مجلة بحوث
كلية الآداب

البحث (١٦)

توظيف القوى الخارقة فى مسرح توفيق الحكيم
مسرحية (الشيطان فى خطر)
أنموذجاً

إعداد

د / محمد عبد المنعم أحمد محمد

مدرس التمثيل بقسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

السنة ٢٨ العدد (١٠٩) ابريل ٢٠١٧م

http : // Art.menofia . edu. eg *** E- mail: rifa2012@ Gmail.com

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

توظيف القوى الخارقة فى مسرح توفيق الحكيم
مسرحية (الشيطان فى خطر) أنموذجاً

دكتور/ محمد عبد المنعم أحمد محمد
مدرس التمثيل بقسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية
dr_fnan_m@yahoo.com

ملخص البحث

يبدأ الباحث بإلقاء الضوء على القوى الخارقة فى موروثنا الشعبى، وموروثنا الدينى؛ ليوضح مدى الاعتقاد السائد بين المصريين فى هذه القوى الخارقة؛ وليشير إلى صورها المختلفة، والمتعددة، ثم يتتبع توظيفها الدرامى فى الأدب المسرحى العالمى عبر العصور المختلفة؛ كى يستعرض الكيفية التى وظفها بها أبرز الكُتاب فى بعض مسرحياتهم، ووسيلتهم فى ذلك، والمهام التى كلفوها بها عبر الأحداث.

ويتوقف الباحث بعدها عند توظيفها فى المسرح المصرى عامة، وفى مسرح توفيق الحكيم على وجه الخصوص، مشيراً إلى الأسباب التى دفعته إلى توظيف هذا العالم فى مسرحه عند معالجته موضوعات مهمة تتعلق بالإنسان ومصيره، ثم يناقش المسرحيات الخمس التى وظف فيها الكاتب هذه القوى الخارقة، موضحاً الكيفية التى وظفها بها، ودورها فى الأحداث، وأثرها الوظيفى، ملقياً الضوء على علاقتها بالشخصيات المسرحية، وبالأفكار الرئيسة لهذه المسرحيات، ثم يتناول مسرحية (الشيطان فى خطر) – فى شئ من التفصيل – باعتبارها أُنموذجاً تطبيقياً.

وقد أوضحت نتائج البحث أن الكاتب وظف نماذج محددة من القوى الخارقة من دون غيرها، كالملائكة والشياطين والكائنات القمرية، وكلفها بمهام نبيلة تستهدف خدمة البشرية، وقد وُفِق بوساطتها فى تحقيق طابع الشمول للموضوعات المطروحة، وبلورة الأفكار الرئيسة، وإبرازها بوضوح، وتصعيد الأحداث، وخلق جو من الإثارة، والتوتر، وخلق عنصر التشويق؛ مما ساعده على طرح أفكاره وقضاياه بأسلوب مؤثر، وجذاب، سهل الاستيعاب، وقد تبدى ذلك جلياً فى مسرحية (الشيطان فى خطر).

* تاريخ تسليم البحث (يناير /٢٠١٧) * تاريخ الموافقة على البحث (مارس / ٢٠١٧)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

مقـــدمـة

يحتل توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م) مكانة بارزة فى تاريخ الأدب العربى الحديث، وكان لإنتاجه الأدبى والفكرى عظيم الأثر فى الكثير من الأجيال المتعاقبة من الأدباء؛ إذ عُدَّ "حلقة الوصل التى تربط جيل طه حسين والعقاد والمازنى بجيل يحيى حقى ونجيب محفوظ، وبجيل نعمان عاشور ويوسف إدريس وألفريد فرج".(١) وعلى الرغم من أن نجمه قد بزغ منذ عام ١٩٣٣م بظهور مسرحية (أهل الكهف)، ورواية (عودة الروح) فى العام نفسه، فإن نشاطه الأدبى فى المسرح، أو الرواية، أو القصة القصيرة، لم ينقطع حتى وفاته؛ إذ ظل ينشر أعماله لأكثر من نصف قرن، ويبث فيها مايستثير إعجابنا من إبداع، ويدفعنا إلى التفكير، وإعادة النظر فى مسلماتنا.

ولقد تفوق توفيق الحكيم فى إبداع الأدب المسرحى الذى أثرى العالم العربى والإسلامى – بل العالم أجمع – بمسرحياته الخالدة، تلك التى أثرت بالفعل فى توجيه الرأى العام، كما دخل بمسرحنا فى منعطف جديد شكلاً ومضموناً، فعُدَّ بحق رائد الفن المسرحى فى مصر والعالم العربى؛ لما له من دور تاريخى واضح، غير أنه كتب أعمالاً مسرحية كثيرة سواء أكانت متعددة الفصول أم كانت ذات فصل واحد، وقدم ألواناً مختلفة لمسرحنا العربى ترددت بين المسرحية الذهنية، والمسرحية الاجتماعية، والمسرحية السياسية، فضلاً عن مسرحيات اللامعقول، ومسرحيات الخيال العلمى وغيرها، للدرجة التى يمكن القول معها: إن تاريخ إنتاجه المسرحى "يكاد يكون تاريخ المسرح المصرى الحديث، كما أن تأثيره فى المسرح المصرى والعربى عميق وشامل"(٢)، لاسيما بعد أن أصبح له تراث مسرحى غزير شغل الدوائر العلمية والنقدية حتى اليوم.

وهذا التراث المسرحى الضخم الذى تركه، يُعد مادة خصبة للدارسة، ومعيناً لاينضب؛ إذ يجتذب الباحثين لتناوله من وجهات نظر مختلفة؛ لِمَا فيه من ثراء، وعمق، وشمولية، لكن من الملاحظ أن توظيف القوى الخارقة فى مسرحه لم يحظ باهتمام الدارسين؛ لأنهم انشغلوا بالجانب الفكرى أو الذهنى من مسرحه حتى كادوا ينصرفون عن بقية جوانبه الأخرى.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ومن هنا تنبع أهمية هذا البحث؛ إذ يتناول المسكوت عنه فى المسرح المصرى عامة، ومسرح توفيق الحكيم على وجه الخصوص؛ إذ يلقى الضوء على جانب مهم من جوانب عالمه المسرحى، فضلاً عن أن دراسة عالم القوى الخارقة فى مسرحه تحديداً، تكاد تكون موضوعاً جديداً، ومثيراً؛ فهذا العالم الغيبى الميتافيزيقى عالم لاواقعى غريب، وفيه من الإثارة مايلفت الانتباه، وحين يُطْرَح على يد أديب فى حجم توفيق الحكيم وعمقه، لابد من أن يضفى عليه جواً أكثر إثارة، وغرابة، لاسيما حين يطوعه لمناشدة العالم من حوله، وتوجيه الرأى العام إزاء قضايا إنسانية مهمة كتلك التى طرحها فى أعماله التى وظف فيها ذلك العالم، وهذا مايفسر أسباب توقف البحث عند توفيق الحكيم من دون غيره لدراسة عالم القوى الخارقة فى مسرحه.

وجدير بالذكر أن توظيف القوى الخارقة فى مسرح توفيق الحكيم يثير مجموعة من التساؤلات، يوردها الباحث <u>فيما يأتى:</u>

- ما صور القوى الخارقة التى آثر توفيق الحكيم توظيفها فى مسرحه؟ ولماذا؟
- مالأسباب التى دفعته إلى توظيفها عند معالجته موضوعات مصيرية؟
- مالدور الذى كلفها به عبر الأحداث الدرامية؟ وما الكيفية التى وظفها بها؟
- هل أسهمت هذه القوى الخارقة فى توضيح أفكار مسرحياته؟ وكيف؟
- ما الأثر الذى حققته للموضوعات التى عالجتها هذه المسرحيات؟

وقد طرح الباحث موضوع بحثه من خلال محاور رئيسة: كالتوقف عند عالم القوى الخارقة بين الموروث الشعبى والموروث الدينى، وتوظيف القوى الخارقة فى الأدب المسرحى العالمى عبر العصور المختلفة، وتوظيف القوى الخارقة فى الأدب المسرحى المصرى، متناولاً مسرح توفيق الحكيم، وتوظيفه للقوى الخارقة المتنوعة فى بعض مسرحياته – فى شئ من التفصيل – مع مناقشة مسرحية (الشيطان فى خطر) باعتبارها أنموذجاً تطبيقياً.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

عالم القوى الخارقة بين
الموروث الشعبى والموروث الدينى

القوى الخارقة قوى ميتافيزيقية غير مرئية تنتمى إلى العالم الغيبى، وتوصف بأنها كائنات غير بشرية، وتعرف بالكائنات فوق طبيعية، وتأتى بأفعال خارقة لا يستطيع أن يأتى بها بشر، وتتعدد صورها وأشكالها بين أشباح، وجان، وشياطين، وملائكة، وأرباب، وآلهة، وغيرها.

وفى موروثنا الشعبى ينتشر بين المصريين الاعتقاد فى القوى الخارقة كالجن، والعفاريت، والشياطين، والأرواح، والأسياد وغيرها، ويتبدى ذلك الاعتقاد فى ازدياد نسبة المترددات على طقس الزار؛ إذ إن "الزار لدى المترددات واجب يترتب على عدم إقامته إغضاب الجان، والأسياد، وهذا يعرض حياتهن للأذى"(٣)، فالزار المصرى "يمثل – إلى حد ما – وعاءً مشتركاً تجمعت فيه كثير من المعتقدات فى الجان والأرواح والأسياد ذات الأصول العربية، والحبشية، والسودانية، والإفريقية، وتؤدى فيه رقصات تكريماً لهؤلاء"(٤)، غير أن الزار يعبر عن البيئة الأصلية التى نشأ فيها وانطلق منها، وهى منطقة القرن الإفريقى؛ حيث يسود التفكير الخرافى، والاعتقاد فى الجان، والأرواح، كما يرتبط بالزار الاعتقاد فى الجان الأحمر، أو الريح الأحمر؛ بسبب اقتران الزار بالدم، والنار.(٥)

وإذا توقفنا عند جماعات الزار قليلاً نجدهن لا يستخدمن كلمة (عفريت)، والعفريت فى المعتقد الشعبى هو شبح الإنسان المقتول، الذى يظل يحوم حول مكان مقتله حتى يؤخذ بثأره، وهو ينتمى إلى عالم الجان بنص القرآن الكريم؛ إذ يقول الله – تعالى– فى سورة النمل " قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَاْ آتِيكَ بِهِ قَبلَ أَن تَقُومَ مِن مقَامِكَ وَإِنِي عَلَيهِ لَقَوِى أَمِينٌ".(٦) ولا يستخدمن كلمة (مارد) فهى كلمة لا تُستخدم إلا فى القصص الشعبى، والمارد هو أشر أنواع العفاريت، وفى المعتقد الشعبى يستطيع المارد أن يطول ويقصر لِمَالا نهاية.(٧)

ومن ثمَّ فهن يستخدمن كلمة (جن)، ويطلقن على الجن كذلك كلمة (أسياد)، من السيادة؛ أى السيطرة والهيمنة، والجان أجسام هوائية أو نارية خفية تتشكل فى صور مختلفة، ولها فى المعتقد الشعبى المصرى جنسيات عدة، وأماكن مختلفة، وملابس خاصة بها،

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ويعد (الغول)، و(العفريت) من الجان(٨)، وفى يقين جماعات الزار أن الجان يعيش فى عالم غير مرئى مرتب ومنظم على غرار عالمنا، يأكلون، ويشربون، ويتزوجون، وينجبون، لكن أعمارهم أطول منا بكثير، ولهم القدرة على أذى الإنسان، أو مساعدته؛ لذلك يجب على الإنسان أن يسترضى الجان، وألا يخالف أوامرهم؛ كى لا يصاب بالأذى، والضرر.(٩)

وتستخدم جماعات الزار كذلك كلمة (شيطان) وهو روح شرير، وكل متمرد مفسد يُعد شيطاناً، ويقال فى تقبيح الشئ كأنه وجه شيطان، وشيطان الشاعر عند الجاهلية جنى كانوا يزعمون أنه يلهم بالشعر، وفى القرآن الكريم إبليس هو كبير الملائكة الذى رفض أن يسجد لآدم، وعصى ربه فطرده من الجنة، ومن يومها وهو يعمل رئيساً للجن الشرير.(١٠)

وجدير بالذكر أن الشعوب قد تعرفت على الكثير من صور القوى الخارقة عن طريق الموروث الشعبى، وذلك عبر" الحكايات الخرافية، أو حكايات الجان، أو حكايات الخوارق كما يسميها بعض الكُتاب، تلك الحكايات التى كانت الأصل فى تفسير الكون حتى قبل ظهور الأساطير"(١١)، وقد عدد موروثنا الشعبى من استخدامات تلك القوى؛ إذ جعل من عالم الأشباح، والأرواح، والجان، رمزاً لقوى الشر المجهولة التى تحيط بالإنسان، وعمد إلى تحجيمها عن طريق تجسيدها بحيث يمكن السيطرة عليها، أو تطويعها، كما أوضح أن تلك القوى الغيبية يمكن استخدامها بوصفها قوى متفوقة يوظفها الإنسان فى تحقيق أهدافه.(١٢)

وإن للقوى الخارقة مدلولها فى العقل الشعبى الجمعى من حيث لجوئه إليها لتفسر له حركته، أو لتؤكد له قيمة ما، أو لتكون عاملاً مؤازراً محققاً النصر، ومؤكداً فوز الخير فى النهاية، وهذا معتقد شعبى راسخ فى وجدان بعض الناس، يتردد صداه كثيراً فى الأدب الشعبى، وهوما يشير إليه (حلمى بدير)(١٣) موضحاً أنه دائماً ما ينتصر الأدب الشعبى للخير ضد الشر؛ ذلك لأن الحياة لا يمكن أن تستقيم مع وجود عناصر الشر المطلق، وحتى إن انتصر الشر مرحلياً فلا يمكن أن يكون انتصاراً نهائياً؛ إذ لابد من أن يكفل الأدب الشعبى الوسائل كلها التى تحقق انتصار الخير لدرجة الاستعانة بالقوى الخارقة مثل الجان، والعفاريت، والشياطين، وغيرهم.

ومن ثمَّ فإن ما نراه من قوى خارقة فى القصص الشعبى كالاستعانة بالجان، والعفاريت، والشياطين، يحتوى على قدر كبير من حقيقة هذا العالم الغيبى، فمثلاً استلهمت

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

حكايات (ألف ليلة وليلة) الكثير من صور القوى الخارقة، للدرجة التى تبدت معها هذه القوى وكأنها بطل حقيقى، لا يختلف عن الأبطال البشريين.

وبالنسبة للقوى الخارقة فى الموروث الدينى؛ فقد ورد فى القرآن الكريم ذكر الكثير من صورها، وأشكالها، لاسيما ذكر العفاريت، والجان، والروح، والشيطان، والملائكة، بصورة ملحوظة؛ إذ يقول الله – تعالى– فى سورة الذاريات "وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ".(١٤) وفى سورة الجن "قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآناً عَجَباً".(١٥) وفى سورة القدر "لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ{٣} تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ{٤}".(١٦) وفى سورة مريم يقول سيدنا إبراهيم لأبيه "يَا أَبَتِ لَا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ إِنَّ الشَّيْطَانَ كَانَ لِلرَّحْمَنِ عَصِيّاً".(١٧) وفى سورة البقرة يقول الله – تعالى- "وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ".(١٨)

هذه الآيات الكريمة دليل قوى على وجود عالم القوى الخارقة من جان، وعفاريت، وشياطين، وملائكة وغيرهم؛ فهذا العالم حقيقة لا نملك أن نرفضها، وعلى الرغم من أن الاعتقاد فى وجود هذه القوى أمر موغل فى القدم عالمياً، وعربياً، ومصرياً – قبل نزول القرآن الكريم – فإنه بنزوله قد تأكد وجود هذا العالم الغيبى غير المرئى؛ مما أعطاه اعترافاً، وشرعية مقدسة؛ لذلك ذكر (حلمى بدير)(١٩) أن بعض علماء الأرواح يؤمنون بوجود عالم آخر يعايشنا، موضحاً أن هناك معتقداً علمياً بوجود عوالم خارج كوكبنا الأرضى تهبط بين الحين والآخر لغرض ما وتعود، أو لا تعود، بل أشار إلى أن هناك الكثير من العلماء ممن كتبوا حول بعض الظواهر التى تثبت هذه الحقيقة، والتى لا نستطيع إنكارها.

بل ذهب بعضهم إلى ماهو أبعد من ذلك، مؤكدين أن هناك علاقة قديمة قائمة بين الإنسان وهذه القوى؛ ويستشهدون على ما يقولون بما خلفه الإنسان البدائى من نقوش على جدران كهوفه، وما خلفه الإنسان المتحضر – فيما بعد – من نقوش ورسوم على جدران معابده، ومقابره، وكهوفه(٢٠)؛ فكلها دلائل تكشف عن وجود كائنات غير مرئية قد عرفها الإنسان على مر تاريخه، ولا يعدو الأمر أن يكون عجزاً من العلم الحديث عن إثبات حقيقة هذه الكائنات القديمة، ومكانها.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

القوى الخارقة فى الأدب المسرحى العالمى
عبر العصور المختلفة

إن توظيف القوى الخارقة فى الأدب المسرحى، وعقد علاقة بينها وبين البطل المسرحي أو إحدى الشخصيات المسرحية الأخرى، أمر يضرب بجذوره فى القدم؛ إذ تجسد فى الكثير من الملاحم، والأساطير، والمآسى اليونانية، والرومانية، والهندية القديمة؛ حيث إن الصلة قائمة دوماً بين السماء والأرض، وبين الآلهة والبشر، وبالأحرى بين القوى الخارقة المختلفة والإنسان؛ ففى العصور القديمة نذكر الملاحم اليونانية الهوميرية مثل ملحمتى: (الإلياذة) و(الأوديسا)؛ إذ نلاحظ أن "هوميروس أنزل الآلهة من قمة الأوليمبوس – أى السماء عند الإغريق – إلى الأرض؛ لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية .... ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، .... يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها".(٢١)

وكذلك وظفت الملاحم والمآسى اليونانية (الأرباب)، مثل: "الفوريات Furae" أو "الإيرينيات Erinyes" – كما يسمين فى اللاتينية – وهن "ربات العقاب، وقد كانت وظيفتهن الأساسية الاقتصاص من الآثمين، ولاسيما من يجنون على الأقرباء من ذوى الأصلاب والأرحام"(٢٢)، فهن أقرب إلى زبانية الجحيم الذين يختصون بتعذيب الخطاة؛ ففى الملاحم اليونانية يدفعن "إليثوس" إلى قتل "مليا جر" انتقاماً منه لقتله أخواله، وفى ثلاثية (الأوريستيا)(٢٣) لإيسخيلوسAeschylus (٥٢٥-٤٥٦ق.م) دفعن الملكة "كليتمنسترا" فى مأساة (أجاممنون) إلى قتل زوجها البطل بعد عودته منتصراً من طروادة انتقاماً منه؛ لأنه سفك دم ابنتيهما "إيفيجينيا" قرباناً للآلهة، ودفعن "أوريست" ابن "أجاممنون" و"كليتمنسترا" فى مأساة (حاملات القرابين) إلى قتل أمه انتقاماً منها لقتلها زوجها "أجاممنون"، وطاردن أوريست وعذبنه عذاباً أليماً فى مأساة (الصافحات)؛ لأنه قتل أمه، وكان لهن دور مشابه فى (أوديب ملكاً)(٢٤) لسوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ق.م)؛ إذ حللن اللعنة على أوديب بعد أن قتل أباه؛ وهكذا فهن رسل القصاص من الجناة.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

كما وظفت المآسى اليونانية والرومانية (الأشباح)؛ تلك التى كانت تظهر وتختفى مرات عدة عبر الأحداث؛ حيث تظل روح القتيل تحوم دوماً حول قاتله، وتطالب بالثأر، مثل: شبح الملكة المقتولة "كليتمنسترا" فى مأساة (الصافحات) لإيسخيلوس، وشبح "بوليدوروس" فى مأساة (هيكوبا) ليوريبيديس Euripides (٤٨٤-٤٠٦ق.م)، وشبح "تايستيس" فى مأساة (أجاممنون) للشاعر الرومانى سنيكا Seneca (٤ق.م - ٦٥م). وعن توظيف الأشباح - بوصفها صورة من صور القوى الخارقة - فى المآسى اليونانية والرومانية، يذكر (الأراديس نيكول)(٢٥) Allardyce Nicoll (١٨٩٤-١٩٧٦م) أن هذه الأشباح ظهرت أولاً فى مسرحيات إيسخيلوس، ثم اقتبسها عنه يوريبيدس حين تدرج بها إلى عالم الأرواح، وزاد فاستخدمها بوصفها أدوات للانتقام، ومن بعده تحمس لها سنيكا، ثم نقلها عنه توماس كيد Thomas Kyd (١٥٥٨- ١٥٩٤م)، والمسرحيون فى عصر "إليزابيث" عامة.

