



رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية **- دراسة تحليلية لنماذج مختارة -**

إعداد

أ.م.د / وجيه جرجس فرنسيس

استاذ مساعد بقسم المسرح التربوي

كلية التربية النوعية - جامعة بنها

ملخص البحث باللغة العربية

مشكلة البحث : تمثلت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي: ما الرؤية النقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية لعينة البحث ؟

أهداف البحث

- تسليط الضوء على مفهوم الشخصيات الدرامية وأنواعها.
- تسليط الضوء على الأخطاء والمآخذ والعوائق في كتابة ورسم الشخصية الدرامية المسرحية.
- يهدفُ البحثُ إلى رصد السمات والخصائص للكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدرامية في النص المسرحي.

أهمية البحث

- تأتي أهمية البحث في كونه دراسة جديدة في مجال التحليل الفني للأدب المسرحي حيثُ يفتقِدُ العاملون والباحثون المهتمون بالدراسات المسرحية النقدية في هذا المجال.
- رصد إشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدرامية وتوعية الكاتب المسرحي لتجنب تكرار تلك الأخطاء والمآخذ في تناوله الشخصية الدرامية كما سيتضح ذلك في تناول النصوص المختارة عينة البحث.

عينة البحث : النصوص المسرحية المختارة

نتائج البحث

- عدم اتساق الشخصية الدرامية " أوديب " مع مقدمة الكاتب المسرحي نلمس التيه والضياع والرغبة المحمومة في إشباع رغبة الحب المحرّم وهذا يُناقض الإسلام ، فالكتاب يطلق العنان للذات لتفعل ما تشاء من المحرمات وهذا ليس مسلكاً لائقاً بالإنسان وإنما هو طريق شيطاني ودعوة للسقوط والتردي والإنحطاط .
- الخطأ في رسم الشخصية الدرامية لا يبرر التأويل والإسقاط السياسي لتلك الفترة التاريخية حيث نجده يعقد صلة بين الأحزاب السياسية والاجتماعية لمصر في تلك الفترة وبين معالجته المسرحية للأسطورة القديمة .
- لاقت شخصية قيس نقداً شديداً من قبل بعض النقاد أمثال دريني خشبة وإبراهيم عبد الرحمن ومحمد مندور وغيرهم ولعل مخالفة هذا النقد مكنه من حيث النظر إلى شخصية قيس وسليبيته لأن أحمد شوقي أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلي تمثل إيجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الاجتماعية.

- من ضمن المآخذ في المسرحية المنولوجات الطويلة لا سيما على لسان قيس كانت غير ذات صلة قوية بالمسرحية قريبة من الأوبريت جميع الشخصيات الدرامية ليس بها عمق درامي إقحامها في متن المسرحية كالحديث عن الوطن في نهاية المسرحية ويؤخذ على الكاتب في رسم الشخصية في الحوار المسرحي تأتي في نهاية المسرحية بضمير الغائب المفرد حيث جاء صوته (شوقي) على لسان قيس في نهاية المسرحية.
- طغيان الرموز والموروث الديني المسيحي على رسم الشخصية الصوفية المسلمة، استغراقاً جعله يحس بأن هذا الحب قد ملأ وجوده وقلبه وروحه. نجد التسربل بعباءة المدلولات والرموز والكلمات أمثال أبناء الله، نور الكون الهيكل المهدوم، يرثون الملكوت، الرجل المصلوب، المسيح ثان أنت، اذكرني في صلواتك، أن احبي الموتى، مملكه الله، مثلى لا يحمل سيفاً، أبناء الله، وأقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده، أجواء تذكرنا بصلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد المسيحي.
- حصار شخصية الحلاج بالشارة (الخرقة) قد أضعف بالشخصية من الناحية الايمانية فيجعل بطله في مأزق ومسلك مرفوض إذ تنحصر العبادة في " الخرقة " التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا هل إرضاء الله بشعار الخرقة سيرضيه أيضاً بخلعها في سبيل الدفاع عن مصالح عباده وما إلى ذلك من الأفكار التي لا يقرها الدين الإسلامي.
- أخطاء في تحولات الشخصية الدرامية " السلطان " فالتغيير في شخصية السلطان من غير مقنع فقد كان في البداية مُصرّاً على خروج من باللجوء للسيف بعد ذلك بدون مبرر درامي يمتثل بالقانون خير القاضي لتنفيذ القانون وعدم التلاعب بالحيل والثغرات حين رآه يجنح إليها . وبالتالي فقدت الشخصية مصداقيتها فالسلطان يمثل السلطة والحكم بكل ما تملك هذه السلطة من قوة وأثر في أوساط الشعب لامتلاكها السيف الذي يرمز إلى القوة والنفوذ.
- تناقض في رسم الشخصية الدرامية قاضي القضاة فلم يكن تطور الشخصية مقنعاً فنراه في الفصل الأول يصراً على عدم الكذب والتحايل متمسكاً بحرفية القانون رافضاً التهديدات، حارس الشرع و متكاً على القانون هذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون مستخف به وتلك هي مآسي الشعوب المسحوقة.

الكلمات المفتاحية : النقد ، الإشكالية ، الشخصية

Research summary in English

Research Problem: The research problem was represented in the following main question: What is the critical vision of the problem of writing in drawing the dramatic theatrical character of the research sample?

Research Objectives

- Shedding light on the concept of dramatic characters and their types.
- Shedding light on the errors, shortcomings and obstacles in writing and drawing the dramatic theatrical character.
- The research aims to monitor the features and characteristics of creative writing in drawing the dramatic character in the theatrical text.

Importance of the Research

- The importance of the research comes from the fact that it is a new study in the field of technical analysis of theatrical literature, as workers and researchers interested in critical theatrical studies lack this field.
- Monitoring the problem of theatrical writing in drawing the dramatic character and educating the playwright to avoid repeating those errors and shortcomings in his handling of the dramatic character, as will become clear in the handling of the selected texts of the research sample.

Research sample: Selected theatrical texts

Research results

- The inconsistency of the dramatic character "Oedipus" with the playwright's introduction, we sense confusion, loss and a feverish desire to satisfy the desire for forbidden love, and this contradicts Islam, as the book gives free rein to the self to do whatever it wants of forbidden things, and this is not a behavior appropriate for a human being, but rather a satanic path and a call for downfall, deterioration and decadence.
- The error in drawing the dramatic character does not justify the interpretation and political projection of that historical period, as we find it establishing a connection between the political and social parties of Egypt in that period and its theatrical treatment of the ancient myth.
- The character of Qais was severely criticized by some critics such as Drini Khashaba, Ibrahim Abdel Rahman, Muhammad Mandour and others, and perhaps contradicting this criticism enabled him in terms of looking at the character of Qais and his negativity because Ahmed Shawqi wanted to create a duality between the characters in the play, where we see Laila representing positivity in adhering to traditions and social norms.
- Among the criticisms of the play are the long monologues, especially those spoken by Qais, which were not strongly related to the play, close to the

operetta. All the dramatic characters do not have dramatic depth, and they are inserted into the text of the play, such as the event about the homeland at the end of the play. The writer is criticized for drawing the character in the theatrical dialogue, which comes at the end of the play in the third person singular pronoun, as his voice (Shawqi) came on Qais's tongue at the end of the play.

- The dominance of symbols and Christian religious heritage in drawing the Muslim Sufi personality, an absorption that made him feel that this love had filled his being, heart and soul. We find him wearing the cloak of connotations, symbols and words such as the sons of God, the light of the universe, the demolished temple, they inherit the kingdom, the crucified man, you are the second Christ, remember me in your prayers, that I may raise the dead, the kingdom of God, someone like me does not carry a sword, the sons of God, and his sayings (Al-Hallaj) about the manifestation and the incarnation of God in his body, an atmosphere that reminds us of the crucifixion of Jesus Christ, peace be upon him, in the Christian belief.
- Besieging Al-Hallaj's character with the emblem (the rag) has weakened the character from the point of view of faith, putting his hero in a predicament and an unacceptable path, as worship is confined to the "rag," which means the Sufi's detachment from worldly pleasures. Will pleasing God with the emblem of the rag also please Him by taking it off in order to defend the interests of His servants and other ideas that are not approved by the Islamic religion?
- Errors in the transformations of the dramatic character "The Sultan" The change in the character of the Sultan is not convincing. At first he was determined to get out by resorting to the sword, then without dramatic justification he complies with the law. The best judge is to implement the law and not to play with tricks and loopholes when he saw him leaning towards them. Consequently, the character lost his credibility. The Sultan represents authority and rule with all the power and influence that this authority possesses among the people due to its possession of the sword, which symbolizes power and influence.
- Contradiction in the depiction of the dramatic character, the Chief Justice, as the development of the character was not convincing, as we see him in the first chapter insisting on not lying or cheating, adhering to the letter of the law, rejecting threats, the guardian of the law and relying on the law. This judge turns at the real test into a swindler of the law who underestimates it, and these are the tragedies of crushed peoples.

Keywords: criticism, problem, character.

رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية

- دراسة تحليلية لنماذج مختارة -

أ.م.د. / وجيه جرجس فرنسيس*

مقدمة

كتابة الشخصية الدرامية تحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيالها تبعاً لقواعد التأليف المسرحي مع مراعاة تحول ذلك النص إلى عرض، كتابة و رسم الشخصية الدرامية يتطلب الماكّة الفكرية والموهبة الحقيقية والدراسة الأكاديمية للتعرف على القواعد الصحيحة التي يتطلبها التأليف المسرحي، فالتمكن من رسم الشخصية الدرامية يساعد القارئ على فهم النص والاستمتاع به وهنا يجب على الكاتب الدرامي أن تتوفر لديه مجموعة من الإمكانيات والمهارات منها الخبرة بالنماذج البشرية، لذا فمفهوم الكاتب المسرحي لمضمونه يتشكل "طبقاً لأسلوب معالجته درامياً وهناك الكاتب الذي يخضع مضمونه الفكري لحتميات الدراما، وهناك الكاتب الذي يلح عليه المضمون إلحاحاً قد يجعل من شخوصه المسرحية أداة عابرة لتوصيل رسالته كبوق أجوف فمن ضمن إشكالية الكتابة في رسم الشخصية أن تكون الشخصية مهلهلة البناء ومتخمة بالخطب"^(١) والشعارات الرنانة ومن هنا يأتي أهمية مصداقية الشخصية لإحداث التوازن والتفاعل كضرورة منطقية وجمالية ملحة داخل النص المسرحي وهذا يحتم على المؤلف أن يكون ذا ثقافة شاملة ووعي حضاري عميق، فإشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدرامية نابعاً من الفوارق بين الكتاب المسرحيين، فكل كاتب له خصوصيته وثقافته وبيئته وأسلوب تفكيره ونظرته للأشياء وميوله الفنية وتأثير العصر الذي يعيش فيه وبالتالي يظل المحك الرئيس لقدرة الكاتب المسرحي متمثلاً في تمكنه من أسرار صنعة المسرحية التي تتمثل في عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق في عفوية وحيوية وليس في تضارب وتناقض الشخصية مع أقوالها وأفعالها ومكانتها الاجتماعية أو تصارعها مع الرسائل السماوية والأعراف الاجتماعية والبيئة المحيطة دون مبررات درامية مقنعة أو إقحام الشخصية الدرامية في أحداث ليس ذات صلة وثيقة بالأحداث وبالتالي يحدث الخلل في تحولات الشخصية الدرامية من النقيض للنقيض ،

* أستاذ مساعد ورئيس قسم المسرح التربوي - كلية التربية النوعية جامعة بنها.

فالأحداث الدرامية يجب أن تسير في تصاعد وتتابع وبناء فني قائم على قانون السبب والنتيجة تتابعاً منطقاً متنسقاً لا يسمح لأى عنصر دخيل كي يدس نفسه فيضعف من إيقاعه ويدخله في متاهات جانبية أو دوائر مفرغة ، على الجانب الآخر نجد أن العلاقة بين المسرح والنقد المسرحي علاقة تكاملية فلا نقد بدون مسرح ولا مسرح بدون نقد، وعلى الناقد المسرحي أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي يستطيع أن تؤهله لكي يكون دعامة في إيصال رسالة المسرح الفنية والإنسانية، فالنقد المسرحي له ضوابط علمية ومعايير موضوعية وأساليب جمالية حتى تكون العملية النقدية فعالة في تحليل المضمون الفكري للنص المسرحي وفي التحليل الفني للشخصيات الدرامية.

مشكلة البحث وتساؤلاته

تعدّ الشخصية الدرامية من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية، والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي بترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعله الشخصية وما تظهره وما تشارك فيه من صراع وقضايا تكون المادة الحيوية في الكتابة المسرحية، ورغم زخم النصوص المسرحية الإبداعية إلا أن البعض منها لا يخلو من الأخطاء والثغرات وقد يصل إلى حدّ الخلل الفني في رسم أحد شخوصه الدرامية رغم الخبرات الحياتية والخبرات الأكاديمية وتجارب الآخرين والتأثر بالتيارات والمدارس المسرحية الغربية سواء في الكتابة أو الاستلهام من القديم أو الحديث أو بالعودة للموروث الشعبي، أو قد تكون أخطاء فنية وفكرية في رسم الشخصية الدرامية وتحولاتها الدرامية أو في تصادم الشخصية الدرامية مع الرسائل السماوية أو الأعراف الاجتماعية السائدة وغيرها من الإشكاليات والأخطاء الفنية وبناء عليه تمثلت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

ما الرؤية النقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية لعينة البحث ؟

تساؤلات البحث

- ما شروط رسم الشخصية الدرامية المسرحية وأنواع التحول الدرامي لها؟
- ما الأخطاء والمآخذ في الكتابة في رسم الشخصية الدرامية التي يجب أن يتجنبها الكاتب المسرحي خاصة في النماذج المختارة؟
- ما شروط وسمات الكتابة الإبداعية لرسم الشخصية الدرامية وتقنياتها الجديدة؟

أهداف البحث

- تسليط الضوء على مفهوم الشخصيات الدرامية وأنواعها.
- تسليط الضوء على الأخطاء والمآخذ والعوائق في كتابة ورسم الشخصية الدرامية المسرحية.
- يهدفُ البحثُ إلى رصد السمات والخصائص للكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدرامية في النص المسرحي.
- إيضاح إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية المسرحية من حيث دوافعها وتحولاتها في عينة المسرحيات المختارة في البحث.

أهمية البحث

- تأتي أهمية البحث في كونه دراسة جديدة في مجال التحليل الفني للأدب المسرحي حيثُ يفتقِدُ العاملون والباحثون المهتمون بالدراسات المسرحية النقدية في هذا المجال.
- رصد إشكالية الكتابة المسرحية في رسم الشخصية الدرامية وتوعية الكاتب المسرحي لتجنب تكرار تلك الأخطاء والمآخذ في تناوله الشخصية الدرامية كما سيتضح ذلك في تناول النصوص المختارة عينة البحث.
- إبراز السمات والخصائص التي يجبُ أن يمتثل بها الكاتب المسرحي في رسم الشخصية الدرامية.

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث : (النصوص المسرحية المختارة)

أحمد شوقي : مجنون ليلى، الأعمال الكاملة القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤م.

توفيق الحكيم : الملك أوديب، القاهرة ،المطبعة النموذجية، ١٩٤٩م.

توفيق الحكيم : السلطان الحائر، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٦م.

صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م.

أسباب ودوافع اختيار عينة البحث

- تم إجراء دراسة استطلاعية على تلك النصوص المسرحية للبحث والرصد في تلك الإشكالية في رسم الشخصية الدرامية من جانب الكتاب و النقاد في النصوص المختارة.
- قد ارتكز الباحث على رصد وتحليل الأخطاء والمآخذ في إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية التي يجب أن يتجنبها الكاتب المسرحي.
- كشفت الدراسة الاستطلاعية مدى ثراء وعمق النصوص المسرحية المنتقاة في رسم الشخصية المسرحية : الأدبية التراثية والأسطورية والصوفية وتحليل تلك الإشكالية النقدية بشكل موضوعي وبحس فني أكاديمي.

