًا مع روايات قصص القرآن. فما ورد في القران من قصص هي أمور وحقائق ثابتة، لأن القرآن تنزيل الهي، والله لا يغيب عنه حدثًا في السماء والأرض، وعلى علم بخائنة العيون وما يستتر في الصدور، والماضي والحاضر والمستقبل على سواء عنده، حيث يقول تعالى في سورة (يوسف:١١١) ﴿مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِن تَصدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شيءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤمِنُونَ﴾.

٣- التربية على الخُلق الانساني القويم، في مقابل التركيز على احساسات البشر وانفعالاتهم وتهذيبها وتوجيه غرائزهم. والقصص في القرآن الكريم يتصف بـ(الأخلاقية)، لأن مسيرة البشرية وحركتهم التكاملية - سواء على صعيد الفرد أو الجماعة - إنما تُبنى على وفق أسس الأخلاق بعد العقيدة والايمان بالله تعالى ورسالات الأنبياء، والاتصاف بالأخلاق هو الذي يُظهر التكامل الحقيقي في حركية الإنسان (الفردية، الجماعية).

لذا اصطبغ القصص القرآني بالصبغة الأخلاقية الداعية للإيمان بالله والأخلاق. وهذا، لعله هو المعنى الذي يلابس (الهدى والرحمة) في الآية السابقة من سورة يوسف.

٤- الحكمة وكشف الحقائق الكونية والسنن التاريخية والقوانين والأسباب التي تتحكم أو تؤثر في مسيرة الإنسان وعلاقاته الاجتماعية، والحياة الكونية المحيطة به. لأن الحقائق الكونية لها علاقة بمسيرة الإنسان التكاملية، ما دام الله تعالى أراد للإنسان أن يكون مختاراً في حياته مستخدماً العلم والحكمة في مسيرته[١].

المبحث الثاني

الخصائص الفنية للقصص القرآني:

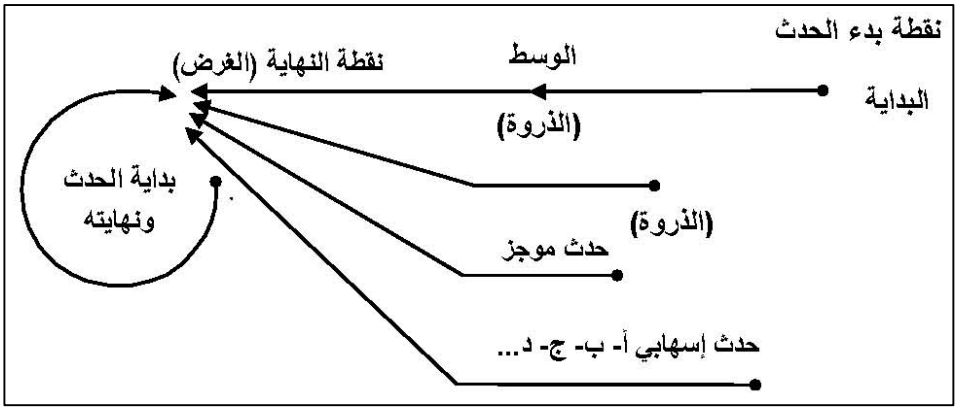
خضع القصص القرآني في موضوعه، وفي طريقة عرضه وإدارة حوادثه، إلى مقتضى الأغراض الدينية، وبانت آثار هذا الخضوع في خصائص معينة. إلا أن الخضوع الكامل للغرض الديني، ووفائه بهذا الغرض بكافته، لم يمنع من بروز الخصائص الفنية في عرضه، ولا سيما الخصيصة الكبرى في التعبير القرآني ألا وهي (التصوير). فالقرآن الكريم حمَّال أوجه، وانه ينفتح بمعانيه وينغلق بحسب قدرة المتلقي، ويتوضح ذلك في قول الرسول الكريم ﷺ: **(ما نزل من القرآن من آيةٍ إلّا ولها ظهر وبطن ولكلّ حرف حد، ولكل حدّ مطلع)**[٢].

فالتعبير القرآني، يمازج بين الغرض الديني والغرض الفني (الشكلي) فيما يعرضه من الصور والمواقف. ويجعل الجمال الفني وسيلة مقصودة في التأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية. وإدراك الجمال الفني الرفيع يشي بحسن الاستعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى المستوى الرفيع - أي مستوى التعبير عن العقيدة - وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال التي تبلغ في العقيدة حد الكمال[٣]. فالقصص القرآني - وقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالغرض الديني وخضع خضوعًا كاملًا لمقتضاه - اتسم بسمات خاصة ميَّزته عن القصص الأدبي (خطاب الإنسان)، ويمكن استخلاص الخصائص الفنية

(١) القصص القرآني في الأدب العربي، محمد الحائك، دار التعارف، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٨.
(٢) قراءة معاصرة في إعجاز القران، إبراهيم محمود، دار الحوار، اللاذيقية، ٢٠٠٢، ص ١٧.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٩.