أما بالنسبة لمسرح الشرق الأقصى القديم، فنشير مثلاً إلى الملاحم الهندية القديمة مثل: ملحمة (المهابهاراتا) التى تحكى قصة أبناء "باندو" الخمسة فى محنتهم مع أبناء عمهم المائة الذين تآمروا عليهم، وانتزعوا منهم العرش الذى توارثوه عن أبيهم، ثم قاموا بنفيهم إلى الغابة لمدة اثنتى عشرة سنة، وفى الغابة زار كبار الكهنة والرهبان أبناء "باندو"، كما زارهم الإله "سيفا" كبير الآلهة؛ ليشد من رباطة جأشهم، ويعيد إلى قلوبهم الطمأنينة، والرضا.(٢٦)

وكذلك يمكننا الإشارة إلى عروض(مسرح النو) اليابانى؛ وهى تتكون من خمسة أنواع، من بينها نوعان يوظفان القوى الخارقة بشكل رئيس بحيث تلعب تلك القوى دور البطولة، كعروض(النو الإلهية) والبطل فيها هو الإله، وعروض (نو الشياطين) والبطل فيها هو الشيطان.(٢٧)

وفى العصور الوسطى نتوقف عند المسرحيات الدينية الطقوسية، وما وظفته من صور مختلفة للقوى الخارقة كالملائكة، والشياطين، وزبانية الجحيم وغيرهم؛ ففى نهاية القرن الحادى عشر الميلادى ظهرت مسرحية (العذارى الراشدات المفتونات)(*) التى تُعرف أيضاً باسم (العريس)، وفيها يظهر "جبريل" كبير الملائكة - بعد انتهاء النشيد الافتتاحى على لسان الكورس- ليدعو العذارى إلى انتظار المسيح المخلص الذى أخبر الكتاب المقدس

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

عن قيامته، وبعثه، فهو قادم عليهن الليلة؛ ليخلص البشرية، ويطهرها من آثار الخطيئة الأولى الناجمة عن معصية أبيهم الأول آدم وأمهم حواء، تلك الخطيئة التى جعلت للشياطين سبيلاً عليهم.(٢٨)

وفى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ظهرت مسرحية (آدم)(٢٩) التى تتناول فكرة الخلاص فى ثمانية مناظر، وتصور تاريخ البشرية منذ سقوط آدم وحواء، ووقوعهما فى الخطيئة بفعل الشيطان؛ إذ كانت تُمَثَّل المسرحية فى أثناء أعياد الميلاد، فى الميدان الخارجى للكنيسة – فى الساحة المنبسطة أمامها – ويمكن تقسيم مناظرها الثمانية إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول يضم المناظر الستة الأولى التى تصور إغواء الشيطان لآدم وحواء، والقسم الثانى يحوى المنظر السابع الذى يصور الجريمة البشرية الأولى التى تمثل مصرع هابيل على يد شقيقه قابيل، أما القسم الثالث فيضم المنظر الثامن والأخير الذى يصور حوار "يهوذا" و"إشعيا" حول قدوم المخلص.

وفى نهاية القرن الثالث عشر كتب الشاعر "روتبيف" Rutebeuf مسرحية دينية بعنوان (معجزة تيوفيل) يصور فيها الصفقة التى تمت بين القس "تيوفل" وكبير الشياطين؛ إذ يقدم القس له وثيقة ممهورة بتوقيعه بالدم تقضى بأن يهب جسده، وروحه، وصالح أعماله إلى الشيطان فى مقابل أن يعيد له الشيطان أملاكه المسلوبة، وبعد مرور سبع سنوات يشعر القس بالندم، ويلجأ إلى العذراء التى تشمله بعطفها، وترد له وثيقته من الشيطان.(٣٠) وهذه المسرحية قريبة الشبه بالأسطورة الشهيرة التى أخذ عنها الشاعر الإنجليزى كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤– ١٥٩٣م) مسرحيته (مأساة الدكتور فاوست) فى القرن السادس عشر الميلادى، ومن بعده استوحى منها الشاعر الألمانى يوهان فولفجانج جوته Johan Wolfgang Goethe (١٧٤٩–١٨٣٢م) مسرحيته (فاوست) فى القرن التاسع عشر الميلادى.

وهكذا فقد اعتاد مسرح العصور الوسطى على توظيف الكثير من صور القوى الخارقة مثل: القوى السماوية الرحيمة كالملائكة، والقوى الشيطانية الرجيمة كالشياطين وزبانية الجحيم، وتكليفها بدور جوهرى عبر الأحداث.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وفى عصر النهضة وظف الكثير من كُتاب المسرح القوى الخارقة كالجن، والعفاريت، والشياطين، والملائكة، والأشباح، ومن أبرز الأمثلة للقوى الخارقة فى علاقتها بالإنسان فى ذلك العصر نذكر الشيطان "مفيستو فيليس" وعلاقته بالدكتور فاوست فى مسرحية (مأساة الدكتور فاوست) للشاعر كريستوفر مارلو؛ إذ تصور فاوست وقد تعاقد مع الشيطان "مفيستوفيليس"، بحيث يبيع فاوست روحه للشيطان مقابل أن يمنحه الشيطان القوة والنفوذ على الأرض لمدة أربعة وعشرين عاماً، ومع انتهاء المدة المحددة يدرك فاوست مدى جريمته التى لاتُغتفر، ويحاول التوبة بالسبل كافة لكنه يفشل، ويكون مصيره الجحيم الأبدى.

وهذه المأساة "معالجة درامية للحكاية الأسطورية الألمانية التى ظهرت فى العصور الوسطى، وظل الناس يتداولونها حتى عصر النهضة بعد أن أُجريت عليها الكثير من التحريفات والتغييرات، ولم تُنشر هذه المسرحية إلا فى عام ١٦٠٤م على الرغم من أنها كُتبت، وربما عُرضت أيضاً فى عام ١٥٨٩م".(٣١)

وفى أواخر القرن السادس عشر نفسه، وبالتحديد عام ١٥٩٣م، كتب السويسرى فريدريش دورينمات Friedrich Dorinmat (١٩٢١-١٩٩٠م) مسرحية (هبط الملاك فى بابل)(٣٢)، وفيها يصور فتاة أرسلت بها السماء مع أحد الملائكة إلى الأرض؛ لتكون هدية لأفقر إنسان فى العالم.

وكذلك لايمكن أن نغفل القوى الخارقة التى وظفها وليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤- ١٦١٦م) فى مآسيه وملاهيه على حد سواء، فمن مآسيه نتوقف عند مسرحية (هملت)، ونشير إلى شبح الملك الراحل؛ ذلك الشبح الذى يظهر ويختفى مرات عدة عبر أحداث الفصل الأول؛ ليطالب "هملت" بالثأر من قاتل أبيه، ويخبره بحقيقة الأمر، **فيقول:**

"**الشبح** : والآن فاعلم أيها الشاب النبيل
أن الثعبان الذى لدغ أباك، وأفقده الحياة
هو الذى يلبس تاجه اليوم.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

هملت : ياللخطب الذى تكهنت به، إنه عمى!

الشبح : أجل ذلك الفاسق، ذلك الوحش الفاجر

بسحره ومكره، وبالهدايا المنطوية على الخيانة".(٣٣)

وفى مسرحية (مكبث)(٣٤) نذكر شبح "بانكو" الذى يظهر فى المشهد الثانى من الفصل الثالث، ويعلق (الأراديس نيكول)(٣٥) على توظيف الشبح في مسرحيتى: (هملت)، و(مكبث) قائلاً "ليس من أشباح وليم شكسبير فى مآسيه العظيمة الأخرى كلها شبح يتجسد تجسيداً مادياً كشبح هذا الأمير الدنمركى، أما روح بانكو فى مكبث فهى أكثر روحانية، إنها تبرز إلى المسرح، ولكن مكبث فقط هو الذى يراها"؛ أى إن الشبح فى مسرحية (هملت) يظهر أمام الشخصيات المختلفة ويراه الجميع، أما الشبح فى مسرحية (مكبث) فلا يظهر إلا لمكبث نفسه، ولا يمكن أن تراه غير عين مكبث فقط؛ لأنه من وحى مخيلته، ومن خلق عقليته.

كذلك نذكر فى (مكبث) الجنية "هيكات" والساحرات الثلاث اللاتى يصطحبنها فى المشهد الأول من الفصل الرابع، وأيضاً الساحرات غريبات الأطوار اللاتى يفتتحن الفصل الأول؛ فهن مخلوقات غير أرضية لهن أجساد النساء، وثيابهن، ولهن لحية الرجال، ويمتلكن القدرة على التنبؤ، والبصر بالمستقبل، ولا يعشن حياة الآدميين، بل يحلقن فى الهواء، ويغصن فى الأرض، ويظهرن ويختفين من دون حد أو قيود، ويحملن من النبوءات – لكل من "مكبث" و "بانكو" – مالا يصدق، وهذا يتضح من الحوار **الآتى:**

"**الساحرة الأولى** : سلام أى مكبث. سلام يا غطريف ولاية جلاميس وسيدها.

الساحرة الثانية : سلام أى مكبث. سلام يا غطريف ولاية كودور وسيدها.

الساحرة الثالثة : سلام أى مكبث، ستكون ذات يوم ملكاً".(٣٦)

أما من ملاه وليم شكسبير نتوقف – على سبيل المثال – عند مسرحيتى: (العاصفة)(٣٧)، و(حلم ليلة صيف)(٣٨)؛ ففى الأولى تتبدى القوى الخارقة فى شخصيتى: "آريل" و"كالبيان"، وربما فى مقدرة "بروسبير" السحرية أيضاً. وفى الثانية تتبدى القوى

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

الخارقة فى أحد العوالم الثلاثة التى تحتويها المسرحية (عالم العشاق – عالم العمال – عالم الجن والعفاريت)؛ إذ تظهر القوى الخارقة فى المشهد الأول من الفصل الثانى بعد انتقال الأحداث إلى غابة القصر خارج أثينا، وتتمثل فى شخصيات الجان والعفاريت مثل: "أوبرون" ملك الجان، و"بَك" مساعده، و"تتيانا" ملكة الجان، وبعض العفاريت من حاشية الملكة.

وتقوم هذه القوى الخارقة بمهام عدة داخل المسرحية من أهمها نذكر: **(أولاً)** تشويه "بَك" للممثل "بوتوم" بتحويله إلى إنسان يحمل رأس حمار، فتقع "تتيانا" ملكة الجان فى حبه بفضل الزهرة الأسطورية التى تقضى بأن من يشم رحيقها يقع فى حب أول من يقابله أياً كان؛ مما يشغلها بعشقها، فيستطيع "أوبرون" ملك الجان أن يسرق الطفل موضوع النزاع بينهما. **(ثانياً)** تغيير شبكة العلاقات بين الشخصيات؛ حيث يتحول حب "ليساندور" و"ديمتروس" لـ "هرميا" إلى حبهما لـ "هيلينا" بفعل رحيق الزهرة الأسطورية، عن طريق الخطأ، والعبث الساخر؛ مما يولد المفارقات الدرامية، ويبعث جواً ملهاوياً على الأحداث.(٣٩)

وما إن نصل إلى المسرح الحديث والمعاصر، ونتوقف عند عالم القوى الخارقة فى الأعمال المسرحية المختلفة، نذكر توظيف يوهان فولفجانج جوته الألمانى فكرة عقد علاقة بين القوى الخارقة والإنسان فى أوائل القرن التاسع عشر، حين كتب مسرحيته الشهيرة (فاوست)(٤٠)، والتى تصور نزول الشيطان "مفيستوفيليس" إلى الأرض؛ ليقايض "فاوست" على روحه، ويذكر (قاموس المسرح)(٤١) أن الجزء الأول منها نُشِرَ فى عام ١٨٠٨م، ولم تظهر النسخة الكاملة إلا بعد وفاته فى عام ١٨٣٢م.

وفى أواخر القرن التاسع عشر نفسه تناول الشاعر الهندى رابندرانات طاغور Rabindranath Tagore (١٨٦١-١٩٤١م) الفكرة نفسها فى عام ١٨٨٩م، فى مسرحيته الشهيرة (شيترا)(٤٢)؛ إذ أهبط إله الحب "مادانا" مع صديقه "فازانتا" إله الربيع؛ ليقدما يد العون والمساعدة لبطلة المسرحية "شيترا".

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وفى مطلع القرن العشرين يلتقط أوجست ستريندبرج August Strindberg (١٨٤٩- ١٩١٢م) هذه الفكرة، وينسج بوساطتها خيوط مسرحية (الحلم)(٤٣) عام ١٩٠٢م؛ إذ يصور هبوط ابنة الإله "أندرا" من السماء إلى الأرض؛ كى ترى وتسمع بنفسها عن بنى البشر، ثم تعود مرة أخرى إلى السماء؛ لتخبر أباها بالأمر.

وفى مسرحية (الحرب) للألمانى جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann (١٨٦٢- ١٩٤٦) التى نُشرت عام ١٩١٣م يصور الكاتب "اجتماعاً غير واقعى بين ممثلى الدول، ولكل منهم رأس حيوان، ويحتدم الخلاف بينهم .... وبينما يستمر النزاع ينزل أحد الملائكة إلى شارع القرية، ويعلن عن قدوم الحرب على لسان عامل فقير".(٤٤)

أما مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان)(٤٥) التى كتبها الألمانى برتولد بريخت Bertold Brecht (١٨٩٨- ١٩٥٦م) بين عامى ١٩٣٨م/ ١٩٣٩م فتصور هبوط ثلاثة آلهة إلى الأرض؛ للبحث عن الطيبين من بنى البشر؛ ممن يُرجى على أيديهم إصلاح العالم، وإنقاذه.

وعبر السنوات التالية من القرن العشرين تعددت الأعمال المسرحية التى وظف فيها الكُتاب القوى الخارقة المختلفة، لاسيما الشيطان فى علاقته بالإنسان تأثراً بما كتبه كريستوفر مارلو، ويوهان فولفجانج جوته، فظهرت كتابات مسرحية كثيرة عن فاوست نذكر منها على سبيل المثال - لا الحصر- مسرحية (الدكتور فاوست) التى كتبها الألمانى توماس مان Thomas mann (١٨٧٥- ١٩٥٥م)، ومسرحية (السيد ومارجريتا) التى كتبها الروسى ميخائيل بولجاكوف Mikhail Bulgakov (١٨٩١-١٩٤٠م)، فضلاً عن كتابات كل من دوروثى ساير Dorothy Sayers، وبول فالير Paul Valery عن فاوست.

●●وبعد أن توقفنا عند توظيف القوى الخارقة فى المسرح عبر العصور المختلفة منذ المسرح اليونانى والرومانى، مروراً بمسرح العصور الوسطى وعصر النهضة، وصولاً إلى المسرح الحديث والمعاصر، يمكننا أن نسجل ملاحظات عدة، **نوجزها فيما يأتى:**

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

- تنوعت القوى الخارقة فى المسرح بين قوى الخير وقوى الشر؛ وقد تمثلت قوى الخير فى الملائكة التى تهبط من السماء إلى الأرض وهى تحمل الخير للبشرية، والأرباب اللاتى يقتصصن من الجناة؛ لتحقيق عدالة السماء، والآلهة التى تهبط إلى الأرض؛ لمعاونة البشر، ونجدتهم، والأشباح التى تطالب بالثأر من قاتل صاحبها حتى يطمئن فى قبره ويهدأ. بينما تمثلت قوى الشر فى الشياطين التى تدفع بالإنسان إلى الخطيئة، وتضمر له كل شر، والجان والعفاريت التى تتسبب فى إيذاء الإنسان، وضرره.

- تعددت وسائل استخدام القوى الخارقة فى المسرح، فتارة يوظف الكاتب المسرحى طيف إنسان مقتول فيما يُعرف بالشبح، وتارة أخرى يستخدم أحد الأرباب، وهى وسيلة لم تتوافر إلا فى مسرحيات اليونان والمسرحيات الدينية البدائية فى أوروبا فى العصور الوسطى، ومرة يوظف الآلهة، ومرة أخرى يوظف القوى السماوية الرحيمة كالملائكة، أو القوى الشيطانية الرجيمة كالشياطين، وزبانية الجحيم، وقد يستخدم الكاتب الجان والعفاريت وغيرهم، وقد يكتفى بمجرد الإيحاء بجو من التلميحات الغامضة لا يمكن تفسيره، أو تحديد ملامحه.

- عادة ما كان يعمد الكُتاب إلى الإظهار المباشر على المسرح لقوى خارقة لها القدرة على خلق جو أفسح مدى من الجو الذى تخلقه الحوادث الفردية المجردة التى تجرى فوق المسرح، وهى قوى لها القدرة على إشاعة قدر من الشعور بالرهبة والرعب لاسيما فى المأساة، ففى المآسى كانت للقوى الخارقة رهبتها وجلالها؛ إذ تكتسب خصوصيتها هذه من الجلال الذى تتسم به المأساة، فضلاً عن أنها تمتاز عن المخلوقات الآدمية بأفعالها الخارقة؛ ومن ثم فهى تخلق جواً من الرهبة والرعب الذى يُعد جوهر المأساة. أما فى الملهاة فتفقد هذه القوى الخارقة قدراً من جلالها، ورهبتها؛ إذ تقترب كثيراً من مستوى البشر، وأفعالهم.