مصطلحات البحث

- النقد:** في اللغة " لفظ النقد يدور حول إخراج الشيء وتمحيصه لتمييز جوده من رديئه "(٢) بهدف الكشف والإظهار يقول ابن فارس " النون والقاف والذال أصل صحيح يدل على إبراز الشيء وبروزه، نقد الدرهم وذلك أن يكشف عن حاله في جودته." (٣)
- النقد في الاصطلاح :** هو النظر في الأقوال والأفعال بهدف الصلاح والإصلاح المترتب عليه، و القدرة على التمييز والتحليل " والتقييم لخطوات لا تغني إحلالها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق كي يتخذ نهجاً واضحاً موصلاً على قواعد جزئية أو عامة." (٤)
- الإشكالية:** تعرف الإشكالية على أنها إعلان حول كيف يمكننا معالجة المشكل المطروح من خلال سؤال الانطلاق نظرياً هي المنظور النظري المختار الذي يتناسب أفضل مع المعالجة العلمية للسؤال الأولي (٥) فالإشكالية أساس الإجابة على السؤال التالي لماذا نحن بحاجة إلى تحقيق هذا البحث إجابات يقترحها فالإشكالية تزود الباحث بالعناصر الضرورية التي سوف تبرز دراسته. (٦)
- التعريف الإجرائي للإشكالية :** هي الأخطاء والمآخذ الفكرية الفنية والنقدية في رسم الشخصية الدرامية في النصوص المسرحية المختارة عينة البحث.

الشخصية : مفهوم الشخصية لغة: شخص، الشخص مذكر والجمع أشخاص (٧)، ولفظ personality هو الترجمة الانجليزية للفظ الشخصية مستمد من اللفظ اللاتينية القديمة persona التي تعني القناع أو الشخص مع الإشارة إلى الدور التمثيل الذي يقوم به (٨) الشخصية صفات تميز الشخص عن غيره

ويقال فلان ذو شخصية قوية متميزة وإدارة وكيان مستقلة".^(٩) ويرى أرسطو أن الشخصية في كتابة "فن الشعر" ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا والتي تحدد صبغتها الخاصة وقيمتها النوعية والأجزاء هي الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر المرئيات المسرحية.^(١٠)

الإطار النظري

تعددت وتنوعت الآراء والمفاهيم التي دارت حول الشخصية الإنسانية وتعد "عبارة سقراط الشهيرة أعرف نفسك" المسطرة على معبد دولفي باليونان.^(١١)، كما نعرف في هذه المقولة مدى صعوبة الوقوف على أغوار تلك النفس مهما تعددت حولها الأبحاث واختلفت فيما حولها المفاهيم.

ويحدد أرسطو أربعة عناصر لا بدّ من توافرها في بناء الشخصية وهي "الصالحية الدرامية، الملائمة أو صدق النمط، مشابهة الواقع، ثبات الشخصية، وإن كان أرسطو يضيف إليها خصائص إضافية تتمثل في الحتمية والاحتمال، تحسين الواقع.^(١٢)

وفي هذا الصدد يقول "نبيل راغب" في كتابه "موسوعة الإبداع الأدبي" أن أول استخدام مصطلح الشخصية كان على يدي الشاعر والأديب الإغريقي "ثيوفراستوس" المتوفي عام ٢٨٧ ق. م والذي استفاد بمقولات "أرسطو" النقدية حول مفهوم الشخصية في الشعر والأدب فألف كتاب كان بمثابة صور لشخصيات مُسلية ومثيرة لتعليم طلبة علوم البلاغة من مجرد كونها عنصراً ضمن عناصر ستة مكونة للتراجيديا إلى مجال الأعمال الأدبية التي تكتب لها خصصيه.^(١٣) ويميل بعض النقاد إلى تقسيم الشخصيات المسرحية إلى نوعين من حيث الوزن الفني: "شخصيات مبسطة (مسطحة)، وأخرى كروية. والشخصية من النوع الأول لها وجه واحد يعطي مظهر واحدًا كشخصية الحلاق الثرثار أو الفتاة الساذجة أما الشخصية من النوع الثاني فهي على عكس ذلك أنها متعددة المظاهر وتري كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجه واحد منها وفي تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع. وتوصف الشخصيات المسرحية بأوصاف خاصة ترتبط بمجالات تحركها منها الشخصية الحركية، الشخصية الثانوية، الشخصية الجامدة (الراكدة)، الشخصية الرئيسية.

الشخصية النمطية (مخزونة).^(١٤) من حيث طبيعتها شخصية واقعية - شخصية خيالية، من حيث دورها بالمسرحية شخصية الخصم - شخصية مساعدة - شخصية نمطية.

رسم الشخصية الدرامية المسرحية

حينما يكتب الكاتب المسرحي الشخصية فهو يختار لها خصائص وسميات تميزها عن غيرها وهذا التميز يجعلها تتلاءم مع عناصر البناء الدرامي وتساعد على توصيل الفكرة للمتلقي. وعند رسم أي شخصية لابد أن تكون مستوفاة الإبعاد التي تنقسم إلى ثلاث وهي:

البعد المادي الفسيولوجي ويقصد به الملامح الجسميّة الخارجية للشخصية وما يتصل بتركيب الجسم ويشمل الجنس ذكر أو أنثى والطول والقصر، والنحافة، والسنّ والحجم واللون والصحة والمظهر العام.

البعد الاجتماعي السيولوجي ويتمثل في الجوانب الثقافية والاقتصادية والمهنة والتعليم والحالة الاجتماعية والعلاقات الشخصية والأسرية والمشاركات الاجتماعية والبيئة التي ينتمي إليها أبطال العمل المسرحي.

البعد النفسي السيكلوجي ويتضمن الحالة النفسية والمزاجية والطبائع والميول والرغبات والدوافع الرئيسة للأفعال التي تقوم بها الشخصية طبقاً لدوافعها النفسية.

شروط رسم الشخصية الدرامية

التوافق: بمعنى أن تتلاءم الشخصية مع الصفات الفطرية حتى تكون الشخصية أكثر إقناعاً بالنسبة للمتلقي.

التشابه: بمعنى ضرورة "خلق شخصيات لها مثيل في الحياة حتى تكون أكثر إقناعاً وتأثيراً داخل العمل الدرامي". (١٥)

البناء المنطقي للشخصية: بمعنى لا تقول الشخصية شيئاً وتأتي بفعل بعيداً عن الاحتمال ومنافٍ للواقع والمنطق حتى تكون مقنعة للمتلقي غير متناقضة في طرحها. (١٦)

نمو الشخصية: يرى "لاجوس أجري" أن الشخصيات التي لا تحقق تطوراً في مسار فعلها تجعل من مسرحية شيئاً رديئاً فإن أي موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفاً غير حقيقي ولا واقعي. (١٧)

شخصية محورية: وجود شخصية محورية تقوم عليها المسرحية لخلق الصراع الدرامي مع الشخصيات الدرامية الأخرى كي تجعل المسرحية تتحرك للإمام وتتصاعد الأحداث الدرامية.

الشخصية المضادة (الخصم): وهو يقاوم إرادة البطل أو الشخصية المحورية في المسرحية.

تناسق الشخصيات الدرامية: يؤكد لاجوس أجري أنه إذا نسقت الشخصيات تنسيقاً صحيحاً سيكون حوارها منسجماً تعكس طبيعتها وتميزها عن بعضها البعض.^(١٨)

وحدة الأضداد: هي الوحدة التي تجمع بين النقيضين وأن تشابهاً في أمور كثيرة، إلى أن يقضي أحدهما على الآخر.

موقف الشخصية الدرامية : يحرص الكاتب المسرحي على تحديد ملامح وموقف الشخصية الدرامية تجاه ما يجري أمامها من أحداث وأمر ذات صلة وثيقة بها.

أنواع الشخصيات المسرحية

هناك الشخصية المحورية - الشخصية المضادة - الشخصية الكاشفة - الشخصية الناطقة باسم المؤلف

الشخصية الثانوية : تعتبر الشخصية الثانوية المساعد للشخصية الرئيسة وتحمل أدواراً أقل فاعلية وهي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسة وتساهم في تطوير الأحداث.

الشخصية النامية: وهي الشخصية التي تتطور مع أحداث المسرحية وتتم وتكتمل معها ويظهر في كل موقف التصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها وتتغير من موقف إلى موقف سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أو الإخفاق.^(١٩)

الشخصية الهامشية: ليست فاعلة في المواقف والأحداث الدرامية وتعد جزءاً من لا تلتفت نظر القارئ. الشخصية المسطحة: وهي الشخصية التي تظهر دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير وإنما يحدث التغيير في علاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد.^(٢٠)

الشخصية المعقدة المركبة : هي الشخصية التي لا تستقر على حال ولا يستطيع المتلقي أن يعلم مسبقاً ما سيؤول إليه أمرها فهي متغيرة ومتبدلة الأطوار قادرة أن تدهش القارئ لأنها مركبة من مجموعة من السمات عكس الشخصية البسيطة.

الشخصية النمطية: الشخصية التي يتحقق فيها الصفات يفترض أن تتحقق عندما تنتمي إلى مهنة معينة أمثال الحلاق، الخادم في مقهى وغيرها.

أنواع التحول الدرامي للشخصية

٢- التحول الإيجابي

١- التحول السلبي

- ٣- التحول جزئياً
- ٤- التحول غير المبرر درامياً
١. التحول السلبي: نتيجة إساءة التقدير أو الخطأ في إصدار الحكم والتسرع في إبداء الرأي وعدم تعمُّد ارتكاب الخطأ.
 ٢. التحول الإيجابي: لاكتساب الخبرة من التجارب الحياتية ونضج الشخصية واكتسابها المعارف والمعلومات التي تجعلها قادرة على الحكم على المواقف والأشخاص.
 ٣. التحول جزئياً: حينما تتأرجح الشخصية في قراراتها ومواقفها ما بين الخطأ والصواب لعدم وعيها الكاف.
 ٤. التحول غير المبرر درامياً: وهو تحول الشخصية أو تناقضها وسرعة تغيير قراراتها ومواقفها بدون حتمية درامية أو وضوح أدلة دامغة تكشفُ سبب التحول في سلوكياتها وأقوالها.
- الأخطاء في كتابة ورسم الشخصية الدرامية التي يجب أن يتجنبها الكاتب المسرحي
- عدم دلالة الشخصية الدرامية والإنحياز الشديد لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى.
 - الإطالة المملة والحوارات المتعددة لإظهار شخصية واحدة فقط بدل من الاهتمام بتطوير الشخصيات الدرامية الأخرى وتفاعلها.
 - عدم وضوح المشهد الدرامي يؤثرُ على فهم الشخصية الدرامية وأبعادها.
 - ضعف البناء الفني ينعكسُ في رسم الشخصية الدرامية وتطورها ودوافعها.
 - عدم التزام الكاتبُ بحدود الشخصية المرسومة فينطقها بما لا يتلاءم.
 - عدم ملائمة الحوار الدرامي لطبيعة الشخصية الدرامية.
 - تصادم الشخصية الدرامية مع الرسائل السماوية والأعراف الاجتماعية بدون مبرر درامي أو حتمية درامية داخل السياق البنائي للمسرحية.
 - طغيان الروح الغنائية في رسم الشخصية الدرامية على روح الدراما.
 - تناثرُ المسرحية بالحشو الغير مُجدي من مشاهد وأحاديث وسرد جمل حوارية لشخصية أو شخصيات لا تدخل في صميم البناء الدرامي مما يحدث اضطراب في بناء الحبكة الدرامية ومما يبلبل الفكرة ويهشمُ السياق الدرامي للعمل المسرحي.
 - عدم امتلاك الكاتب الحس المسرحي فلا يجعل المتلقي يشعرُ بوظيفة كل كلمة في الحوار.

- خلو العمل الفني من عنصري الإثارة والتشويق واختفاء بعض الدوافع والمحركات التي أدت إلى وقوع هذا الحدث الرئيس.
- الصدفة المتكررة للشخصية وإقحامها على السياق الدرامي دون تبرير.
- افتقاد الشخصية الدرامية قوة الإيقاع في الحوار ووقعها في المباشرة التي تقتل جماليات العمل الفني والخلط لديه (الكاتب) بين الإعداد والاقتباس والاستلهام من مسرحية إلى أخرى فجاءت شخوصه غامضة مشوهة.
- السردية تفقد الحوار المسرحي وظيفته الدرامية.
- استخدام عبارات فصيحة معجمية تكون صعبة على أداء ونطق الممثل فيجد المتلقي صعوبة في تذوقها واستيعاب مضمونها.
- تحديات تقف أمام الكتابة المسرحية المصرية
- ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي في كتابة النص المسرحي مما زاد الكاتب غربة وانعزال عن المشهد الثقافي.
- نفقذ في واقعنا الثقافي المسرحي المصري النصوص المسرحية التي تتمتع بقوة الكلمة والموضوعات الهادفة المتميزة.
- هناك كتابات مسرحية متميزة لا يتم تسويقها بالشكل الأمثل .
- استسهال الكثير من الكتاب المسرحيين لظاهرة الدراما تورجيا بشكل غير منضبط.
- ساهمت المرونة والتشكيل الجسدي للمؤدي في زعزعة ونبد الأنماط التقليدية للعرض وتهميش الشخصية المكتوبة للنص.
- قلة الدعم المادي لسفر المسرحيين المصريين للمشاركة في المهرجانات الخارجية للاستفادة والتعلم خاصة ورش الكتابة المسرحية .
- العوامل التكنولوجية وخطورة العروض المسرحية أحد العوامل الرئيسة التي ستشكل ملامح المسرح المصري في المستقبل مثل الرسوم المتحركة والعروض التفاعلية والتجارب الافتراضية و توظيف تقنيات حديثة مثل تقنية " الهولوجرام ".

- تعرّض النصّ المسرحي المصري لمحاولات تخريب حقيقية بدعوى التجريب الذي لم يتجاوز المقلد السّاذج للاتجاهات الغربية.
- ظهور مصطلحات التأليف الجماعي وموت المؤلف و تهميش النص والمؤلف المسرحي.
- اختفت اللغة الأدبية والاحتفاء بها، وحلت محلها اللغة الجسدية للممثل.
- شروط وسمات الكتابة الإبداعية في رسم الشخصية الدرامية
- التركيز والإيجاز في رسم الشخصية من خلال "اللّمة الدّالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة". (٢١)
- أن يتسم الحوار الدرامي للشخصية المسرحية بالصدق والموضوعية.
- الانتقاء الواعي في اختيار اللغة الدرامية لموضوع المسرحية، فلغة المأساة تختلف عن الكوميديا وكذلك الاختلاف حسب طبيعة العصور فالعصر الجاهلي يختلف في طرحه ومفرداته الدلالية عن العصور الحديثة. (٢٢)
- تطوير وتكثيف أبعاد الشخصية الدرامية كنسيج متناغم مع البناء الدرامي المسرحي.
- اختيار اللغة القادرة على حمل الدلالات والإيحاءات الفنيّة بوع عميق وحسّ فنيّ أكاديمي.
- أن تحمل الكتابة المسرحية الجودة المتعة الجمالية والفنية.
- القراءات المتعددة باللغات الأجنبية وخاصة في الأدب المسرحي تساهم في تكوين ثقافة مسرحية متميزة لتجويد ممارسات الكتابة المسرحية للنص.
- التحول الدرامي المتدرج للشخصية بعيداً عن التناقض والتعسف في التحولات الشخصية الدرامية من النقيض إلى النقيض لذا يجب أن "يكون الكاتب متمكناً من كل إسرار الصنعة المسرحية وتقنيّتها من خلال قراءاته المستفيضة لكل أنواع المسرحيات". (٢٣)
- البعد عن التشتت أو الإطناب أو افتعال في الشخصية أو الحدث أو الحوار المسرحي فذلك يعقل تدفق السياق الدرامي ويعيق بلورة المضمون الفكري.
- فهم الكاتب في رسم الشخصية تدخلات الأزمنة وتشابك الأمكنة بعيداً عن الإبتذال اللفظي والتفكير والتعالي على الجمهور.