للقصص القرآني بالاتي:

١- **التنوع في السياق:** وهو التنوع في طريقة العرض من حيث نقطة البدء وموقعها من الحدث بداية أو وسط أو نهاية، أو من حيث الإيجاز والإسهاب. أو من حيث توقيت إبراز المغزى القصصي وموقعه من السياق. فالقارئ للقصص القرآني يجد بعضها يبدأ مباشرة بكل أحداثه بلا مقدّمات ثم تكون المفاجأة في النهاية، مثل قصتيّ (مريم) و (سليمان). والبعض الآخر يفتتح بعاقبة القصة ومغزاها ثم تبدأ القصة من بدايتها وتسير في تمرحلاتها مثل قصة (موسى) في سورة القصص. وبعضها الآخر يبدأ بملخص جمالي ثم تعرض بعد ذلك تفاصيل القصة مثل قصة (أصحاب الكهف).

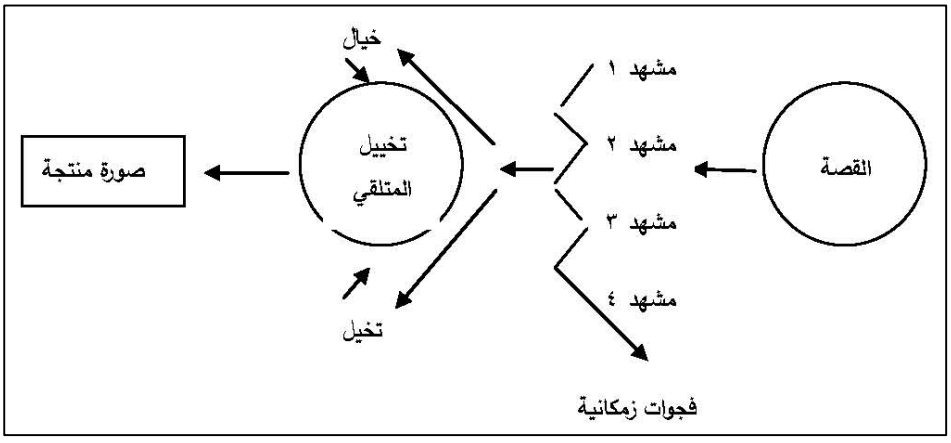


خطاطة التنوع في سياق القصص القرآني

٢- تنوع طريق المفاجأة، وتسمى في البناء الدرامي للقصص في الأدب الحديث (لحظة الاكتشاف والتنوير). ففي بعض القصص يفاجأ كل من المتلقي والشخصية الرئيسة في القصة (البطل) معًا بالمفاجأة في نفس الوقت مثل (قصة موسى) في سورة (الكهف). وفي أحيانٍ أخرى يكون المتلقي على علم بسر المفاجأة في وقت يكون هذا السر خافيًا على الشخصيات الرئيسة (الأبطال) الذين يستمرون في سلوكياتهم وهم يجهلون المخفيات (الأسرار)

كما في قصة (أصحاب الجنة). وهذه الطريقة في عرض المفاجأة تسمى في الأدب الحديث بـ (المفارقة الدرامية) التي تعني موقف كل من المتلقي والشخص الرئيس (البطل) من عقدة الحدث علمًا أو جهلًا بالمقابلة من موقف الطرف الآخر.

٣- توليف المشاهد في تتابع السياق. بمعنى تقسيم القصة على عدد من المشاهد المستقلة، ثم المباعدة بين كل مشهد أو عدد من المشاهد بـ (فجوات زمكانية) تتيح لخيالات المتلقي إعمال الربط بينها. وهنا يتاح للمتلقي إمكانية الربط بخيالاته بين الأحداث وبين المشاهد السابقة واللاحقة، وفي قصة يوسف مثال جيد على هذه الخصيصة. إذ يلاحظْ المتلقي أنها مقسَّمة على عدد كبير من المشاهد المستقلة التي تتخللها (فرادى أو مجموعات) فجوات للربط الذهني والوجداني بينهما بمعرفة المتلقي:



٤- التصوير الفني والجمالي. اعتمد القران الكريم في جميع موضوعاته على منطق الوجدان أكثر من اعتماده على منطق الذهن. وينهض المنطق المفضل على مخاطبة الحواس ومداعبة الوجدان، وهو منطق ساد في أسلوب القصص القرآني وتميز بشكل واضح.