- إن توظيف القوى الخارقة يسمو بالمسرحية وفكرتها من مستوى الدراما الاجتماعية العادية إلى مستوى فنى وإنسانى رفيع، ويكسبها رحابة أفق، وروح شمولية تتفق ورسالتها الإنسانية؛ إذ إن توظيفها يخلق بطريقة بارعة طابع الشمول.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

القوى الخارقة فى الأدب المسرحى المصرى

سار كُتاب المسرح المصرى على نهج كُتاب المسرح العالمى من حيث توظيف القوى الخارقة فى بعض مسرحياتهم؛ لمعالجة قضايا إنسانية مهمة، فنذكر على سبيل المثال – لا الحصر – مسرحية (فاوست الجديد)(٤٦) التى كتبها حامد إبراهيم، ومسرحية (عقد مع الشيطان)(٤٧) التى كتبها محمد سالم، ومسرحيتى: (عفريت لكل مواطن)(٤٨) و(أنا وشيطانى)(٤٩) اللتين كتبهما لينين الرملى، وغيرها من المسرحيات التى وظف فيها كُتاب مسرحنا المصرى القوى الخارقة المختلفة.

ومن الملاحظ أن بعض هؤلاء الكُتاب عوَّل كثيراً على توظيف الشيطان فى مسرحه – بوصفه صورة من صور القوى الخارقة – تأثراً بما كتبه كريستوفر مارلو، ويوهان فولفجانج جوته، بينما عمد بعضهم الآخر إلى عالم الجن، والعفاريت.

أما توفيق الحكيم فكان أسبقهم جميعاً من حيث توظيفه القوى الخارقة المتنوعة فى أعماله المسرحية؛ إذ وجد فيها عالماً ثرياً، وجذاباً، فيه من الإثارة والعجب مايلفت الانتباه، وأدرك بحسه الشعبى مدى اعتقاد قطاع كبير من الناس – عامة – فى تلك القوى، فأولاها اهتماماً كبيراً، ووظفها فى خمس مسرحيات قصيرة من فصل واحد، عالج فيها قضايا مهمة، ومتنوعة، مستلهمة من وحى الأحداث السياسية المعاصرة آنذاك، وهذه المسرحيات هى:

– (صلاة الملائكة) التى كتبها عام ١٩٤١م، ووظف فيها عالم الملائكة، مستلهماً إياها من وحى الحرب العالمية الثانية، وويلاتها.

– ووظف عالم الشياطين فى مسرحيتين:(الشيطان فى خطر) التى كتبها عام١٩٥١م، مستلهماً إياها من وحى الحرب الباردة بين المعسكرين: الشرقى والغربى. و(نحو حياة أفضل) التى كتبها عام ١٩٥٥م، مستلهماً إياها من وحى الأوضاع الجديدة التى أسفرت عنها ثورة يوليو ١٩٥٢م، ومحاولات الإصلاح التى قامت به.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

- كما وظف كائنات قمرية من ابتكاره تقوم بأفعال خارقة فى مسرحيتى: (تقرير قمرى) التى كتبها عام ١٩٧٠م، و(شاعر على القمر) التى كتبها عام ١٩٧١م، وقد استلهمهما من وحى غزو الفضاء، ووصول الإنسان إلى القمر.

فى هذه المسرحيات جعل القوى الخارقة المحور الرئيس الذى تدور حوله الأحداث، كما استلهم منها عناوين مسرحياته، وسماها بها؛ فنجح بذلك فى أن يثير فضولنا تجاه هذه المسرحيات؛ للتمعن فيما تطرحه من قضايا.

وسيشير الباحث إلى التوظيف الدرامى لعالم القوى الخارقة فى هذه المسرحيات، مع التوقف - فى شئ من التفصيل - عند مسرحية (الشيطان فى خطر) باعتبارها أنموذجاً تطبيقياً.

أولاً: القوى الخارقة فى مسرحية (صلاة الملائكة)

تصور المسرحية ملاكاً هبط إلى الأرض؛ لمعاونة أهلها، إثر تصاعد دخان حرب مشتعلة على الأرض مصحوباً بأصوات صلاة استغاثة؛ لذلك يتوجه الملاك؛ ليلتقى بالطغاة الذين أشعلوا نار الحرب، فيتهمونه بمحاولة اغتيالهم، ويصدرون قراراً يقضى بإعدامه رمياً بالرصاص، وإثر إطلاق الرصاص عليه يعود صاعداً إلى السماء، طالباً من الملائكة أن يُصلوا من أجل أهل الأرض المساكين.

وتتبدى الأفعال الخارقة التى قام بها الملاك فى قدرته على الهبوط من السماء إلى الأرض، والعودة إلى السماء ثانية، واقتحامه لمكان اجتماع الطغاة الحصين من دون مقاومة، وعدم تأثره بالرصاص الذى أُطلق عليه .

ويلاحظ الباحث أن الكاتب - فى توظيفه القوى الخارقة هنا - حاول الربط بين الملاك الذى هبط لإنقاذ البشر، والمسيح الذى بعثه الله لتحقيق الخلاص للبشرية؛ فكلاهما هبط إلى الأرض؛ لتحقيق الهدف نفسه، حتى عندما نُفّذ حكم الإعدام فى الملاك صعد إلى السماء مثلما صعد المسيح - عليه السلام - من قبله، وقد تبدى الربط بين الملاك

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

والمسيح بوضوح فى أكثر من موضع، مثل قول رئيس المحكمة للملاك "إن المحكمة تأسف، لعدم تشرفها بوضعك على الصليب؛ فالصلب ليس عقوبة مقررة فى قانون المحاكم العسكرية!"(٥٠)، ولا يُخفى علينا ما فى ذلك من إشارة إلى عملية صلب المسيح - عليه السلام - وكذلك نذكر قول الطاغيتين للملاك عقب القبض عليه، ما يأتى:

"**الملاك** : ماذا هم صانعون بى؟

الطاغية الأول: (ساخراً) ما صُنع بالمسيح قبلك.

الطاغية الثانى: (ساخراً) تمجيداً لقدرك، وقدر رسالتك التى بلغتنا".(٥١)

وإمعانا فى الربط بين الملاك والمسيح استعار الكاتب آيات من الكتاب المقدس، واستشهد بها كثيراً فى حواره؛ مما يشى بتأثره بالروح المسيحية فى هذه المسرحية؛ ولعل مرجع ذلك مدى ملاءمة المسيحية للهدف الذى وُظف الملاك من أجله؛ إذ تدعو إلى المحبة والسلام كما يدعو الملاك إلى قيم الحب، والعدل، والسلام؛ ومن ثم اتفقت الروح المسيحية مع ما تنادى به القوى الخارقة التى تنتمى إلى قوى الخير، والتى يمثلها الملاك، غير أن "الحرب التى أوحت إليه بكتابة المسرحية كانت دائرة بين دول أوروبا المسيحية، فخاطبها الكاتب بلغة تفهمها شعوبها، وتصل إلى قلوبها"(٥٢)؛ ليكسب تأييدها ضد إشعال نيران الحروب، وقد كان محقاً فى ذلك.

ويلاحظ الباحث أن الكاتب اختار من صور القوى الخارقة المتعددة، (الملاك) تحديداً؛ حتى يبعث الأمل فى إصلاح البشرية، وهدايتها، والقضاء على الحروب، والمخاطر التى تتهددها؛ فالملائكة - بما تحمله من معان الخير، وترجوه من صلاح للبشر - كانت وسيلته فى تصوير دعوة الخير والحب والسلام الهابطة من السماء، التى تبعث الأمل فى النفوس، فعلى الرغم مما تعرض له الملاك من أذى على الأرض، فإنه صعد إلى السماء وهو يحمل الأمل فى صلاح أهل الأرض، ولقد صعد الملاك "وفى يده تفاحة خضراء نضرة هدية من فتاة عذراء طيبة، وعلى لسانه نشيدها العذب: يا شجرة الحب للكائنات إن دمعك دمع السماء، وفى ذاكرته حلم العالِم - الذى لم يتحقق - بإزالة الجوع، والمرض، والعُرى من الأرض، وإبدال جحيمها جنة واسعة".(٥٣)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

إن التفاحة التى أهدتها الفتاة الطيبة للملاك ترمز إلى المحبة، وترمز إلى الأمل فى حلم الحب والسلام؛ ومن ثم لم ييأس الملاك، أو يفقد الأمل فى صلاح البشرية، وخلاصها؛ ذلك لأنه وجد على الأرض من الناس ما يحملون من المعانى، والقيم النبيلة التى تؤكد تأصل الخير فى نفوس البشر؛ مما يحتم انتصارهم ذات يوم على قوى الشر والطغيان، مثل الفتاة العذراء الطيبة التى تمثل الفطرة الإنسانية السليمة، والباحثة عن الأمن والمحبة والاستقرار، والعالِم الذى يمثل قوة العقل، ويعلن سخطه على تسخير العلم للفتك بالبشرية، ورجل الدين الذى يمثل قوة القلب.

وهكذا عايش الملاك هؤلاء البشر جميعاً (الفتاة العذراء – العالِم – الراهب) الذين يمثلون امتداد قُوى الخير على الأرض، رغماً عن وجود الطغاة الذين يشعلون نيران الحرب، فيدمرون البشرية، ويتسببون فى إفقار العالم، وإتعاسه؛ ومن ثم فالأمل موجود، والحلم أيضاً موجود، لكن لا سبيل لتحقيق أحلامنا، وآمالنا فى العدل، والأمن، والسلام، إلا بمواصلة النضال الإنسانى فى سبيل الحق؛ للقضاء على الحروب، والشرور، وقوى الظلام التى تتهددنا.

ثانياً: القوى الخارقة فى مسرحية (نحو حياة أفضل)

تدور المسرحية حول مصلح اجتماعى يعيش فى قرية فقيرة، ولكنه يرفض الفساد، ويتمنى إصلاح أحوال الناس، وإسعادهم حتى وإن كان بمساعدة الشيطان، فيأتى له الشيطان فى حلمه، ويحقق له طلبه؛ إذ يحول أكواخ القرية الفقيرة إلى مبان جميلة، ويحول فقراء القرية إلى أثرياء، فيتهمه المصلح بأنه أصلح أحوال الناس المعيشية من دون أن يصلح سلوكهم، ونفوسهم؛ ومن ثم فلم يصنع شيئاً جديداً للناس مما كان يأمله لهم، وهو إصلاح النفس لا إصلاح المظهر، والمعيشة فحسب، فيعترف له الشيطان بعجزه عن تحقيق هذا النوع من الإصلاح الذى يقصده، ويلقى عليه عبء هذه المهمة ثم ينصرف.

وتتبدى الأفعال الخارقة التى قام بها الشيطان هنا فى القدرة على الظهور المفاجئ للإنسان، أو الاختفاء المفاجئ، وتحويل حاضر القرية المسئ إلى ماض عتيق، واستبداله بحاضر آخر مبهج فى طرفة عين؛ حيث تمدنها، واعتمادها على الميكنة الحديثة فى أعمال

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

الزراعة، وتوفير المصانع بها، وتحقيق اكتفاء ذاتى من الإنتاج مع توفير الفائض للتصدير، وتحويل أبناء القرية من فقراء معدمين إلى أثرياء، وأصحاب أملاك.

ولقد منح الكاتب شيطانه – فى هذه المسرحية – ملامح جديدة، وقدمه فى صورة مختلفة عن تلك التى اعتادها الناس عنه، فصوره كهلاً، متزناً، فى صورة أميل إلى الخير؛ حتى يسهل تصديق رغبته فى معاونة الناس؛ لأن الشيطان معروف دوماً بشروره، ولا يمكن أن يأتى للإنسان بخير، أو يدفعه إلى الصواب؛ لذلك فمن المتعذر أن يصدق المصلح، أو أى إنسان على وجه الأرض أن الشيطان سيعاون فى إصلاح الناس، وإسعادهم، مثلما طلب من المصلح قائلاً "الحقيقة الوحيدة هى أنى الآن على أتم استعداد لمعاونتك فى إصلاح الناس، هل تقبل أو لا تقبل؟"(٥٤)؛ لذلك أضفى عليه الكاتب ملامح تساعد على تصديقه.

وعلى الرغم من رغبة الشيطان فى صنع حياة أفضل للناس، فإن الكاتب جعله – بما أوتى من قدرة وسلطان – يعجز عن صنع نفس أفضل؛ لقد نجح حقاً فى تحسين أحوال الناس من حيث المأكل، والملبس، والمسكن، ولكنه عجز عن صنع إنسان أرقى يمتلك إدراكاً أفضل لمعنى الحياة؛ ومن ثم فقد صور الكاتب أخطر قوة على الأرض وقد فشلت فى إصلاح الناس؛ لأن إصلاح المجتمع، وإصلاح أحوال الناس، وخلق حياة أفضل لهم، لن يتأتى إلا بإصلاح النفس البشرية، فهى جوهر الإنسان؛ بصلاحها تتصلح كل شؤون الإنسان، وإن فسدت لن تتحسن أوضاع الإنسان، بل تزداد سوءً، ويفقد إدراك معنى الحياة.

ويلاحظ الباحث أن الكاتب جعل إخفاق إصلاح النفس على يد الشيطان، يتم فى عالم الحلم لا عالم الواقع؛ ليؤكد استحالة تحقيق ذلك بأيدى أية قوى على وجه الأرض – مهما كانت قدراتها – غير الإنسان ولو فى الأحلام؛ فالإنسان وحده هو القادر على إصلاح أمور حياته بإصلاح نفسه، ولا أحد سواه، وهذا ما يؤكده الشيطان، فيقول:

"**الشيطان** :لا يستطيع هذا النوع من الإصلاح الذى تتحدث عنه غير شخص واحد.
المصلح : من هو؟
الشيطان : أنت! ".(٥٥)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

لقد أخرج الكاتب مهمة إصلاح النفس من نطاق مهام القوى الخارقة، وألقى بهذه المسؤولية على عاتق الإنسان، ولكن من هم الذين يستطيعون إنجاز هذه المهمة؟ هناك فئة محددة من الناس اختارها الكاتب لتَحَمُّل هذه المسؤولية، هى فئة المصلحين؛ فالمصلحون هم الوحيدون القادرون على القيام بذلك لا أية قوى أخرى على سطح الأرض؛ لذلك جعل الكاتب شيطانه يأتى للمصلح – لا إلى زوجته مثلاً، أو إلى أى شخص آخر من أبناء القرية، بل قصر اللقاء بينهما – ليؤكد عن طريق المقارنة بين قدرات الإنسان المحدودة وقدرات القوى الخارقة اللامحدودة، أنه على الرغم من ضعف قدرات الإنسان أمام قدرات الشيطان اللامحدودة، فإن ما لايستطيعه الشيطان من صنع نفس أفضل، يستطيع المصلح تحقيقه، فهذه مهمة المصلحين، وجوهر عملهم، ويتبدى ذلك **فيما يأتى:**

"**المصلح** :(كالمخاطب نفسه) تصورى أن إصلاح الناس يعجز عنه من يملك أخطر قوة على الأرض! .... (متابعاً تفكيره)؛ لأنه قد أعطى القدرة على كل شئ، وكُتب عليه العجز عن شئ واحد: صنع نفس أفضل!

الزوجة : نفس أفضل ؟!

المصلح : هنا عملى !".(٥٦)

ثالثاً: القوى الخارقة فى مسرحية (تقرير قمرى)

يفترض الكاتب أن القمر تسكنه كائنات قمرية، ويبنى مسرحيته على هذا الفرض الخيالى؛ إذ يصور هذه الكائنات ترقب خطوات أول رجلين يصلان إلى القمر، وتعلن عن استيائها تجاههما، فتقرر النزول من سطح القمر إلى بلد الرجلين للتحرى عن أهلها، وإعداد تقرير يفيد ذلك، ثم العودة إلى القمر مرة أخرى وتقديم التقرير له، وبالفعل تهبط هذه الكائنات القمرية إلى الأرض، وإذا بها فى مكتب زعيم سياسى يعقد اجتماعاً سرياً بقائد عسكرى، يستجوبان فى أثنائه عالِماً صينياً توصل إلى اكتشاف خطير يقضى على الجوع فى العالم؛ مما يشكل خطراً اقتصادياً، وسياسياً على بلديهما، فيحاولان الاستحواذ على سر اكتشافه مقابل أن يتقاضى أى مبلغ من المال، لكنه يرفض طلبهما، حينئذ يأمران بإعدامه، فتندهش الكائنات القمرية من أمر القائد والزعيم، وقبل عودتها إلى القمر تشاهد ابن القائد العسكرى وابنة الزعيم السياسى يرفضان مبدأ الحرب، ويثوران على الأسس الظالمة التى تحكم المجتمع الأمريكى الذى يحارب الشعوب الفقيرة، المدافعة عن أقواتها، وحرياتها.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ومن الملاحظ أن القوى الخارقة فى هذه المسرحية هى الكائنات القمرية، التى ابتكرها الكاتب من وحى خياله - متأثراً بهبوط أول سفينة فضاء أمريكية على سطح القمر عام ١٩٦٩م - ومنحها قدرات لاحدود لها؛ إذ ترى البشر، وترقب تحركاتهم، ولا يمكن أن يروها، وتسمع أصواتهم وأحاديثهم ولا يمكن أن يسمعوها، وتملك القدرة على الهبوط من السماء إلى أى مكان تريد فوق سطح الأرض فى لمح البصر، والصعود مرة أخرى إلى سطح القمر.

ولقد ميزها الكاتب بسمات فريدة؛ فجعلها ذكية، غير مرئية للعين البشرية، لا تأكل، ولا تجوع؛ ومن ثم لاتعرف المتاعب، أو المشاكل التى يعانى منها البشر، والتى يسببها الجوع، أو الطعام، فنسمعها تقول عن **الطعام:**

"**القمرى ١** : نحمد الله أننا نحن لا نعرف هذا الشئ.
القمرى ٢ : لو عرفناه نحن لكنا مثلهم يقتل كل منا الآخر".(٥٧)

ولقد حرص على رسمها فى صورة "متجردة من الغرض والتحيز، ونظرتها موضوعية محايدة؛ ومن ثم أكثر إقناعاً، وإن كانت أميل إلى الخير، والقيم السامية؛ بحكم خلوها من نوازع البشر وأطماعهم"(٥٨)؛ لذلك كلفها - عبر أحداث مسرحيته - بالقيام بمهمة موضوعية حيادية، هى تقصى حقائق أهل الأرض، وتسجيل كل ما تلاحظه بدقة، وتقديم تقرير بذلك إلى القمر، وهذا مايوضحه الحوار **الآتى:**

"**القمرى ١** : ربما استطاعت معجزة أن تصلح الأمور.
القمرى ٢ : هذا لا شأن لنا به، كل مهمتنا أن نسمع ونرى ونقدم تقريرنا.
القمرى ١ : فلنسرع بتقديمه إذن.
القمرى ٢ : إذن فلنعد إلى قمرنا".(٥٩)

أى إن الكاتب قصر دور هذه الكائنات القمرية على مجرد استطلاع ما يحدث على سطح الأرض، وتسجيله تسجيلاً حرفياً دقيقاً، فلا تتدخل بين أهل الأرض، ولا تحاول مساعدتهم، أو لومهم، أو حتى نصحهم - بخلاف ما فعل الملاك فى مسرحية (صلاة الملائكة) - فكل مهمتها تنحصر فى التحرى عن أهل الأرض، وتقديم تقرير يفيد ذلك.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ويرى الباحث أن هذه الموضوعية، والحيادية التى خص بها الكاتب كائناته القمرية الخارقة – بوصفها عينه التى ينقل لنا بها أحوال أهل الأرض – وجعلها السمة الجوهرية التى تشكل ملامحها، استهدف من ورائها تحقيق أمور عدة مثل: التصوير الحرفى لبشاعة الواقع، وما يحدث على الأرض بين البشر، والكشف عن أنانية الإنسان، وجشعه، وما قد يتسبب ذلك فى إيذائه، وإتعاسه، بل تدمير نفسه، وتدمير العالم كله، وإبراز دور العامل الاقتصادى فى إشعال نيران الحرب بين الدول، وفضح زيف السياسة الاستعمارية فى المجتمعات الرأسمالية عامة، والمجتمع الأمريكى على وجه الخصوص، وكشف علاقة الاحتكارات الصناعية والزراعية بإشعال نار الحرب، وتعرية القيم المبتذلة التى يقوم عليها المجتمع الرأسمالى المستغِل.