- من حيث مساحات الأدوار المكتوبة يجب أن يراعي الكاتب أهمية الشخصية في الحدث بعيداً عن مساحة الدور أو مَنْ سيؤدي فالعبرة هنا بالأهمية الدرامية للشخصية ودورها في دفع الأحداث الدرامية.
 - يجب أن يكون على دراية بكل حرفيات النص المسرحي لديه القدرة على الموازنة بين المضمون والشكل بحيث لا يغطي أحدهما على الآخر.
 - يجب أن يكون الكاتب متبعاً لكل مراحل الحبكة الدرامية والتي تتألف من التقديم الدرامي ونقطة الانطلاق والحدث الصاعد والاكتشافات، التنبؤ، التعقيد، التشويق، والأزمة، والحدث الهابط، والحل.
 - أن يكون الحوار دافع لتطوير الأحداث مُعبّر عن السمات التي تتميز بها الشخصية سواء كانت الصفات نفسية واجتماعية وجسمانية.
- خصائص الكتابة المسرحية الجديدة**
- الاعتماد على لغة إيحائية تتسم بالتكثيف والتدفق الدلالي.
 - توظيف المسرح الرقمي والتقنيات التكنولوجية الحديثة لخدمة النص المسرحي.
 - تعدد أشكال الإعداد والكتابة المسرحية بين الجماعية والدراما تروج للنص المسرحي.
 - تقلص دور الكلمة ونفوذ الأدب في الكتابة المسرحية إذ تمّ الاعتماد على الارتجال واللحظة الآتية والعفوية واستبدال عنصر التمثيل بالأداء.
 - ما يختزنه جسد الممثل من مفردات تصنع جمل وتراكيب بلاغي دون الحاجة إلى لفظها صوتياً أو استدعاء كلماتها طبقاً للنص المسرحي.
 - الاعتماد على الجمل القصيرة الحاملة لمعاني ودلالات كثيرة.
 - تكسير بنية الحوار وذلك بالتخلي عن المقاطع الطويلة في الحوار والاستعارة عنها بالمقاطع القصيرة. (٢٤)
 - اختراق مفهوم الزمن: "ورفض الكورنولوجية وذلك من خلال خلق مشاهد وأحداث خارج الزمن .
 - الرموز والإشارات الجسدية والتداعي الحرّ للأفكار إعطاء دلالة للمتلقى في تفسير الشخصية الدرامية وأبعادها.

– انتصار خطاب الإرشاد المسرحي وذلك بازدياد الحصة المكانية والزمانية المخصصة للإرشادات المسرحية على حساب الحوار الدرامي فبطلها هو الإرشاد المسرحي للنص". (٢٥)

الدراسة التحليلية

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية مسرحية " مجنون ليلى " للأديب أحمد شوقي
لقد تنوعت رؤية الكاتب والشعراء في توظيف الشخصية الأدبية من حيث استلهاهم أمثال أبو الطيب، المتنبى عن طلب بن شداد، أبو نواس، امرؤ القيس وقيس العامري، ولوبيد العامري، فكل كاتب له دلالاته الخاصة في الرؤية الفكرية والتوظيف الفني للشخصية الأدبية وسوف نتناول رؤية نقدية لإشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية مسرحية "مجنون ليلى" الحدث قصة حب بين عاشقين "قيس" و "ليلى" قد جمع بينهما في الصبا والشباب وتأتي المشكلة حين شبب قيس بليلى وتخضع "ليلى" للأعراف وتقاليد قبيلتها فتفضل الواجب على العاطفة و تفضل الزواج من قيس مع حبها له وتتزوج ليلى من شخص آخر وهو "ورد" ينتمي لقبيلة "تقيف" ولا تشعر به زوجاً وتظل على حبها " لقيس " وتموت من لوعة الحب ويموت " قيس " بنوبات من الجنون لشده عشقه لليلى ثم يموت بجوار قبرها في نهاية المسرحية.

إشكالية الرؤية النقدية في رسم الشخصية الدرامية "قيس"

نراه عاشق متيم بحب ليلى وشخصية تراجيدية أسطورية، وهو ذو عاطفة متأججة، ولا يرى أنثى سواها، ولا يحيد عن حبها حتى لو أودى ذلك بحياته، وقيس هو المجنون أو شبيهه، فقد تمكن هذا الحب من قلبه وعقله، وكان الحب جارفاً مسيطراً مستبدًا، وجعله مسلوب الإرادة، خاضعاً لتأثير الحب، وقد اختلف في عقله الناس، وهو في خلاصة الأمر جنون الحب العذري، ولكن الشاعر بالغ في صورة هذا الحب المستبد، وفي رسم صورة العاشق، فهو في النص بين إغماء وصحو، فلا تواجهه صعوبة حتى يرتمي مغمياً عليه، ولا يصحو إلا إذا ذكر له أو فوق رأسه اسم ليلى (٢٦)

رسم شخصية " قيس " بلا تطورات جوهرية تحدث له خلال مشاهد المسرحية وفصولها لقد أنكر "شوقي" على " قيس " كل إيجابية ممكنة حتى ولو كانت موجودة في الأصل التراثي عند الأصفهاني خاصة في مشهد طلب " قيس " للنار ومشهد المنازلة بين "منازل" غريم " قيس " في حب ليلى وبين زياد راوية قيس وصديقه الذي ظهر بالصورة إيجابية وشجاعة في إدارة الحديث والنيل من غريمه في

المسرحية وبين منازل عند الأصفهاني ولكن " أحمد شوقي " أنكر هذا الموقف الايجابي والبطولي كي يصوره بالسلبية و"يتفق الباحث فيما ذهب إليه الناقد "سيد علي إسماعيل" أنه بسبب تلك السلبية لاقت شخصية قيس نقداً شديداً من قبل بعض النقاد أمثال " دريني خشبة " و " إبراهيم عبد الرحمن " و " محمد مندور " وغيرهم ولعل مخالفة هذا النقد مكنه من حيث النظر إلى شخصية قيس وسليبه لان أحمد شوقي أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلي تمثل ايجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الإجتماعية ، موت " ليلي " كان بسبب تمسكها بالتقاليد أما عند الأصفهاني جعل موت ليلي قبل موت قيس^(٢٧) كما اتكأ أحمد شوقي على كتب الأدب التراثية وعدم مخالفته للتقاليد والأعراف الاجتماعية مثل اجتماع الفتيان بالفتيات، وتخذُّر القدم وذكر اسم الحبيب، وارتداء الملابس بصورة مقلوبة، والتصفيق أثناء السير.

قيس : لقد ضلَّ الطريق أما تراه يُصَفَّق باليمين وبالشمال؟ (المسرحية ص ٨٧)

وخلجة العين اليسرى والشعور بالتشاؤم.

قيس : خُلِجْتُ قبل نلتقي عيني اليسرى وريح الفؤاد روعة طائر. (المسرحية ص ٨٧)

وتلك العادات جميعها عادات عربية تراثية، ومنها المستمر إلى الآن في مجتمعاتنا العربية. ومما يُحسب لأحمد شوقي أن هذه العادات و التقاليد لم تُذكر في قصة المجنون عند الأصفهاني، ولكنه تمَّ استدعائها من مخزونه التراثي والثقافي .

مجالس السمر بين الفتية والفتيات مذكرة في كتب الأدب التراثية

فلم يقبل النقد من الشاعر " أحمد شوقي " مشهد مجلس السمر " في هذه الساحة - فتية وفتيات من الحيّ يسمرّون في أوائل الليل، وفي أيدي الفتيات صوف ومغازل يلهون بها وهم يتحدثون في بداية المسرحية ويعتبروه غير معروف بين البدو سببه الناقد " محمد حسن عبد الله " في كتابه "قنون الأدب" أنه مظهر من مظاهر الضيافة في العصر الحديث " (٢٨) كما يؤكد " شوقي ضيف " في كتابه أن تلك الأمور من الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية " فشوقي " أدخل أو خبأه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر^(٢٩) في حين اتكأ أحمد شوقي على كتب الأدب التراثية التي تحدّثت عن مجالس السمر، وعن اجتماع الفتية والفتيات. وكثيراً ما كان الكاتب يُعقّب على مثل هذه الاجتماعات بقوله:

وكانت العربُ لا ترى بأسًا في ذلك، أو قوله: والعرب ترى ذلك غير مُنكر أن يتحدث الفتيان إلى الفتيات. ذكر الأصفهاني في كتابة "الأغاني" أن النسوة جلسن إلى المجنون فقلنَّ له النسوة: ما الذي دعاك إلى أن أحللت بنفسك كل ما نرى في هوى ليلي، وإنما هي امرأة من النساء؟ وهل لك في أن تصرف هواك إلى إحداها فنساعفك ونجزيك بهواك. (٣٠)

لم يكن هناك تناقض في شخصية "ليلي" بالتسرع في رفض "قيس" و تسرعها في قبول "ورد" وبعد محاولة يائسة من "ابن عوف" كي يثنىها عما عزمت عليه، تخاطبُ نفسها:

ليلي : في موقفٍ كان ابن عوف مُحسنًا فيه وكنت قليلة الإحسان

فزعت قيسًا نالني بمساءةٍ ورمى حجابي أو أزال صياني

والنفس تعلم أن قيسًا قد بنى مجدي، وقيسٌ للمكارم بأنَّ

لولا قصائده التي نوَّهن بي في البيد ما علم الزمان مكاني

ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان

وكأنني مأمورةٌ وكأنما قد كان شيطانٌ يقود لساني (المسرحية ص ٧٧)

التشبيب منافٍ للتقاليد العربية

ومن المؤيدين لوجودها التراثي فقد ذكر "الأصفهاني" عن الشاعر "الرمّاح بن أبرد، المعروف بابن ميادة، ينسبُ بأُم جدر بنت حسان المريّة؛ إحدى نساء بني جذيمة، فحلف أبوها ليخرجنّها إلى رجل من غيرٍ عشيرته ولا يزوجها بنجد، فقدم عليه رجل من الشام فزوَّجه إيّاها. (٣١)

ومن النقاد المؤيدين أمثال "عبد القادر القط" والناقد سيد علي إسماعيل أن العرب قد بالغوا في التحرُّج من التشبيب بنسائهن، فأخرجوهن عن أرضهم، وأبعدوهن آلاف الأميال. ولم يكن عدم زواج الشاعر ممّن شبيب بها هو العقاب الوحيد. ومن ذلك ما رواه الأصفهاني عن الشاعر الرّمّاح بن أبرد، المعروف بابن ميادة، ينسبُ "بأم جدر" بنت حسان المريّة؛ إحدى نساء بني جذيمة، فحلف أبوها ليخرجنّها إلى رجل من غيرٍ عشيرته ولا يزوجها بنجد، فقدم عليه رجل من الشام فزوَّجه إيّاها. والبحث يقف مع مَنْ أيّدوا وجود التشبيب في التقاليد العربية، باعتبار البحث مع النص التراثي كما جاء في كتاب «الأغاني» لأن به من دلائل التشبيب الكثير.

هند: لم لا سلمى، ألم يرفع لها المجنون ذكراً؟ (المسرحية ص ١٥)

من الرافضين أمثال الأديب " طه حسين " عندما تحدث عن التشبيب قائلاً: فلم نسمع فيما وصل إلينا من أخبار العرب في الجاهلية والإسلام أن تشبيب الشاعر بامرأة كان يحول بينه وبين زواجها، ولا نكاد نصادف مثل هذا التقليد إلا فيما يتصل بأخبار العشاق المجانين، من أمثال " قيس " و " عروة بن حزام " وغيرهما من الذين ينتسب وجودهم التاريخي إلى هذه الفترة المبكرة من تاريخ الإسلام". (٣٢)

قد وُفق أحمد شوقي في تصوير الصراع النفسي عند رسم الشخصية الدرامية " ليلي " ليلي في صراع نفسي مع تقاليد بيئتها خاصة في موقف الاختيار، فأصببت بحالة من فقدان الوعي، فرفضت الزواج من " الحبيب " وقبلت الزواج من " ورد ". تعيشُ عذراء مع زوجها " ورد "، نلمسُ ذلك في حوار ليلي مع " عفراء " جارية قيس.

عفراء : هي عذراء؟ ربي اشهد!

ليلي: اجل عذراء حتى يضمني ركن لحدي. (المسرحية ص ١١٠)

ونلمس في كلماته (ورد) تأكيد ذلك قائلاً:

ورد : إذا جئتها لأنال الحقوق نهنتي قداستها أن أنا لا. (المسرحية ص ١٠١)

ثم يستمر هذا " الصراع بين التقاليد بيئتها وبين حبها لقيس؛ فهي تخلص لزوجها، ولكنها لا تسلم له جسدها، بينما تسلم قلبها لقيس وترفض أن تخضع لنزواته؛ حفاظاً على كرامتها، وعلى عرض زوجها". (٣٣)

ليلي تظل في معاناة وفي صراع نفسي مستمر بين التقاليد العربية ، وبين حبها لقيس حتى تموت. إذن ليس هناك أدنى تناقض في رسم شخصه الدرامية.

– فموقف العاشق قيس مقبولاً بشهادة الزوج حيث نراه يقول :

ورد: قيس أرى الموقف لا يجمعنا أنت حبيب القلب، والزوج أنا يا لكما منى ويا لى منكما

نحن الثلاثة ارتطمنا القضا.

– ورد شخصية متفهمة تلتمسُ العذرَ للمُحبين

ورد: ليلي تعالى ، اسرعي قيس اتى ليلي هناك من تحبين هنا.

قيس: أمازح يا ورد قل أنت أم تسخر من أم ترى تهزأ بنا.

ورد: بل قلت جدا ! لم اقل مهازلا. (المسرحية ص ١٠١)

"فورد" قد تزوّج "ليلي" وهو يعلمُ تمامًا مقدار حُبها "لقيس" فقد كان "ورد" الإنسان الوحيد الذي يعلمُ مدى الحب الرابط بين قيس وليلي كما نلمسُ الاهتمام بالجانب النفسي والإنساني عند "ورد" و "ليلي" ويرى الباحث أن هذا التصرف من قبل الزوج "ورد" كان من أجل ليلي لا من أجل "قيس" فهو يعلمُ عذابها وشقائها.

ورد: زدت نفسيهما شقاء وزدت قلوبهما عذابا. (المسرحية ص ١١٦)

ليلي ساءت حالتها الصحية بعد زواجها من ورد ، وأصبحت في حالة احتضار؛ لذلك نجدُ الزوج يستغلُ وجود "قيس" في الحيّ ثمّ ينادي على ليلي لتلقاه ، محطماً بذلك التقاليد العربية في سبيل حياة زوجته. وبذلك يكون "أحمد شوقي" قد خلق الموقف التراثي خلقاً جديداً بتفسير جديد تلك الرؤية المختلفة عما تصوّره النقاد". (٣٤)

حيث ينتصر (العقل على القلب) ويكون هذا الموقف هو المؤدى إلى (الهامارتيا) أو السقطة المدمرة - كما يُسميها أرسطو - التي تجعل من الشخصية المسرحية شخصية مأساوية معذبة .. تثير الشفقة في نفس المتفرج، وتؤدى إلى تطهير عواطفه - كما يرى أرسطو أيضاً (٣٥)

كان موضع اهتمام أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلي" الانتصار لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد ليصوغا موضوعاً أخلاقياً يصور نبل العرب وسمو أخلاقهم.