ويتحقق التصوير الفني (التشكلي) والجمالي في القصص القرآني في أمرين: أولهما مواطن التصوير، حيث قوة العرض، ورسم الشخصيات، وتمثيل العواطف

والانفعالات، وبلاغة الحوار. وثانيهما، وسائل التصوير وتقنياته التي تتمثل في تقنيات التصوير اللغوي من بلاغات وصياغات لغوية، وتقنيات التصوير التشكيلي من خطوط وألوان وأضواء، وإحياء الحركة، والتوقيع الموسيقي، وغيرها[1].

المبحث الثالث

دراما توفيق الحكيم

تعد مسرحيات توفيق الحكيم حلقة مهمة في تاريخ المسرحيَّة العربيَّة الناشئة حديثًا - التي يتجاوز عمرها المئة والخمسين عامًا بقليل - بل لعل أحد الباحثين المعاصرين يرى أن مسرحيات الحكيم أهم الحلقات بلا منافس[2].

وتكمن أهمية مسرحيات الحكيم في انفتاحها على الآداب العالمية والأخذ منها على صعيديّ التصور التشكيلي (البنية Structure) والتصور المضموني (الفكرةTheme). فقد أفاد من الأساطير المصريَّة القديمة في مدونة (إيزيس)، وأساطير الأغارقة في مدونة (بجماليون)، والقصص القرآني في مدونة (أهل الكهف). كما أفاد من التوراة والإنجيل في مدونة (سليمان الحكيم)، كما استلهم الأدب الشعبي (الفولكلوري) في مدونات (شهرزاد) و (شمس النهار) و (يا طالع الشجرة) وغيرها.

إنَّ تفحص المسرحيات تفحصًا جليًا يوضح أنها تنقسم من حيث الموضوع على قسمين: أولهما (دراما الفكر) والآخر (دراما الواقع). وهو تقسيم يبدو يسيرًا على المتلقي، وأوصى به الحكيم في غير موضع من كتاباته، وإن فضَّل أن يسمى القسم

(١) لا ينكر دور العبارة الموسيقية في مجال التصوير، فجزالة الكلمة وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية كالتعقيد أو التنافر، مع دقة النظم، واختيار اللفظ وحسن مطابقته للمعنى، تكون من أوليات العبارة الموسيقية. للمزيد ينظر: الصورة الأدبية في القران، صلاح الدين عبد التواب، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٧٤. التصوير الفني في القران، سيد قطب، دار الأضواء، القاهرة، د.ت).

(٢) مسرح توفيق الحكيم، فؤاد دوارة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٥.

الأول بـ (المسرحيات الذهنية) والآخر بـ (مسرح المجتمع).

أمَّا بخصوص القسم الأول، فقد نهد الكاتب إلى دراما تنماز بغلبة الناحية العقلية وخضوعها لمقتضيات فكرة ذهنية تبرز عن طريق الحوار من دون النظر إلى مقدار صلاحها للتمثيل. إذ عرض موضوعات مجردة تتصل بالإنسان من حيث هو إنسان، مثل علاقة الإنسان بخالقه وبالكون، أو الزمان والمكان، أو التضاد بين الحقيقة والوهم أو الواقع والحلم، أو مشكلات العبقرية والفن وعلاقة الفنان بالحياة (مفردات الطبيعة، الغيبيات، الآخر...)، وغير ذلك من الموضوعات والأفكار المجردة التي تنسحب على الإنسان في كل زمكان من دون تحديد لبيئة معينة أو زمان محدد.

فالحكيم يعد رائد هذا الاتجاه الكتابي، وله السبق في ولوج هذا الميدان عندما كتب مسرحية (أهل الكهف) في سنة ١٩٣٣، وقد أشار الحكيم إلى طبيعة هذا الاتجاه الكتابي على المستويين البنائي والمضموني في وقته بقوله: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن واجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز"[1]. فادخار الحكيم للثقافة العربيَّة من صوبٍ، ومعرفيته بالثقافة الأوربية وإطلاعه على طبيعة المسرحيات الفلسفية من صوبٍ آخر، كان له أثر في مسرحياته الذهنية. وهكذا اتجه صوب هذا الاتجاه الكتابي ليحقق لنفسه مطمحًا في مجال الكلمة المكتوبة على تلك الصورة الأدبية للمسرح، مستغلًا هذا الضرب من التعبير الحواري الذي أجاده ليبلغ فيه ما يدور في ذهنيته وما يشغل عقله ومجتمعه. ويسوغ الحكيم توجهه الاتجاه الكتابي هذا بأنه اراد ان يعمل على إدخال (المسرح) كقالب أدبي له مريدين في مسارد الأدب العربي، وإنه في سبيل تحقيق هذه الغاية وجد أنه لابد من إدخال التفكير الفلسفي كأساس من أسس الكتابة المسرحية. فقد ألزَّم الحكيم - عن طريق المسرحيات الذهنية - أدباء اللغة العربيَّة إلى الاعتراف بالحوار المسرحي (الدراما) على أنها قالب أدبي، وفي الوقت نفسه خلَّصَ المسرح من الاتكاء على

(١) أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، فائق مصطفى أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص١٣٨.