وهكذا يسجل الباحث أن هذه الكائنات الخارقة – على هذه الشاكلة – استطاعت أن تفى بأغراض الكاتب، بل استطاع أن يحقق الأهداف التى يرمى إليها من وراء توظيفه لها على النحو السابق.

رابعاً: القوى الخارقة فى مسرحية (شاعر على القمر)

فى هذه المسرحية يرسل الكاتب شاعراً مع رائدى فضاء إلى سطح القمر، وهناك يلتقى بالكائنات القمرية التى تتجسد له فى صورة بشرية محببة، وتخبره بفزعها من كوكب الأرض بما فيه من حروب، وما تغرقه من دماء، ثم تختفى، فيعود رائدا الفضاء بعد أن أنهيا عملهما من جمع صخور تلمع بالذهب الخالص، وتبرق بالماس النفيس، ويقرران الهبوط بها لبلديهما، فيرفض الشاعر العودة معهما بهذه الكنوز؛ لأنها من وجهة نظره تُعد وقوداً سيشعل حرباً جديدة لكنها هذه المرة على سطح القمر؛ إذ سوف يتقاتل البشر من أجلها، حينئذ تعود الكائنات القمرية – التى لا يسمعها سوى الشاعر وحده – وتقنعه بالعودة مع الرائدين إلى الأرض، مؤكدة أنها لن تتركه وحيداً فى صراعه ضد العلم الذى يدمر البشرية، ويشعل نار الحروب، وبالفعل تنفذ وعدها له، فعقب وصوله إلى الأرض يجدها بجواره عوناً له، وقد عبثت بنتيجة الفحوص التى أُجريت على الكنوز الصخرية؛ إذ أثبتت تقارير المعمل أنها تراب زجاجى، بل مجرد مواد زهيدة تخلو من الكنوز، أوالثروة.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وجدير بالذكر هنا أن الكاتب استعار كائناته القمرية غير المرئية التى ابتكرها فى مسرحيته السابقة (تقرير قمرى)، وقام بتوظيفها مرة أخرى فى هذه المسرحية بوصفها قوى خارقة؛ إذ تتبدى أفعالها الخارقة فى أنها ترى الآخرين ولا يمكن أن يروها إلا إذا تجسدت لهم، كما أنها تتشكل فى صور عدة كيفما تشاء ولمن تشاء، وتملك القدرة على الظهور والاختفاء المفاجئ، وكذلك الهبوط للأرض، والصعود إلى سطح القمر فى أى وقت تريد.

وقد حملها بأفكاره وآرائه عن الحرب ومخاطرها، والسلام وضرورة إقراره؛ لذلك منحها خصائص جديدة، وغريبة عما سبق، فجعل لها أجنحة، وقد تلاشت الفوارق بين نوعيها: الذكر والأنثى، واتحدت فى شكل واحد، ونوع واحد، وجعلها تعيش فى ائتلاف ولا خلاف بينها، كما لا تعرف حدوداً للزمن؛ إذ لا يوجد عندها زمن، ولا تلد ولا تموت؛ فهى طاقات من فكر وشعور تتبدد وتتجدد من تلقاء الذات كالضوء، والنور.

ويرى الباحث أن الكاتب صورها على هذه الهيئة؛ ليخلق فوق سطح القمر عالماً مثالياً يتيح له إدانة أهل الأرض، وأفعالهم، ومن يزحفون منهم إلى القمر بين الحين والآخر؛ ومن ثم يضع أهل الأرض بأطماعهم، وشرورهم، والبلاء الذى حل بكوكبهم، أمام أهل القمر ومثاليه عالمهم؛ مما يتيح له أن يبرز- عن طريق هذه المقارنة - بشاعة مايحدث للبشرية على الأرض من حروب، وتحريق، وتدمير، للدرجة التى تثير فزع أهل القمر، وتوجسهم أيضاً.

والكائنات القمرية - كما أراد لها الكاتب - تمثل القيم النبيلة كلها من تآلف، ووحدة، وأمان؛ إذ ترمز إلى قوى الخير، والحب، والسلام؛ لذلك اختار أن يجمعها بالشاعر لا بأى فرد آخر من أفراد عمليات غزو الفضاء؛ لأن الشاعر يمثل هو الآخر القيم الإنسانية السامية من حب للبشر، وحرص على العدالة، وإقرار السلام، فاتفقت مثاليته مع مثاليتها، وتوحدت أهدافه السامية مع أهدافها النبيلة؛ لذا تعاطفت مع موقفه، وناصرته فى صراعه ضد قوى العلم الشريرة المستغِلة، التى تكاد تشعل نار حرب جديدة.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وكان من المنطقى أن تصير بينها وبينه صداقة، وألفة، ومن المنطقى أيضاً أن يقصر الكاتب علاقاتها بالشاعر من دون غيره من الشخصيات الأخرى؛ مما يشى بإيمان الكاتب العميق بدور الأدباء والمفكرين فى إنقاذ البشرية من مخاطر الحروب وويلاتها، غير أنه استهدف من وراء ذلك أن يبلور فكرته حول موضوع الحرب بوضوح؛ إذ حاول أن يوحد بين رأى فئة من أهل الأرض يمثلها الشاعر، ورأى أهل القمر، حول بشاعة الحروب التى تحدث على الأرض، والرفض التام لتسخير قوى العلم للتخريب، والتدمير، وإشعال نيران الحرب، بدلاً من خدمة البشرية، وإنقاذها، والعمل على رفاهيتها، وإسعاد أهلها.

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يجمع بين الكائنات القمرية النبيلة ورائدى الفضاء أو مدير عمليات غزو الفضاء فى مشهد واحد، ولم يعقد بينهم صلة ما؛ لأنهم يرمزون إلى الوجه المادى القاتم للعلم، فلا تتفق توجهاتهم وأهدافهم النفعية مع الأهداف السامية النبيلة للكائنات القمرية؛ ومن ثم فهذه الشخصيات من أهل الأرض والكائنات القمرية من أهل القمر على طرفى نقيض، ولا يمكن أن يحدث بينهم تآلف، أو وفاق، وهذا ماعكسه رأى أهل القمر حين يصفون رواد الفضاء، **فيقولون:**

"**الكائن ١** : سافكون !

الكائن ٢ : لمامو صخور !

الكائن ٣ : من جوارح الصقور".(٦٠)

فأهل الأرض – كما تراهم الكائنات القمرية – لا يرون فى جمال القمر الفاتن سوى مصدر للمواد الخام الثمينة القابلة للاستغلال الاقتصادى الذى يجلب لهم الثراء؛ الأمر الذى يسهم فى تحويل سطح القمر إلى أرض للنزاع السياسى والعسكرى والاقتصادى بين الدول؛ مما يعكر صفو أمنه وسلامته؛ لذلك كانت هذه الكائنات القمرية ترقب فى خشية ورجاء قدوم الإنسان إلى سطح القمر النقى الطاهر، وتخشى – مثل الشاعر تماماً – أطماعه، ووحشيته.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

مسرحية (الشيطان فى خطر)
أنموذجاً تطبيقياً

وقع اختيار الباحث على هذه المسرحية تحديداً لتكون أنموذجاً تطبيقياً؛ بسبب أن الكاتب قدم الشيطان فيها بصورة مختلفة عن طبيعته الشريرة، فعلى الرغم مما هو معروف عن الشيطان من شرور، وأنه مصدر الشر والعداء للإنسان، بل مصدر الشر الكونى السرمدى فى الوجود كله، فإن الكاتب رسمه فى ملامح جديدة جعلته أميل إلى الخير؛ إذ جعله يسعى – على غير عادته – إلى نجدة البشرية من الشقاء، ويحاول إنقاذ الإنسان من الأخطار التى تطوقه بدلاً من توريطه، أو الإضرار به؛ الأمر الذى يثير الدهشة، والغرابة، ويضفى على الشيطان طابعاً جديداً، وتفرداً متمايزاً؛ مما يستدعى التوقف بالدراسة عند هذا النموذج الشيطانى الغريب؛ للتعرف إلى حقيقة الأسباب التى دفعت الكاتب إلى تصويره على هذا النحو، ومعرفة المغزى، والهدف الذى يريد توصيله، والأثر الفنى الذى استهدفه من وراء ذلك.

وبسبب الصورة الإيجابية الجديدة التى رسمها توفيق الحكيم للشيطان فى هذه المسرحية، فإن عنصر المباغتة غير المتوقعة يتوافر فيها بوضوح من دون غيرها من المسرحيات الأخرى التى وظف فيها القوى الخارقة، لاسيما وأنه كلف هذه القوى فى مسرحياته بدور يتوافق وطبيعتها المعتادة؛ إذ كلف الملائكة – بما تمثله من خير – بدور قوى الخير بما يتوافق وطبيعتها الخيرة، وكلف الكائنات القمرية التى رسمها من وحى خياله بوصفها كائنات خيرة، بدور قوى الخير هى الأخرى بما يتوافق وقيمها السامية، أما الشيطان فقد كلفه بدور جديد عليه جعله يختلف عن نموذج الشيطان الفاوستى الذى استدعاه كُتاب المسرح العالمى فى أعمالهم عبر العصور، أو حتى كُتاب مسرحنا المصرى، والعربى؛ الأمر الذى يكشف عن المفارقة الساخرة التى تتأسس عليها أحداث المسرحية، ويدعو للدراسة.

حقاً وظف الكاتب الشيطان فى مسرحية (نحو حياة أفضل) على نحو مثالى أيضاً، وفى صورة إيجابية يبدو معها أميل إلى الخير كما فى مسرحية (الشيطان فى خطر)، لكن

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

مساحة دوره جاءت محدودة عبر أحداث مسرحية (نحو حياة أفضل)، واقتصرت على اللحظات التى يحلم فيها البطل؛ إذ جعل مشهده مع البطل يتم فى أثناء الحلم، حتى الخوارق التى يحققها لا تتم إلا فى الحلم؛ أى فى لحظات اللاوعى، والغياب عن الواقع؛ ومن ثم فإن الأثر الذي يحققه الكاتب بتوظيفه الشيطان فى هذه المسرحية، لم يكن بقوة الأثر نفسه الذى نستشعره بتوظيفه مثيله فى مسرحية (الشيطان فى خطر)؛ لأن ما يتم في الأحلام غير قابل للتصديق، ولا يتحقق على أرض الواقع؛ لأنه مجرد خيال، أوحلم، وربما أضغاث أحلام؛ لذلك كان توظيف الشيطان فى مسرحية (الشيطان في خطر) أكثر تأثيراً، وإقناعاً، وأكثر تحقيقاً لهدف الكاتب؛ ومن ثم اختارها الباحث ليتوقف عندها بالدراسة فى شئ من التفصيل.

وتصور هذه المسرحية شيطاناً يتصل تليفونياً بفيلسوف مفكر؛ ليطلب مقابلته، وبالفعل يأتى الشيطان إلى الفيلسوف فى حجرة مكتبه بعد منتصف الليل، ويقطع عليه خلوته، وانهماكه فى القراءة؛ ليطلب منه أن ينجده، وينقذه من مصيبة الحرب القادمة، ويلح عليه أن يمده بفكرة عبقرية من أفكاره؛ لمنع هذه الحرب المتوقعة، وفى أثناء ذلك تقتحم الزوجة حجرة مكتب زوجها الفيلسوف، وتعنفه على مرآى ومسمع من الشيطان الذى لا تراه، محاولة فرض شخصيتها على زوجها بالقوة، والتحكم فى شؤون البيت وحدها من دونه؛ فينشب بينهما خلاف عائلى يفصح عن ضعف شخصية الزوج أمام زوجته، للدرجة التى تمسك معها الزوجة بمحبرة المكتب محاولة أن تهشم بها رأس زوجها الذى يصرخ مستنجداً بالشيطان؛ لينقذه، فيسخر الشيطان من الزوج الفيلسوف معبراً عن خيبة أمله فيه؛ فقد جاء إليه الشيطان فى أول الأمر يستنجد به؛ لينقذه، وينقذ البشرية من حرب قادمة، فإذا به يعجز عن إنقاذ نفسه من شر زوجته، فكيف يستطيع أن ينقذ البشرية؟!

وفى توظيفه القوى الخارقة فى هذه المسرحية اعتمد الكاتب على ركائز ثلاث، هى: (الطابع الفانتازى)، و(الطابع الرمزى)، و(الطابع الكوميدى)، ونتوقف عندها فيما يأتى:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

أولاً: الطابع الفانتازى

الفانتازيا "موقف خيالى، أو فكرة خيالية تكسر حدود المعقول، أو تصور وضعاً لا يتحقق عادة فى حياتنا اليومية، كما فى قصص المخترعات العلمية، أو تلك التى تصور غزو الإنسان للكواكب وسكانها، والحديث مع أهلها المتخيلين وهكذا، كما تضم أية فكرة غير معقولة تقوم على افتراض غير مألوف؛ بقصد تجسيد فكرة تصدم القارئ، أو المتفرج، مثل: مشاهد وليم شكسبير التى تقدم الأرواح الشريرة، والجان، وأشباح الموتى، أو مسرحية (فاوست) التى تقدم الشيطان بشخصه على المسرح عند يوهان فولفجانج جوته، وتقدم إلى جانب الشيطان ملائكة الخير والشر عند كريستوفر مارلو"(٦١)؛ أى إن الفانتازيا "تحلق فى عالم الخيال متجاوزة حدود الواقع، ومنطق أحداثه؛ لتبنى عالماً خاصاً متحرراً من قيود القوانين الطبيعية"(٦٢)، وفى سبيل تحقيق ذلك تصور الإنسان بمنطقه السليم اليومى المعتاد أمام فكرة خيالية، وهذا ما ينطبق على مسرحية (الشيطان فى خطر)؛ فقد بنى الكاتب فكرتها على حبكة فانتازية تقوم على افتراض خيالى غير مألوف يكسر حدود الواقع والمألوف، ويتمثل فى ظهور الشيطان بشخصه للإنسان يستنجد به، ويطلب منه العون والمساعدة، وهذا وضع لا يتحقق عادة فى حياتنا اليومية.

ولكن ما الهيئة التى تجسد فيها الشيطان للفيلسوف فى هذه المسرحية؟ وما ملامحها المميزة؟ وما هدف الكاتب من وراء ذلك؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات تقودنا إلى التوقف أمام الصورة التاريخية للشيطان، وانعكاساتها على المسرحية؛ فعندما طرد الله – تعالى – الشيطان من الجنة، اتخذ هو وأعوانه من أحشاء الأرض مقراً لهم، إذ أخذوا يشيدون مملكتهم، وظلوا بعيدين عن الأنظار لفترة طويلة، وهذا مايوضحه (جمال عبد الناصر)(٦٣) حين يقول "مقر الشياطين كما تصوره المسيحية هو الوجه المقابل لمملكة السماء، الوجه المرعب المخيف. فالجحيم يقع فى هوة سحيقة تكتنفها الظلمات، وتملؤها الدخان، ويملؤها البغضاء، والوحشية، والعذاب، فى خلفية سوداء قاحلة منغمسة فى الضباب حيث عرش إبليس اللئيم". وكان الناس لايشعرون بوجود الشيطان إلا فى خشخشة الأشبر

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

فى الغابات المظلمة، وفى مخاوف الليل، وظلامه الدامس المزعج، ثم بعد ذلك بدأ الشيطان وأعوانه يظهرون للناس فى أشكال متنوعة، ومختلفة؛ حتى لا يبعثون على النفور، والاشمئزاز؛ فتارة يظهر الشيطان فى صورة إنسان، وتارة أخرى يظهر فى صورة حيوان.

وبالنسبة لتنكره فى صورة إنسان؛ فتارة يظهر لبعض الناس متخفياً فى صورة إنسان أسود البشرة، وأسود الشعر، متشحاً بالسواد. وتارة أخرى يتخفى فى صورة إنسان طويل القامة، حسن الطلعة والخلق، يجيد التحدث باللغات كلها بطلاقة، ويناقش أعقد القضايا اللاهوتية.(٦٤)

أما بالنسبة لتنكره فى صورة حيوان؛ فكان يظهر فى صورة ماعز أسود، أو كلب أسود، أو قطة سوداء، أو فى أشكال حيوانية أخرى، أو يظهر فى صورة إنسان له جلد حيوان؛ "ففى مدينة (بواتييه) بغرب فرنسا عام ١٥٧٤م كان الشيطان ماعزاً يتحدث مثل الإنسان، وفى (بريسى) فى عام ١٦١٦م كان كلباً أسود يقف على رجليه الخلفيتين ويتحدث، وفى جزيرة (جيرنزى) فى عام ١٦١٧م ظهر لإمرأة بوصفه كلباً ذا قرنين، وتحدث معها مرحباً بها"(٦٥)، لكن بعض الناس يربط بين الشيطان والخفاش الذى يعشق الظلام؛ فيصوره بجناحى خفاش، مثل زنوج أمريكا الجنوبية الذين اعتقدوا لفترة طويلة أن للشيطان شكل الخفاش، وهذه الصورة الخفاشية للشيطان تطل علينا فى القرن التاسع عشر فى رسومات جوستاف دورى Gustave Dore (١٨٣٢ – ١٨٨٣م) التوضيحية لملحمة جون ميلتون John Milton (١٦٠٨– ١٦٧٤م) الشهيرة (الفردوس المفقود).(٦٦)

ويلاحظ الباحث أنه مهما كانت الهيئة التى يظهر عليها الشيطان، فإن الصورة الأكثر شيوعاً عنه هى تلك التى يبدو فيها على هيئة ماعز أسود ضخم، أو بوصفه مخلوقاً نصف إنسان ونصف ماعز؛ وفى كل هيئة يتنكر فيها الشيطان لا يستغنى عن قرنيه اللذين يميزاه؛ فهما يرمزان إلى النشاط الحيوانى، والقوة الوحشية والجنسية المفرطة لذكور الحيوانات ذات القرون، مثل الثيران، والماعز، والخراف، والغزلان، وغيرهم.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وجدير بالذكر أنه على الرغم من الصورة السابقة الشائعة عن الشيطان، فإن الفنانين والأدباء قد عمدوا إلى تصويره في صورة كائنات بشعة مخيفة بعيون بارزة، وأفواه ذات أنياب، ومخالب، وتميزها رؤوس كبيرة، وأجسام ضعيفة، وقرون، وذيول، وريش، وأجنحة؛ وكلها ملامح تدل على الفوضى، والتمرد ضد نظام الطبيعة، والكون الذى وضعه الله.