لم يستطع الشاعر "أحمد شوقي" أن ينفصلَ على بيئته الثقافية والاجتماعية والسياسية فظهر ذلك في فترة الثلاثينيات - من القرن العشرين - اهتمام بقضية تحرير المرأة والمرأة الجديدة وكذلك كتابات "هدى الشعراوي" وكتابات لطيفة محمد سالم عن المرأة المصرية والتغيير الاجتماعي ، و"كانت أولى الناشطات في مجال تحرير المرأة في مصر" هدى شعراوي "، ثم توالى الناشطات بعدها من أجل ذلك. حمل لواء تحرير المرأة من الرجال "قاسم أمين" الذي كتب كتاب "المرأة الجديدة"، وتحرير المرأة ثم حمل اللواء من بعدهم "جمال البنا" في العديد من كتبه والتي على رأسها كتاب "المرأة المسلمة بين تحرير القرآن وتقييد الفقهاء". (٣٦)

فالتغيرات في المشهد الاجتماعي والثقافي والترويج لحركة تحرير المرأة والمطالبة بتعليم المرأة المصرية متناغم مع أجواء مشهد إنفراد "قيس بليلى" بعد زواجها من "ورد"، فقد أتى به شوقي كي يثبتَ إيجابية الفتاة العربية وخاصة المصرية، فنرى "ليلي" أمام تقاليد بيئتها، "بعكس سلبية قيس" أمام

هذه التقاليد، وبالتالي خالف " أحمد شوقي " الأصل التراثي في عدم اختيار الفتاة لشريك حياتها ولقد عمقها الشاعر أحمد شوقي في الصراع النفسي في التسرع بين رفض المحبوب وقبول الزوج المرفوض.

ومن الثابت تراثياً أن هذه الشخصية (ليلي) مخالفة تماماً عند "الأصفهاني"، هذا التناقض بين المسرحية وبين الأصل التراثي، يبلور الصراع النفسي عند شخصية ليلي. فليلي عند "الأصفهاني" نراها خاضعة خائفة لأوامر والدها المهدي. في حين تعمد "أحمد شوقي" عدم إظهار تلك الاستبدادية التي ذكرها أبو الفرج الأصفهاني في حديثه عن شخصية المهدي الذي وصل إلى التهديد بالقتل إذا اختارت غير ورد زوجاً لها.^(٣٧)

من ضمن المآخذ في المسرحية المنولوجات الطويلة لاسيما على لسان "قيس" كانت غير ذات صلة قوية بالمسرحية قريبة من الأوبريت جميع الشخصيات الدرامية ليس بها عمق درامي ذاتية المؤلف العارمة لاتزال في بنية هذا العمل المسرحي ولم تخرج منه خروجاً كلياً نلمس أبيات لاوليفة لها، وقد أقحمها الشاعر إقحاماً لجمالياتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشواً، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولا يشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لاصوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ما جعل البيت غريباً عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاء هو شقاء شوقي حين نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزتا على حساب شخصية قيس^(٣٨):

قيس : إني أحبُّ وإن شقيتُ به وطني وأوترهُ على الخلد (المسرحية ص ١٣٢)

ويؤخذ على الشاعر في رسم الشخصية الدرامية قيس في نهاية المسرحية بهيمنة ضمير الغائب المفرد حيث جاء صوته (شوقي) على لسان "قيس" في نهاية المسرحية قائلاً :

قيس : نحنُ في الدنيا وإن لم ترنا لم تمُتْ ليلي ولا المَجنونُ مات (المسرحية ص ٣٣)

وأيضاً يؤخذ على المسرحية عدم التمهيد في موت "ليلي" الذي جاء بين الفصلين الرابع والخامس، كما يؤخذ كثرة عدد الشخصيات الدرامية في هذا النص المسرحي حوالي عشرين شخصية الشياطين والرجال والفتيات وغيرهم ولقد جاءت شخصية قيس من التراث أكثر ما جاء من النص المسرحي إذ

كان اهتمام " أحمد شوقي " بجمالية الشعر والتشبيهات على حساب رسم الشخصية الدرامية التي غلب عليها الوصف المباشر والحكي والاسترسال.

على الجانب الآخر أجاد أحمد شوقي رسم وبلورة الصراع الدرامي بين العقل والقلب أو بين الواجب والعاطفة بين عواطف الفرد وعواطف المجتمع التي قامت في فرنسا على "يد" كورني" وفي إنجلترا على أبدى "درايدن" والعديد من كتاب المأساة البطولية . كنوع من التعبير عن عقلانية المجتمع ممثلاً في الرجل النبيل : واجب الرجل النبيل أن يصل إلى حل للتناقضات التي تنور في نفسه بين عواطف مختلطة وأن يصوغ من هذه التناقضات نوعاً من الاتساق أو الهارموني لا يضر شرف الفرد ولا يؤدي ضمير المجتمع" (٣٩).

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية مسرحية "الملك أوديب" توفيق الحكيم

الأسطورة تحمل في طياتها تراثاً بشرياً خاصاً بالذات عند شعب من الشعوب فتبقى المنبع الأول الذي استقى منه المسرح مدته ويمكن القول بأن الأساطير تحمل بلا شك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضاري وقد حاول الأدباء والكتاب علاج الكثير من هذه الأساطير وذلك لتوضيح دلالتها أو تحميلها دلالات وتفسيرات جديدة تتفق مع روح العصر" (٤٠).

فبالأساطير ساعدت على تفسير العديد من الظواهر الطبيعية التي عبّرت عن العقلية الإغريقية المتحضرة كرمز في النجاح والذكاء وخاصة في إجابة " أوديب " على سؤال أبي الهول المثير كما نجد أصداء الديانة الإغريقية فوق أوديب ملكاً حيث الكهنة والعرافين والاستطلاع واستشارة الغيب والوحي مثل الكاهن ترسياس. فقد كتب أوديب ملكاً بهدف الخدمة الدينية. على الجانب الآخر نرى أن رسم الشخصية الدرامية يتعارض شكلاً ومضموناً مع مقدمة المسرحية فلقد اعتكف " الحكيم " أربع سنوات على " تحليل ودراسة مسرحية سوفوكليس التي كتبت قديماً وحديثاً. في معارضته وحاول أن يعالج علاجاً جديداً يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة و نظرته إلى الحياة من جهة أخرى". (٤١)

الشخصية الدرامية أوديب تتعارض مع محرمات الشرائع السماوية والقيم الأخلاقية

لقد جعل " توفيق الحكيم " النبوءة أمراً إنسانياً وجرّد القصة من بعد المعتقدات الخرافية التي تتعارض مع العقلية العربية الإسلامية فجعل الكاهن هو الذي يدبر مؤامرة للقضاء على أسرة الملك " لايوس " بدل من النبوءة الإله أبولو ، حيث حذر من ذلك الطفل الذي سيرزق به فيشب ويقتل أباه ويتزوج أمه

ويرث العرش من بعدهما. لقد رأى الكاتب كمسلم الديانة أنه لا يستطيع أن ينسب إلى الإله إرادة شريرة مأكرة ظالمة التي ألزمت "أوديب" قضاؤه المنحوس يفسر في مصلحته ماذا عمه سوفوكليس من أن تردى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذاً لحكم القضاء والقدر فزعم الكاتب أن الذي دبر هذه المأساة إنما كان كاهناً أعمى يسمى "ترسياس" نقم على أسرة لايوس كي "ينقل الملك إلى غير هذه الأسرة فأوهم لايوس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه ويعتلى العرش وذلك حتى يحرم "لايوس" نفسه من ولي العهد.

لقد رأى "توفيق الحكيم" في الأسطورة الإغريقية ما يتعارض مع عقيدته الإسلامية في حول التخلص من الإطار الأسطوري مثل غيره من الكتاب السابقين وذلك بأن يجرد أوديب من العظمة الإلهية كما في الأسطورة القديمة لسوفوكليس "لأنه تأملها وأبصر فيها شيئاً لم يخطر على بال "سوفوكليس" أبسط صراع ليس فقط بين الإنسان والقدر كما رأى ومن جاء بعدهم بل أبصر صراعاً بين الواقع وبين الحقيقة".^(٤٢)

أوديب: إنني أريد أن أعيش يا جوكاستا وأن تعيشي معي يجب ألا نسمح لشيء نراه أن يهدمه أن الواقع الذي نعيش فيه الآن يجب أن يبقى. (المسرحية ص ١٤٠ - ١٤١)

الخطأ بشخصية "أوديب" كونه الزوج العاشق المقيم بأمه وزوجته "جوكاستا" فالكاتب هنا يصور لنا فالكاتب هنا يصور لنا موقفاً شاذاً عجيماً لم يفعله غيره من عالجوا هذه الأسطورة ذلك أنه أوديب رغم معرفته حقيقة إثم البشعة من زواجه من أمه، وقد أنجب منها إلا أننا نراه يحاول أن يغريها على استمرار العيش معه.^(٤٣)

أوديب: (كالمخاطب نفسه) إن السماء لا تظلم أبداً؛ لأنها ميزان لا يعرف الخلل تشجعي يا (جوكاستا) مثلما أتشجع ... وتجلدي مثلما أتجلد ... واحتملي كل شيء مواجهة الواقع لم نرتكب إثماً عامدين ... ولم نرد كل هذا الشر، إني مؤمن بطهر قلبي وقلبك وإذا كان علينا أن ندفع ثمناً ... فليكن هذا للمجد.

جوكاستا: لا أستطيع أوديب لو استأنفنا هذه الحياة الشاذة بعد اليوم لم أعد أصلح للبقاء أيها العزيز أليس هنا لك من مخرج إلا ذهابي. (المسرحية ص ١٣٨)

أطلق " توفيق الحكيم " العنانَ لرغبات بطله "أوديب" وأفسح المجالَ أمام إغراءه و شهواته "لجوكاستا" غير متقيد بدين أو عرف أو سلوك ، يفضل الواقع على الحقيقة هذا المسلك ضعفاً في الدراما وخلل في الرؤية الفكرية والمعالجة الفنية في رسم الشخصية الدرامية ومرفوض منافٍ للأخلاق والقيم ويخالف قلباً وقالباً تعاليم ومسلك الإسلام الداعي إلى الوضوح في شرائعه لنبذ جميع الوسائل والحيل التي يمكن أن تكون منافذ فتنة وأبواب شر ويكون الحصاد اضطراب الوعي والإدراك والحس والشعور.^(٤٤)

عدم اتساق الشخصية الدرامية " أوديب " مع مقدمة الكاتب المسرحي نلمس التيه والضياح والعبث والرغبة المحمومة في إشباع رغبة الحب المحرّم وهذا يجافي الإسلام ويناقضه في إطلاق العنان للذات لتفعل ما تشاء من المحرمات ليس مسلماً لأنفاً بالإنسان وإنما هو طريق شيطاني ودعوة للسقوط والتردي والإنحطاط.

أوديب: لن تذهبي .. سأرغمك على الحياة سأحرسك الليل و النهار لن اسمح لشي أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا. (المسرحية ص ١٣٩)

لم ينجح " توفيق الحكيم " في إقناعنا بهذه المحاولة لذا يتضح أهمية الوعي والحذر من الخلط و التناقض في رسم الشخصية الدرامية وهذا التناقض نلمسه في رسم الشخصية الدرامية " أوديب " غادر مدينة " كورنثه" رفضاً منه للحياة في أكذوبة ولكنه بمحض إرادته وافق ترسياس على أن يعيش في أكذوبة أكبر وأخطر وأعظم وهي إشاعة لبطلته وهنا وقع " توفيق الحكيم " في التناقض الذي أضعف الشخصية . " فأوديب " شخص شهواني تجاه أمّه هو فاشتهاء أحد الوالدين جنسياً من المحارم في الشريعة الإسلامية، هن النساء اللاتي لا يجوز للرجل من المسلمين أن يتزوج يهن ، والمحرمات من النساء حددهم القرآن الكريم بشكل مفصل ومُحكم من الفصول إلى الفروع في سورة النساء " وَلَا تَنْكِحُوا مَا نَكَحَ آبَاؤُكُمْ مِنَ النِّسَاءِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ إِنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وَمَقْتًا وَسَاءَ سَبِيلًا ، حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَاتُكُمْ وَبَنَاتُكُمْ وَأَخَوَاتُكُمْ وَعَمَّاتُكُمْ وَخَالَاتُكُمْ وَبَنَاتُ الْأَخِ وَبَنَاتُ الْأُخْتِ وَأُمَّهَاتُكُمُ اللَّاتِي أَرْضَعْنَكُمْ وَأَخَوَاتُكُمُ مِنَ الرَّضَاعَةِ وَأُمَّهَاتُ نِسَائِكُمْ وَرَبَائِبُكُمُ اللَّاتِي فِي جُورِكُمْ مِّنْ نِّسَائِكُمُ اللَّاتِي دَخَلْتُمْ بِهِنَّ فَإِنْ لَّمْ تَكُونُوا دَخَلْتُمْ بِهِنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ وَحَلَائِلُ أَبْنَائِكُمُ الَّذِينَ مِنْ أَصْلَابِكُمْ وَأَنْ تَجْمَعُوا بَيْنَ الْأُخْتَيْنِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا " ^(٤٥)

لقد خالف " توفيق الحكيم " النصّ الديني والتجريم القانوني فاهتزاز الثوابت في طرحه الدرامي: بمعنى اهتزاز " معاني الأبوة والأمومة والبنوة ، تلك المعاني التي تشكلُ فأمراً إقامة علاقة بآخر خارج دائرة التحريم أمراً محوطاً بالرفض و بالشكوك والتجريم و الاشْمُئزاز. " إذ تترتبُ على زواج المحارم نتائج تربك النظام الاجتماعي، وتفسد نسقه الطبيعي".^(٤٦) ، فلم يقبلُ أوديب الوثي في مسرحية أوديب ملكا سوفوكليس أن يستمر في "عشرته مع جوكاستا بعد أن اكتشف أنها أمه وفقاً عينيه بعد انتحارها وبرر فعله هذا بأنه لا يستطيع أن يواجه أبويه في عالم الموتى بعد الذي فعل بهما في الدنيا".^(٤٧)

ومن الواضح أن اهتمام " توفيق الحكيم " بشخصية كان أكبر بكثير من اهتمامه بباقي الشخصيات والتي تستحق الاهتمام مثل شخصية " جوكاستا " نراها الزوجة الأنثى التي أحببت أوديب البطل المنقذ فهي لم تعرف الحب بسبب زواجها مبكر من الملك " لايوس " الذي كان يكبرها في السن فلم تشعر معه بالسعادة، فهي تعشقُ " أوديب " تحاول الدفاع عنه وأن تنثى " أوديب " عن رغبته المحمومة في طبيعته المولعة بالبحث والكشف عن الحقائق و البحث عن الحقيقة، على الجانب الآخر نجد أن " ترسياس الحكيم " رجل سياسي مأكراً ومحتالاً يحيك المؤامرات والانقلابات مستغلاً سلطانه الديني في البلاد أراد أن يبعد الملك عن أسرة لايوس فاخترع النبوءة الكاذبة التي أبعدت الطفل أوديب عن طيبة حتى يرفع إلى العرش ملكاً آخر، وحينما يحل الوباء بالمدينة فعند سوفوكليس نجد أوديب يرسل كريون إلى المعبد المقدس لاستشارة الإله أما كريون توفيق الحكيم فالشعب هو الذي أرسله إلى المعبد.

جوكاستا : لا .. لا أوديب لا تحفر كل هذا الحفر بحثاً ان يظفر من ورائه بطائل بحق السماء

كف بأوديب، وتنتهي حياة جوكاستا بانتحارها . (المسرحية ص ١٢٣)

وأن الخطأ الذي وقعت فيه " جوكاستا " هو أنها أسلمت ولدها في البداية إلى مصيره المأساوي حيث استمعت إلى تلك النبوءة المشؤومة لم تفكر بعقلها.