المواقف المضحكة أو المبكية التي كانت تعتمد عليها المسرحيات المؤلفة بالعربية حتى ذلك الوقت، فجوهر المسرح كما يرى الحكيم "هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية معينة ثم إشباع هذا الاهتمام "[1].

وتنماز المسرحيات الذهنية بميزات مهمة، لعل من أهمها استغلال الأقاصيص المروية والاسطورات المأثورة وبث الحياة فيها، واتخاذها - بالإضافة إلى كونها مجالًا لعلاج الأفكار - منفذًا إلى التعبير عن الحاضر والتلميح إليه. كما تهتم هذه الدراما بمعالجة قضايا إنسانية عامة تهم الإنسان في كل زمكان مما يخرجها من الجانب المحلي الضيق إلى الأفق الإنساني الرحب، وهذا ما أكده الحكيم بقوله:"فلا غضاضة اذن في البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيشها "[2].

أما القسم الآخر من التقسيم فقد خُصِصَ لمسرحيات (الواقع). وعلى الرغم من أن الحكيم لم يتخلَ فيه عن الطابع الفكري التجريدي لفنه، إلا أن موضوعات مدوناته تشوَّفت بمرآة الواقع ومشكلاته، وحاولت أن تصور الواقع المصري المعيش وأن تحمل دلالات سياسية واجتماعية واقتصادية، الأمر الذي أصبغها بصبغة المحلية. وتخضع معظم مسرحيات الحكيم في هذا الاتجاه نحو المسرحيات الكوميدية الاجتماعية التي ينتقد فيها بعض عيوب المجتمع، وان كان أحيانًا يعالج بهذه الكوميديا بعض المآسي تأسيسًا على مبدأ شر البلية ما يضحك (الكوميديا السوداء). وتناول الحكيم في هذا الاتجاه مشكلات التخلف الاجتماعي والأمية والجهل في الريف المصري وما له من آثار سيئة ومدمرة على الفلاح الذي عدَّه اللبنة الأولى في صرح بناء الإنسان المصري. ويرى باحثٌ أن الحكيم قد غيَّر مسار مسرحياته صوب هذا الاتجاه بعد أن أحس عمق المشكلات التي تواجه الإنسان المصري، ولذلك بدّل

(١) أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، تسعديت آيت حمودي، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩٤.

(٢) نظرية المسرح، محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة،(دمشق، ١٩٩٤، ج٢، ص ٦٦٠.

مساره الاتجاهي في الكتابة (المسرحيات الذهنية) صوب مسرحيات الواقع يقينًا منه بأهمية المسرح في إحداث التغيير، حيث يقول: "منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب تفرَّغ الحكيم نهائيًا لمعالجة المتناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري. وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة، إلا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغًا كاملاً، بالفكر والفن، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة. فهو لم يتخل عن التجريد منهجًا تعبيرياً، ولا عن محاورة التراث والعصر.. ولكنه اتجه صوب الأزمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالبًا تعليميًا بسيطًا لا يخلو من جمال ولكنه يعمد إلى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في اعرض القطاعات القارئة"[1].

المبحث الرابع

مسرحية أهل الكهف

تعد مسرحية (أهل الكهف) لونًا من تجارب المسرح الفكري. ومنذ ظهورها والنقاد والشراح يكدّون في تقييمها. فبعضهم يصنفها في التجارب الاجتماعية، وبعضهم الآخر يصنفها في التجارب التاريخية أو الإنسانية، ويذهب آخرون إلى تبويبها في دُرج التجارب الأسطورية. بل أن أحد الباحثين المعاصرين يقول:" إن مجرد صياغة مسرحية من قصة أهل الكهف يدل على مدى الذكاء الذي اتسم به توفيق الحكيم ومدى الجرأة التي تحلى بها قلمه المبدع. يتجلى الذكاء في انتقاء هذه القصة بالذات من بين القصص القرآنية العديدة. فلم يسبقه إليها فيما نعلم أحد من المؤلفين المسرحيين أو الروائيين وبذلك سجل المؤلف سبقًا فريداً سيظل محتفظًا به لعدة أجيال... أما جرأة الحكيم فتتمثل في الاقتراب من الكتب السماوية بعقلية

(١) ثورة المعتزل، غالي شكري، ص ٢٩٩.