وهذه الصورة التى رسمها الفنانون والأدباء للشيطان فى أعمالهم، قد التزم توفيق الحكيم بها – إلى حد كبير – عندما نسج ملامح شيطانه فى مسرحية (الشيطان فى خطر)؛ إذ حرص على تقديمه فى صورة بشعة مخيفة يميزها قوام نحيف، وعينان بارزتان لامعتان، وأنف طويل، من دون أن يغفل القرنين الصغيرين اللذين يرمزان إلى قوته الوحشية، وطبيعته النفعية، وأفعاله الهمجية الشريرة الخارقة. كما أضاف إلى هذه الصورة ثيابه الحمراء، باعتبار أن اللون الأحمر لون الدم " كما أنه لون مثير للمخ، وله خواصه العدوانية؛ إذ يرتبط بالعنف، والاستفزاز، والإثارة "(٦٧)، وكلها معان تناسب شخصية الشيطان بوصفه ممثلاً لقوى الشر والظلام، ونذير شؤم، ورمز العداء للإنسان ولربه، ورمز القسوة والبغاء، ومصدر الشر والبلاء للبشرية. وتتضح ملامح الصورة التى رسمها الكاتب للشيطان **مما يأتى:**

"**الفيلسوف:** (فى همس) الشيطان؟!
الشيطان : أخشى أن يكون منظرى قد خيب ظنك!
الفيلسوف: بالعكس! منظرك لا يختلف مطلقاً عما اعتدنا أن نراه فى الصور! ثيابك الحمراء! وقرناك الصغيران، وعيناك اللامعتان! وأنفك الطويل! وقوامك النحيل".(٦٨)

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم قد جسد شيطانه فى هذه الصورة المعتادة عنه فى مخيلة الناس؛ تلك التى عرفوه بها، وتبلورت فى أذهانهم – عن طريق ما سمعوه عنه، أو شاهدوه فى الصور – كى يسهل على الفيلسوف معرفة الشيطان؛ مما يمهد إلى طرح الفكرة الرئيسة، كما يمهد للمفارقة الدرامية التى بنى عليها مسرحيته؛ الأمر الذى يسهم فى خلق الأجواء المناسبة للقضية المطروحة، فيقول **الشيطان:**

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

"**الشيطان** : لست أدرى كيف صُنعت لى هذه الصورة! ولكن مادمت قد عُرفت بها، فلابد أن أرتديها، كذبة مشهورة أجدى من حقيقة مستورة.

الفيلسوف : (مندهشاً) الشيطان! حضرتك إذن الشيطان! الشيطان الذى نقرأ عنه فى الكتب، ونسمع عن أعماله العجب؟!

الشيطان : (متواضعاً) هو أنا ولا فخر!".(٦٩)

وعبر توظيفه الشيطان فى هذه المسرحية – بوصفه صورة من صور القوى الخارقة – يعالج الكاتب قضية إنسانية مهمة ألا وهى قضية الحرب، مستلهماً إياها من وحى الحرب العالمية الثانية، وما أرسته من أجواء مضطربة غير مستقرة فى سنوات مابعد الحرب؛ إذ كان العالم فى عقد الخمسينيات – زمن كتابة المسرحية – يضطرب تحت وطأة الحرب الباردة بين المعسكرين: الشرقى والغربى، وسباق التسليح النووى، ولامعقولية الأحداث؛ الأمر الذى يشى بقرب قيام حرب عالمية ثالثة مدمرة، وكان الكاتب يتوجس خيفة من قيام تلك الحرب المتوقعة، فحاول فى مسرحيته هذه أن يصور مخاطر الحروب، وويلاتها، والخراب المخيف الذى تلحقه بالبشرية، مستهدفاً الهجوم عليها، والرفض التام لها؛ ولكى يؤكد بشاعة الحروب لم يجعلها مصدر خطر لعالم البشر فحسب، بل جعلها أيضاً مصدر خطر يهدد العالم الغيبى الميتافيزيقى لاسيما قوى الشر نفسها التى يمثلها الشيطان؛ فيصور الشيطان هلعاً قلوقاً تؤرقه فكرة قيام حرب قريبة قادمة، وتستثيره ، وهذا مايتبدى من الحوار الآتى:

"**الفيلسوف**: نبدأ إذن بالسؤال: ما الخطر الذى يهددك؟

الشيطان : الحرب!

الفيلسوف: (فى دهشة) الحرب تهددك أنت؟

الشيطان : طبعا تهددنى أنا، أى وجه للدهشة فى هذا ؟! إن الحرب القادمة فظيعة! وأظنك لا تجهل ذلك؛ قنابل ذرية وصاروخية ستحطم الدنيا، وتفتك بالناس!".(٧٠)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ومن المعروف لدى الناس جميعهم أن الشيطان – بوصفه رمز العداء للإنسان – سبب البلاء، والحروب، والنكبات التى تحل بالبشرية؛ إذ يشعل الغضب، ويستثير الكراهية والحقد بين ساسة الدول الكبرى، ويؤجج الطمع والجشع فى نفوس زعماء الدول وقادتها، بل يدفع الدول الكبرى إلى بسط نفوذها، وفرض سيطرتها بالقوة على دول أخرى؛ من أجل الاستيلاء على ثرواتها وأموالها؛ مما يتسبب فى إشعال نيران الحرب بين دول العالم؛ لكن الكاتب أراد أن يدين الإنسان نفسه، ويؤكد أنه مصدر شقاء البشرية، وتعاستها، والسبب الرئيس فى إشعال الحروب المدمرة، ولا أحد سواه حتى قوى الشر نفسها؛ ولكى يبلور فكرته هذه قام بتبرأة الشيطان من هذه التهمة، وألصقها بالإنسان، بل جعل الشيطان يسعى جاهداً إلى منع مصيبة الحرب، وهذا يتضح على النحو الآتى:

"**الفيلسوف:** عجيبة! الدنيا كلها تظن الشيطان هو الذى يوسوس لزعماء الدول الكبرى؛ كى يشعل نيران الحرب القادمة! وهاهو ذا الشيطان بنفسه يتنصل، وينكر!

الشيطان : أجُننت أنا ياسيدى الفاضل، حتى أحرق العالم كله، وأحرق نفسى معه؟!

الفيلسوف: معقول!

الشيطان : أأنا مغفل؟! أأنا أريد الانتحار؟! إنى كما قلت لك الآن قد صرت أميل إلى الهدوء، والعزلة، ولكن بعض الناس، فيما يظهر، يريدون الصخب والجلبة! وتطربهم أصوات المفرقعات! وهذا شأنهم إلى حد ما، وكان فى استطاعتى من قبل أن أضع أصابعى فى أذنى! ولكن المسألة فيما أرى تتطور، ولم تعد المفرقعات بالنسبة لى أنا مجرد أصوات!

الفيلسوف: أنت إذن تريد ... ؟

الشيطان : منع الحرب!".(٧١)

ولم يكتف توفيق الحكيم بالكشف عن رغبة الشيطان فى منع قيام حرب متوقعة فحسب، بل بالغ أكثر من ذلك وصوره ينادى بالسلام، ويكرس جهوده؛ من أجل إقرار السلام العالمى بين الدول؛ حتى يتحقق الأمن والاستقرار للبشرية جمعاء، ولكنه يخفق فى هذه المهمة، وهذا ما يصوره الحوار الآتى:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

"**الفيلسوف:** شئ غريب! وهل من المتعذر عليك أن تهمس فى آذان زعماء الدول الكبرى!

الشيطان : فعلت وهمست بكلمات السلام، وقامت فى كل معسكر جماعات تطبع المنشورات، وتقوم بالدعايات، منادية بالسلام، ولكن ماذا كان من أمر هذا كله؟ إن كلمة (السلام) نفسها قد انقلبت مرادفة (للحرب)، ولم أجد فى القواميس كلمة أخرى أهمس بها فى الآذان لمنع الحرب".(٧٢)

وبذلك يصور الكاتب عجز الشيطان عن تهدئة الأوضاع بين ساسة المعسكرين: الشرقى، والغربى، بل يؤكد فشله فى محاولته إقرار السلام العالمى بين الدول؛ بسبب وحشية الإنسان، وشراسته، وطمعه، وجشعه، وغروره، وكأن الكاتب أراد أن يقول: إن الإنسان أكثر خطراً على نفسه وعلى البشرية من الشيطان نفسه، كما أنه أكثر شراً من قوى الشر نفسها.

وفى إطار تأكيد هذه الفكرة، اختار الكاتب أن يأتى بالشيطان إلى فيلسوف مفكر – يطلب منه معاونته فى منع الحرب القادمة بين البشر – لا إلى مهندس، أو طبيب، أو واعظ دينى، أو قائد عسكرى، أو زعيم سياسى مثلاً، وهذا أمر له ما يبرره من وجهة نظر الباحث؛ إذ إن لدى الكاتب إيماناً عميقاً بدور المفكرين والأدباء ومسؤوليتهم فى توجيه مصير البشرية، وإنقاذها من الأخطار التى تتهددها، وهذا ما يؤكده (فؤاد دواره)(٧٣) بقوله "فلم يتخل توفيق الحكيم عن إيمانه القديم بدور المفكرين والأدباء فى مناهضة الحروب وإقرار السلام باعتبارهم حماة القيم الروحية، والمدافعين عن المثل العليا، والمبادئ الإنسانية السامية، فى كل عصر وأوان ضد قوى الغرائز الأرضية المدمرة، بل لقد دعا إلى إشراكهم إشراكاً فعليا فى توجيه سياسة العالم".

لذلك نلاحظ أنه قد تبنى فى كتاباته فكرة أن الفلاسفة هم أصلح الفئات لتولى شؤون الحكم والسياسة لاسيما فى أوقات الأزمات، والحروب، أو على الأقل يكون لهم دور فيها، ولا يخفى علينا أنها فكرة أفلاطونية قديمة ترددت كثيراً فى أعماله، فيقول "كلما حل بالدنيا الخراب، وفتكت بالإنسانية الحروب، وتوالت المصائب والمآسى، تساءل الناس: لماذا لا يقود

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

الفلاسفة زمام العالم؟ .... إنهم بتفكيرهم المتسامى عن الغرائز قد يستطيعون تجنيب العالم ويلات العواطف المتأججة التى تلهب النفوس، وتدفعها إلى المجازر، والنكبات"(٧٤)؛ لذلك عقد اللقاء فى مسرحيتة بين الشيطان والفيلسوف، لكنه جعل الفيلسوف المعقودة عليه آمال كبيرة فى تصحيح مسار البشرية، وتجنيبها ويلات حرب مدمرة، غير قادر على تصحيح مسار العلاقة بينه وبين زوجته المتسلطة، وغير قادر كذلك على تجنيب نفسه ويلات بلائها وشرورها؛ لقد فاقت الأمور بينه وبين زوجته كل حد، وأصبح يبحث عن معين يغيثه، وينقذه مما هو فيه، فكيف يستطيع أن يغيث البشرية؟، إنها إشارة واضحة وذكية إلى أن شرور الإنسان فاقت كل حد للدرجة التى أضرت بالإنسان نفسه، وبالنخبة المعقودة عليها آمال كبيرة فى خلاص البشرية، فلا أشرس من الإنسان على نفسه، بل على الإنسانية جمعاء.

ويسجل الباحث أنه عبر الإطار الفانتازى للمسرحية – المتمثل فى استخدام القوى الخارقة ممثلة فى الشيطان – يحقق الكاتب لفكرة الحرب التى يعالجها فى مسرحيته طابع الشمول، خالقاً بهذا العنصر شيئاً مما أشار إليه (الأراديس نيكول)(٧٥) فى معرض حديثه عن هذا العنصر الدرامى فى مسرحيتى: (العاصفة)، و(حلم ليلة صيف).

ولتأكيد هذا الطابع الشمولى أدار الكاتب أحداث مسرحيته فى زمان ومكان غير محددين، ولم يطلق على شخصياتها أسماء بل جعلها أقرب إلى الأنماط؛ إذ لم يأبه بإبراز الملامح الداخلية للشخصيات المسرحية، ولم يشر إلى تاريخها، أو يؤكد أبعادها الثلاثة (المادية – النفسية – الاجتماعية)، بل اكتفى بتقديم شخصيات نمطية، وبسيطة، ذات بعد واحد، بحيث جاء تصويره لها قاصراً على أحد وجوهها، مكتفياً بإبراز الدور الوظيفى لكل منها؛ ليؤكد مغزى الفكرة التى يطرحها، وفاعليتها؛ فاكتفى فى شخصية الفيلسوف بدوره الوظيفى بوصفه مفكراً ومتأملاً، مهمته توليد الأفكار، وباعتباره زوجاً تعساً – فى الوقت نفسه – يعانى من تسلط زوجته عليه، واقتصر فى شخصية الزوجة على دورها الوظيفى بوصفها زوجة متسلطة، سليطة اللسان، تسعى إلى فرض شخصيتها على زوجها بالقوة، والاستحواذ على محفظة نقوده، واكتفى فى

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

شخصية الشيطان بدوره الوظيفى بوصفه كائناً نفعياً غير بشرى يسعى إلى منع الحرب من أجل الحفاظ على حياته؛ فجاءت الشخصيات على هذه الشاكلة مجرد نماذج وأنماط مجردة من أسمائها، وموصوفة بأعمالها، وأفعالها؛ مما أضفى على المسرحية طابع الشمول الإنسانى، وهو عنصر من عناصر بناء المأساة كما حدده الأراديس نيكول.

وإن كان الكاتب قد ضمن المسرحية بعض سمات المأساة، فهذا لا يعنى أنها مأساة بالفعل؛ كل ما فى الأمر أن هذه السمات قد سمت بالمسرحية وفكرتها من مستوى الدراما الاجتماعية العادية إلى مستوى فنى وإنسانى رفيع، وأكسبتها رحابة أفق، وروح شمولية تتفق ورسالتها الإنسانية.

ثانياً: الطابع الرمزى

إن أدبنا العربى غنى بالأدب الرمزى، فكُتبنا الدينية تزخر بأدب رمزى لا نظير له، وكُتبنا الأدبية مثل:(ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران للمعرى، والمقامات)، وغيرها، تزخر بالصور الرمزية الفذة، حتى (الأدب الصوفى)(**) فهو حافل بالرموز.

ويُعرف الرمز فى أبسط صوره بأنه "علامة أو إشارة – قد تكون صورة، أو كلمة، أو نغمة – لها دلالة معروفة، أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة"(٧٦)؛ بمعنى ارتباط هذه العلامة أو الإشارة بقيمة محددة متوارثة، أو بمدلول ما راسخ فى الأذهان، وتوارثته الجموع، كارتباط الملائكة بقيم الخير، وارتباط الشياطين بقيم الشر مثلاً؛ فهذه هى الرموز الجماعية المتوارثة التى يسميها عالم النفس الشهير كارل يونج Carl Jung (١٨٧٥-١٩٦١) بالرموز الفطرية، وهى تختلف بالطبع عن الرموز الفردية التى ترتبط بوجدان فرد بعينه، وتكون نتاج تجاربه الخاصة، كعادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر.

وليس من المستغرب أن تقترن المسرحية الرمزية بالعالم الغيبى بما فيه من غيبيات، وأرواح، وقوى خارقة، لاسيما أن شارل بودلير Charles Baudelaire (١٨٢١- ١٨٦٧م)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

مؤسس الرمزية يُعد أول من عكس هذا العالم الغيبى فى أعماله، فقد حول الأشياء والمعانى كلها فى قصيدته المشهورة (المراسلات الروحية) إلى رموز بحتة، وكانت هذه القصيدة إيذاناً بالاستعمال الفنى الجديد للرمز؛ إذ أصبح الرمز لغة قائمة بذاتها، وليس مجرد طوبة فى البناء الدرامى للعمل الأدبى.(٧٧)

وإذا كان الرمزيون فى معظمهم يرفضون الأدب الموضوعى سواء أكان اجتماعياً أم أخلاقياً؛ لأنهم لا يهدفون إلا لمجرد الترف الذهنى، واللذة الفكرية المجردة، فقد خالفهم فى ذلك الكثير من الرمزيين المسرحيين أمثال: هنريك إبسن Henrik Ibsen (١٨٢٨- ١٩٠٦م)، ومن أعماله الدالة على ذلك نذكر (براند) و(بيرجنت)، وموريس ميترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩م)، ومن أعماله الدالة على ذلك نذكر (الدخيل) و(بلياس وميليساند) و(العميان)، وإدمون روستان Edmond Rostand (١٨٦٨- ١٩١٨م)، وغيرهم.(٧٨)

وقد سار توفيق الحكيم على نهج هنريك إبسن وأمثاله عند التعامل مع الرمز فى مسرحياته؛ إذ كان يطوع الرمز؛ ليدلو بدلوه فى قضايا مجتمعه، وهذا ما يؤكده بنفسه حين يصرح بأنه سار فى اتجاه جديد مع ركب آخر من الكُتاب، والمؤلفين، ركب هنريك إبسن، وموريس ميترلنك، ولويجى بيراندللو Luigi Pirandello (١٨٦٧- ١٩٣٦م)، وجورج برناردشو George Bernard Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠م).(٧٩)

ولقد كان يستلهم الرمز؛ ليقترب أكثر من المجتمع، فمعظم مسرحياته من النوع الذى كُتب؛ ليُقرأ، فيكتشف القارئ عن طريقها عالماً من الدلائل، والرموز التى يمكن إسقاطها على الواقع، بما يسهم فى تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعى، فإذا أشرنا إلى محاولته الرمزية الأولى (الضيف الثقيل) نجده يرمز بوساطتها إلى معنى الاحتلال الإنجليزى فى مصر فى صورة عصرية؛ فقد "استخدم الرمز؛ ليعالج قضية كانت تحزب قومه عندئذ، وما أظنه كان يستطيع غير الرمز فى ظل الحكم العرفى الغاشم، وسيطرة الإنجليز المحتلين، وبطشهم، ولكن كتابته لهذه المسرحية الرمزية تدل قطعاً على انفعاله بأحداث عصره الكبرى، واستجابته لها".(٨٠)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

أما أول مسرحية ناضجة عُرف بها فهى (أهل الكهف)(٨١)، وكانت ترمز إلى أن الحياة ليست شيئاً مجرداً قائماً بذاته، بل مجموعة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية. وترمز (شهر زاد)(٨٢) إلى تعطش النفس البشرية إلى معرفة المجهول، وإمكان طغيان هذا الظمأ على غيره من غرائز الحياة. بينما ترمز (بيجماليون)(٨٣) إلى الصراع بين الفن والحياة داخل نفس الفنان.