الخطأ في الرسم الشخصية الدرامية لا يبرر التأويل والإسقاط السياسي لتلك الفترة التاريخية
بالرغم من أن مسرح الإسقاط السياسي هو أرقى أنواع المسارح السياسية^(٤٨) لأنه تحقق على أيدي كُتّاب ورجال مسرح "أجادوا الشكل التقليدي للمسرح الأرسطي واختاره الابتعاد عن المباشرة المعروفة والتحريض والدعاية التي يستخدمها المسرح السياسي وذلك للتعبير عن آرائهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرية والحرب والسلام من خلال التستر خلف البعدين الزماني والمكاني"^(٤٨) فلا

تكون الرؤية الفكرية والمعالجة الفنية للأوضاع السياسية في مصر على حساب الشرائع والمحرمات السماوية ولا يتوافق هذا مع طرحنا النقدي للزوج العاشق المتيم بأمه ! فلماذا الإصرار على التضحية بالبادئ الأخلاقية في مقابل الإسقاط والتأويل السياسي!! ، فلم يهدم " توفيق الحكيم " العظمة الأسطورية للبطل أوديب سوفوكليس بل هدم أيضا الجانب الديني والأخلاقي في صرحه الدرامي مهما كان مبرر النقد في هذا الصدد أمثال أستاذنا الدكتور " سامي منير " الذي يؤكد أن " الحكيم " قد اقترب من هذا الملمح حيث نجده يعقد "صلة بين الأحزاب السياسية والاجتماعية لمصر في تلك الفترة وبين معالجة أوديب فيقول فأوديب مفروض على الشعب من قبل ترسياس بحكم انه هو أفضل من يبحث عن مصلحه ذلك الشعب وهذا ما فعله الاستعمار بمصر سنة ١٩٤٢م حين فرض على الشعب والسراي في حادث ٤ فبراير حزب الوفد (حزب الأغلبية الجماهيرية) فهو حزب (الوفد) ابن مصر هو في نفس الوقت تجسيم لإرادة (ترسياس) الاستعمار الذي عقد نوعا من الصلة المفروضة دستوريا بينه أي (الوفد) وبين أمه الكبرى التي رأى أن (جوكاستا) هي خير مثل لها، فجوكاستا هي رمز لمصر أما ترسياس فيمثل الاستعمار الساخر على أوديب وعلى شعبه." (٤٩)

كما أظهر توفيق الحكيم أوديب بمظهره الانتهازي" الذي يصل للعرش عن طريق أكذوبة الكاهن ويتضح لنا إن الكاتب لم ينجح بأن يجعل " أوديب " الأغريقي الوثني شخصية عربية مسلمة فالحكيم يقدم أوديب عاشقا متيم بأمه بل يصر أن يطرحها الحب حتى بعد أن تأكد من حقيقة أنها أمه دما ولحما" (٥٠) ويؤكد الدكتور " أحمد عثمان " أن أوديب توفيق الحكيم يمارس نقداً للأوضاع السياسية في تلك الفترة "فأوديب رمز للملك المصري العوبة رجال القصر الغارق في الآثام حتى أذنيه دون أن يدري بحقيقة وضعه عند إذن قد يكون ترسياس رمزاً لأحد مستشار الملك أو معاونيه من فعلوا به فعل ترسياس الداهية الذي لا يسمع في حقيقة الأمر إلا صوت إرادته ولا يطلع إلا سطور حسابه وتدبيره" (٥١) ومما سبق يتضح لنا أن الحكيم اهتم بشخصية اهتماما كبيرا بشخصية أوديب ولكن هذا الاهتمام قابلة تناقض كبير أيضا في الشخصية لقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم فلم يستطيع أن يزيل التناقض الذي أوقعها فيه هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجمية واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر. (٥٢)

أثرت الخاتمة الطويلة المملة على رسم الشخصية ودوافعها فالأحداث تكاد تكون قد انتهت في الفصل الثاني منها ، فقد عرف في نهايته أوديب " الجرائم التي ارتكبها دون علم منه الثالث حيث نجد في الفصل الثالث نقاشاً طويلاً مملاً عن الصراع بين الحقيقة والواقع وهو أقرب الى النقاش الذهني "والحركة في بطيء وكان الأولى جعل النهاية تأتي في الفصل الثاني من المسرحية وتكون حاسمة ومريحة." (٥٣)

أوديب: لا تلمني ايها الكاهن.. ولا تنتقم مني.. لقد أضاعت حقاً تلك المصاييح لأبحث عن الحقيقة .. وقد حذرني يوماً ترسياس من أن تلمس اصابعي وجهها. وتدنو من عينيها. نعم قد دنت هذه الاصابع منها أكثر مما ينبغي حتى اقتلعت عيني انا!!..لقد انتقمتم هي.. فخفف عني أنت أيها الكاهن.. انني في حاجه رثائك ورحمتك.

الكاهن : وما تتفعلك رحمتي؟ وقد نزلت بك كل هذه الخطوب.. ولكني أستنزل عليك رحمة السماء. (المسرحية ص ٦٤)

إشكالية الكتابة في رسم الشخصية الدرامية مسرحية "السلطان الحائر توفيق الحكيم نلمسُ الأجواء التراثية التاريخية إذ يوظفُ التراث التاريخي ممتثلاً في قصة "بيع الأمراء"؛ كالتى عبّر من خلالها استعادة موقفاً تاريخياً جسده قاضي القضاة " عبد العزيز بن عبد السلام " الذي عاصر سلاطين الدولة الأيوبية ونفراً من سلاطين المماليك حين لم يثبتْ عنده عن جماعة من أمراء الدولة من المماليك أنهم أحرار، بل هم أرقاء لبيت المال فصمم على ألا يصح لهم بيعاً ولا شراءً، ولا زواجاً ، فتعطلت مصالحهم، وأرسلوا إليه فقال نعقد لكم مجلساً وينادي عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل عنقكم بطريق شرعي، وبالرغم من أن هؤلاء الأمراء كان من بينهم نائب السلطنة فإن هذا القاضي الصلب صمم على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيع هؤلاء الأمراء، وحصل ثمنهم" (٥٤)، هذا الموقف المستمد من التاريخ الذي اختاره الحكيم محوراً لمسرحيته ، فالموقف رغم اعتماده على الإطار التاريخي لمسرحيته" لم يقصدْ إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات، وإلا رأيناه يكتب أسماء شخصياتها بأسمائهم التاريخية الفعلية. (٥٥)

أخطاء في تحولات الشخصية الدرامية السلطان

هناك من النقاد مَنْ يُنكر فكرة ورسم الشخصية الدرامية السلطان أمثال الناقد عبد القادر القط على- توفيق الحكيم - بيعه لسلطان عظيم ، وقائد مظفر حمى وطنه وأمته من غارات المغول في سوق المدينة" متجاهلاً كيان السلطان الواقعي القائم على الحرية الحقيقية في المنصب والسلوك في سبيل منطق شكلي سخيف يقضي بعبودية ذلك السلطان لأن مولاه السابق لم يعتقه قبل موته"^(٥٦) ، ويخالف البحث تلك الرؤية النقدية فموافقة السلطان على بيعه لتصحيح وضعه الشرعي هو المحور الذي بنيت عليه الأحداث الدرامية، فتوفيق الحكيم يطرح ثنائيه السيف والعدل والمنطق، فالسلطان الذي ينبذ السيف جانباً ويختار تنفيذ القانون الذي يكفل له حقه. إذا كان موقف توفيق الحكيم ومنطقه لم يكن شكلياً إلا أن التغيير في شخصية السلطان من غير مقنع فقد كان في البداية مصرّاً على خروج من بالجوء للسيف بعد ذلك بدون مبرر درامي يمثل بالقانون ينهر القاضي لتنفيذ القانون وعدم التلاعب بالحيل والثغرات حين رآه ينجح إليها. وبالتالي فقدت الشخصية مصداقيتها فالسلطان يمثل السلطة والحكم بكل ما تملك هذه السلطة من قوة وأثر في أوساط الشعب لامتلاكها السيف الذي يرمز إلى القوة والنفوذ.

المفارقات الدرامية والتحويلات المصيرية في رسم الشخصية الدرامية السلطان

ومن هذه المفارقات الدرامية يتضح لنا أن السلطان حاكم البلاد ما هو إلا عبد رقيق؛ لأن السلطان السابق كان قد نسي أن يعتقه على الرغم من أنه أوصى له بعرشه ؛ لأنه لم يكن منجياً، فرسم الشخصية مرتبط بالبناء المحكم فيها، والتشويق المستمر بها نتيجة وجود أزمت كثيرة بها تتضمنها أزمة كبرى، وهي موقف السلطان من الوضع ومن نقاط القوة لهذه المسرحية ذلك الذي حدث للسلطان بأنه لم يعتق، ويجب بيعه في مزاد علني. ومنذ بداية المسرحية يشعر المتابع لها برغبة في معرفة ما ستسفر عنه الأحداث بها. فمع نهاية الفصل الأول نرى الحيرة والإضطراب في اختيار السلطان بين السيف والقانون وعدم القدرة على اتخاذ القرار.

السلطان: (وهو مطرق في تفكيره) السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟

الوزير: إني مقدّر يا مولاي دقة موقفك

السلطان: ولا تريد مع ذلك أن تُعينني برأيك؟

الوزير: لا أستطيع .. أنت في هذا الموقف صاحب الرأي وحدك.

السلطان: لا مفرّ إذن أن أقررّ بنفسى ..

الوزير: هو ذاك ..

السلطان: السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟؟ ..

ومن ثم تنتصر فكرة اختيار القانون على السيف (يفكر لحظة، ثم يرفع رأسه بقوة)

حسن .. لقد قرّرت ..

الوزير: أوامرك يا مولاي

السلطان: قررت أن أختار .. أن أختار ..

الوزير: ماذا يا مولاي؟ ..

السلطان: (صائحا في عزم) القانون .. اخترت القانون .. (المسرحية ص ٣٨)

كان يظنّ أن " الغانية " في حوارها معها امرأة سيئة السمعة فوجد أنها امرأة فاضلة عكس ما يشاع عنها.

تناقض في رسم الشخصية الدرامية قاضي القضاة

فلم يكن تطور الشخصية مقنعا فنراه في الفصل الأول يصرّ على عدم الكذب والتحايل متمسكا بحرفية القانون رافضا التهديدات، حارس الشرع ومتكأ على القانون هذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون مستخف به وتلك هي مآسى الشعوب المسحوقة.

القاضي: على نفسك ولا استطيع الحنث بيمين عهدي فيها نفسي على أن أكون الخادم الأمين للشرع والقانون.

السلطان: عهدي فيها نفسك أمامي. (المسرحية ص ٣١)

ويختار السلطان القانون، ويتم بيعه في مزاد علني في الفصل الثاني من المسرحية، ويرسو المزداد على شخص يتضح أنه وكيل عن امرأة غانية، وترفض أن تعتق السلطان، وفي النهاية تقبل أن تعتقه مقابل أن يبيت ليلة في بيتها و ستوقع صك عتق السلطان عند سماع صوت المؤذن يؤذن لصلاة الفجر، ويوافق السلطان. وفي الفصل الثالث نرى السلطان مع هذه الغانية في شرفة ببيتها، ويتضح له من

حواره معها أنها امرأة فاضلة عكس ما يُشاع عنها. ثم نراه في الفصل الثالث يلجأ للحيل لإنقاذ السلطان من مبيته ليلة في منزل " المرأة الغانية " .

القاضي: اذهب واصعد فوق مئذنتك و أذن لصلاة الفجر .

المؤذن : متى؟

القاضي: الآن .

المؤذن : (مندهشاً) الآن .

القاضي: نعم وفي الحال .

المؤذن: أليس هنا متقدماً عن مواعده قليلاً .

القاضي : لا .

المؤذن: لقد احترت مع هذا الفجر مرة مني تأخيرته ومره يطلب مني تقديمه .

القاضي: اسمع إياك أن تقول لأحد أن القاضي هو الذي أصدرَ إليك هذا الأمر .

(المسرحية ص ٨٣، ٨٤)

هذا التحول غير المبرر الناتج عن حرص " توفيق الحكيم " طرح تلك الثنائية (السيف والقانون) راجعاً إلى السياق الاجتماعي والسياسي الذي كتبت فيه مسرحيته وقد كتبها في نهاية الخمسينيات - من القرن العشرين - وكانت سلطة الثورة تقوم بإجراءات مختلفة لتغيير الواقع المصري "رغم أن هذه الإجراءات كانت تحقق - إلى حد كبير- صالح فئات مختلفة من الطبقات الوسطى والفقيرة أنها كانت تفنقذ ارتكاز إلى أسس قانونية وديمقراطية بتعطيل كثير من القوانين وانتهاك الحريات السياسية مستندة إلى الشرعية لا الشرعية القانونية." (٥٧) فالتحول المفاجئ يجب أن يكون كنتيجة مُحتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية. (٥٨)

أجاد " الحكيم " في رسم شخصية " الوزير "

فنراه ظالم معدوم الإنسانية يعامل الشعب بقسوة، فهو السيف المُسلط على رقاب الشعب وتلجيم الألسنة، رمز السلطة في ممارستها التعسفية نراه يقوم بإعدام النخاس دون محاكمة ، وهو الذي يشير على السلطان باستخدام السيف ضد الغانية لإنقاذ السلطان ، رمز السلطة عندما تحيد عن الحوار الفكري والبيان السياسي المقنع، وتلجأ إلى البطش والتجبر، يسعى لتجهيز تهمه تبيح له إعدام الغانية دون

معارضة من الشعب المغلوب على أمره مجرداً من العواطف الإنسانية في تنفيذ الحكم، ويلجأ للوسائل التي تزيد المحكوم عليه تعاسة وألماً الترهيب بحكم منصبه .

رسم الشخصية الدرامية الغانية و النقد الموجه لها

فهو رمز لسواد الشعب الذي يملك أغلبية الأصوات، فهو وحده الذي يملك حق إعطاء السلطان صفته الشرعية، وهذه الغالبية تكون عادة من الطبقات الدنيا في المجتمع التي تسيء عادة الظن بها.^(٥٩) النقد الموجه لها أنها تتفوه في بعض المواقف بعبارات قد لا تتفق مع ما عُرف عنها، ووضع على لسانها كلاماً وردوداً عقلية منطقية جعل البعض يقول إنها أبواق لآراء المؤلف، ويقول Hanshud off Kamer على لسان "شو" إنني لا أستطيع أن أغير عقول وأفكار الشخصيات ولكني أستطيع أن أزيد معرفتهم بأمور الحياة" وإذ تبدو هذه الشخصيات وكأنها تعتق أفكاراً كثيرة هي أفكار المؤلف مما يحولها إلى "أبواق ضعيفة تعبر عن آراء المؤلف".^(٦٠) فمثلاً عند حديث "الغانية" مع "القاضي" نراها تقول :

الغانية: وتعنى كذلك إنه يجب أن أوقع العقد حتى يصبح الشراء نافذاً.

القاضي: تماماً.

الغانية: لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء ... أليس هو امتلاك شيء في نظير ثمن ...

القاضي: هذا هو إنه التخلي عن الامتلاك" .. (المسرحية ص٥٧)

والاستناد إلى حوار "السلطان" و"الغانية"

الغانية: ومن الذي أعطاني كل هذه السلطة ... المال ...

السلطان: القانون ...

الغانية: لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك إما إلى الرق والعبودية، وإما

إلى الحرية والسيادة...

السلطان: وعليك أن تختاري ...

الغانية: "متفكرة" بين العبودية التي تمنحك لي، وبين الحرية التي تحفظك لعرشك وشعبك...