المؤلف المسرحي"[1].

تنفتح مدونة الحكيم في استعاراتها على شروحات شُرَّاح القرآن وتفسيراتهم لسورة (أهل الكهف)، فقد نهل من تفسيرات الطبري والزمخشري والبيضاوي، وان الحكيم لم يفد في مدونته من أي مرجع آخر سوى التفسيرات الثلاثة، ويبقى التفسير الأول هو الأهم من بين الكتب المعتمدة، على الرغم من أنه يصرِّح بأنه أفاد إفادة كبيرة في كتابة المسرحيَّة من كتاب الموتى والتوراة والأناجيل الأربعة والقرآن[2]. في حين يرى الناقد محمد مندور أنه لا أثر لكتاب الموتى والانجيل والتوراة في المسرحية[3].

وعديدة هي المواقف الدرامية التي بناها الحكيم في المسرحيَّة على وفق تفسيرات الطبري ورؤاه، من قبيل أن الملك أمر بـ (جعل كهفهم مسجداً يصلى فيه وجعل لهم عيداً عظيماً)[4]. وذلك بأن جعل القوم يحتفون بسدِّ باب الكهف، فأقاموا مهرجانًا دينيًا عامًا. وحين يسأل الملك الراهب عما إذا كان يضع أجسادهم في التوابيت فإن الراهب يخبره بأنه لا حاجة لهم بالتوابيت:

الملك : ألا ترى أن نضع أجسادهم المقدسة في توابيت ثمينة ؟

الراهب : كلا يا مولاي.. فلنتركهم كما هو حتى يكون هناك فرق بين أولياء الله الصاعدين إلى السماء وبين البشر الماكثين في الأرض. إنهم ليسوا في حاجة إلى التوابيت فهم عما قليل يصعدون (ص١٧٠).

والحوار المتقدم اعتمده الحكيم على وفق تفسير ذكره الطبري، بأن الملك أمر بأن يُجعل لكل منهم تابوتًا من الذهب، فلما أمسوا، ونام الملك، أتاه طيفهم في منامه

(١) المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، أحمد عتمان، الهيئة المصريَّة العامة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٩٨.

(٢) زهرة العمر، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٧٤.

(٣) مسرح توفيق الحكيم، محمد مندور، مكتبة مصر، القاهرة: د.ت، ص٤١.

(٤)جامع البيان في تفسير القرآن الكريم، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، دار المعرفة، (بيروت: ١٩٧٨، مج(٨)، ج (١٥)، ص١٣٧.

وقالوا له:(إنَّا لم نخلقهم من ذهبٍ ولا فضة ولكننا خُلقنا من تراب والى التراب نصير، فاتركنا كما كنا في الكهف على التراب حتى يبعثنا الله سبحانه وتعالى)[1].

ويوضح الدكتور زكي مبارك أن الحكيم لم يلتزم بالتفسير الاسلامي لقصة أصحاب الكهف من خلال نظرته إلى الآية القرآنية (الكهف: ٢٢): ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾.

ويرى مبارك أن الذين يقولون أن أصحاب الكهف ثلاثة رابعهم كلبهم هم اليهود، والذين يقولون إنهم خمسة سادسهم كلبهم هم النصارى، أما الذين يقولون إنهم سبعة ثامنهم كلبهم هم المسلمون[2]. وإن الحكيم ومن خلال شخصيات المسرحيَّة سنلحظ أنه اعتمد قول اليهود، فجعل أصحاب الكهف ثلاثة رابعهم كلبهم.

والحق، إن الحكيم إذا قصد في الإفادة من الكتب السالفة في مسألة (البَعْث) فهي لا تعدو أن تكون فكرة إسلامية بحتة لا يمكن الأخذ بها في الكتب الثلاثة. فضلًا عن ذلك فان المضمون الأساس للمسرحية لا يتحدد على هذه الفكرة (البعث)، بل في فكرة الصراع مع الزمن.

وإذا اتكأت المسرحيَّة على التاريخ أو أنها قبست من المجتمع، فإنها تبقى تجربة فكرية ذهنية تقوم على الصراع الناشب بين (الإنسان والزمن)، ومحاولة الإنسان الظفر في الصراع والانتصار على الزمن، وهي مسألة لطالما شغلت ذهن الحكيم وعبَّر عنها في كتابه (زهرة العمر) إذ يقول:" إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يُبعث فيه الناس بعد الموت، وقد تصور الفراعنة أن البعث سيكون استئنافًا لحياة الإنسان على الأرض، أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية"[3].