وقد تبدى استعماله للرمز بوضوح أيضاً فى مسرحية (الشيطان فى خطر)؛ حيث عالج قضية الحرب بشكل رمزى؛ بسبب أجواء التوتر العالمى؛ ولتصاعد الأحداث بين الدول، فآثر الكاتب طريق الرمز، والتحايل، وأخذ يتحايل، ويتنكر، ويلغز، ويضلل؛ حتى يستطيع أن يعبر عن رأيه فى أوضاع العالم المتردية بالقدر الذى يمكنه من توصيله للناس، ولا يعرضه فى الوقت نفسه للاضطهاد، والبطش، أو مصادرة الرقابة.

ولقد قارب توفيق الحكيم بين الصراع العائلى الذى نشب بين الفيلسوف وزوجته والصراع السياسى بين دول العالم؛ ليرمز بالخلاف العائلى، والصدام الشرس الدامى بين الفيلسوف وزوجته – وما ينجم عنه من حرب ضروس بينهما تكاد تفتك معها الزوجة بزوجها، وتهشم رأسه – إلى الحروب الذرية الضروس التى تنشب بين الدول الكبرى، والتى تكاد تفتك معها دولة بأخرى.

وعبر استخدامه الرمز يندد بالحروب، ومخاطرها، ويتحرى أسبابها؛ كى يدعو إلى إزالتها؛ فإن إبرازه أسباب نشوب الحرب الأسرية العائلية بين الفيلسوف وزوجته، والمتمثلة فى الشك، وسوء الظن، وتبادل الاتهامات بينهما، ومحاولة أحدهما فرض سيطرته على الآخر، يرمز به إلى أسباب نشوب الحرب بين الدول؛ حيث تحاول دولة ما بسط نفوذها بالقوة على أُخرى، والاستيلاء على ثرواتها، وأموالها، مثل الزوجة تماماً فى هذه المسرحية؛ إذ تحاول فرض شخصيتها على زوجها بالقوة، والاستيلاء على محفظة نقوده.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وكذلك يرمز بالشك، وسوء الظن، وتبادل الاتهامات بين الزوجين إلى الشك، وسوء الظن، وتبادل الاتهامات بين ساسة المعسكرين: الشرقى والغربى؛ مما كان سبباً فى نشوب الحرب الباردة بينهما، ويتبدى ذلك فى أكثر من موضع فى المسرحية على النحو الآتى:

بالنسبة للشك وسوء الظن نستشهد بما يأتى:

"**الفيلسوف** : طلباتك؟!

الزوجة : طلباتى؟! أنت تعرفها جيداً وتتقن تجاهلها! ولكنى أقسمت أن أحققها كاملة شئت أم كرهت!

الفيلسوف : بالقوة ؟!

الزوجة : أنت لا تريد أن نسوى أمورنا بالوسائل الودية!

الفيلسوف : أنا؟! أنا الرجل المسالم؟!

الزوجة : فى الظاهر! ولكنك فى الباطن رجل عنيد ومشاكس! تريد أن يسير كل شئ فى البيت بأمرك وحدك! وعلى هواك! ووفق أفكارك!".(٨٤)

وفى موضع آخر

"**الزوجة** : قلت لك ألف مرة خاطب بفلسفتك هذه الناس فى الخارج، أما هنا فى البيت فخاطبنى بمنتهى العقل!

الفيلسوف : وماهو العقل عندك أيتها المرأة ؟!

الزوجة : أرأيت؟ كل همك أن تشعرنى دائماً أنك من طينة غير طينتى، وأن تفكيرك هو فى مستوى أرفع من تفكيرى. تريد أن تُفهمنى أنى صغيرة إلى جانبك! وأنك ترى مالا أرى، وتدرك ما لا أدرك. تريد أن تسيطر علىَّ بفكرك، ولكنك لن تسيطر علىَّ! إنى أصلب عوداً مما تظن!".(٨٥)

وأما بالنسبة لتبادل الاتهامات فنستشهد بما يأتى:

"**الزوجة** : ولماذا اشترى لك، وأنت تخفى عنى مايصل إلى يدك من مال؟!

الفيلسوف : باللتهمة الزور التى تلصقينها بى دائماً! أنا استطيع أن أخفى عنكِ شيئاً ولكِ أنف يشم رائحة القرش كما يشم الحاوى رائحة الثعبان!".(٨٦)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وفي موضع آخر

"**الفيلسوف** : سُمى لا يؤثر فيكِ على كل حال!

الزوجة : أرأيت ؟! كل ما تتمناه أنت هو أن تُسمم حياتى!

الفيلسوف : وأنتِ؟! هل قررتِ الإضراب يوماً واحداً عن تنغيص حياتى؟!".(٨٧)

ومن ثم فإن الكاتب يكشف عن حقيقة مهمة مفادها أن الريبة، والشك، وسوء الظن، وكذلك تبادل الاتهامات بين الدول بعضها بعضاً وبين ساسة الدول وقادتها، لمن أهم الأسباب فى إحداث التوتر الدولى الذى يهدد السلام العالمى. وقد توقف الكاتب– فيما بعد – عند هذه الأسباب بوصفها إحدى الأفكار الفرعية التى عالجها فى مسرحية (لعبة الموت) عام ١٩٥٨م، ثم عاد إليها وطرحها فى شئ من التفصيل؛ حتى أصبحت الفكرة الأساسية لمسرحية (أشواك السلام) عام ١٩٥٨م. وقد اتفقت وجهة نظر الكاتب مع وجهات نظر الكثيرين من كبار المفكرين الغربيين من دعاة السلام العالمى لتلك الفترة، مثل الفيلسوف الإنجليزى (برتراند راسل)(٨٨) Bertrand Russell (١٨٧٢–١٩٧٠م) الذى عوَّل كثيراً على هذه الأمور قائلاً ".... ليس هناك من سبب، غير الريبة المتبادلة، يدعو لعدم تعايش النظامين سلمياً جنباً إلى جنب".

وجدير بالذكر أنه إذا كان قد أشار فى مسرحيته (الشيطان فى خطر) إلى أن هذه الأسباب مجرد أوهام تحولت إلى ما يشبه الحقائق فى أذهان ساسة المعسكرين – مما يسهم فى تأجيج نيران حرب قادمة – لكنه لم يجعلها السبب الوحيد فى إحداث التوتر الدولى الذى يولد الحروب؛ لأن القول بذلك يمثل تبسيطاً شديداً لأسباب الصراع العالمى، حين يرده لمجرد سوء تفاهم، وتبادل الشكوك، والاتهامات، ويغفل عوامل أخرى حيوية تحدد هذا الصراع وتفرضه؛ وهى عوامل اقتصادية، وتاريخية، وفكرية، لايمكن تجاهلها والاكتفاء بسبب واحد؛ لذلك نلاحظ أن الكاتب يقدم أيضاً العامل الاقتصادى، والصراع الرأسمالى، ويؤكد أهميتهما فى إشعال الحروب، فيرمز إلى ذلك بالصراع الذى ينشب بين الفيلسوف وزوجته؛ بسبب النقود، ومصروفات البيت، فيما يأتى:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

"**الفيلسوف** : ألا يجب أن يكون لى فى البيت رأى؟!

الزوجة : لا يا سيدى! رأيك تضعه فى كتبك، أما البيت فتضع فيه نقودك!

الفيلسوف : تريدين إذن أن تكونى أنت المتصرفة فى شؤون البيت ؟!

الزوجة : طبعاً.

الفيلسوف : وماذا تسمين هذا ؟!

الزوجة : الأصول.

الفيلسوف: وما وضعى أنا فى البيت؟

الزوجة : على مكتبك هادئاً كما أنت موضوع!

الفيلسوف: غير ذى موضوع!

الزوجة : لا أفهم كلامك الفلسفى!

الفيلسوف: كل ما تفهمين هو أن تأخذى النقود منى، وتسيطرى أنتِ علىَّ! ".(٨٩)

وهكذا لم يغفل الكاتب دور العوامل الاقتصادية، والرأسمالية، فى تأجيج نيران الحروب؛ لتحقيق المزيد من الأرباح الهائلة، على حساب أرواح الشباب، وتخريب موارد الدول الصغيرة المستضعفة؛ وبناء عليه فقد أقام دعوته إلى إقرار السلام – فى هذه المسرحية – على أسس من العدالة، والمساواة بين الشعوب، وتطبيق الاشتراكية بينها قبل تطبيقها بين الأفراد، ويتبدى ذلك **فيما يأتى:**

"**الفيلسوف** : بدأت المناوشات! ألست أنتِ التى خطفتِ من يدى محفظة النقود هذا الصباح؟ بعد أن خدشتنى بأظافرك الطويلة، وذهبتِ إلى الحوانيت، فاشتريت لنفسك الجوارب والعطور، وعُدتِ من دون أن تشترى لزوجك قميصاً واحداً، يعوضه عن قمصانه القديمة البالية؟!

الزوجة : ولماذا اشترى لك، وأنت تخفى عنى مايصل إلى يدك من مال؟".(٩٠)

ويتضح من هذا الحوار أن الكاتب يرمز باستحواذ الزوجة على نقود زوجها، والاستئثار بها، وشراء احتياجاتها من دونه، باستئثار دولة من دون أخرى بموارد العالم، فينبذ

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ذلك، ويدعو إلى العدالة فى توزيع تلك الموارد بين الشعوب جميعها، فلا يحرم بعضها، ويجوع، فى حين يتخم بعضها الآخر، ويزداد قوة، وسيطرة؛ ومن ثم يحارب من أجل الحفاظ على قوته وسيطرته.

والمسرحية تحفل بالرموز الأخرى التى لها مدلولاتها الواضحة؛ فيرمز بالمحبرة إلى القنبلة الذرية التى تكاد تفتك بها دولة بأخرى، وتدمر البشر، ويرمز بالزوج إلى الدول المستضعفة التى تمثل مطمعاً للدول الكبرى، ويرمز بالزوجة إلى الدول الكبرى المستغلة التى تسعى إلى بسط نفوذها على الدول الأخرى، كما يرمز بها إلى قوى البطش، والاستغلال، ويرمز بالزوج والزوجة وما ينشب بينهما من صراع إلى ساسة المعسكرين: الشرقى والغربى، وما بينهما من مناوشات وحرب باردة، كما يرمز بالصراع العائلى بين الزوج وزوجته إلى الصراع السياسى بين المعسكرين: الشرقى والغربى، وكلها رموز تسهم فى بلورة الفكرة المعالجة.

ويلاحظ الباحث أن الكاتب يرسم عبر شخصيات المسرحية الثلاث صورة رمزية للصراع الأفلاطونى مثلث الأطراف، بين النفوس الثلاث:(النفس الناطقة، والنفس الغضبة، والنفس الشهوانية) – كما يسميها أفلاطون – وهى ما تُكوِّن النفس الإنسانية كما تُكوِّن المجتمع البشرى، وهو نفسه الصراع الأفلاطونى مثلث الأطراف الذى نلتقى به كثيراً فى مؤلفات توفيق الحكيم بين(العقل، والقلب أو القوة، والغريزة)، ويتبدى ذلك بوضوح فى مسرحية (الشيطان فى خطر)؛ فيرمز الزوج الفيلسوف إلى العقل المفكر أو النفس الناطقة، وترمز الزوجة المتسلطة إلى القوة أو النفس الغضبة، ويرمز الشيطان إلى الغريزة أو النفس الشهوانية بوصفه كائناً نفعياً يحاول تسخير القوة والعقل فى خدمة أغراضه النفعية، فيدعو الكاتب بذلك إلى ضرورة التصالح بين العقل والقوة؛ من أجل حماية البشر، ومستقبل البشرية.

وهكذا فإن التطابق التام بين الموضوعين: العائلى، والسياسى، اللذين نسج الكاتب منهما مسرحيته واضح بلا افتعال؛ إذ عمد إلى تقديم صورة مصغرة للحروب الذرية الفتاكة، وآثارها المدمرة فى البشرية، متحرياً أسباب نشوبها، داعياً إلى إزالتها عن طريق براعته فى تصوير الحرب العائلية الضروس بين الفيلسوف وزوجته؛ لتنسحب بمدلولاتها على المستوى الدولى، والعالمى، وتخرج عن نطاق الخاص إلى نطاق العام عبر إمكاناتها الرمزية.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ثالثاً: الطابع الكوميدى

عالج الكاتب مسرحيته بأسلوب كوميدى، متوسلاً بحرفية الكوميديا التى أتقنها فى مسرحياته الملهاوية الأخرى، مستعيناً بمفارقات المنطق، وقلب الأوضاع المألوفة، ومواقف سوء الفهم، وغيرها من مصادر الضحك المختلفة التى تبعث جواً ملهاوياً على الأحداث، للدرجة التى أصبحت المسرحية تنتمى معها إلى ملهاة الموقف التى "تعتمد أساساً على المهارة فى بناء الحبكة الدرامية أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات؛ إذ إن اهتمام المؤلف عادة ما يُوَلى إلى: المواقف الداعية للضحك – المفارقة الدرامية – الأخطاء الكثيرة – التقنع – الخطأ فى معرفة الشخصيات – المقابلات المباغتة .... وهذه الحيل ونحوها تكاد تقترب بملهاة المواقف من المسرحية الهزلية".(٩١)

ويرى الباحث أن الطابع الكوميدى ليس بأمر غريب على مسرحيات توفيق الحكيم، فقد بدأ حياته الفنية "بكتابة الملهاة، حين كتب ملهاته ذات الفصل الواحد المفقودة (الضيف الثقيل – ١٩١٩م)، وطوال فترة عطائه السخى استمر فى كتابة الملهاة حتى آخِر ملهاة كتبها عام ١٩٧٢م (حصحص الحبوب)، إلى جانب كتاباته المتنوعة من مسرحية جادة، ومأساوية، وقصة، ورواية، وسيرة، ومقال. ويُعد توفيق الحكيم من أغزر كُتاب الملهاة إنتاجاً فى تاريخ المسرح المصرى".(٩٢)

ولقد مر بثلاث مراحل عبر كتابة الملهاة : المرحلة الأولى فى الفترة (١٩٢٤-١٩٣٢) كتب الهزلية Farce، والمرحلة الثانية فى الفترة (١٩٣٥-١٩٤٩) كتب الملهاة الخفيفة Light comedy، والمرحلة الثالثة فى الفترة (١٩٥٠-١٩٦٠) كتب ملهاة الموقف Comedy of situation.(٩٣)

تقع مسرحية (الشيطان فى خطر) ضمن مسرحيات المرحلة الثالثة، التى تنتمى إلى ملهاة الموقف، وفيها توسل الكاتب **بمايأتى:**

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

أ - سوء الفهم

إن " كل موقف يُضحِك، إذا انتسب فى الوقت نفسه إلى سلسلتين من الحوادث مستقلتين استقلالاً مطلقاً، وأمكن أن يُفسر، فى آن واحد، بمعنيين متغايرين كل التغاير"(٩٤)؛ أى إن سوء الفهم، والالتباس الذى تقع فيه الشخصيات، ينشأ من موقف يمثل معنيين مختلفين فى آن واحد، أحدهما ممكن فحسب، والثانى واقعى، وهو ما يفهمه به القارئ.

وقد توافرت فى المسرحية الكثير من مواقف سوء الفهم، مثل الفهم الخاطئ للزوج بأن زوجته ترى الشيطان بعينيها حين تخبره بأنها تدرك وجود الشيطان بينهما فى الحجرة، لكنها سرعان ما تفاجئه قائلة "ألا تعلم - وأنت الفيلسوف - ذلك المثل الذى يقول:(ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان ثالثهما الشيطان)"(٩٥). فندرك على الفور سوء الفهم الخاطئ للزوج؛ الأمر الذى يبعث جواً ملهاوياً.

كذلك نذكر الظن الخاطئ للشيطان بأن المحبرة التى اختطفتها الزوجة من فوق المكتب؛ لتهشم بها رأس زوجها، ليست سوى قنبلة ذرية مميتة، فيهرب مهرولاً فى ذعر قائلاً "دعنى أنقذ نفسى أولاً من هنا، قبل أن تُلقى فى الحجرة قنبلتكم الذرية !".(٩٦)

ب- أسلوب القلب

يُقصد به قلب الأوضاع المألوفة؛ فإنْ تنقلب المواقف، وتنعكس الأدوار، أو المفاهيم، فإنَّ ذلك يخلق مشهداً هزلياً، كالمتهم الذى يحدث القاضى فى الأخلاق، والخادم الذى يأمر سيده، والتلميذ الذى يعلم أستاذه، والطفل الذى يلقى على والديه درساً فى التربية، كما يشمل أسلوب القلب أيضاً موقف الظالم الذى يقع ضحية ظلمه، والمخادع الذى يقع ضحية خداعه، وكل ما يندرج تحت ما يعرف بالعالم المقلوب.(٩٧)

ولقد استخدم الكاتب أسلوب قلب الأوضاع المألوفة بوصفه مصدراً من مصادر الإضحاك أكثر من مرة، سواء أكان بين الزوج وزوجته أم بين الزوج والشيطان؛ فمن المألوف أن الزوج سيد البيت وصاحب الكلمة الأولى بين أفراد أسرته، وله شخصية

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

قوية عن زوجته، لكن الكاتب هنا قلب الأوضاع المألوفة رأساً على عقب؛ ليفجر الضحك، فجعل من الزوجة امرأة متسلطة توبخ زوجها، وتنهره، كما تطارده بالمحبرة محاولة إخضاعه لها؛ حتى تصبح سيدة البيت، وصاحبة الأمر والنهى، بحيث يتحول زوجها إلى مجرد تابع لها لاسلطان له، وهذا ما يتضح من الحوار الآتى:

"**الزوجة** : لا يمكن بأى حال أن أكون تابعة لك

الفيلسوف : وماذا تريدين أن تكونى؟!

الزوجة : سيدة هذا البيت!