السلطان: عليك أن تختاري ...

الغانية: الخيار صعب!

السلطان: أعرف! ...

الغانية: إنه لمؤلم أن أتركك تذهب ... أن أفقدك إلى الأبد ... ولكنه مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك لأن بلادنا لن يتاح لها أبدا سلطان في مثل عدلك وشجاعتك ... لا لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش (المسرحية ، ص ٦٥)

ويرى الباحث أن شخصية " الغانية " لم تكن بوق أجوف أو مجرد دمي تتحدث بلسان " توفيق الحكيم " بل لمسنا راحة عقلها ومقدار ذكائها كلها أمور مهمة في رسم شخصيتها الدرامية وتحاول فهم المواقف المختلفة بالاستماع إلى جميع وجهات النظر، قبل أن تبدي رأيها فيه. ودفع الظلم عن العبد المظلوم قدر المستطاع. رغم كل ما تتعرض له من نقولات، حيث نجدها تتعاطف مع مصير المحكوم عليه المرتبط بأذان الفجر، فتعمل على تأخير المؤذن حتى لا يعدم إنسان برئ.

ونلمس حرصها الشديد أن تبرئ المؤذن فهي تتحلى بالخلق الحسن، وتلتزم الأدب في حوارها مع الجميع وتبتعد عن الكبرياء والجدال لها أسلوبها المميز في الحديث وطريقة التعبير والقدرة على التأثير في الآخرين، ويحسب للكاتب تلك المفارقة المقترنة بالنبل والأخلاق الحميدة عالجا الحكيم بمستوى فني راق الكاتب. ويحذرنا " توفيق الحكيم " أنه يجوز لأي شخص أن يتهم إنسانا في شرفه وأخلاقه اتهامات باطلة ليس لها أصل، نتيجة الجهل بالشخصية وسوء الفهم أو القصد، فإن إساءة الظن بالمسلم أمر محرم لا يجوز، قال تعالى: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ. (٦١)

كانت الغانية تتمنى الا يفارقها السلطان ويبدو أنها أحبته وكانت تأمل ان يحبها و يتخذها زوجة له . ولو أن " الحكيم " قدّم هذه النهاية لكانت " رخيصة والغرض منها دغدغة جمهور النظار الذي اعتاد المسرحيات الهزلية والميلودرامات. ولكن " الحكيم " قدّم في هذه المسرحية نهاية درامية تناسب الأحداث والشخصيات بها فقد عرفنا أن السلطان لم يكن للمرأة في حياته دور مهم فحياته كلها حروب مع المغول وبحث في شؤون الرعية وأخبر الغانية بذلك ولهذا تركها في نهاية الأحداث مودعا لها وذاكرا فضلها وأمر الناس بحسن معاملتها تتبع شرفها". (٦٢)

ونلمس هنا المفارقة في رسم وبناء الشخصية الدرامية للغانية فيها ليست كما كان يظن كثير من الناس غانية بل هي امرأة طاهرة، لقد حولت بيتها لصالون أدبي ، تجالس الرجال فيه من أجل عقولهم لا من أجل اجسادهم. محطة الانظار ومحور الاهتمام من كل المحيطين لذلك فعلت ما فعلته .

- الغانية ترفض التوقيع على حجة العتق وتقارع القاضي حجة بحجه.
- سيدة ذكية تناقش بالمنطق وتصر على الاحتفاظ بذلك المتاع الذي دفعت فيه مالها.
- لا تهتم أبداً بما يقول عامه الناس عنها ولا تبالي أن تشرح لهم حقيقتها لتفتتها في نفسها.
- هذه الغانية تحير النقاد بما ترمز اليه في هذه المسرحية ، أم هي الحرية ؟ أم إنها الشعب المصري ؟ أم هي الفن الذي يحرر الانسان من ربة الأنانية والشر ؟ ويتفق البحث مع الناقد عبد الله محمود حسن أن الغانية امتداداً لشخصية المرأة الشجاعة الفاعلة التي صورها في مسرحية شهرزاد وفي مسرحية ايزيس فهي تحرر الرجل أي تنقذه من عبوديته ولعل الشبه بين شهرزاد - التي حررت زوجها من عبوديه الشهوة والنقمة عن طريق الفن (القصص)- والغانية التي حررت سلطان بعد أن اطلعت على حياة الفن في بيتها لعله شبه مقصود. (٦٣) لإظهار دور ومكانة المرأة في المجتمع المصري فهي صوت صارخ في المجتمع الذكوري الذي يتجاهلها ويحاول الحكيم أن تكون المرأة فاعلة سيدة قرارها وليست الصورة النمطية للمرأة المقهورة الجارية ، في محاولة منه لإزالة تلك الصورة السلبية لها المتجذرة في العقل الجمعي.
- كما نلمسُ البراعة والدقة والطرافة وعذوبة المنطق في تصويره ورسمه للشخصيات الثانوية والمهمشة المشترين ، "فالخمار" رغب في شرائه لأن وجود السلطان في الخمار دعاية له و سيجذب الزبائن، وأيضا نلمس الرغبة المحمومة من جانب "الإسكافي" في شرائه لترويج و عرض تجارته . وفق الكاتب في رسم إبعاد ورموز شخوصه الدرامية أمثال "الجلاد" يمثل يد القانون العمياء، فهو رجل لا يعلم إن كان المحكوم عليه قد تم محاكمته محاكمة عادلة ، وإنما ينتظر الفجر ليقطع رأس الرجل. وبالنظر إلى شخصية الجلاد عن قرب، فنحن نجده رجل يحب الغناء والعريضة والسكر ، وليس رجل قانون ملتزم بالدين والأخلاق، وفي هذا إسقاط مباشر على المؤسسات القانونية المدنية كالشرطة ، حيث أنها يد القانون الفعلية، ولكنها تبتعد عن الفهم اللازم لفلسفة وظيفتها (٦٤) ، وتنتهي المسرحية وقد انتصر فيها القانون على قوة السيف ، وقد تنفذ أحكام السلطة دون الرجوع إلى عدل القانون المتمثل في المحاكمة العادلة. (٦٥)

النص المسرحي حريص على إصلاح أحوال "السلطان" بعثته ينتظر الفجر وأن انتظار الفجر يشير إلى انتظار الأمل في إصلاح الأحوال"، وقد كرر الحكيم لفظه الفجر أكثر من (عشر مرات) ولعل هذا

يؤكد أن المسرحية التي كتبت عام ١٩٥٩ أي عقب ثورة يوليو كانت تهدف إلى أن الثورة بحاجة إلى تصويب»^(٦٦)

إشكالية رسم الشخصية الدرامية مسرحية "مأساة الحلاج" صلاح عبد الصبور

مأساة الحلاج مسرحية شعرية من تأليف الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، من فصلين سماهما عبد الصبور أجزاء. الجزء الأول: «الكلمة» والجزء الثاني: «الموت» تناول فيها شخصية المنصور بن حسين الحلاج المتصوف الذي عاش في منتصف القرن الثالث للهجرة. اتخذ من شخصيه الحلاج قناعا يستتر وراءه ليصور من خلال أزمتته الخاصة وأزمة جيله ومعاصرين المثقفين ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر»^(٦٧).

الحلاج هو التردد بين الايجابية و السلبية في التصوف

فهل يسلك الصوفية السلبية كالتبلي وينغمس في النور الإلهي متغاضيا عن رفع الفقر والظلم في مجتمعه أم يسير في الصوفية الايجابية عامة الناس ويطلعهم على مفاصل المجتمع نلمس ذلك في كلماته مع التبلي

الحلاج: ها شيلي، دعني أتأمل فيما قد قلت الآن. ها أنت تزلزلي في داري، والسوق يزلزلي

أن أترك داري، كلماتك تجذبني بمنة وعيوني تجذبني بسرة. (المسرحية ص ٢٦)

أراد الحلاج أن يقوم بدور الواعظ الديني والمصلح الاجتماعي و السياسي نظريا فقط!! ويترك التطبيق الفعلي لغيره إيقاظ عين القلب، لتتفتح بكل طاقاتها التي أودعها الله فيها، لكنه يشعر بالعجز فهو المثقف والشاعر والمصلح الذي يشعر بالقهر من جانب السلطة الحاكمة في الستينيات يشعر بالخوف والتردد والحيرة"، فالصراع الداخلي هو الذي يكسب المأساة الجلالة والرفعة»^(٦٨).

الحلاج : هل ارفع صوتي ماذا اختار؟ ماذا اختار؟ (المسرحية ص ٨٠)

رب اشهد، هذا ثوبك، وشعار عبوديتنا لك، وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك. يا رب

اشهد: يا رب اشهد. (يخلع الخرقه) (المسرحية ، ص ٣٦)

يحاول " التبلي " جاهداً أن يقنعه الالتزام بتعليم الخرقه الصوفية و أن يترك الدنيا وهمومها لأصحابها فنزع الخرقه رمزا على التزام الفنان في حقبة الستينيات - من القرن العشرين - كما يتضح لنا إن الصراع الدرامي بين السيف والكلمة والإيمان بالكلمة، الحلاج عاش بالحب وللحب، فهو قوته الروحي،

وغذاؤه القلبي، وهو ملهب أشواقه، والاهتمام بقضايا الناس الحرية- الحب- الخبز- الحلم- ولا بد في النهاية من انتصار كلمه الحق والنصر تتمثل في الشهادة فهي البداية وليست النهاية وأهمية العدل في المجتمع وان كان يعاب في رسم شخصية الحلاج حديث الطويل عن العدل وعن ماهيته ليس مكانه فهو يعطل تصاعد الحدث الدرامي من بين التقنيات التي وظفها الكاتب في شخصية وإبعاد الحلاج تقنية الاسترجاع (فلاش باك) ليشمل حديثه عن حياته ليوازن بين زمنين مشحونين بالألم المتقف الفنان المقهور وألم الصوفي المنعوت بالكفر المنبوذ، كما وظف السؤال والجواب في المسرحية لتقديم معلومات بطريقة الاستفهام ضمن البناء الدرامي للمسرحية فهي تعطي الشخصية الدرامية معلومات وإبعاد تبلور رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية .

"فالحلاج تمسك سلاح الكلمة مؤمناً بأن تأثيرها في الناس" سوف يظهر في المستقبل ، كان اهتمام صلاح عبد الصبور بالحلاج اهتماماً سياسياً وإصلاحياً واجتماعياً أكثر من الاهتمام به دينياً وصوفياً فكان يدافع عما نسب إليه من اتهامات سياسية طوال أربع عشرة صفحة. أمّا دفاعه عن الاتهام الديني فاستغرق جملة واحدة إجابة لسؤال " (٦٩)

ابن سريج : يا حلاج هل تؤمن بالله

الحلاج : خالقنا، وإليه نعود. (المسرحية ١١٦)

ومن الملاحظ أن الكاتب قد تجنب في رسم الشخصية الدرامية للحلاج الجانب الخارق والأسطوري أنه من خيال الناس من فرط إيمانهم بالحلاج وبأقواله. طرح شخصية صوفيه نورانيه نلمس فيها تلك الثنائية (الجماعة المهشمة- الجماعة المهيمنة): التي صغها في معالجته الدرامية من خلال:

الجماعة المهشمة : وتشمل المتسكعين الثلاثة والفقراء وجماعات المتصوفة والسجينين

الجماعة المهيمنة : وتشمل القضاة والجنود والرموز الدولة وزير القصر والسلطان (٧٠)

يتشكل محور أفعال شخصية الحلاج من خلال نسيجها البنائي ككل ومكابدتها الروحية والعقلية ويتركز بصفه أساسية في عدد من النقاط:

١. شخصية الحلاج تتوزع في مجاهدة روحية بين اختارين السلام الداخلي حياة الروح داخل أسرارها الباطنية الخاصة وهو اختيار الصوفية التقليدي أو الانخراط في العالم الواقعي بإرادة فاعلة.

٢. يحسم الحلاج اختياره في نهاية حوارهِ مع الشبلي ويقرر الفعل وتنتقل معاناته الروحية خطوة أعمق حيث يكون عليه الاختيار بين نوعين من الفعل هل يرفع سيفه أما يرفع صوته.

٣. ومنَ تجاوز وتداخل وليس جدل تلك الثنائية تتبين الجوانب الأساسية للصراع متمثلة في
أ- صراع الحلاج مع نفسه.

ب- صراع الحلاج مع الشبلي كالصراع بين اختيارين للحياة ورؤيتين للعالم ويتركز حول الفعل أو اللا فعل.

ج- صراع الحلاج مع زميليه في السجن تركز حول نوعين من الفعل السيف أم الكلمة

د- صراع الحلاج مع عقيدته الاستشهادية كصاحب رسالة. (٧١)

هـ- صراع "مادي يتصاعد بين الحلاج وقهر السلطة وسلبية العامة والشبلي" (٧٢)

التضاد في رسم شخصية الحلاج روح الثائر الاشتراكي و لغة الجذب الصوفي

ثم نلمسُ ألعيب السلطة الخاضعة التي ترسل رسالة إلى المحكمة فيها ما يلي أن الدولة تنازلت عن حق السلطان ولكن ماذا تصنع في حق الله فمنَ يجرم في حق الله هو كافر ويجب أن يقتل ، نجح الكاتبُ في رسم شخصية " الحلاج " المتصوف فاستعمله لغة المتصوف المتناسبة مع روح الأمة التي تنتظرُ المخلص وإن كان هناك تضاد وتناقض مع روح الثائر الاشتراكي و لغة الجذب الصوفي التي ظلَّ " الحلاج " فيها حتى صعد إلى ربه . نلمس التوظيف الرمزي للفداء يتحقق من خلال القبض على الحلاج من أجل الفقراء والمهمشين وبالتالي يخرج الفداء من الدلالة الدينية إلى الدلالة الاجتماعية ليمزج الكاتب بين موضوعي التصوف والعدالة الاجتماعية الكفاح السياسي وتبعاته فالحلاج شخصية محيرة يؤمن بفكر غريب عن جوهر الإسلام وفي الوقت نفسه يسعى ليكون ثائراً ثم نراه لا يفعل شيئاً فلم نلمحُ بذور تلك الروح الثورية لمقاومة المفسد والمظالم بل مجرد كلمات تقترب بوجود الحلاج معها فلم يكنْ يحارب المفسد والمظالم ، بل نراه متسرّبل بعباءة البطل التراجيدي إذ تكمن "مأساة الحلاج طوباوية المثالية لذا فقد رسم الكاتب شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور (الحافز) الذي نرصد استجابة الحلاج له، دون أن يكون لها وجود حقيقي أو فني خاص. (٧٣)

طغيان الموروث الديني المسيحي على الشخصية الصوفية الإسلامية

امتزجت في الشخصية الدرامية للحلاج صفات الصوفية الإسلامية والفداء المسيحي ووجود المخلص (الفادي) وجلده وصلبه متسربل بعباءة السيد المسيح عليه السلام، فنور الصوفية يجعله (الحلاج) الذبيحة، والقربان، الشهيد الخالد والمحب يجب أن يشقى من أجل محبوبة، فنلمس في كلماته التصوف الرمز والمرموز في الديانة المسيحية وحلول اللاهوت في الناسوت فقد أعلن عن ذلك بشكل صريحاً، فالحلاج يؤمن أن الحب هو النور والعذاب، هو التضحية، التضحية الكاملة بالنفس، وأقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده، أجواء تذكرنا بصلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد الديني المسيحي حيث نرى في افتتاح المسرحية أيقونة الصليب (الساحة في بغداد، في عمق المشهد الأيمن، جذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز، تضيق مقدمة المسرح، يبرز ثلاثة من المتسكعين). والسجين الأول والسجين الثاني يذكرنا باللص اليمين واللص اليسار في حادثة صلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد الديني المسيحي. نلمس المدلولات والرموز والكلمات التي تم استدعاؤها من الإنجيل أمثال : أبناء الله، نور الكون، الهيكل المهدوم، يرثون الملكوت، الرجل المصلوب، مسيح ثان أنت، اذكرني في صلواتك، أن أحيي الموتى، مملكة الله، مثلي لا يحمل سيفاً، أبناء الله، وتكرر تلك الكلمات ذات الصبغة المسيحية مثل أبناء الله، "طوبى لصانعي السلام، لأنهم أبناء الله يُدْعَوْنَ"، "لأن كل الذين يَنقَادُونَ بِرُوحِ اللهِ، فَأُولَئِكَ هُمُ أَبْنَاءُ اللهِ" (٧٤)، "إِذْ لَا يَسْتَطِيعُونَ أَنْ يَمُوتُوا أَيْضاً، لِأَنَّهُمْ مِثْلُ الْمَلَائِكَةِ، وَهُمْ أَبْنَاءُ اللهِ، إِذْ هُمُ أَبْنَاءُ الْقِيَامَةِ". (٧٥) وأيضاً كلمة الهيكل المهدوم التي نلمسها في حوار السيد المسيح مع اليهود "أَجَابَ وَقَالَ لَهُمْ: «انْقَضُوا هَذَا الْهَيْكَلُ، وَفِي ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ أُقِيمُهُ»." فَقَالَ الْيَهُودُ: «فِي سِتٍّ وَأَرْبَعِينَ سَنَةً بُنِيَ هَذَا الْهَيْكَلُ، أَفَأَنْتَ فِي ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ تُقِيمُهُ؟» وَأَمَّا هُوَ فَكَانَ يَقُولُ عَنْ هَيْكَلِ جَسَدِهِ. (٧٦) أيضاً أقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده .

الحلاج: ما في الجبة إلا الله.

نلمس في القاضي أبو عمر مع الشبلي حلول الله

أبو عمر : بك أيضاً قد حل الله؟

الشبلي : مولاي أن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاتك أما تفني في محبوبك وبهذا يشعر

أهل الوجد فنيت نفس في خالقها. (المسرحية ص ١٢٠)

أبو عمر : هل تزعم مثله أن الله تجلى لك .. أو حل حلولاً في جسدك ؟

الشبلي: كل منا يتحدث عن حاله أو يصمت حين يشاهد الحلاج يرى ... فيجن من الفرحة ،

حتى يهدى ويعربد وأنا أتلذذ في صمتي

أبو عمر : بك أيضاً ، قد حل الله ؟ (المسرحية ص ١٢٢-١٢١)

يذكرنا بحلول اللاهوت في الناسوت في المعتقد الديني المسيحي إذ يقول السيد المسيح عليه السلام: **أَلَسْتُ تُؤْمِنُ أَنِّي أَنَا فِي الْآبِ وَالْآبِ فِيَّ؟ الْكَلَامُ الَّذِي أَكَلَّمُكُمْ بِهِ لَسْتُ أَتَكَلَّمُ بِهِ مِنْ نَفْسِي، لَكِنَّ الْآبَ الْحَالَّ فِيَّ هُوَ يَعْمَلُ الْأَعْمَالَ.**"^(٧٧) كما يؤخذ على رسم شخصية " القاضي " ابن سريج كثرة حديثه عن العدل بشكل تجريدي فهو يعطل الحدث الدرامي ، كما تتوحد شخصيته مع كلمات الحلاج لتصبح شخصية واحدة كاشفة زيف المحكمة وظلم القاضي الجائر "أبو عمرو" . حول حق القاضي في سؤال عن معتقد الإنسان و إيمانه . جعل ابن سريج يغادر القاعة ويحرص الشاعر - صلاح عبد الصبور - على تأكيد ملامح السيد المسيح عليه السلام على وجه الحلاج كقوله مثلاً: "إلى .. إلى يا غرباء يا فقراء .. يا مرضى كسيري القلب والأعضاء. قد أنزلت مائدتي. لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا (مسرحية ص ٤٢) نلمسه جلياً في قول السيد المسيح عليه السلام "تَعَالَوْا إِلَيَّ يَا جَمِيعَ الْمُتَعَبِينَ وَالثَقِيلِي الْأَحْمَالِ، وَأَنَا أُرِيحُكُمْ."^(٧٨)

الحلاج شافي الأرواح بكلمته وهذا التناص الإمتصاصي ، يذكرنا بمعجزات السيد المسيح عليه السلام حيث فتح عيني المولود أعمى، وقاد الأذهان إلى النور. يشفي العرج المنظورين، ويقود الخطاة في طريق التوبة، يقول للمفلوج: "لا تخطئ"، وأيضاً: "احمل سريرك وامش"، لأن الجسد كان مفلوجاً بسبب خطية النفس. خدّم النفس أولاً حتى يمتد بالشفاء إلى الجسد. أما تأثير الكلمة من جانب الحلاج فكان بدون فعلية ولا تأثير ممتد على الأعرج أو الأبرص أو الواعظ فلم يحدث أي تحول جذري يدفعهم للعودة إلى المجتمع بقلب جديد وعينين جديدتين وإرادة ثورية للتغيير وإصلاح أحوال المجتمع من المفساد. ويرى الباحث أن حصار شخصية " الحلاج " بالشارية قد أضعف بالشخصية من الناحية الإيمانية فيجعل بطلاً في مأزق ومسلّك مرفوض إذ تنحصر العبادة في الخرقاة التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا ، هل إرضاء الله بشعار الخرقاة سيرضيه أيضاً بخلعها في سبيل الدفاع عن مصالح عباده وما إلى ذلك من الأفكار التي لا يقرها الإسلام، ومن أقواله قوله:

الحلاج : أين الحق؟ ما في الجبة إلا الله. (المسرحية ص ٢١)

كيف يتقربُ العبد (الحلاج) إلى ربّه -عز وجل- بخلع دليل عبوديته له - سبحانه- ويقول عنها إن الشارة ذل ومهانة " أنا أجفوها أخلعها، شعار عبوديتنا أخلعه في مرضاتك. (المسرحية ص٣٦)

وفي المقابل نرى شخصية" البطل الضد " الشبلي الذي يضني بنوره وعلمه ويبخل بها عن عامه الناس يكتفي بالباطن فهو نموذج للمتقف المنعزل الذي يخشى مخالطة ومواجهة البشر .

الشبلي: يا حلاج، اسمع قلبي ..لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا..الدنيا أسرعنا الله الخطو .. العجلان فلما أضنانا الشوق ظمآن طرنا بجناحين ولمسنا أهذاب النور.(المسرحية ص٢١)

يؤخذُ على "صلاح عبد الصبور" في رسم شخصية " الشبلي " أنه لم يستغل لحظة تجلي الشبلي أثناء المحاكمة، عندما تحدث بالتجلي والحلول ؛حتى يثبت لهيئة المحكمة أن الشطح عند الصوفية ليست بدعة بالإضافة إلى الحوار الممل والغريب الذي يدعو فيه السجين للحلاج أن يصرخ ويغضب في وجهه.

الحارس : أصرخ .. اجعلني أسكت عن ضربك.

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدي.....

الحارس : أصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ . (المسرحية ٦٦- ٦٧)

وأيضا يؤخذ على "صلاح عبد الصبور" في رسمه لشخصية الحلاج إقحامه أسئلة اعتراضية ونقد لاذعة موجه لله سبحانه وتعالى

الحلاج: أين الله يا شبلي؟؟ الشر استولى في ملكوت الله .. حدثني كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم. (المسرحية ٢٢-٢٣)

فالشبلي يعطى دلالة إيحائية بشخصية " يهوذا الإسخريوطي " ، فقد تم تسليم الحلاج للصلاب مقابل دينار من ذهب قان في يد كل منهم، مثلما فعل يهوذا حينما ذهب إلى رؤساء الكهنة بمحض إرادته: "وَقَالَ إِذَا تَرِيدُونَ أَنْ تُعْطُونِي وَأَنَا أَسْلَمُهُ إِلَيْكُمْ؟ فَجَعَلُوا لَهُ ثَلَاثِينَ مِنَ الْفُضَّةِ. وَمِنْ ذَلِكَ الْوَقْتِ كَانَ يَطْلُبُ فُرْصَةً لِيُسَلَّمَ" (٧٩) فسلم يهوذا السيد المسيح، وبثمن بخس.

فهناك نقاط مشتركة متعددة بين السيد المسيح والحلاج:

— الرغبة الملحة لكليهما في الاستشهاد.

- السلطة الحاكمة تقوم بمؤامرة للتخلص منهما.
- خيانة الشبلي وندمه لصديقه "الحلاج"، وخيانة "يهوذا الإسخريوطي" وندمه لمعلمه السيد المسيح.

لقد فشل الحلاج في إصلاح أحوال المجتمع على اختلاف فئاته فلم تفلح كلماته في إحداث التأثير المنشود رغم حرصه على أهمية الكلمة بدلاً من اللجوء للقوة فلم يغير الحلاج بشكل عملياً حياة الفلاح-التاجر -الواعظ، الأعرج، الأبرص، لقد فطن حلاج عبد الصبور إلى أهمية الكلمة "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله" (٨٠)، رغم ذلك فلم ينطلق الحلاج من التفسير النظري إلى التطبيق العملي تكمن "مأساة الحلاج في طوباويته المثالية، في كونه اكتفى بخلع الخرقة من أجل الفقراء، لم يعرفهم طريق الثورة الفاعلة. لذا نجد أن السقطة الدرامية Hamartia للحلاج نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله فالخطأ التراجيدي الذي ارتكبه الحلاج أنه لم ينتقل إلى حيز الفعل، ويترك التطبيق العملي والفعلية لغيره ونلمس ذلك في كلمات السجين الثاني .

السجين الثاني : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

يا خيبة سعيي.. يا خيبة سعيي كأني في هذا الفخ فار مقعد ، قيدي حبك،
ليسامحك الله.

نتائج البحث

- أوضح البحث من خلال رؤية نقدية تحليلية أن " أحمد شوقي " قد وُفّق في تصوير الصراع النفسي عند رسم الشخصية الدرامية " ليلي " موت ليلي كان بسبب تمسكها بالتقاليد أمّا عند الأصفهاني جعل موت ليلي قبل موت قيس إذن ليس هناك أدنى تناقض في رسم شخصه الدرامية.
- أنكر "شوقي" على قيس" كل إيجابية ممكنة حتى ولو كانت موجودة في الأصل التراثي عند "الأصفهاني" خاصّة في مشهد طلب قيس للنار ومشهد المنازلة بين "منازل" غريم قيس الحب ليلي وبين زياد راوية قيس وصديقه الذي ظهر بالصورة إيجابية وشجاعة في إدارة الحديث والنيل من غريمه في المسرحية.
- لاقت شخصية قيس نقداً شديداً من قبل بعض النقاد أمثال دريني خشبة وإبراهيم عبد الرحمن ومحمد مندور وغيرهم ولعل مخالفة هذا النقد مكنه من حيث النظر إلى شخصية قيس وسليته لأن أحمد شوقي أراد أن يخلق ثنائية بين الشخصيات في المسرحية حيث نرى ليلي تمثل إيجابية في التمسك بالتقاليد و الأعراف الإجتماعية.
- مجالس السمر بين الفتية والفتيات مذكورة في كتب الأدب التراثية استدعائها من مخزونه التراثي والثقافي كان محور اهتمام " أحمد شوقي " في مسرحيته (مجنون ليلي) إلى جانب الانتصار لمبادئ الأخلاق و سطوة التقاليد ليصوغا موضوعاً أخلاقياً يصورُ نبل العرب وسمو أخلاقهم.
- من ضمن المآخذ في المسرحية المنولوجات الطويلة لا سيما على لسان قيس كانت غير ذات صلة قوية بالمسرحية قريبة من الأوبريت جميع الشخصيات الدرامية ليس بها عمق درامي إقحامها في متن المسرحية كالحدث عن الوطن في نهاية المسرحية ويؤخذ على الكاتب في رسم الشخصية في الحوار المسرحي تأتي في نهاية المسرحية بضمير الغائب المفرد حيث جاء صوته (شوقي) على لسان قيس في نهاية المسرحية.
- الكاتب المسرحي " أحمد شوقي " لم يستطع أن ينفصل على بيئته الثقافية والاجتماعية والسياسية فظهر ذلك في فترة الثلاثينيات - من القرن العشرين - اهتمام بقضية تحرير المرأة و المرأة الجديدة وكذلك كتابات هدى الشعراوي وكتابات لطيفة محمد سالم عن المرأة المصرية والتغيير

الاجتماعي، وكانت أولى النشاطات في مجال تحرير المرأة في مصر هدى شعراوي، ثم توالى النشاطات بعدها.

- فالتغيرات في المشهد الاجتماعي والثقافي والترويج لحركة تحرير المرأة والمطالبة بتعليم المرأة المصرية متناغم مع أجواء مشهد انفراد قيس بليلى بعد زواجها من ورد، فقد أتى به شوقي كي يثبت إيجابية الفتاة العربية وخاصة المصرية، فنرى "ليلي" أمام تقاليد بيئتها، "بعكس سلبية قيس" أمام هذه التقاليد، وبالتالي خالف "أحمد شوقي" الأصل التراثي في عدم اختيار الفتاة لشريك حياتها.
- ومن الثابت تراثيًا أن هذه الشخصية (ليلي) مخالفة تمامًا عند الأصفهاني، هذا التناقض بين المسرحية وبين الأصل التراثي، يبلور الصراع النفسي عند شخصية ليلي. فليلي عند الأصفهاني نراها "خاضعة خائفة لأوامر والدها المهدي. لقد تعدد أحمد شوقي عدم إظهار تلك الاستبدادية التي ذكرها أبو الفرج الأصفهاني في حديثه عن شخصية المهدي .
- و أيضا يؤخذ على المسرحية عدم التمهيد في موت ليلي الذي جاء بين الفصلين الرابع والخامس، كما يؤخذ كثرة عدد الشخصيات الدرامية في هذا النص المسرحي حوالي عشرين شخصية الشياطين والرجال والفتيات وغيرهم ولقد جاءت شخصية قيس من التراث أكثر ما جاء من النص المسرحي. إذ كان اهتمام " أحمد شوقي " بجمالية الشعر والتشبيهات أكثر من الاهتمام برسم الشخصية الدرامية التي غلب عليها الوصف المباشر والحكي و الاسترسال.
- أطلق توفيق الحكيم العنان لرغبات بطله "أوديب" وأفسح المجال أمام إغراءه و شهواته "لجوكاستا" غير متقيد بدين أو عرف أو سلوك ، يفضل الواقع على الحقيقة.
- الشخصية الدرامية أوديب توفيق الحكيم تتعارض مع محرمات الشرائع السماوية والقيم الأخلاقية.
- التناقض في رسم الشخصية الدرامية أوديب غادر " كورنث " رفضًا الحياة في أكذوبة ولكنه بمحض إرادته حيث وافق ترسياس على أن يعيش في أكذوبة أكبر وأخطر وهي أشاعته لبطولته وهنا وقع توفيق الحكيم في التناقض الذي أضعف الشخصية .فأوديب شخص شهواني تجاه أمه ، فاشتهاء أحد الوالدين جنسيًا من المحارم في الشريعة الإسلامية عكس ما قاله الكاتب في مقدمة المسرحية.