(١) جامع البيان في تفسير القرآن الكريم، الطبري ص١٣٧.
(٢) أهل الكهف للحكيم، زكي مبارك، في: مجلة الرسالة، العدد (٣٩١):١٩٤٠، ١٨٧٢.
(٣) زهرة العمر، توفيق الحكيم، ص ٧.

لقد حاول الحكيم في مدونته (أهل الكهف) أن يفسر فكرة (الزمن)[1]، فهي تدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانياً، فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام، وتغريه فتنة التحرر من كل قيد، ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار. فرسم المؤلف مقاربة صورية للعصر الذي نام فيه أصحاب الكهف اعتماداً على ما صوره الطبري في تفسيره للسورة القرآنية وما استعرضه من اضطهاد للمسيحيين وإباحة لحرمهم في عصر الملك الروماني (دقيانوس). لذا ارتبط الزمان في المدونة ارتباطا وثيقًا بالحدث، فمن خلاله - أي الارتباط - برزت صورتان للأحداث. أولاهما صورة العصر الذي عاش فيه أصحاب الكهف من قبل توجههم إليه. والأخرى للعصر الذي استيقظوا فيه، وما استتبع ذلك من أحداث مرتبطة بهذا التغيير الزمني.

بقي الحكيم يقظًا في تصوراته لمشهدية الحدث الدرامي في (أهل الكهف)، فهو لم ينساق وراء خيالاته كثيراً، بل استرشد بالحدث القرآني ونهل منه، وسار بخط موازٍ لخطه، فاستخدم الآيات القرآنية في مواطن حوارية عديدة، منها:

مشلينيا : كم لبثنا ها هنا

مرنوش : يوماً أو بعض يوم

مشلينيا : من أدراك ؟

مرنوش : وهل ننام أكثر من هذا القدر ؟

مشلينيا : صدقت[2].

(١) من الصعب تحديد موقع فكرة الزمن في المفهوم الديني الإسلامي، حيث أن كلمة الزمن كمصطلح فلسفي لم ترد في القرآن الكريم (المصدر الأصلي للتشريع في الإسلام)، ولكن هناك دلالات واضحة وتعبيرات جلية تدل من قريب أو بعيد عن أصل فكرة الزمان وان لم تنطق صراحة. وفي آيات عديدة يستعمل القران كلمات دالة على مترادفات للزمن مثل: الوقت، والحين، والدهر، والميقات، والآن، والسرمد، والأجل، واليوم، والساعة، والأمد، والمدة... الخ.

(٢) أهل الكهف، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة: د.ت، ص ٦.

وأراد الحكيم بهذا أن يترك الجو النفسي كما كانوا عليه قبل نومهم قائمًا بأبعاده بعد يقظتهم. كما أن المؤلف استخدم الآية الكريمة في بناء موقف درامي أقامه، ليكون وسيلة لتعرف أصحاب الكهف على واقعهم الجديد، كما أنه وسيلة لتعرف الناس عليهم. لقد أحسن أهل الكهف بالجوع، واستخدم الحكيم ذلك ليجعل (يمليخا) يقطع حواراً لم يعجبه بينه وبين (مرنوش)، فيعبره بأنه ذاهب تحت ستر الظلام كي يشتري لصاحبه طعامًا:

مرنوش : إلى أين أيها الراعي المتنسك ؟
يمليخا : (في تردد) إني.. إني.. أحس الجوع، ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعامًا لكما ولي (ص١٨-١٩)

لم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الحكيم التزم أيضًا بالنص القرآني في رسم الإطار العام للأحداث، فأدخل شخصية (الكلب) ليكون مصاحبًا لأهل الكهف وأسماه (قطميراً) مستمدًا الاسم من تفسير الزمخشري. وربط المؤلف هذه الشخصية (الكلب) كما في رواية (البيضاوي) بالراعي ربطًا حياتيًا وأقام بينهما وحدة عاطفية، فليس للراعي في هذا العالم سوى كلبه:

مشلينيا : إنا هنا أخوة ومسيحيون فلا موالي ولا عبيد
مرنوش : هل لك أهل يا يمليخا ؟
يمليخا : ليس لي إلا قمطير ؟
مشلينيا : من هو قطمير ؟
يمليخا : (يشير إلى الكلب) كلبي هذا
مشلينيا : أنت إذن أسعدنا حالًا (ص٩).