الفيلسوف: وأنا ألست هنا سيداً؟

الزوجة : كن ما شئت! ولكن كلمتى فى البيت هى العليا!".(٩٨)

ومن المنطقى أن الشيطان بإمكاناته الخارقة للطبيعة ليس فى حاجة إلى استئذان من يريد مقابلته من البشر؛ لأنه قادر على إتيان المستحيل، وقادر على التحول فى أى صورة، وقادر على الظهور المفاجئ، والاختفاء المفاجئ؛ ومن ثم يستطيع أن يخترق عالم الفيلسوف دون استئذان، لكن الكاتب دفعه مع بدء أحداث المسرحية إلى الاستئذان تليفونياً من الفيلسوف؛ كى يسمح له بمقابلته فى مكتبه، ثم يطرق باب الحجرة قبل دخوله عليه، وهذا يتضح فيما يأتى:

"**الفيلسوف**:(يتناول السماعة) ألو! ألو! تطلب مقابلتى؟ الآن؟ الأمر هام؟ من حضرتك؟ ماذا تقول؟ الشيطان؟ أهذا وقت مزاح يا حضرة الفاضل؟! فى منتصف الليل تطلبون الناس لتمازحوهم! أقفل السكة من فضلك! (يضع السماعة) صفاقة وقلة ذوق! ".(٩٩)

لقد سلك الشيطان فى هذا التصرف مسلك البشر للدرجة التى لم يصدقها الفيلسوف، وظن أنه إنسان يمزح، وإن مخالفة الشيطان لِمَا هو معروف عنه من قدرات، واتباعه بعض سلوك البشر، لهو قلب للأوضاع يخلق جواً ملهاوياً. غير أن الكاتب بنى مسرحيته على حبكة

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

كوميدية أساسية؛ فمن المنطقى أن يستنجد الإنسان بمن هو أقوى منه؛ ليساعده وينقذه؛ ومن ثم فمن المقبول أن يستنجد الإنسان بالقوى الخارقة؛ لتعاونه، وتغيثه، إيماناً منه بسلطانها وقدراتها، لكن الكاتب عكس الأوضاع، وجعل الشيطان بقدراته الخارقة وسلطانه – بوصفه ممثلاً للقوى الخارقة – يقع فى ورطه، بل مصيبة، وتتهدده الأخطار، كما أنه غير قادر على انقاذ نفسه، بل يستنجد بالإنسان؛ ليفكر له، ويغيثه، ويمده بالعون والمساعدة؛ كى ينقذه من الخطر الذى يتهدده، فيقول:

"**الشيطان** : نعم! يجب أن تفكر لى أنا! فى حل يخرجنى من هذه المصيبة التى توشك أن تقع على رأسى!

الفيلسوف : (مندهشاً) مصيبة؟! ستقع على رأسك؟ أنت؟!

الشيطان : نعم! انقذنى، لن ينقذ رأسى غير رأسك هذا المملوء بالأفكار! أرشدنى إلى فكرة، إلى حل يبعد عنى الخطر!

الفيلسوف : أنت فى خطر؟!

الشيطان : خطر داهم ينذر بالنهاية! ترتعد منه فرائصى !

الفيلسوف : ياللهول !".(١٠٠)

ولكى يؤكد الكاتب هذا الوضع المقلوب المضحك، جعل الشيطان يهزأ فى نهاية المسرحية من الفيلسوف الذى يستغيث به لينقذه من شراسة زوجته، ثم ينصرف وقد أصابته خيبة الأمل، فيقول:

"**الشيطان** : رأى؟ تسألنى رأيى، وأنا الذى جئت التمس رأيك؟! أرأسك هذا هو الذى سيفكر لى فى منع الحرب؟

الفيلسوف: الحرب فى حجرتى! (يشير إلى زوجته) وهى التى أعلنتها!

الشيطان :(منصرفاً) يا خيبة أملى فى حضرتك!".(١٠١)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وإذا كان من المسلم به أن الشيطان – بوصفه عدواً للإنسان، وممثلاً لقوى الشر والظلام – يسعى جاهداً إلى الشرور التى تودى بالإنسان، ويشعل نيران الحرب بين دول العالم، لكن الكاتب قلب هذه المُسلمة رأساً على عقب، وجعله يسعى بكل طاقته وقدراته إلى منع الحرب المبيدة القادمة؛ مما يثير الدهشة، ويبعث على الضحك. وهكذا يقلب الكاتب طبيعة الأمور، ويعكس الأوضاع كلها؛ ليفجر الضحك، ويبث جواً ملهاوياً على أحداث المسرحية.

ج- عنصر المباغتة

استعان الكاتب بعنصر المباغتة بوصفه مصدراً من مصادر الإضحاك فى المسرحية، كالظهور المباغت للشيطان فى بداية المسرحية بشكل غير متوقع بالنسبة للفيلسوف، فكان رد الفعل الصادر من الفيلسوف من دهشة، وذهول، وذعر، من العوامل الباعثة على الإضحاك، مردها عنصر المباغتة.

وكذلك إن اقتحام الزوجة حجرة مكتب زوجها – فى أثناء لقائه مع الشيطان، وفى لحظة حديثهما عن عالم الزوجية – اقتحاماً مفاجئاً، يعقبه توبيخ الزوجة لزوجها بصوت مرتفع، وصراخها فى وجهه، لمن الأمور الباعثة على الضحك، مردها عنصر المباغتة غير المتوقعة، ويشير الكاتب إلى هذه المباغتة فى الإرشادات المسرحية لهذا المشهد فيقول "يُفتح فجأة باب مغلق فى الحجرة، وتندفع منه امرأة فى ثياب المنزل هى زوجة الفيلسوف".(١٠٢)

د- الكوميديا اللفظية

لم يغفل الكاتب أيضاً الاعتماد على الكوميديا اللفظية، متوسلاً بصورها المختلفة: كالسخرية، والتشبيه المجازى، والسباب وغيرها، بوصفها مصدراً من مصادر الإضحاك المختلفة فى المسرحية.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

بالنسبة للإضحاك بوساطة التشبيه المجازى؛ فإن لمعظم الكلمات معنى مادياً هو الحقيقى، ومعنى روحياً هو المجازى؛ لذلك فإن " كل ما يلفت انتباهنا إلى الجانب المادى فى الشخص على حين يتصل الأمر بالجانب الروحى فهو مضحك"(١٠٣)؛ أى إننا "نحصل على أثر مضحك إذا تظاهرنا بفهم التعبير بمعناه الحقيقى، على حين أنه مستعمل بالمعنى المجازى، أو متى اتجه انتباهنا إلى مادية استعارة ما غدت الفكرة المعبرة عنها مضحكة".(١٠٤)

ومن أمثلة التشبيه المجازى فى المسرحية، تشبيه الفيلسوف لزوجته بالحاوى، وتشبيه الزوجة لزوجها الفيلسوف بالثعبان، وهو تشبيه مجازى للتهويل يثير الضحك، ويتضح فيما يأتى:

"**الفيلسوف:** يا للتهمة الزور التى تلصيقينها بى دائماً! أنا استطيع أن أخفى عنكِ شيئاً، ولكِ أنف يشم رائحة القرش، كما يشم الحاوى رائحة الثعبان!

الزوجة: ليس هنا ثعبان غير لسانك الذى يقطر السم!".(١٠٥)

وبالنسبة للإضحاك عن طريق السخرية؛ فقد يُوظف اللفظ فى الكوميديا أحياناً؛ ليعطى معنيين متناقضين: أحدهما جاد، والآخر ساخر؛ ومن ثم فإن التلاعب باللفظ يكون وسيلة فاعلة لخلق اللحظات الكوميدية؛ حيث النطق بالكلمة وما تحمله من معنى يقصده المتكلم لتصل إلى الطرف الآخر بمعنى مختلف يعيه القارئ، أو المشاهد، ويصل المغزى الحقيقى إليه.(١٠٦)

ومن أمثلة عنصر السخرية فى المسرحية، نذكر سخرية الفيلسوف من الشيطان الذى يطالبه بالتفكير مجاناً، دون تقاضى أجر مقابل خدمته للإنسانية المعذبة، فيقول:

"**الفيلسوف** : لماذا إذن تريدنى أن أفكر بالمجان لوجه الشيطان؟!

الشيطان : حسبتك تهتم فقط بالمثل العليا!

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

الفيلسوف : مثلك؟!

الشيطان : أتسخر منى؟!".(١٠٧)

أما بالنسبة للسباب بوصفه مصدراً من مصادر الإضحاك التى استعان بها الكاتب فى المسرحية، فقد ورد بكثرة، فنذكر على سبيل المثال سباب الفيلسوف للشيطان عبر الهاتف قائلاً "صفاقة وقلة ذوق"(١٠٨)، وسباب الزوجة لزوجها فى أثناء شجارها معه بقولها "رجل عنيد ومشاكس"(١٠٩)، وكذلك سبها له بعد تصاعد الخلاف بينهما بقولها "خسئت وكذبت!"(١١٠)، وغيره.

وهكذا تعددت وسائل الكوميديا التى عمد إليها الكاتب؛ لإضفاء بُعد ملهاوى على مسرحيته، من مواقف سوء الفهم، وقلب الأوضاع المألوفة، وعنصر المباغتة غير المتوقعة، فضلاً عن استخدام إمكانات الألفاظ اللغوية فى تفجير الضحك عن طريق السخرية، والتشبيه المجازى، والسباب، وغيرها؛ مما أضفى على المسرحية طابعاً كوميدياً واضحاً، ومميزاً.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

نتائج البحث

- أوضح البحث أن توفيق الحكيم استبعد توظيف الأرباب والآلهة فى مسرحياته بوصفها صوراً من صور القوى الخارقة؛ لكى يبتعد عن العقائد الوثنية القديمة، واستبعد كذلك توظيف الأشباح؛ لأنها لم تعد فى عصره - فى ظل التقدم العلمى، والمبتكرات المستحدثة - وسيلة سائغة يقبلها المنطق، أو يقنع بها، ولم يلجأ إلى عالم الجن والعفاريت؛ لأن بعض الناس يَعُده عالماً خرافياً، ولم يقتنع بقبوله.

- اختار الكاتب نماذج محددة من صور القوى الخارقة من دون غيرها؛ إذ آثر أن يوظف عالم الملائكة كما فى مسرحية (صلاة الملائكة)، وعالم الشياطين كما فى مسرحيتى: (نحو حياة أفضل) و(الشيطان فى خطر)؛ لأنهما عالمان معترف بهما فى يقين البشر فى أى عصر، وفى الأديان جميعها.

- استحدث كذلك كائنات قمرية خارقة من ابتكاره؛ لأنه منذ أوائل عقد السبعينيات، وقت كتابة مسرحيتيه: (تقرير قمرى) و(شاعر على القمر)، كانت العقلية البشرية مهيئة لتقبل الغرائب كلها، وتصديقها عقب نزول الإنسان على سطح القمر، كفكرة أن للقمر عالمه الخاص، وتسكنه كائنات ما، ويمكن للإنسان أن يقتحم هذا العالم.

- عالجت هذه المسرحيات قضايا إنسانية عامة، تتعلق بالإنسان ومصيره فى أى عصر، مثل قضايا الحرب، والسلام، وإصلاح النفس البشرية، وإصلاح أحوال الإنسان عامة، وغيرها؛ الأمر الذى يوضح كيف كان الكاتب مهتماً اهتماماً كبيراً بتناول هموم الإنسان، وطرحها.

- أثبتت هذه المسرحيات أنه لم ينقطع قط عن أمور الواقع المعيش من حوله، ولم ينفصل دوماً عن قضايا السياسة العالمية، بل يناهض كل مايسبب الشقاء، والتعاسة للبشرية، على عكس ماكان يشاع عنه من أنه مشغول بتأملاته الفكرية المجردة، وبعيد عن هموم الناس، وأزمات الواقع، والمجتمع.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

- إن خطورة الموضوعات التى تناقشها هذه المسرحيات، وأهميتها بالنسبة للإنسان، فرضت على الكاتب أن يبحث عن وسائل مثيرة، وملفتة، يستطيع بوساطتها أن يثير فضول القارئ، أو المشاهد تجاه هذه الأعمال؛ للتمعن فيما تطرحه من قضايا مصيرية مهمة؛ لذلك لجأ إلى توظيف عالم القوى الخارقة؛ بسبب ما فيه من غرابة، وجاذبية.

- أسس بنية هذه المسرحيات على حبكة فانتازية تقوم على افتراض خيالى يوظف القوى الخارقة فى تعاملها مع البشر؛ مما أضفى على هذه الأعمال طابعاً فانتازياً، ومنحها بعداً شمولياً؛ حيث أخرجها من المباشرة، والتخصيص، وسما بها من إطار الدراما الاجتماعية إلى مستوى فنى وإنسانى رفيع، يتفق ورسالتها الإنسانية.

- كلف القوى الخارقة بمهام نبيلة تستهدف خدمة البشرية، وحَمَّلها برسائل سامية تدعو إلى السلام، وإقرار الأمن، والاستقرار على سطح الأرض، ونبذ العنف، والحروب، والحث على إصلاح النفوس، وتصحيح الأوضاع، وتغييرها لِمَا فيه الخير للإنسانية جمعاء.

- اعتمد على المفارقة الساخرة بين ماتملكه هذه القوى الخارقة من إمكانات، وقدرات لايستطيع أن يأتى بها بشر، وعجزها - أمام غطرسة الإنسان وشروره - عن تخليص البشرية من عذاباتها، وتحقيق صلاحها، وفى إطار هذه المفارقة عمد إلى بناء ملامح هذه القوى - الخَيِّر منها والشرير- بوصفها أميل إلى الخير؛ ليؤكد مقولته الأساسية، والتى تتمثل فى أن الشر الإنسانى أشد وطأة وخطورة على البشرية من قوى الشر نفسها، ولا تستطيع أية قوى مهما بلغت قدراتها الخارقة أن تصلح من أحوال الإنسان، فهو الوحيد القادر على إشقاء البشرية، أو إسعادها لا أية قوى أخرى.

- لعبت هذه القوى الخارقة دوراً فاعلاً، وحيوياً، أسهم فى بلورة الأفكار الرئيسة، وإبرازها بوضوح، كما أسهم فى تصعيد الأحداث، وخلق جو من الإثارة، والتوتر، وخلق

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

عنصر التشويق؛ مما ساعد الكاتب على طرح أفكاره وقضاياه بأسلوب مؤثر وجذاب؛ ولكى يزيد من قدر الإثارة جعل كائناته الخارقة تنتقل بالأحداث بين عالم السماء وعالم الأرض والعكس، وبين عالم الحلم وعالم الواقع.

- وعلى الرغم من جدية الموضوعات التى تناولتها هذه المسرحيات، فإن الكاتب عالجها بأسلوب كوميدى؛ كى يضفى عليها قدراً من الجاذبية المؤثرة، وفى سبيل تحقيق ذلك آثر قالب ملهاة الموقف؛ كى يبعث على الفكاهة الخفيفة التى يغلب عليها الطابع العقلى الواضح، والتى تعتمد على مفارقات المنطق، وقلب الأوضاع المألوفة، بحيث تتناسب المعالجة الكوميدية الخفيفة مع الطابع الجاد للقضايا المطروحة؛ مما يزيدها عمقاً، وتشويقاً.

- استخدم التجريد والرمز بدرجات مختلفة، وبأساليب متفاوته، ومن أبرز مظاهر التجريد أن جرد الشخصيات من أسمائها، ووصفها بأعمالها، مثل: (الراهب - العالم - الفيلسوف - المصلح - القائد - المدير) وغيرها أما الرموز فقد استخدمها فى هذه المسرحيات بصورة موسعة بحيث تكاد ترمز كل شخصية لمعنى عام أكبر منها، كما أوضحنا سلفاً.

- اعتمد فى رسم شخصياتها على أسلوب المقابلة والنماذج المتضادة؛ إذ يصور الشخصية ونقيضها؛ كى يبرز المعنى من وراء الشخصية، ويبلور الفكرة المطروحة، ويزيدها وضوحاً؛ ففى(صلاة الملائكة) يصور نماذج تمثل الخير مثل: (الفتاة البكر البريئة - الراهب - العالم) فى مقابل نماذج تمثل الشر مثل: (الطاغية الأول - الطاغية الثانى). وفى (الشيطان فى خطر) يصور الفيلسوف إنساناً ضعيف الشخصية، لكنه يتسم بالحكمة، وعمق التفكير، فى مقابل زوجته المتسلطة التى تتسم بالتهور، والغطرسة، وقوة الشخصية. وفى (تقرير قمرى) يصور قوى الخير، ويمثلها العالم الصينى، فى مقابل قوى الشر، ويمثلها القائد، والزعيم، وهكذا.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

- أسهم قالب الفصل الواحد الذى صب فيه هذه المسرحيات أن تصبح أكثر تأثيراً وسهولة فى استيعاب أفكارها؛ بسبب تركيزها، كما ساعد الكاتب على تحقيق أهدافه فى النقد، والهجاء، وليس هذا بغريب على مسرحية الفصل الواحد؛ فقد استُخدمت فى المسرح العالمى فى مجال الدعوة السياسية، ونشر الأفكار، كما فى المسرحيات التحريضية التى تنتمى إلى مسرح (الصحف الحية)(***).

●●وهكذا تجلت عبر هذه الأعمال، مقدرة الكاتب الفائقة على الإبداع، والابتكار فى توظيف القوى الخارقة على نحو يمتاز بالبراعة، والاتقان، ويكشف عن مهارة تمرس، وحسن اختيار الأجواء الفنية، والأحداث الدرامية، والقضايا المعالجة؛ وهو مايشهد بتمكنه ووعيه، لاسيما أن أسلوبه قد امتاز بالدقة، والتكثيف الشديد، وحشد المعانى، والدلالات، والقدرة الفائقة على التصوير، والعنايه بحيوية تجسيد الحركة، فضلاً عن التنوع فى اختيار الشخصيات، وتوظيفها الفنى.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

هوامش البحث

(١) محمد مصطفى بدوى:"توفيق الحكيم والمسرح العربى"، مجلة عالم الفكر، مج(١٩)، ع(١)، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٨، ص١٥٥.

(٢) الدورية نفسها، ص١٦٢.

(٣) سامية حسن: "دراسة تحليلية لاستجابات المترددات على الزار فى مدينة الإسكندرية"، مجلة كلية التربية الرياضية، جامعة المنيا، يوليو ١٩٩٩، ص١٧.

(٤) محمد الجوهرى: عالم الفولكلور- دراسة المعتقدات الشعبية، جـ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص٦٠١.

وانظر، رفيق الصبان وآخرون: "الجن والعفاريت فى السينما المصرية - ملف خاص"، مجلة أبيض وأسود، السنة الثالثة،ع(٩)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ٢٠١٠، ص ص٣٧-٤١.

(٥) عبد الصمد مصطفى: العلاقة بين الشامانية ومعتقدات الزار- دراسة فى الأنثربولوجية السيكولوجية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ١٩٨٨، ص١٢٩، ١٧٨.

وانظر، فاروق محمد العادلى: دراسات فى علم الاجتماع والأنثربولوجية الاجتماعية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ص١٢٨-١٢٩.

(٦) القرآن الكريم، "سورة النمل"، آية رقم(٣٩).

(٧) عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ص١٥٩-١٦٠.

(٨) المرجع نفسه، ص١٥٥.

(٩) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ٢٠١٣، ص ٤٥.

(١٠) عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٩.

(١١) كمال الدين حسين: دراسات فى تجليات التراث الشعبى المصرى، الدراسات الشعبية، ع(١٥٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص٢٨٧.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(١٢) شبير عبد الرحيم إسماعيل العجمى: تقنيات الإخراج للعروض المسرحية المستلهمة من الموروث الشعبى فى المسرح العمانى- دراسة وصفية تحليلية فى الفترة من(١٩٩٦ - ٢٠٠٧م)، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للفنون المسرحية، ٢٠٠٩، ص٦١.

(١٣) حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص ص٢٢-٢٣.

(١٤) القرآن الكريم، مصدر سبق ذكره، "سورة الذاريات"، آية رقم(٥٦).

(١٥) المصدر نفسه، "سورة الجن"، آية رقم(١).

(١٦) المصدر نفسه، "سورة القدر"، آية رقم(٣)، وآية رقم(٤).

(١٧) المصدر نفسه، "سورة مريم"، آية رقم(٤٤).