- هذا المسلك ضعفاً في الرؤية الفكرية والمعالجة الفنية في رسم الشخصية الدرامية ومرفوض منافٍ للأخلاق والقيم ويخالف قلباً وقالباً تعاليم ومسلك الدين الإسلامي.
- عدم اتساق الشخصية الدرامية " أوديب " مع مقدمة الكاتب المسرحي نلمس التيه والضياع والرغبة المحمومة في إشباع رغبة الحب المحرّم وهذا يناقض الإسلام ، فالكتاب يطلق العنان للذات لتفعل ما تشاء من المحرمات وهذا ليس مسلكاً لائقاً بالإنسان وإنما هو طريق شيطاني ودعوة للسقوط والتردي والإنحطاط .
- لقد خالف " توفيق الحكيم " النصّ الديني والتجريم القانوني فاهتزاز الثوابت في طرحه الدرامي: بمعنى اهتزاز " معاني الأبوة والأمومة والبنوة ، تلك المعاني التي تشكل أمر إقامة علاقة وآخر خارج دائرة التحريم وهذا أمراً محوطاً بالرفض و بالشكوك والتجريم و الاشمئزاز.
- الخطأ في رسم الشخصية الدرامية لا يبرر التأويل والإسقاط السياسي لتلك الفترة التاريخية حيث نجده يعقد صلة بين الأحزاب السياسية والاجتماعية لمصر في تلك الفترة وبين معالجته المسرحية للأسطورة القديمة .
- أخطاء في تحولات الشخصية الدرامية " السلطان " فالتغيير في شخصية السلطان من غير مقنع فقد كان في البداية مُصرّاً على خروج من باللجوء للسيف بعد ذلك بدون مبرر درامي يمتثل بالقانون خير القاضي لتنفيذ القانون وعدم التلاعب بالحيل والثغرات حين رآه يجنح إليها . وبالتالي فقدت الشخصية مصداقيتها فالسلطان يمثل السلطة والحكم بكل ما تملك هذه السلطة من قوة وأثر في أوساط الشعب لامتلاكها السيف الذي يرمز إلى القوة والنفوذ.
- تناقض في رسم الشخصية الدرامية قاضي القضاة فلم يكن تطور الشخصية مقنعاً فنراه في الفصل الأول يصرّ على عدم الكذب والتحايل متمسكاً بحرفية القانون رافضاً التهديدات، حارس الشرع و متكاً على القانون هذا القاضي يتحول عند المحك الحقيقي إلى متحايل على القانون مستخف به وتلك هي مآسي الشعوب المسحوقة.
- أجاد " الحكيم " رسم الشخصية الدرامية الغانية فهي رمز لسواد الشعب الذي يملك أغلبية الأصوات، فهو وحده الذي يملك حق إعطاء السلطان صفته الشرعية، وهذه الغالبية تكون عادة من

- الطبقات الدنيا في المجتمع . كما يؤخذ على " صلاح عبد الصبور " في رسم شخصية الشبلي أنه لم يستغل لحظة تجلي الشبلي أثناء المحاكمة ، عندما تحدث بالتجلي والحلول.
- لم تكن شخصية الغانية بوق أجوف أو مجرد دمي تتحدث بلسان " توفيق الحكيم " بل لمسنا راحة عقلها و ذكائها كلها أمور مهمة في رسم شخصيتها الدرامية وتحاول فهم المواقف المختلفة بالاستماع إلى جميع وجهات النظر، قبل أن تبدي رأيها فيه. ودفع الظلم عن العبد المظلوم قدر المستطاع. رغم كل ما تتعرض له من تقولات ، وعلى الجانب الآخر نجد تضاد في رسم شخصية الحلاج لمسنا فيه التأثير الإشتراكي ولغة الجذب الصوفي فاستعمله لغة المتصوف المتناسبة مع روح آلامه التي تنتظر المخلص وإن كان هناك تضاد و تتناقض مع روح التأثير الإشتراكي و لغة الجذب الصوفي التي ظل الحلاج فيها حتى صعد إلى ربه.
- نلمس التوظيف الرمزي للفداء يتحقق من خلال القبض على الحلاج من أجل الفقراء.
- امتزجت في الشخصية الدرامية للحلاج صفات الصوفية الإسلامية والفداء المسيحي ووجود المخلص والفادي وجلده وصلبه متسربل بعباءة السيد المسيح عليه السلام، الذبيحة والقربان الشهيد الخالد والمحب يجب أن يشقى من أجل محبوبة ، ونلمس في كلمات التصوف الرمز والمرموز في الديانة المسيحية وحلول اللاهوت في.
- يؤخذ على صلاح عبد الصبور في رسم شخصية الشبلي انه لم يستغل لحظة تجلي "الشبلي" أثناء المحاكمة، عندما تحدث بالتجلي والحلول؛ حتى يثبت لهيئة المحكمة أن الشطح عند الصوفية ليست بدعة.
- طغيان الرموز والموروث الديني المسيحي على رسم الشخصية الصوفية المسلمة، استغراقاً جعله يحس بأن هذا الحب قد ملأ وجوده وقلبه وروحه. نجد التسربل بعباءة المدلولات والرموز والكلمات أمثال أبناء الله، نور الكون الهيكل المهدوم، يرثون الملكوت، الرجل المصلوب، المسيح ثان أنت، اذكرني في صلواتك، أن احبي الموتى، مملكه الله ، مثلى لا يحمل سيفاً، أبناء الله ، وأقواله (الحلاج) عن التجلي وحلول الله في جسده ،أجواء تذكرنا بصلب السيد المسيح عليه السلام في المعتقد المسيحي.

- حصار شخصية الحلاج بالشارة (الخرقة) قد أضعف بالشخصية من الناحية الايمانية فيجعل بطله في مأزق ومسلك مرفوض إذ تنحصر العبادة في " الخرقة " التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا هل إرضاء الله بشعار الخرقة سيرضيه أيضاً بخلعها في سبيل الدفاع عن مصالح عباده وما إلى ذلك من الأفكار التي لا يقرها الدين الإسلامي.
- ألفت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ... ويموت؛ فليس الحلاج صوفيًا فحسب ، ولكنه شاعر أيضاً، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تتبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة.
- نجد أن السقطة الدرامية Hamartia للحلاج نتيجةً لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله والخطأ التراجيدي الذي ارتكبه الحلاج أنه لم ينتقل إلى حيز الفعل، ويترك التطبيق العملي والفعل لغيره.

مصادر ومراجع البحث

أولاً : المصادر

- أحمد شوقي : مجنون ليلى، الأعمال الكاملة القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤.
- توفيق الحكيم: الملك أوديب، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٤٩.
- توفيق الحكيم: السلطان الحائر، القاهرة، دار الشروق ٢٠٠٦.
- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

ثانياً : المراجع

- (١) نبيل راغب : فن العرض المسرحي القاهرة الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٦، ص ١٩
- (٢) أحمد ابن فارس الرازي: معجم مقاييس اللغة، مادة نقد، ج٢، دار الفكر. ص ٥٧٧.
- (٣) ابن منظور: لسان العرب، ج ١٤ ، ص ٢٥٤.
- (٤) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت دار الثقافية، ١٩٨٣، ص ٨.
- 5) **LAVARD A_M** :Guide méthodologies de la recherché en psychologie A-M 2008 p 99.
- 6) **Chevrier J** :La spécification de la problématique Dans B_G author recherché social de problematique a la collected des données 2009 p 54.
- (٧) ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩، ص ٤٩
- (٨) فاخر عقل: معجم العلوم النفسية، بيروت دار الرائد العربي، دت، ٢٨٤
- (٩) مجمع اللغة العربية: الوجيز المبسط ،، الناشر الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. ١٩٩٣ ص ٣٩٤
- (١٠) أرسطو طاليس : فن الشعر ترجمه د/إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ٩٦.
- (١١) محمد سيد غنيم: سيكولوجية الشخصية ، القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٧٥ ص ٦. انظر مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٨٤، ص ٢٠٧.

- (١٢) أرسطو طاليس : فن الشعر، مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٤٩ - ١٥٠.
- (١٣) نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٦ ص ص ٢٢٦ - ٢٢٧.
- (١٤) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١، ص ١٥٥.
- (١٥) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٢، ص ٤٨.
- (١٦) محمد حمدي : نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ٢٠٠٩ ، ص ٣٠.
- (١٧) لاجوس إجري : فن كتابة المسرحية ترجمة دريني خشبة، الكويت، دار الصباح ١٩٩٣ ، ص ١٤٤.
- (١٨) لاجوس إجري : فن كتابة المسرحية ،المرجع السابق نفسه ، ص ١٣.
- (١٩) عوض الغنزي : الشخصية في العمل القصصي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، العدد ٥٣٧، ص ١.
- (٢٠) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد ، القاهرة ،دار الفكر العربي، ٢٠١٢ ، ص ١٨٠.
- (٢١) ابو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية ،الإسكندرية، دار الوفاء، ٢٠٠٤ ، ص ٣٢١.
- (٢٢) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، سوريا منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠٣ ، ص ٥٠.
- (٢٣) نبيل راغب: فن العرض المسرحي ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٨.
- (٢٤) تلكماس المنصوري : تطور آليات الكتابة الدرامية في المغرب من النص للعرض، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة ٢٠٢٣، ص ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥.
- (٢٥) كمال خلاوي: فورة الخشبة الكتابة المسرحية الجديدة بالمغرب ، دراسات ١٠١ الهيئة العربية للمسرح ، ص ٢٧٨ - ٢٧٩.
- 26) <https://meto2000.yoo7.com/t152-topic>
- قراءة مسرحية محنون ليلي لأحمد شوقي

- (٢٧) سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، القاهرة ، مؤسسة هنداوى، سى اى سى ، ٢٠١٧، ٢٦٥
- (٢٨) محمد حسن عبد الله : فنون الأدب ، الكويت برج الكتب الثقافية ، ١٩٧٨ ، ص ص ١٥٠-١٥١
- (٢٩) شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٧، ص ص ٢٤٠-٢٤١
- (٣٠) الفرغ الأصفهاني: الأغاني، المجلد الثاني، كتاب التحرير، دار التحرير للطبع والنشر، ص ١٥٨-١٦٠، وانظر أبو القاسم الحسن بن محمد، عقلاء المجانين، تحقيق عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٠٣-١٠٤.
- (٣١) الأصفهاني : الأغاني مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٠ .
- (٣٢) إبراهيم عبد الرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ١٩٨٤، ص ٢٥٥. انظر طه حسين: حديث الأربعاء، الجزء الأول، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ١٨٠.
- (٣٣) سيد علي إسماعيل : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦٢.
- (٣٤) درينى خشيه : مجلة الكاتب شوقي والمسرحية الغنائية ، عدد ٢٠، نوفمبر ١٩٦٢ ص ٧٢- انظر إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق مكتبة الشباب، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ - انظر سيد علي إسماعيل : مرجع سبق ذكره ، ص ص ٢٦٣ - ٢٦٤
- (٣٥) طه وادى : مسرح شوقي الغنائي والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٩٣ ، ص ١١٠.
- 36) <https://ar.wikipedia.org/wiki> حركة تحرير المرأة
- (٣٧) سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ص ٢٦٦ انظر أبو الفرغ الأصفهاني: الأغاني، المجلد الثاني، كتاب التحرير، دار التحرير للطبع والنشر، ص ١٥٧.
- 38) <https://meto2000.yoo7.com/t152-topic> قراءة مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي
- (٣٩) طه وادى : مسرح شوقي الغنائي والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٩٣ ، ص ١١٠ ، ص ٧٣
- (٤٠) محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة ، مؤسسه الشعب ، ١٩٦٨ ، ص ١٢
- (٤١) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، نهضة مصر، دت ، ص ٧٧
- (٤٢) توفيق الحكيم : مقدمة الملك أديب ، القاهرة ، ١٩٤٩، ص ٤٥ - ٤٩ انظر محمد عصمت حمدي: الكاتب العربي والأسطورة ، مرجع سبق ذكره، ص ٨٥-٨٤

- (٤٣) انظر محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة ،مرجع سبق ذكره، ص ٨٥
- (٤٤) عدنان على رضال : الأدب الإسلامي. إنسانيته وعالميته المملكة العربية السعودية ، ١٩٨٧ ، دار النحوي للنشر والتوزيع ، ١٢٧٨ ص ص-٢٧٩
- (٤٥) القرآن الكريم : سورة النساء ، الآيات ٢٢-٢٣.
- 46) <https://publication.imamhussain.org> - العلاقات غير المشروعة -
- (٤٧) علي محمد السيد خليفه : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم مجلة سياقات والدراسات البيئية ٧٤، ديسمبر ٢٠١٧ ص ص (١٥١-١٥٢-١٥٣)
- (٤٨) أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص ١٤١
- (٤٩) سامي منير: المسرح بعد الحرب العالمية الثانية ، ج ٢، الإسكندرية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩، ص ص ٣١-٣٢
- (٥٠) أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ،القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د،ت ص ٦٥
- (٥١) أحمد عثمان : المرجع السابق نفسه ص ٧٨- ٨٠
- (٥٢) احمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر د،ت ص ١١٨
- (٥٣) علي محمد السيد خليفه : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم ،مجلة سياقات والدراسات البيئية ٧٤، ديسمبر ٢٠١٧، ص ص ١٥٢-١٥٣
- (٥٤) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ،دار نهضة مصر ،القاهرة ،ص ١٥٣ .
- (٥٥) محمد مندور : المرجع السابق نفسه، ص ١٥٤ .
- (٥٦) عبد القادر القط : من فنون الأدب ،دار النهضة ، بيروت ، ١٩٧٨، ص ١٧٨ .
- (٥٧) سامي سليمان : قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ومحمود دياب ومحمد مستجاب ،القاهرة ، مكتبة الآداب، ٢٠٠٦ ص ٣٩.

- ٥٨) ميرشنت مولوين: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩، ص ٢٣٣
- ٥٩) فوزي عبد الهادي: توظيف التراث في المسرح المصري، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٣ ص ٣٠٤ .
60) <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249625>
- الشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم
- ٦١) القران الكريم : صورة الحجرات: ١٢ آية
- ٦٢) علي محمد السيد خليفه : اشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم ،مجلة سياقات والدراسات
البيئية ٧٤، ديسمبر ٢٠١٧، ص ص ١٥٢-١٥٣
- ٦٣) عبد الله محمود حسن : مسرح توفيق الحكيم التجريبي. جامعه الازهر ، مجلة كلية اللغة العربية
باسيوط، ع ٧٤، ١٩٨٧،،، ص ١٨٥
- 64) <https://magra.ahlamontada.net/tHYPERLINK>
- دراسة تحليلية لمسرحية السلطان الحائر
- 65) salemarabic.wordpress.com/2008
- سلطان توفيق الحكيم الحائر، هل هو عبد الناصر
- 66) https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=245399#google_vignette
السلطان الحائر ..الرؤية النصية وقضايا الديموقراطية
- ٦٧) عباس ابن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصالح
عبد الصبور، ص ٢٨٨
- ٦٨) الادريسي نيكول: علم المسرحية ترجمة دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطابعها، ١٩٥٨،
ص ١١٤
- ٦٩) سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ، مرجع سبق ذكره، ص
ص ٢١٢ - ٢١٣
- ٧٠) محمود نسيم : المخلص والضحية رؤية العالم ندى محمود دياب وصالح عبد الصبور، القاهرة ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣ ، ص ص ٢١٩

- (٧١) محمود نسيم : المرجع السابق نفسه ، ص ص ١٤٩-١٤٨
- (٧٢) فؤاد دواره : صلاح عبد الصبور والمسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ٥١
- (٧٣) عبد القادر القط : فنون الأدب العربي - المسرحية ، دار النهضة العربية . ١٩٧٨ . ص ١٥٥
- (٧٤) الإنجيل: متى آية ٥ : اصحاح ٩
- (٧٥) الإنجيل: لوقا ٢٠ : ٣٦
- (٧٦) الإنجيل: يوحنا ٢ : ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .
- (٧٧) الإنجيل: يوحنا ١٤ : ١٠
- (٧٨) الإنجيل: متى ١١ : ٢٨ - ٣٠
- (٧٩) الإنجيل: متى ٢٦ : ١٥ .
- (٨٠) الإنجيل: يوحنا ١ : ١ .