وجعل الحكيم لـ (الكلب) في المدونة وحدة لها وضعها القائم بذاته، وان كانت مرتبطة ارتباطا تامًا بشخصية (الراعي). كما وجه له اهتمامًا كبيرًا بالحجم نفسه الذي وجهه له القرآن بما يمكن أن يعد إحدى الشخصيات الرئيسة في الحدث الدرامي. يعيش فيها الصراع السيكولوجي نفسه الذي يعيشه أصحاب الكهف في

مواجهتهم لعالمهم الجديد، وتنعكس عليه صورة العالم كما يراها الراعي، وبهذا الاقتران الترابطي بين الراعي (يمليخا) وكلبه (قمطير) يتأكد وجود الكلب وضرورته في الحدث الدرامي كما في القصص القرآني.

ابتدع المؤلف شخصية (بريسكا) وأضافها إلى الحدث الدرامي ليؤمّن بناء مسرحيته، وقد اراد أن يمثل بها الحاجز السيكولوجي وربطها بشخصية (مشلينيا). زد على ذلك أنه جعل لها صورة مزدوجة التقت فيها صورة (بريسكا) ابنة (دقيانوس) مع (بريسكا) هذه، وأقام على متون هذه العلاقة عقدة الحدث بالكيفية التي أرادها. كما ربط الحكيم بينها وبين شخصية (غالياس) التي خلقها في الحدث الدرامي وأضاف لها دوراً من دون أن يكون لها سند في القصص القرآني. ورسمها بأبعاد تبعث على خلق الإحساس بالمفارقة الذهنية التي تثير الضحك، فهي شخصية سلفية تلتزم العقائد الدينية المتوارثة التزاما بلا حراك، وتنقل هذا الإيمان بصورته الميتافيزيقية إلى من حولها لدعم نزعة الإيمان بالنبؤة لدى (بريسكا) واسهم في الإيماء بنهاية الحدث الدرامي:

بريسكا : إني أعرف إخلاصك وطيبَ قلبِكَ دائمًا، اغفر لي يا غالياس إذا نالك بسببي ضرر من أبي، أنت قلت انك مستعد للموت من أجلي، وقد يسألك الملك عني وقد يتهمك بمطاوعتي... وقد يحاكمك ويقتلك...

غالياس : لا يهمني هذا يا مولاتي، ان حياتي الباقية هي لك وفي خدمتك دائمًا.. لكن.

بريسكا : ماذا ؟

غالياس : إني أخشى تعذيب ضميري أكثر من تعذيب الملك. ويشهد الله كم توسلت إليك، وكم حاولت صرفك عن عزمك... وكم أردت إقناعك...

بريسكا : لا تخف يا غالياس ! ذمتك بريئة. هذا يجب أن يكون... هذا قدر !

غالياس : نعم... وانك حَلَمْتِ ذات مرةٍ أنك ستدفنين حية

بريسكا : صدق الحلم...

غالياس : كما صدق العرّاف. انك قديسة يا مولاتي ! نعم أنت قديسة بين القديسين... وهذا ما يعزيني... دُقَّتْ الطبول... يجب أن أخرج.. الوداع يا مولاتي لو

لم تكلفيني مهمة تهدئة الملك الثاكل وتعزيته وإقناعه لَمتُّ معك هنا

بريسكا : ومهمة أخرى يا غالياس، إذا علَّمتَ الناس قصتي وتاريخي فاذكر لهم كما أوصيتك..

غالياس : أنك قديسة (ص١٧٤).

لقد ربط الحكيم في المسرحيَّة العقل بالحياة الزوجية، وجعل ممثل العقل فيها (مرتوش) الذي ترتبط حياته بالأسرة ارتباطا كبيرًا. كان (مرتوش) وزير (دقيانوس) ومساعده الأيمن في مذابحه ضد المسيحيين، ولكنه بعد أن تزوج من امرأة مسيحية اعتنق دينها. وبعد أن تكشَّف للملك أنه مسيحي، فرَّ هاربًا إلى الكهف مع صاحبه (مشلينا) والراعي وكلبه، وحين استيقظ كان أول شيء فكَّر فيه هو زوجته وابنه. فكان يخشى عليهما من مذابح دقيانوس أكثر من خشيته على نفسه منه. ويُظهر الحوار الدائر بينه وبين (مشلينا) أنه كان متحررًا من هيمنة العقيدة المسيحية، وإنه لم يؤمن بها إلا لأنه يحب امرأته وأن ما يشغله الآن هو واقعه الذي يعيشه مبعدًا عن زوجته وولده، مطاردًا من دقيانوس. وهو بعد أن يستمع لحديث (يمليخا) عن ايمانه بالمسيح يسأله (مشلينا) عن رأيه فيما يقول الراعي فيجيبه بأنه هراء. فهو في الحقيقة لا يفهم سوى أنه غاب ليلة عن زوجته وولده:

مشلينا : ماذا تقول في ذلك.

مريوش : أقول أن هذا الراعي يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول..

مشلينا : أنت لا تفهم سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك (ص١٨).

وقد تكشَّف للراعي أنه وصحبه لبثوا في الكهف ثلاثمائة عام، ورفض (مرتوش) أن يتقبل هذه الحقيقة. ولم يقبل أن يذهب مع (يمليخا) إلى الكهف لأن ارتباطه بزوجته أكبر من أن يدفعه إلى الكهف فهما بالنسبة إليه يملآن الحياة وارتباطه بالحياة هو ارتباطه بهما. وكان ذلك سبب انكاره لحقيقة المدة الزمنية التي لبثها في الكهف. وإذا كان ذلك قد حدث فعلًا فإن البعد الزمني بينه وبين العالم الذي يعيشه لا يمثل له فجوة طالما أن زوجته وابنه ينتظرانه:

مرنوش : إنك تسحبني معك.. كلا ليس في طاقة رأسي تصور هذا.. فليبلغ ما بيننا وبينهم ما بلغ.. ماذا تريد الآن ؟

يمليخا : الكهف..

مرنوش : أتريد أن تدفن أنفسنا أحياء في الكهف ؟

يمليخا : نعم.. فلنذهب إلى عالمنا

مرنوش : اذهب أنت

يمليخا : وأنت يا مرنوش

مرنوش : أنا لي أهل وولد ينتظرونني (ص٦٨)

الخاتمة:ـ

لقد كتب الحكيم المسرحيَّة بعد أن وقف على أصول كتابة المسرحيَّة في بعثته في فرنسا، وتعرف اللغة التي ينبغي أن تكتب بها المسرحيَّة وطبيعتها ودلالاتها. وهي أول عمل يكتبه الحكيم بلغته الفصحى، غير أن لغته كشفت عن ضعف الحكيم في بناء حواراتها واستخدام المفردات المعبرة عن مواقفها، ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم من دون أن يعبر بلغته الخاصة عن المواقف، واستعارته عبارات من تفسير الطبري عبَّر من خلالها عن بعض المعاني التي كانت تجول في ذهنه وفي أكثر من موقف.

لقد عمد الحكيم في بناء شخصيات المسرحيَّة إلى اليُسر، فطبيعتها والفكرة التي عالجها ألزمته أن يعمد إلى ذلك، مع فصاحة في بعض الكلمات وصحة الاسلوب. كما ركز الحكيم في المسرحيَّة على فكرة الصراع بين الانسان والزمن، وتحقق ذلك من خلال متوالية الصراع والكيفية التي خرجت بها في المسرحية، ولعل ذلك ما صيَّر المسرحيَّة أصلح للقراءة منها للتشخيص على خشبة المسرح. وإن فكرة المسرحيَّة القائمة على صراع الانسان مع الزمن لا يمكن ادراكه إلا بمقياس العادات والأخلاق والبيئة التي صورت الأحداث، وإن كان الأثر الأخلاقي فيها غير موجود.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، فائق مصطفى أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، تسعديت آيت حمودي، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.
- أهل الكهف للحكيم، زكي مبارك، في: مجلة الرسالة، العدد (٣٩١):١٩٤٠.
- أهل الكهف، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية،القاهرة: د.ت.
- التصوير الجمالي في القران الكريم، عيد سعيد يونس، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- التصوير الفني في القران، سيد قطب، دار الأضواء، القاهرة، د.ت.
- ثورة المعتزل، غالي شكري، دار ابن خلدون، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- جامع البيان في تفسير القرآن الكريم، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، دار المعرفة، (بيروت: ١٩٧٨م.
- زهرة العمر، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٥م.
- الصورة الأدبية في القران، صلاح الدين عبد التواب، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.
- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مصطفى البابي الحلبي، د.ت)، القاهرة: (مادة قص). المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت: ١٩٧٩م.
- قراءة معاصرة في إعجاز القران، إبراهيم محمود، دار الحوار، اللاذيقية، ٢٠٠٢م.
- القصص القرآني في الأدب العربي، محمد الحائك، دار التعارف، دمشق، ١٩٩٩م..
- مسرح توفيق الحكيم، فؤاد دوارة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
- مسرح توفيق الحكيم، محمد مندور، مكتبة مصر، القاهرة: د.ت.
- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، أحمد عتمان، الهيئة المصريَّة العامة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- المعجزة الكبرى القران، محمد أبو زهرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.
- نظرية المسرح، محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة،(دمشق، ١٩٩٤م.