(١٨) المصدر نفسه، "سورة البقرة"، آية رقم(٣٤).

(١٩) حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، مرجع سبق ذكره، ص٢٤.

(٢٠) انظر، عبد المنعم شميس: الجن والعفاريت فى الأدب الشعبى المصرى، المكتبة الثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٢٢.

(٢١) أحمد عتمان: الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ص٦٢-٦٣.

وانظر، لطفى عبد الوهاب يحيى: "عالم هوميروس"، مجلة عالم الفكر، مج(١٢)، ع(١٣)، الكويت، وزارة الإعلام، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨١، ص ص١٣-١٧.

(٢٢) لويس عوض: مقدمة مسرحية إيسخيلوس(الصافحات)، ثلاثية أوريست (أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٣٥٣.

(٢٣) انظر، إيسخيلوس: ثلاثية أوريست(أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات)، ترجمة: لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

(٢٤) انظر، سوفوكليس: أديب ملكاً، ترجمة: طه حسين، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

(٢٥) الأراديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، ط٢، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص١٥٧.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٢٦) انظر، محمد إسماعيل البدوى: المهابهاراتا، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ص١٠-١٦.

وانظر، فوبيون باورز: المسرح فى الشرق، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، سلسلة المسرح(٦)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ص١٥-٢٠ .

(٢٧) مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحى- مفاهيم ومصطلحات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٧، ص٣٦٣.

(*) عُثر على نص المسرحية المخطوط، فى دير "سان مارسال" فى ليموج، وهى مسرحية منظومة باللاتينية، وبعضها بالفرنسية الشعبية.

(٢٨) انظر، عبد الرحمن صدقى: المسرح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر ب ت، ص ص٥٣-٦١.

(٢٩) انظر، نص مسرحية (آدم) المنشور فى جان فرابيية وأ.م. جوسار: المسرح الدينى فى العصور الوسطى، ترجمة: محمد القصاص، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ب ت، ص ص٢٨-٧٥.

وانظر، ليلى عبد المنعم: دراسات مسرحية، الإسكندرية، المكتب العربى الحديث، ١٩٩٨، ص ص١١٤- ١١٥.

(٣٠) عبد الرحمن صدقى: المسرح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى، مرجع سبق ذكره، ص ص١١٧-١٢١.

(٣١) قاموس المسرح، تحرير وإشراف: فاطمة موسى، جـ٥، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص١٤٥٨.

(٣٢) انظر، فريدريش دورينمات: هبط الملاك فى بابل، ترجمة: أنيس منصور، إبداعات عالمية، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.

(٣٣) وليم شكسبير: هملت، ترجمة: محمد عوض محمد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢، ص٦٣.

(٣٤) انظر، ـــــــــ: مكبث، ترجمة: خليل مطران، ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣.

(٣٥) الأراديس نيكول: علم المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١٥٩.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٣٦) وليم شكسبير: مكبث، مصدر سبق ذكره، ص ص٢٤-٢٥.

(٣٧) انظر، ـــــــ: العاصفة، ترجمة: يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، ١٩٩٨.

(٣٨) انظر، ـــــــ: حلم ليلة صيف، ترجمة: محمد عنانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٣٩) راجع، جلال الهجرسى: "المشهد الافتتاحى فى مسرحية حلم ليلة صيف"، مجلة المسرح،ع(٢٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ١٩٩٠، ص٣١.

(٤٠)انظر، يوهان فولفجانج جوته: فاوست، سلسلة أعمال خالدة، ع(٣)، ط٢، بغداد، دار المدى، ٢٠٠٧.

وانظر،

Anthony Thorlby: The Penguin Companion To Literature, Penguin Books, Vol. 2, 1996, P. 318.

(٤١) قاموس المسرح، تحرير وإشراف: فاطمة موسى، جـ٢، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص٥١٤.

(٤٢) انظر، رابندرانات طاغور: شيترا، ترجمة: بديع حقى، بيروت، دار القلم، ١٩٩١.

(43) August Strindberg: The Dream, Six plays, Tr. by: Elizabeth Sprigge, New York, Doubleday Anchor Books, 1999, P.P. 185-231.

(٤٤) هـ. ف. جارتن: الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة: وجيه سمعان، الألف كتاب، ع(٥٨٢)، القاهرة، مركز الشرق الأوسط، ١٩٩٦، ص١٧٣.

(٤٥) انظر، بروتولد بريخت: الإنسان الطيب من ستشوان، مسرحيات بريخت، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، جـ ١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥.

(٤٦) انظر، حامد إبراهيم: فاوست الجديد، سلسلة الإبداع العربى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٤٧) انظر، محمد سالم: عقد مع الشيطان، سلسلة المسرح العربى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٤٨) انظر، لينين الرملى: عفريت لكل مواطن، الأعمال الكاملة، مج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(٤٩) انظر، ـــــــــ: أنا وشيطانى، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٩.

(٥٠) توفيق الحكيم: صلاة الملائكة، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص٨٤٨.

(٥١) المصدر نفسه، ص٨٤٤.

(٥٢) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم (٢- المسرحيات السياسية)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٩٦.

(٥٣) المرجع نفسه، ص ص ٩٩-١٠٠.

(٥٤) توفيق الحكيم: نحو حياة أفضل، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص٨١٥.

(٥٥) المصدر نفسه، ص ص٨٢٥-٨٢٦.

(٥٦) المصدر نفسه، ص٨٢٥.

(٥٧) توفيق الحكيم: تقرير قمرى، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ص٧١-٧٢.

(٥٨) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم (٢- المسرحيات السياسية)، مرجع سبق ذكره، ص١٢٩.

(٥٩) توفيق الحكيم: تقرير قمرى، مصدر سبق ذكره، ص٨٥.

(٦٠) توفيق الحكيم: شاعر على القمر، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص١٠٣.

(٦١) محمد عنانى: الفانتازيا والبناء الدرامى فى الأرانب، المسرح المصرى٦٠-١٩٦٩، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ١٩٩٩، ص٢٣٠.

وانظر، محمود قاسم: السينما والفانتازيا فى مصر، سلسلة آفاق السينما، ع(٥٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧، ص ص٩ -١٠.

(٦٢) أيمن الخشاب: على صابر شاهين وفانتازيا الواقع الاجتماعى، الأدب والأيديولوجيا، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، ٢٠٠٦، ص٩٦.

(٦٣) جمال عبد الناصر: أقنعة الرعب، المكتبة الثقافية، ع(٤٦٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٧٦.

(٦٤) المرجع نفسه، ص٦٧.

(٦٥) المرجع نفسه، ص٦٩.

(٦٦) المرجع نفسه، ص ص٦٩-٧٠.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٦٧) شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(٦٨) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ٧٤٦.

(٦٩) المصدر نفسه، ص ص٧٤٦-٧٤٧.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ص٧٤٨- ٧٤٩.

(٧١) المصدر نفسه، ص ص ٧٤٩ - ٧٥٠.

(٧٢) المصدر نفسه، ص٧٥٠.

(٧٣) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم (٢- المسرحيات السياسية)، مرجع سبق ذكره، ص٨٨.

(٧٤) توفيق الحكيم: عصا الحكيم، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ص٧٧-٧٨.

(٧٥) انظر، الأراديس نيكول: علم المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ص٢٦٧-٢٦٨.

(**) المذهب الصوفى هو خليط من المذاهب مثل:(الرومانسية، والرمزية، والسريالية)، كما أن له صلة واضحة ببذرته الأولى، وهى المسرحية الدينية، لاسيما الأخلاقى منها. انظر، درينى خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩، ص ص٣٠٧-٣٠٨.

(٧٦) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧، ص١٦.

(٧٧) نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٤، ص٩١.

(٧٨) درينى خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧.

(٧٩) انظر، توفيق الحكيم: سجن العمر، القاهرة ، مكتبة مصر، ١٩٩٠، ص ص٢٢٢-٢٢٣.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٨٠) محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت، ص٨.

(٨١) انظر، توفيق الحكيم: أهل الكهف، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

(٨٢) انظر، ـــــــــ: شهر زاد، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

وراجع،

Nehad Selaiha: The Egyptian Theatre, Play and Playwrights, Egypt, G.E.B.O,2003,P.P.27-30.

(٨٣) انظر، توفيق الحكيم: بيجماليون، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

(٨٤) ـــــــــ: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص٧٥٢.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ص٧٥٤-٧٥٥.

(٨٦) المصدر نفسه، ص٧٥٣.

(٨٧) المصدر نفسه، ص٧٥٤.

(٨٨) برتراند راسل: آمال جديدة فى عالم متغير، ترجمة: عبد الكريم أحمد، القاهرة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٣، ص١٣٠.

(٨٩) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص ص٧٥٢-٧٥٣.

(٩٠) المصدر نفسه، ص٧٥٣.

(٩١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص٢٩٠.

وانظر، محمد عنانى: فن الكوميديا ودراسات أخرى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ص٢٠-٢٢.

(٩٢) عصام الدين أبو العلا: التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم، كتابات نقدية، ع(١٢٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٢، ص٧.

(٩٣) المرجع نفسه، ص١١.

(٩٤) هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٧٠.

(٩٥) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص٧٥٦.

(٩٦) المصدر نفسه، ص٧٥٧.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(٩٧) هنرى برجسون: الضحك، مرجع سبق ذكره، ص ص٦٩-٧٠.

(٩٨) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص٧٥٥.

(٩٩) المصدر نفسه، ص٧٤٦.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ص٧٤٧-٧٤٨.

(١٠١) المصدر نفسه، ص٧٥٧.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص٧٥٢.

(١٠٣) هنرى برجسون: الضحك، مرجع سبق ذكره، ص٨٠.

(١٠٤) المرجع نفسه، ص٨٠.

(١٠٥) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص٢٦٥.

(١٠٦) محمد عبد الله نجم: الكوميديا فى مسرح جمال عبد المقصود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، حاشية رقم(١)، ص٦٠.

(١٠٧) توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، مصدر سبق ذكره، ص٧٥١.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص٧٤٦.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص٧٥٢.

(١١٠) المصدر نفسه، ص٧٥٥.

(***) إن مسرح (الصحف الحية) مسرح سياسى، تعليمى، ملحمى دعائى، يهدف إلى الإثارة والتحريض، ظهر فى روسيا عقب نجاح الثورة البلشفية عام ١٩١٧م، كما ظهر فى ألمانيا عقب فشل ثورة ١٩١٩م الاشتراكية، وهزيمتها فى الحرب العالمية الأولى.

انظر، محمد عبد المنعم: المسرح السياسى، القاهرة، دار المعارف، ٢٠١٥، ص ص٤٤-٤٥.

وانظر، ـــــــــ: تقنيات الإخراج المسرحى فى المعالجات السياسية فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين- دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٠٩، ص١٩١.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية والمترجمة

١- القرآن الكريم "سورة البقرة، وسورة مريم، وسورة النمل، وسورة الذاريات، وسورة الجن، وسورة القدر".

٢- إيسخيلوس: ثلاثية أوريست(أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات)، ترجمة: لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٣- برتولد بريخت: الإنسان الطيب من ستشوان، مسرحيات بريخت، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، جـ١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥.

٤- توفيق الحكيم: الشيطان فى خطر، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

٥- ـــــــــ: أهل الكهف، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

٦- ـــــــــ: بيجماليون، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

٧- ـــــــــ: تقرير قمرى، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

٨- ـــــــــ: سجن العمر، القاهرة ، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

٩- ـــــــــ: شاعر على القمر، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

١٠- ـــــــــ: شهر زاد، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٠.

١١- ـــــــــ: صلاة الملائكة، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

١٢- ـــــــــ: نحو حياة أفضل، المسرح المنوع، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

١٣- يوهان فولفجانج جوته: فاوست، سلسلة أعمال خالدة، ع(٣)، ط٢، بغداد، دار المدى، ٢٠٠٧.

١٤- حامد إبراهيم: فاوست الجديد، سلسلة الإبداع العربى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٥- رابندرانات طاغور: شيترا، ترجمة: بديع حقى، بيروت، دار القلم، ١٩٩١.

١٦- سوفوكليس: أديب ملكاً، ترجمة: طه حسين، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

١٧- وليم شكسبير: العاصفة، ترجمة : يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، ١٩٩٨.

١٨- ـــــــــ: حلم ليلة صيف، ترجمة: محمد عنانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

١٩- ـــــــــ: مكبث، ترجمة: خليل مطران، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣.

٢٠- ـــــــــ: هملت، ترجمة: محمد عوض محمد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢.

٢١- فريدريش دورينمات: هبط الملاك فى بابل، ترجمة: أنيس منصور، إبداعات عالمية، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.

٢٢- لينين الرملى: عفريت لكل مواطن، الأعمال الكاملة، مج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٢٣- ـــــــــ: أنا وشيطانى، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٩.

٢٤- محمد سالم: عقد مع الشيطان، سلسلة المسرح العربى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

٢٥- نص مسرحية (آدم)، منشور فى جان فرابية وأ.م. جوسار: المسرح الدينى فى العصور الوسطى، ترجمة: محمد القصاص، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ب ت.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

١- أحمد عثمان: الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧.

٢- الأراديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ط٢، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.

٣- أيمن الخشاب: على صابر شاهين وفانتازيا الواقع الاجتماعى، الأدب والأيديولوجيا، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، ٢٠٠٦.

٤- برتراند راسل: آمال جديدة فى عالم متغير، ترجمة: عبد الكريم أحمد، القاهرة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

٥- توفيق الحكيم: عصا الحكيم، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

٦- جمال عبد الناصر: أقنعة الرعب، المكتبة الثقافية، ع(٤٦٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

٧- حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

٨- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩.

٩- شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

١٠- عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

١١- عبد الرحمن صدقى: المسرح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر ب ت.

١٢- عبد المنعم شميس: الجن والعفاريت فى الأدب الشعبى المصرى، المكتبة الثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٣- عصام الدين أبو العلا: التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم، كتابات نقدية، ع(١٢٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٢.

١٤- فاروق محمد العادلى: دراسات فى علم الاجتماع والأنثربولوجية الاجتماعية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

١٥- فوبيون باورز: المسرح فى الشرق، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، سلسلة المسرح(٦)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

١٦- فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم (٢- المسرحيات السياسية)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٧- كمال الدين حسين: دراسات فى تجليات التراث الشعبى المصرى، الدراسات الشعبية، ع(١٥٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.

١٨- لويس عوض: مقدمة مسرحية إيسخيلوس(الصافحات)، ثلاثية أوريست(أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٩- ليلى عبد المنعم: دراسات مسرحية، الإسكندرية، المكتب العربى الحديث، ١٩٩٨.

٢٠- محمد إسماعيل البدوى: المهابهاراتا، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

٢١- محمد الجوهرى: عالم الفولكلور – دراسة المعتقدات الشعبية، جـ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

٢٢- محمد عبد الله نجم: الكوميديا فى مسرح جمال عبد المقصود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

٢٣- محمد عبد المنعم: المسرح السياسى، القاهرة، دار المعارف، ٢٠١٥.

٢٤- محمد عنانى: الفانتازيا والبناء الدرامى فى الأرانب، المسرح المصرى٦٠-١٩٦٩، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ١٩٩٩.

٢٥- ــــــــ: فن الكوميديا ودراسات أخرى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠.

٢٦- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت.

٢٧- محمود قاسم: السينما والفانتازيا فى مصر، سلسلة آفاق السينما، ع(٥٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧.

٢٨- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٤.

٢٩- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

٣٠- هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٣١- هـ. ف. جارتن: الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة: وجيه سمعان، الألف كتاب، ع(٥٨٢)، القاهرة، مركز الشرق الأوسط، ١٩٩٦.

ثالثاً: المصادر والمراجع الأجنبية

1- August Strindberg: The Dream, Six Plays, Tr.by: Elizabeth Sprigge, New York, Doubleday Anchor Books, 1999.

2- Nehad Selaiha: The Egyptian Theatre, Play and Playwrights, Egypt,G.E.B.O., 2003.

3- Anthony Thorlby: The Penguin Companion To Literature, Penguin Books, Vol 2, 1996.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

رابعاً: المعاجم والقواميس

١- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.
٢- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ٢٠١٣.
٣- قاموس المسرح، تحرير وإشراف: فاطمة موسى، جـ٢، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
٤- ـــــــــ، تحرير وإشراف: فاطمة موسى، جـ٥، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
٥- مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحى – مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٧.

خامساً: الدوريات

١- جلال الهجرسى: "المشهد الافتتاحى فى مسرحية حلم ليلة صيف"، مجلة المسرح، ع(٢٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ١٩٩٠.
٢- رفيق الصبان وآخرون: "الجن والعفاريت فى السينما المصرية – ملف خاص"، مجلة أبيض وأسود، السنة الثالثة، ع(٩)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير ٢٠١٠.
٣- سامية حسن: "دراسة تحليلية لاستجابات المترددات على الزار فى مدينة الإسكندرية"، مجلة كلية التربية الرياضية، جامعة المنيا، يوليو ١٩٩٩.
٤- لطفى عبد الوهاب يحيى: "عالم هوميروس"، مجلة عالم الفكر، مج(١٢)، ع(١٣)، الكويت، وزارة الإعلام، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨١.
٥- محمد مصطفى بدوى: "توفيق الحكيم والمسرح العربى"، مجلة عالم الفكر، مج(١٩)، ع(١)، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٨.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

سادساً: المخطوطات

١- شبير عبد الرحيم إسماعيل العجمى: تقنيات الإخراج للعروض المسرحية المستلهمة من الموروث الشعبى فى المسرح العمانى- دراسة وصفية تحليلية فى الفترة من(١٩٩٦ - ٢٠٠٧م)، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهدالعالى للفنون المسرحية، ٢٠٠٩.

٢- عبد الصمد مصطفى: العلاقة بين الشامانية ومعتقدات الزار- دراسة فى الأنثربولوجية السيكولوجية، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ١٩٨٨.

٣- محمد عبد المنعم: تقنيات الإخراج المسرحى فى المعالجات السياسية فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين- دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٠٩.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

Employment of supernatural powers in the theatre of Tawfiq Al- Hakim
The play (Devil in Danger) as a model

Abstract

The researcher explores the subject of his research through several main axes. He discusses the world of supernatural powers between popular heritage and religious heritage. He follows the employment of supernatural powers in world theatre literature throughout different ages.

Then, he discusses the employment of supernatural powers in Egyptian drama literature in general, and in Tawfiq Al-Hakim's theatre In particular, explaining how they were employed, their role in the events, and their functional effect, shedding light on their relationship to the central characters, as well as the ideas that the playwright deals with. Tthen, he handles the play "The Devil is in Danger" as an applied model to the study.

The research results have revealed that Tawfiq Al-Hakim employed specific models of supernatural powers rather than others, for instance angels, devils and lunar objects. He entrusted them with noble missions aiming at the service of mankind. He managed through them to achieve the comprehensive nature of the raised subjects, highlight the main ideas clearly, accelerate events, and create the element of suspense, which helped him to formulate his issues in an effective and attractive style.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner