اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم المسرحية

م.د جواد كاظم عبد الامير
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

The impact of symbolism in the theatrical texts of Tawfiq al-Hakim

Dr. Jawad Kazem Abdul Ameer
University of Babylon/ College of Fine Arts
Jawad.shammari@uobabylon.edu.iq

Abstract:

There are postulates that have become axioms to enter into the knowledge of literary sects and currents. The study of theatrical sects confirms that the new sect does not abolish the sect that came before it, but rather neutralizes it and puts it aside. The new sect is the one that emerges in the arena. The spread of the sect spatially does not necessarily have to exist in all countries of the world, but its spread appears in a country. It disappears in another country, and theatrical sects are overlapping with each other. It is not possible to isolate one sect from the other, because it considers the new sect as an extension of the one that preceded it. Hence, the current research focused on studying the effect of symbolism in Tawfiq al-Hakim's theatrical texts. The research included four chapters, which included the first chapter on the research problem based on the following question: What is the symbolic effect in Tawfiq al-Hakim's theatrical texts?

While the importance of the research in revealing and reaching the results of the effect of symbolism in the texts of Tawfiq Al-Hakim, and the need for it came as it benefits the specialists of authors, directors and students of the College of Fine Arts.

As for the second chapter, it contained three sections about me. The first section deals with the concept of symbolism in literature. The second topic deals with symbolism in the world theater. The third topic deals with the life of Tawfiq al-Hakim and its creative effects.

As for the third chapter, it included the research community and the research sample, while the fourth chapter contained the results, conclusions, recommendations and suggestions.

Keywords: effect, symbolism, text, suggestion

ملخص البحث:

هنالك مسلمات اصبحت بديهيات للدخول الى معرفة المذاهب الادبية والتيارات تأكد دراسة المذاهب المسرحية، ان المذهب الجديد لا يلغي المذهب الذي قبله ولكن يحيده ويركنه جانباً والمذهب الجديد هو الذي يبرز في الساحة وانتشار المذهب مكانيا ليس بالضرورة ان يتواجد في كل دول العالم وانما انتشاره يظهر في دولة ويضمحل في دولة اخرى والمذاهب المسرحية متداخلة مع بعضها لا يمكن ان تعزل المذهب عن الاخر لانه يعتبر المذهب الجديد هو امتداد للمذهب الذي سبقه. ومن هنا سلط البحث الحالي على دراسة اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم المسرحية فضم البحث اربعة فصول تضمن الفصل الاول على مشكلة البحث المرتكزة على الاستفهام الآتي: **ما هو الاثر الرمزي في نصوص توفيق الحكيم المسرحية؟**

فيما تجلت اهمية البحث في الكشف والوصول الى نتائج اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم وجاءت الحاجة اليه كونه يفيد ذوي الاختصاص من مؤلفين ومخرجين وطلبة كلية الفنون الجميلة وتضمن هدف البحث على تعرف اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم المسرحية.

اما الفصل الثاني احتوى على ثلاثة مباحث عني المبحث الاول مفهوم الرمزية في الأدب وقد عني المبحث الثاني الرمزية في المسرح العالمي اما المبحث الثالث نبذة عن حياة توفيق الحكيم وآثاره الابداعية.

اما الفصل الثالث تضمن مجتمع البحث وعينة البحث اما الفصل الرابع احتوى على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: اثر، الرمزية، النص، الايحاء

مشكلة البحث:

ان الكثير من الاعمال الادبية المسرحية المعاصرة يتصل بناؤها بعلم الاجتماع وعلم النفس وكشوفه ومجالاته بأسباب قوية وينصرف الادب الى استجلاء النفس البشرية وهو نفس الهدف الذي يرسمه علم النفس وكلما تقدمت البحوث في علم النفس فأن ذلك له انعكاساته على الكتابات الادبية المسرحية ولاسيما في مجال الدراما بفرعيها الرواية والمسرحية(١).

فعلم النفس يبحث عن الحالات النفسية من سرور والم وارتياح وامتعاض وفرح وحزن وتصميم وتردد وكذلك يبحث علم النفس المسرحي العمليات العقلية من تذكر وتفكير وتخيل وتصور وانتباه سواء كانت عن الشعور واللاشعور ويبحث عن الاستعدادات الطبيعية والمكتسبة كالذكاء والمواهب المختلفة والحاجات(٢).

ووجد كتاب المسرح متنفساً لتجاربهم ومناداتهم الى الانسان الجديد الحر والتعبير عن انسانيته فوجد الكاتب المسرحي ارضية خصبة لرسم شخصياته والابتعاد عن المظاهر الخارجية السطحية والغوص داخل النفس واستكشاف مجاهل العقل الباطن.

وهنا تداخل النص المسرحي مع علم النفس، اخذ الكاتب المسرحي يبحث عن دواخل النفس ليكشف مكتنزاتها وهنا يلتقي مع علم النفس في مجرى واحد

وظفت الحركة الرمزية الرمز واعطته بعداً روحياً ودينياً ومجالياً بدلاً من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بلاغية او كأسلوب ادبي "ظهرت الرمزية في فرنسا اولاً ثم انتشرت في اوربا في اواخر القرن التاسع عشر بتأثير غير مباشر من الفلسفة المثالية الالمانية، ومن فكرة الفيلسوف الالماني (ايمانويل كانت) هو عدم وجود حقيقة موضوعية"(٣).

لذا وجد كتاب المسرح العرب الحاجة الى (الغذاء الفكري والروحي) بصورة كبيرة وبالمثل الى اثبات الشخصية الذاتية وايضاً للتعويض عن الواقع السيء والمرير هناك حاجة ملحة للمعنويات لتخطي حقائق الواقع وماديات الحياة من حولهم(٤).

لذا يسعى الكتاب الرمزيون الى الدخول في عالم اللامحدود والتغلغل الى خفايا النفس واسراها لذلك لجأوا الى الرمز للتعبير عن الافكار والعواطف لانه اقدر على الكشف عن الانطباعات المرهفة والعالم الكامن خلف الواقع والحقيقة. كما رفض الكتاب المعنى المحدد والمنطقي الامر الذي جعلهم يتجهون صوب المعنى الذي يقوم على الصور والفكر والتأمل لا كما يمكن للعقل ان يدركها بل كما هما في الوجدان بوصفه حلماً من صنع الخيال وما الى

(١) عبد المنعم الحنفي: الموسوعة النفسية علم النفس في حياتنا اليومية، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٦٥)، ص١١.
(٢) ابو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، (بغداد: التعليم العالي، ١٩٩٠)، ص١٨.
(٣) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص٢٢٩.
(٤) توفيق الحكيم: اهل الكهف، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ب.ت) ص٢٠٥.

ذلك من الامور التي تستهدف الايحاء اكثر مما تستهدف التعبير المباشر. ومن هنا جاءت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: **ما هو الاثر الرمزي في نصوص توفيق الحكيم المسرحية؟**

اهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى اهمية البحث في الكشف والوصول الى نتائج الاثر الرمزي في نصوص توفيق الحكيم المسرحية، ويفيد هذا البحث ذوي الاختصاص من مؤلفين ومخرجين ونقاد وطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة.

هدف البحث: يتحدد هدف البحث في التعرف على اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم المسرحية.

حدود البحث: يتحدد البحث في ثلاثة محاور هي:

١. حد المكان: جمهورية مصر العربية
٢. حد الزمان: ١٩٣٣-١٩٦١م
٣. حد الموضوع: دراسة الاثر الرمزي في نصوص توفيق الحكيم المسرحية.

تحديد المصطلحات:

١. **الاثر لغوياً:**

أ- اثر (التأثير) هو ابقاء الاثر في الشيء[١].

ب- (اثر) فيه: ترك فيه اثراً

ت- (تأثر) الشيء: ظهر فيه الاثر، بالشيء تطبع به والشيء تتبع اثره[٢].

اصطلاحاً: عرفه جميل صليبا "الشيء المتحقق باعتباره حادثاً عن غيره"[٣].

اجرائيا: هو السلوك الواضح الذي يتركه شخص على شخص آخر بعد تأثره به

٢. **الرمزية:**

الرمز لغويا: تعني "الايماء والاشارة والعلامة (في علم البيان): الكتابة الخفية

(الرمزية): الطريقة الرمزية: مذهب في الادب والفن ظهر في الشعر اولاً، يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والايحاء، ليدع المتذوق نصيباً في تكميل الصورة او تقوية العاطفة، بما يضيف اليه من توليد خياله"[٤].

اصطلاحا: "هي حركة شعرية ظهرت في فرنسا بين عام ١٨٨٠-١٩٠٠ على وجه التقريب وقد جاءت ثورة على (البرنانسية)* التي اخضعت الادب للحقائق العلمية الواضحة وكانت صيحة بوجه الطبيعة الجامدة والرومانطيقية المائعة ويبدوا من الصعب جداً اعطاء تعريف شامل ودقيق للحركة الرمزية بسبب تباين اراء الشعراء الرمزيين انفسهم بالنسبة الى العناصر الاساسية التي تقوم عليها هذه المدرسة"[٥].

وقال بودلير "الرمز مجاز نوعا ما، يسعف الانسان على فهم المثال بالاشارة اليه، وتمثيله وتمويهه في آن واحد"[٦].

---

(١) محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨١)، ص٦.

(٢) ابراهيم مصطفى واخرون: المعجم الوسيط، ج١، (اسطنبول: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ب.ت)، ص٥.

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص٣٧.

(٤) ابراهيم مصطفى واخرون: المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص٣٧٢.

* البرنانسية: هي مدرسة ادبية ظهرت في فرنسا عام ١٨٦٦ و ١٨٧٦ ومن بين شعراءها البارزين (ارموند سلفستا وفرلين مالارمية) وهؤلاء الشعراء انظموا فيما بعد الى المدرسة الرمزية. للمزيد ينظر: عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، المجلد الرابع، (العدد (٣) ١٩٤٩، ص٣٥٦.

(٥)امية حمدان: الرمزية والروماتيكية في الشعر اللبناني، (بغداد:الدار الوطنية،١٩٨١، ص٢٣).

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٢٤.

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الرمزية في الادب:

في البداية يتبادر الى الذهن التساؤل الآتي: ما هي الرمزية؟ وما الجديد الذي اتت به؟

ليس من السهل تعريف الرمزية ولا تحديد مجالها ووسائلها على نحو جامع مانع، فالرمز قد يكون بالموضوع او بالحدث او باللفظ او النغم ومع ذلك يمكن الاحاطة بأطرافها بأيضاح الفكرة الفلسفية التي تكمن خلفها من حيث انها محاولة لادراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، وذلك لتخطي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي يحاول الشاعر او الاديب ان يدركها عن طريق الحدس وان يعبر عنها عن طريق الايحاء.

وهذه الفكرة الفلسفية هي نفسها التي عبر عنها (بودلير) تعبيراً شعرياً في احدى قصائده بقوله "ان الالوان والاصوات والعطور تتجاوب في النفس البشرية نفس الاحساس الذي تولده معطيات حاسة اخرى، حتى لنستطيع ان نثير نفس الاحساس عن طريق الصور الحسية المختلفة، ونستخدمها كمجرد رموز ايحائية"(١).

تعتبر الرمزية احدى اهم المذاهب الادبية والفلسفية الكبرى التي ظهرت في اوربا في القرن التاسع عشر، تعبر عن التجارب الادبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرمز والاشارة او التلميح. والرمز معناه الايحاء اي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المختلفة والتي لا تقوى اللغة المباشرة على ادائها او التعبير عنها حتى لا تخلوا هذه الرموز من مضامين فكرية واجتماعية تدعوا الى التحلي بالقيم الدنيا، حيث ابتعدت المدرسة الرمزية عن الوصف المتعارف عليه بصورة مباشرة، لذا تكمن اهمية الرمزية في كونها حركة تجريبية وضعت عند ظهورها تحولات جذرية في الفن المسرحي(٢).

والرمزية تسمية ابتدعتها مجموعة من شعراء مدرسة البارناس وكان شعارها (الفن للفن) وقد وردت هذه التسمية في البيان الذي نشرته عام ١٨٨٦م في فرنسا، وتسمية الرمزية "مأخوذة من كلمة رمز Symbole ويبرر ذلك بكون هذه الحركة قد استخدمت الرمز ووظفته في محاولة للابتعاد عن محاكاة الواقع التصورية، فكانت في حينها ردة فعل على الواقعية والطبيعية اللتين كانتا سائدتين في تلك المرحلة ... لكن الحركة الرمزية وظفت الرمز واعطته بعداً روحياً ودينياً وجمالياً بدلاً من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بلاغية او كأسلوب ادبي"(٣).

لذا كان الرمز عماد هذه المدرسة الرمزية الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت معروفة في العصور السابقة، فالتعبير بالرمز كان مألوفاً في كثير من المدنيات نجده في العصور الوسطى وادب التصوف وفي النصوص الواقعية، وكان الناس ولا يزالون يعبرون بالرمز عن مقاصدهم سواء بالاشارة او بالرسم او بالالفاظ.. لكن في المدرسة الرمزية شيء اخر فأصبحت منهجاً فنياً ذا مواصفات عديدة واصبح الرمز فيها قيمة فنية وعضوية دخلت في نطاق الرموز التاريخية والاسطورية واصبحت للاشياء ذات دلالة موحية كما استفادت هذه المدرسة من المقومات الموسيقية واللونية والحسية والمشابكة بينها في لغة تعبيرية جديدة(٤).

---

(١) موريس ماترلنك: بلياس وميليزاند، تر: محمد غنيمي هلال، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ب. ت)، ص٥.

(٢) ينظر: انطونيوس بطرس: الادب (تعريفه، انواعه، مذاهبه)، (بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص٣٣٥.

(٣) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص٢٢٩.

(٤) ينظر: عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص١١٣.

فالرمزية عملت على محورين "اولهما محاولة التقاط التجربة الشعرية في اقصى نعومتها وارتعاشها ورهافتها وثانيهما التماس الاطار الفني الحر المرن الذي يستطيع التعبير عن التجربة الشعرية ونقل احوالها الى القارئ"(١).

لذلك رفضت الرمزية محاكاة الطبيعة الملموسة لانها تحجب العالم الروحي خاصة وانها تعتبر "ان الجمال هو جمال الروح وليس الجمال المحسوس، وان ادراك الحقيقة لا يكون عن طريق العقل وانما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية"(٢).

فالادب الرمزي هو ذلك الادب الذي يقرؤه القارئ فلا يفهم منه الا ظاهره، اما القارئ المتأمل فيفهم منه الظاهر ولكنه لا يقف عنده بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الادبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها ... وما تحت هذا السطح لباب الادب الرمزي ومن اعاجيب هذا اللباب انه يتخايل بصورة مختلفة في ذهن القارئ المتأمل صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والاهداف"(٣).

وقد حفلت آداب الرمزيين وقصائدهم "بالالغاز وبالصور البيانية والوان التشابيه والمجازات التمثيلية المعقدة تعقيداً يبلغ حد السخف في معظم الاحيان، ولعل استخدام الصورة الرمزية في القصة المسرحية هو اهون خطباً في استعمالها في الشعر والاغراض الكتابية الاخرى، وقد يسيغ الذوق والذهن من تلك الصور الرمزية في القصة والمسرحية ما لا يستطيع ان يهضمه او يسيغه في غير القصة والمسرحية من تلك الصور"(٤).

وكان انبياء هذه الحركة شعراء غنائيين لا مسرحيين امثال "بودلير – فرلين– رمبو– مالارمية فقد انكر هؤلاء على الواقعيين والطبيعين ايمانهم بالعقل الواعي والظواهر الخارجية للواقع والطبيعة، ولذا مال الرمزيون الى ان الحقيقة التي يسعى اليها خصومهم انما هي تكمن في اعماق الاشياء وفي العقل الباطن. وان التعبير عنها ينبغي ان يتم من خلال الرمز والايحاء والتلميح لانها عوامل مثيرة للمعاني في ذهن مستهلك الادب"(٥).

دعت هذه الطبقة من الشعراء والادباء الى فن ادبي رمزي يوحي بمآسي الانسان وان يبحث ما وراء الصورة وليس الصورة الحقيقية. مما لا شك فيه "معظم الرمزيين يرفضون الادب الموضوعي، سواء كان ادباً اجتماعياً او اخلاقيا، فهم يرمزون الى مجرد الترف الذهني الفكرة المجردة، ومن ثم كان مبدؤهم الذي يتشبثون به هو مبدأ (الفن من اجل الفن) و (الصور الجمالية من اجل الصور الجمالية) وقد خالفهم في ذلك كثير من الرمزيين المسرحيين وفي مقدمتهم (ابسن، وميترلنك، وهاوبتمان، وادمون وغيرهم)"(٦).

لذلك استندت الرمزية على فكرتين اساسيتين هما:

أ. مثالية افلاطون: التي تنكر الاشياء المحسوسة وترمز الى الصور والحقائق المثالية المطلقة البعيدة عن الواقع.

ب. التحليل النفسي لـ (فرويد): ان عقلنا الواعي له مجال محدد، ويوجد خلف هذا العقل الواعي مجال اوسع يعمل فيه العقل الباطن او اللاشعور وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا، والى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والابداع وهذا ما دعى اليه (فرويد) في مدرسة التحليل النفسي.

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص١١٣.

(٢) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٢٩.

(٣) دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٦١)، ص١٦٥.

(٤) دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص١٦٦

(٥)ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة:اكاديمية،١٩٧١)، ص١٦٩

(٦) دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص١٦٧.

كما تأثرت المدرسة الرمزية بفلسفة (كانت Kant) التي ترى ان جوهر الانسان يكمن في عالمه البطني. لذلك اعتمد الرمزيون الذات الانسانية لمعرفة حقيقة الوجود، وعكفوا على سبر اغوار هذه النفس واستخدموا الرمز في التعبير عن مشاعرهم وفكرهم واحاسيسهم بما فيه من خصائص ومميزات تجعله خير وسيلة للاداء"[١].

ويمكن تحديد اطار ظاهرة الرمزية ورسم منطلقاتها العامة، فهي اذن رفض للمادية ولمجتمع جعله التطور بشعاً وحط من قيمه، وايضاً هي رفض يترافق مع قدوم العلم والتقنيات الحديثة وازدهار وهم التقدم، ثم هي رفض للنظريات الجمالية الساعية الى تكريس عبادة الواقع... الى رفض الواقع، رفض العالم المعاصر المادي، رفض العقلانية الضيقة في مقابل التطلع الى عالم ما ورائي، الى ما فوق العالم الواقعي، بل الى عالم مستقبلي"[٢].

جيل رواد الرمزية: وهم النماذج العليا للتيار الرمزي وشعراؤه الرئيسيون ويأتي في مقدمتهم.

اولا: شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧)

ولد (بودلير) في باريس وهو شاعر من طراز فريد، تأثر في بواكير حياته الفنية بالشعر البرناسي. "والحقيقة ان المسحة البرناسية كانت موجودة في بعض قصائد (ازهار الشر) وخاصة تلك التي يتوجه هم بودلير فيها الى تأمل نماذج فنية في الرسم والنحت كقصيدة (القناع) التي يتغنى فيها "بتمثال رمزي مطابق لذوق عصر النهضة" على نحو موضوعي يذكرنا بطريقة البرناسيين"[٣].

ومن اشهر قصائده: طائر البطريق، وتناغم السماء، وتوافقات ويقول بودلير في قصديته الشهيرة بعنوان (توافقات) "وكما تختلط الاصداء المديدة في الافاق البعيدة. في وحدة غامضة عميقة لها رحابة النهار. وشمول الظلام كذلك في معبد الطبيعة تتجاوب العطور والالوان والانغام ومن العطور ما هو كاجسام الاطفال نداوة. وكالانغام عذوبة، والحقول الخضر نضارة"[٤].

كان الغرض هو التأكيد على معنى الكلام بالاضافة الى تطوير الاداء الايحائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي مباشر بدلاً من توصيف هذه الحالات في الحوار وكان القصد من هذا كله الولوج الى مستوى من الواقع اعمق مما يعكسه الظاهر السطحي الخادع وكذلك تجسيد الطبيعة الداخلية للنمط الانساني الاصلي في رموز محسوسة وذلك على النقيض من المذهب الطبيعي الذي ينزع الى تصوير افراد صيغت ماهياتهم اجتماعياً[٥].

ثانيا: بول فرلين (١٨٤٤-١٨٩٦)

يعد (فرلين) من الثلاثة الاوائل الذين يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة شعراء الرمزية بل طليعة الشعر الحديث بعامة، اذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي وبداية للعصر الرمزي، وقد بدأ (فرلين) حياته الفنية شاعراً برناسياً يعنى بالصنعة الشعرية المحكمة، ويوجه همه الى تصوير المحسوسات في لوحات موضوعية جامدة، ولكنه سرعان ما هرب من تكلف البرناسيين ليجد صوته الحقيقي في تلك "الغنائية الذاتية" التي تظلل شعره وتخفي عليه الفه

(١)امية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني،(بغداد:الدار الوطنية،١٩٨١)، ص٢٤

(٢) محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، (بيروت: دار المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٩)، ص١٠٦.

(٣) محمد فتوح احمد: الرمزية "الرمز في الشعر المعاصر، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص٧٣.

(٤) كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ب. ت)، ص٤٢.

(٥) ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، مصدر سابق، ص٤٣.

وايحاء، فيهما يكمن سر شاعريته، اتجه صوب الحياة النفسية بكل ما فيها من عمق وخصوبة ومنذ ذلك الحين اصبحت اشعاره (صدى انات اليأس) معبرتاً عن الام الروح الحساسة التواقة للضوء والطهر، تبحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء اليه، وتحن الى حب جارها ولكنها لا تقوى عليه. وهو ما نلاحظه في ديوانية الاخيرين (اغنيات دون كلام) و (حكمة) كما تجلى في اثره فنياً في قصيدته (الفن شعري) التي عكف على وضعها في غضون الفترة من ١٨٧١–١٨٧٣ ومن اشهر قصائده (اغنية الخريف، والسماء فوق السطح)[١].

ثالثا: ارثر رامبو (١٨٥٤–١٨٩١)

بدأ (رامبو) يكتب الشعر سنة ١٨٧٠م على الطريقة البرناسية اولاً ثم على طريقة (بودلير) ولكن شخصيته الفنية المستقلة جعلته يقدم شعراً "يعرض كل محيا الوجود الروحي" ويجتاز منطق العقل والمادة في شبه غيبوبة صوفية تدق باب المجهول، وتغامر في "انهار همجية" طالما حن اليها في ايامه الاولى"[٢].

وكانت نظريته في الشعر تقوم على مفهوم مؤداه "الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس، وفي لغة خاصة هي لغة الروح من اجل الروح، وجانب هذه النظرية التطبيقي لا يمكن تمثله بدون الاشارة الى كتابة (فصل في الجحيم) وهو مجموعة من الرؤى الغريبة يأباها منطق العقل او لكننها نسحر بما فيها من قوة مذهلة وجمال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري ذي نضم ظليل في الصوت والايقاع"[٣].

وفي كتابه هذا نجد طريقة جديدة "اسماها كيمياء الفعل وهي محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الصوتية والانفعالية للحروف وهي قيم نبهنا اليها (رامبو) في قصيدته (الحروف الصوتية)"[٤]. ومن اهم قصائده هي قصيدة (النائم في الوادي) نظمها عام ١٨٧٠، يصف (رامبو) فيها جندياً قتيلاً يقول فيها:

"ايتها الطبيعة هدهديه الحرارة. انه بردان
لم ترعش انفه الروائح الزكية
يرقد وادعاً في ضوء الشمس ويده على صدره
وثقبان احمران في جنبه الايمن"[٥].

رابعا: ستيفان مالارمية (١٨٤٢–١٨٩٨) ولد (مالارمية) في باريس وكان الرأس الحقيقي والمنظر للمدرسة الرمزية وتميز بالموهبة والتواضع، وكان ضليعاً في اللغة الفرنسية والانجليزية وآدابها وعمل مدرساً للغة الانكليزية، وقد اصبحت "اللغة عند (مالارمية) سحراً والكلمات اشياء، والاشياء رموزاً موحية لا تقصد لذاتها، ولذلك نعته بعضهم بالصوفية... اراد (مالارمية) ان يسعى الى الكمال وان يحقق المستحيل وان يعبر عن سر الكون الغامض ولكنه لم يجد سوى العدم والخواء والصمت"[٦]. ومن اشهر قصائده (امسية احد القونات، والنوافذ، واللون اللازوردي ونسمة بحرية).

---

(١) ينظر: محمد فتوح احمد: مصدر سابق، ص٧٦–٧٧.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص٧٨.
(٣) محمد فتوح احمد: مصدر سابق، ص٧٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٧٩.
(٥) عبد الرزاق الاصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص١٢٦.
(٦) المصدر نفسه، ص١٢١.

خصائص المدرسة الرمزية: تميزت المدرسة الرمزية بعدة خصائص كان من اهمها[١]:

١. مجافاة الاسلوب القائم على الوضوح والدقة والمنطق والتفكير المجرد والمعالجات الخطابية والشروح والتفصيلات، لان هذه الامور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر، ولغة التواصل العادية.
٢. يسعى الرمزيون الى عالم اللامحدود، عالم الاطياف والحالات النفسية الغائمة او الضبابية والتغلغل الى خفايا النفس واسرارها.
٣. وجد الرمزيون ان معجم اللغة قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق لذلك لجأوا الى اسلوب اللمع والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثف غير مباشر، ولذلك لجأوا الى الرمز للتعبير عن الافكار والعواطف والرؤى.
٤. العناية بالموسيقى الشعرية، موسيقى اللفظة والقصيدة والاستفادة من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات في مقاطع القصيدة.
٥. لغة الاحساس، وهي معطيات الحس بشتى انواعه كأدوات تعبيرية كالالوان والاصوات والاحساس اللمسي والحركي ومعطيات الشم والذوق.

المبحث الثاني: الرمزية في المسرح العالمي:

تكمن اهمية الرمزية في كونها حركة تجريبية بحته وضعت عند ظهورها لبنة تحولات جذرية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة ومن ثم على صعيد العرض المسرحي.

فنصوص المسرح الرمزي لا تحتوي على حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة وانما تقوم على عرض مشاعر واحاسيس تجسد معاني صوفية وهي بذلك تعطي الاولوية للكلمة التي تشغل ايضاً الحيز الاساسي في العرض المسرحي.

على صعيد الاخراج دعا الرمزيون الى ابراز جمالية النص، ومن هذا المنطلق رفضوا كل ما يمكن ان يشوش عملية التواصل الشعري التي تنم اساساً عبر الكلام، كذلك حاول الرمزيون من منظور كوني بحت، ان يبتعدوا عن كل ما يحدد الفضاء المسرحي كمكان جغرافي وتاريخي، لذلك كانت الخشبة لديهم غالباً منصة فارغة من الديكور تلعب الاضاءة فيها دوراً هاماً، ويشغلها العنصر الاساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي وهو الممثل لانه الوسيط الذي يحمل كلام الشاعر[٢].

جاء المصمم المسرحي والمنظر السويسري **(ادولف ابيا ١٨٦٢-١٩٢٨)** الذي يعد من اشد انصار المسرح الرمزي الذي كان يقوم باعطاء المتفرج مناخاً بدل من المظاهر الواقعية، استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وانشاءات ذات ثلاثة ابعاد لتصعيد حركة الممثل ودمج الارضية الافقية بالعمودية مستخدما الاضاءة بطريقة لا واقعية مشابهة للموسيقى على خشبة المسرح، تعامل (آبيا) مع النص المسرح على اساس ما يوحي اليه النص من افكار جديدة تخدم العرض المسرحي، فالكلمة عند (آبيا) ليست مهمة بقدر اهمية الحركة التي يحسب لها الف حساب والتي هي بمثابة الحياة تحتل المكانة عنده قبل الكلمة، ويرى آبيا ان دور المؤلف المسرحي ينتهي بعد كتابة النص ولا علاقة له بما يجري على خشبة المسرح، وكل هذا الوصف يريد (آبيا) ان يصل الى عنصر الايحاءات

(١) ينظر: عبد الرزاق الاصفر: مصدر سابق، ص١١٣-١١٥.
(٢) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٢٩.

الرمزية التي يجعل المتلقي يحيل او يعيد الاشياء الى ما هي عليه واهتم (آبيا) بالممثل ووصفه صانع الفعل في العرض المسرحي، لان عدم وجود شخصية الممثل على خشبة المسرح تعني عدم وجود الفعل الدرامي[١].

واعتبر (آبيا) "الاضاءة من الوسائل التي تعطي للمكان والممثل قيمة تشكيلية كبيرة، فافرغ الخشبة من الاكسسوار وجعل الاضاءة بديلاً عن الديكور"[٢].

فالرمزيين بين ابتعدوا عن المحاكاة الكاملة للواقع في العرض المسرحي وقد كانت نصوص المسرح الرمزي صعبة التحقيق على الخشبة في البداية ولذلك ارتبط اخراج النصوص الرمزية بأسماء مسرحيين تجريبيين مثل الروسي (مايرهولد) والسويسري (ادولف آبيا) الذي قدم نموذجاً للاخراج الرمزي من خلال عمله على ثلاثية فاغنر الاوبرالية ((خاتم نيبلونغن)) وخاصة استخدام الاضاءة كبديل عن الديكور في العرض[٣].

وبناءا على ما تقدم استطاع (آبيا) ان "يجعل من الاضاءة عاملاً مهماً في اثارة العواطف والاحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية عند المتفرجين، فالالوان المختلفة، والظلال المتدرجة تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى المشاهدين، انها تستطيع اثارتنا عاطفياً، بقدرتها على التشديد على الاشكال وتبريزها، لاعطائها قوة جديدة ومعنى جديداً"[٤].

اما المخرج الانكليزي (**ادوار جوردن كريج ١٨٧٢-١٩٦٦**) فقد تبنى منهجاً انتقائياً في اخراجه المسرحي مركزاً على الفرجة الفنية ودعى الى كسر شوكة الواقعية والطبيعية واقامة مسرح جديد يعتمد على التحليق في المساحات الفضائية واطلاق العنان لاساليب التشكيلي في المسرح بأبعادها الفنية المختلفة، فقال "كي ننقذ المسرح، لابد ان ندمره، وان نقيم مسرح المستقبل. ونحن نحاول هذا انما نحاول اقامة فن يتجاوز مكانه كل الفنون الاخرى"[٥].

لم يعتمد (كريج) على النص المسرحي الا بقدر ما يوحي اليه بالمعنى العام فيترجم هذا المعنى من خلال الحركات والتكوينات الفنية مستعيناً باقل ما يمكن من الكلمات، مؤكداً اهمية حركة الممثل وقطع الديكور والوانها معتمداً على الرمز والحركة والخيال ليعطي دلالة على ان النص المكتوب سيتقلص وتمتلئ خشبة المسرح بالرموز والحركات، يقول (كريج) "انا اؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه ان نخلق اعمالاً فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة"[٦].

استطاع (كريج) ان يؤكد على اهمية دور المخرج وحضوره الفني كشخصية مستقلة واسعة المعرفة ملمة بالكتابة المسرحية حيث اعتبر (كريج) ان الممثل دمية خارقة متأثراً بالمسرحي الفرنسي (ماترلنك) يمكن ان يتحكم بها كيف ما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يردها بعيداً عن كل مظهر واقعي وبهذا يتبنى كريج المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره رمزياً اي ان الممثل يصبح رمزاً وقناعاً يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية وينطلق (كريج) في كتابه (فن المسرح) من ان جذور المسرح تعود الى الرقص والحركات الصامتة وقد رفض

---

(١) للمزيد ينظر: اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص١٧-٢١.

(٢) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٤٠.

(٣) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٣٠.

(٤) اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، مصدر سابق، ص٢٥.

(٥) جيمس روز ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ص٤٣.

(٦) ادورد جوردن كريج: في فن المسرح، تر: دريني خشبة، ط٢، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٦٠)، ص٧٣.

الفلسفة الواقعية كثيراً وكان بالمقابل يدعوا الى المسرح الشامل ويتحدد المسرح الشامل لديه في الحديث والكلمات والخط والايقاع[١].

وانطلاقا من الرغبة في اعطاء حركة الممثلين على الخشبة طابعاً قدسياً يتناسب مع اللغة الشعرية "حاول الرمزيون وضع قيود تحدد الاداء وتبعده قدر الامكان عن التصويرية التي كانت سائدة سابقا. من هذا المنظور اقترح الفرنسي (الفريد جاري) العودة الى استخدام القناع واللجوء الى القاء ترتيلي. اما البلجيكي (موريس ميترلينك) فقد دعا الى استبدال الممثل بكائن آلي تبدو عليه مظاهر الحياة دون ان يكون حياً، وهذا ما اطلق عليه الانجليزي (جوردن كريج) بعد سنوات اسم الدمية الخارقة"[٢].

ويعد (موريس ميترلنك) من انصار المسرح الرمزي الذي حاول هو ومجموعة من المؤلفين الرمزيين "ايجاد الطرائق الاستطرائية حيث اتبع ميترلنك هذا التوجه الرمزي ساعياً الى ما سماه بعد ذلك (بالمسرح الصامت) ويقصد بالاستطرائية هو التفكير القائم على الفهم في مقابل التفكير الحدسي، فالتفكير الاستطرادي يقوم بالانتقال من المقدمات الى النتائج بشكل مباشر"[٣].

وتعد مسرحية (الاميرة الشريدة) لـ (موريس ميترلنك) علامة اساسية للمسرح الرمزي وهو يركز فيها على الصور المخزونة في العقل الباطن مستخدماً كافة تفاصيل المنظر المسرحي ومن بين هذه التفاصيل، اوراق شجر تحدث حفيفاً، وكذلك انعكاسات القمر فوق سطح الماء وهذه التفاصيل تستخدم فقط لقيمتها الرمزية وليس بأعتبارها تعبيراً عن سياق اجتماعي معين[٤].

وكتب (موريس ميترلنك) عدة مسرحيات رمزية منها مسرحية (الدخيلة) عام ١٨٩١ مسرحية العميان ١٨٩٢ و (بلياس وميليزاند) عام ١٨٩٣، وحكاية (الطائر الازرق) عام ١٩٠٨ وغيرها وقد استوحى ميترلنك التصور الفاغنري عن الاوبرا فألف مسرحياته على شكل توزيع موسيقي مبني على صور ثابتة تتعاقب مع فترات صمت فيها اداء ايمائي كما انه استمد الكثير من مسرح الدمى"[٥].

وتعد مسرحية (بلياس وميليزاند عام ١٨٩٣) من اهم الاعمال في المسرح الرمزي لما فيها من رموز، فالمسرحية لاتتضمن في الواقع احداثاً بل تتضمن رموزاً يستطيع الخيال وحده ان يعثر على مفاتيحها.

وان مسرحية (بلياس وميليزاند) مليئة بالصور فالاحداث لا تنمو نمواً منطقياً وفقاً لما تقتضيه الحبكة في المسرحية التقليدية لان موريس ميترلنك لجأ الى استخدام مواقف لها دلالات بدلاً من ترابط الاحداث واعتماده الكلي على الحدس والاسلوب الشعري وما يتضمنه من صور المتخيلة وما الى ذلك من الامور التي تستهدف الايحاء اكثر من ما تستهدف التعبير المباشر[٦].

---

(١) ينظر: ج. ل. ستيان: الدراما الحديثة ما بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة)، ١٩٩٥)، ص٨٢.

(٢) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٣٠.

(٣) كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩١ الى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ١٩٩٥)، ص٤٤.

(٤) كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، مصدر سابق، ص٤٣.

(٥) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٣٠.

(٦) تسعديت ايت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص٤٠.

اما الشخصية في المسرحية الرمزية كائن ينتمي الى عالم الحلم ويفتقر الى سمات الانسان المحددة، بعد ان ازال الكاتب كل ما يقيدها بالعالم المادي، وتفتقد شخصيات المسرحية الرمزية ملامحها، الخارجية وكذلك تفتقد ابعادها النفسية فهي اشبه ما تكون بدمى لا تعي الافعال ولا الدوافع وبالتالي تظل شخصيات المسرحية الرمزية مجرد رموزاً وادوات تتحرك وفق رؤيا مبدعها. اما اللغة في المسرحية الرمزية تعبر عن احساس داخلي وهي لغة خاضعة للعواطف والتأملات الفكرية والمشاعر الكامنة وهذا ما جعل الرمزيون يرفضون اللغة الكلاسيكية القاصرة عن التعبير المرهف.

لذا تبنى الرمزيون اسلوباً شعرياً بليغاً وبعيداً عن اللغة اليومية حيث وصل الرمزيون الى التعبير عن ما لا تدركه الحواس عن الاحداث والمشاهد واستخدام مناظر طبيعية بوصفها رمزاً لايحاء بحقائق النفس البشرية[١].

اما في المسرح العربي ظهر بعض الكتاب العرب الذين ظهرت ملامح الرمزية في بعض اعمالهم المسرحية مثل "الكاتب اللبناني (جورج شحادة) (١٩٠٧-١٩٨٩) الذي تميزت اعماله بالروحانية"[٢].

وقد استفاد (نجيب محفوظ) من المذهب الرمزي في مرحلة من مراحل حياته الادبية والفنية والتي ابرز فيها خصائص النفس الانسانية بدقة وعمق "وقد بدأ نجيب محفوظ مرحلته الجديدة برواية (اولاد حارتنا) التي صدرت عام ١٩٥٩ التي تميزت باستخدام المنهج الرمزي. فشخصيات هذه الرواية تحولت الى افكار معبرة كما في فكر الكاتب اي انها ابتعدت عن الشخصيات الواقعية التي كانت علامة على المرحلة الروائية الاولى"[٣].

اما توفيق الحكيم فقد تأثر كثيراً بالمذهب الرمزي وخاصة بالادب المسرحي الرمزي الفرنسي. استمد الحكيم اغلب موضوعات مسرحياته من الحكايات والاساطير القديمة وقد عرف عن شخصيات (الحكيم) انها لا تعبر عن آرائها الخاصة، وانها في معظمها ابواق للمؤلف تتحدث بلسانه وتعبر عن آرائه. فالشخصية في البناء الدرامي المسرحي الرمزي كائن ينتمي الى عالم اخر ويفتقر الى سمات الانسان المحددة وهذا ما اكده (محمد مندور) من خلال تناوله لمسرحيات توفيق الحكيم موضحاً ذلك بأن الحكيم يخضع عناصر المسرحية التي يريد ان يعرضها "فيقيم بناء المسرحية، ويرسم شخصياتها، ويجري احداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته، منحازاً في اغلب الاحوال انحيازاً ظاهرياً الى طرف من طرفي الصراع وهكذا تفقد شخصياته ابعادها الانسانية، وتصبح مجرد رموز او دلالات على معاني مجردة تتصل بفكرة المسرحية، كما تعجز بذلك شخصياته عن التعبير عن مكنوناتها الخاصة، وتصبح في معظمها ابواق للمؤلف تنطق بلسانه واذا عبرت الشخصية عن قيمة ما، فإننا نشعر ان هذه القيمة لا تنبع من الشخصية نفسها انما هي مملاة عليها من المؤلف"[٤].

---

(١) ينظر: محمد مندور: الادب وفنونه، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٤)، ص١٢٠-١٢١.

(٢) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص٢٣٠.

(٣) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في ادب نجيب محفوظ، (بيروت: المؤسسة المصرية للدراما والنشر، ١٩٨١)، ص١٣٠-١٣١.

(٤) عفاف عبد الله يماني: النقد المسرحي عند محمد مندور بين النظرية والتطبيق، (السعودية: مطبعة الحجاز، ٢٠١٣)، ص١٨٠.

المبحث الثالث: مرجعيات توفيق الحكيم ونتاجاته الابداعية :

نبذة مختصرة عن حياة الكاتب توفيق الحكيم واثاره الابداعية

ولد توفيق الحكيم عام ١٨٩٩م في مناحية الرمل بمدينة الاسكندرية ينتمي الى اسرة تتكون من اب مصري يعد من اثرياء الفلاحين ويعمل في السلك القضائي ومن ام تركية صارمة الطباع حرصت اسرة (الحكيم) على ان تنشئ ابنها تنشئة علمية. تفتح خياله منذ نعومة اضفاره حين سماعه القصص والاساطير التي كانت تحكيى على لسان والدته مثل (قصص الف ليلة وليلة وعنترة، وسيف بن ذي يزن...) وكان الحكيم يشعر بمتعة بالغة في الاستماع الى مثل هذه القصص والاساطير وكان ذلك سبباً عند وصوله الى النضج الادبي واخذ يبحث عن تلك القصص ليقرأها ويلتهم منها الصور والمعاني الفكرية والادبية. قضى (الحكيم) مرحلته الابتدائية بمحافظة البحيرة ثم ارسله والده الى القاهرة ليواصل دراسته الثانوية[١].

انتقل الحكيم من الريف الى القاهرة بثانوية (محمد علي باشا) واقام مع اسرة ابيه في حي السيدة زينب (عليها السلام) بين اعمامه الثلاثة كان احدهما معلماً والآخر طالباً بكلية الهندسة والثالث ضابط احيل على التقاعد. اكتسب (توفيق الحكيم) مزيداً من الحرية والتعرف على مجتمع القاهرة. حيث كانت اسرة تجاورهم ولهذه الاسرة فتاة جميلة في السابعة عشرة من العمر فتعلق (الحكيم) بها واحبها ونتيجة لهذه العاطفة التي طرقت قلب الحكيم في اول عهده اتجه الى مطالعة الشعر الوجداني، لكن سرعان ما تنصرف الفتاة عن الحكيم لتعلق قلبها بشاب يجاورهم في السكن، وهذا ما اثر على شخصية الحكيم النفسية.

وعند قيام الثورة المصرية عام ١٩١٩م تحركت مشاعر توفيق الحكيم وتأججت روح الوطنية فيه، واعتقل الفتى واعمامه وعطلت المدارس، حتى انتهت حركة الثورة، وكان لها الاثر الكبير في نفوس الشباب وكان الاتجاه الادبي والفني يدعو الى ربط الادب بالحياة ومشاكلها الراهنة، وبدأ (الحكيم) انتاجه الادبي بمسرحية رمزية يسخر فيها من الانكليز بعنوان (الضيف الثقيل) وتوالى انتاجه المسرحي وقدم (المرأة الجديدة) و (علي بابا) ومثلتها فرقة عكاشة على مسرح الازبكية عام ١٩٢٤، وفي العام نفسه تخرج من كلية الحقوق[٢].

توجه (الحكيم) الى باريس عام ١٩٢٤ تنفيذاً لرغبة والده لاكمال دراسته في القانون لنيل شهادة الدكتوراه وامضى هناك ما يقارب ثلاثة سنوات ولكنه لم يعكف على دراسة القانون بل عكف على قراءة القصص وروائع الادب المسرحي في فرنسا وتردد على المسارح وصالات الموسيقى ومعارض الفن والرسم. وعرفت اوربا بأكملها اسست مسارحها على اصول المسرح الاغريقي. فقام (الحكيم) بدراسته واطلع على الاساطير والملاحم اليونانية فكتب قصة عودة الروح بالفرنسية ونشرت في العربية عام ١٩٣٣ في جزأئين[٣].

عاصر (الحكيم) الحركة الثقافية التي ظهرت في فرنسا وتعتمد على مسرحيات ابسن وبراندللو وبرناردشو واندريه جيد وكوكتو وغيرهم وكان هناك مسرح الطليعة فاطلع عليه وافاد منه لمعرفة النصوص المعروفة واساليب الاخراج فيها وقد حاول الحكيم خلال اقامته في فرنسا التعرف على جميع المدارس الادبية ومنها اللامعقول[٤].

---

(١) ينظر: اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي: توفيق الحكيم، (الفجالة: دار سعد للطباعة والنشر، ١٩٤٥)، ص٦٧.

(٢) ينظر: احمد هيكل: الادب القصصي والمسرحي في مصر من اعقاب ثورة ١٩١٩م الى قيام الحرب الكبرى، ط٢، (مصر: دار المعارف، ١٩٧١)، ص٣٦٦.

(٣) ينظر: تسعديت آيت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط١، (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، ١٩٨٦)، ص٩٠.

(٤) ينظر: ابراهيم عبد الرحمن: الادب المقارن بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٦)، ص١٨٤.

وجد (الحكيم) شيئا من ضالته في مسرح (لوني بو) الذي كان في تكوينه ثورة على مسرح (اندريه انطوان) حين مضى انطوان يغالي في منهجه الواقعي بصرامة وشدة، فخرج مسرح (لوني بو) ليرسي قواعد المسرح المناوئ للواقعية، وبهذا اتيح للحكيم ان يشهده وينجذب اليه لانه ينادي بكل ما يخالف الاتجاه الواقعي، فيلتمس في النصوص المسرحية الابعاد الرمزية والابعاد الشاعرية والاسطورية والغيبية والاحلام[١].

هذه هي حصيلة الاعوام الثلاثة التي عاشها الحكيم في باريس، عاد الى مصر عام ١٩٢٧ وعين وكيلاً للنيابة في محاكم الاسكندرية. انتقل توفيق الحكيم عام ١٩٣٤ من السلك القضائي الى وزارة المعارف ثم نقل الى وزارة الشؤون الاجتماعية عام ١٩٣٩ وتولى وظيفة مدير الارشاد الاجتماعي وكان اكثر انشغالاً بالادب وفي عام ١٩٤٣ عمل في الصحافة بجريدة (اخبار اليوم) التي نشر فيها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية.

مما لا شك فيه ان المرأة قد ادت دوراً كبيراً في حياة (الحكيم) الشخصية والادبية منذ ان عرف المرأة في شخصية امه القوية المسيطرة، والفتاة القاهرية التي حركت عواطفه ثم في شخصية بائعة التذاكر في شباك مسرح الاوديون بباريس. ويبدو ان تجارب توفيق الحكيم مع المرأة لم تكن موفقة مما ولد في نفسه الخوف منها، وناصب لها العداء، وهذا ما لقب الحكيم بـ (عدو المرأة) لان فيها معوقاً خطيراً على الانتاج الادبي الذي يطمح فيه ومشكلة المرأة تعد محوراً مهماً من اهتماماته في الموضوعات التي اتخذها اساساً لعدد من مسرحياته الادبية حتى بعد ان خرج من هذه التجارب بالزواج المتأخر عام ١٩٤٦ وانجب (اسماعيل وزينب) وفي عام ١٩٧٧ توفيت زوجته وبعدها بعام ١٩٧٨ مات ابنه اسماعيل وهو في قمة شبابه[٢].

وظف الحكيم نتاجه المسرحي في اربعة مجالات: الاول: (المسرح الذهني) يندرج تحته المسرحيات (شهرزاد ١٩٣٤) و (اهل الكهف ١٩٣٣) و (بجماليون ١٩٤٢) و (سليمان الحكيم ١٩٤٩) و (الملك اوديب ١٩٤٩) و (ايزيس ١٩٥٥) و (رحلة الى الغد ١٩٥٨) و (السلطان الحائر ١٩٦١)

اما المجال الثاني: (مسرح المجتمع) ويندرج تحته المسرحيات التالية: (حياة تحطمت ١٩٣٠) و(الخروج من الجنة ١٩٢٨) و (رصاصة في القلب ١٩٣١) و (العش الهادئ ١٩٤٩) و (الايدي الناعمة ١٩٥٤) و (الصفقة ١٩٥٦)

المجال الثالث: (المسرح المنوع) فهو اشبه بمقالات مسرحية جاءت في صورة حوارية. كان الحكيم ينشرها في الصحف ولاسيما في صحيفة (اخبار اليوم) حين عمل فيها مدة من الزمن

اما المجال الرابع: (المسرح المستحدث في اللامعقول) يندرج تحته المسرحيات (يا طالع الشجرة ١٩٦٢) (رحلة صيد ١٩٦٢) (رحلة قطار ١٩٦٢) وقد جمع الرحلتين في كتاب بعنوان (رحلة الربيع والخريف ١٩٦٢) و (الطعام لكل فم ١٩٦٣)[٣].

امتاز الحكيم بخصوبة نتاجه المسرحي وجودته وتنوعه ويعد الحكيم الكاتب الاول للمسرحية النثرية في العالم العربي وقد ترجمت مسرحياته الى اللغات الاجنبية المختلفة. لما فيها من واقعية التفضيلات وعمق الرمزية الفلسفية وعمق شاعريتها... بنزعة حديثة مقترنة في كثير من الاحيان بنزعة كلاسيكية[٤].

---

(١) ينظر: فؤاد دوارة: مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة، مجلة المجلة، العدد ٨٨، السنة الثانية، ابريل، نيسان، ١٩٦٤)، ص٥٣.

(٢) ينظر: ابراهيم عبد الرحمن: الادب المقارن بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص٢٨٥.

(٣) ينظر: غالي شكري: ثورة الفكر في ادبنا الحديث، ط٢، (بيروت: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٣)، ص٩.

(٤) ينظر: تسعديت آيت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص٩٠.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

١. انتقدت الدراما الرمزية شكلها الفني الذي يقوم على التسلسل المنطقي وبالتالي افتقدت سمات الدراما التقليدية.
٢. رفض كتاب الدراما الرمزية المعنى المحدد والمنطقي كما يدركه العقل وهذا ما جعلهم يتجهون صوب المعنى الذي يقوم على الصور والفكر والتأمل بوصفه حلماً نسجه الخيال.
٣. اعتمد كتاب المسرحية الرمزية على الحدس والاسلوب الشعري وما يتضمنه من صور متخيلة تستهدف الايحاء والتلميح اكثر ما تستهدف التصريح والتعبير المباشر.
٤. شخصيات المسرحية الرمزية هي شخصيات ليست حقيقية وليست لها ابعاد وليست لها ماضي وتاريخ فهي شخصيات ضبابية في خيال الكاتب وعبارة عن هلوسة في ذهن الكاتب لا يمكن للقارئ او المتلقي غير المتأمل استبيانها.
٥. لغة المسرحية الرمزية هي لغة ايحائية تميل الى الغموض وهذا الغموض جاء نتيجة كلمات متعاكسة والفاظ متضادة، وهي لغة تلغرافية نقطية احيانا تدغدغ اذن السامع لرفع من مشاعره واحساسه الداخلي.
٦. اهتم كتاب المسرحية الرمزية بالحبكة الداخلية وهذا ما ادى الى تشويه الحبكة الخارجية.
٧. الادباء والمسرحيين الرمزيين اتجهوا صوب العقل الباطن (اللاشعور) وابتعدوا عن العقل الواعي (الشعور). لأن اللاشعور يعبر عن كوامن المشاعر الحقيقية. ويرجع له الفضل في الخلق والابداع.

الفصل الثالث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (٨) نصاً مسرحياً متمثلة بنتاجات المسرح الذهني الرمزي لـ(توفيق الحكيم) والمحددة ضمن الفترة الزمنية للبحث (١٩٣٣-١٩٦١) كما موضحة في الجدول ادناه:

اسم المسرحية	السنة	اسم المسرحية	السنة
١. اهل الكهف	١٩٣٣	٥. الملك اوديب	١٩٤٩
٢. شهرزاد	١٩٣٤	٦. ايزيس	١٩٥٥
٣. بجماليون	١٩٤٢	٧. رحلة الى الغد	١٩٥٨
٤. سليمان	١٩٤٣	٨. السلطان الحائر	١٩٦١

عينة البحث: اختيرت عينة البحث من مجتمع البحث قصدياً مسرحية (بجماليون) وذلك للمسوغات الآتية:

١. ممثلة بمشكلة البحث واهميته وهدفه
٢. تقع ضمن الفترة الزمنية المحددة للبحث

اداة البحث: تم بناء اداة البحث على ما تم استخراجه من مؤثرات الاطار النظري.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في دراسة التعرف على اثر الرمزية في نصوص توفيق الحكيم المسرحية.

تحليل العينة:

مسرحية بجماليون: تعد مسرحية (بجماليون) رائعة من روائع توفيق الحكيم، وهي مسرحية نثرية باللغة العربية الفصحى، وتمثل هذه المسرحية الصراع بين الفن والحياة فهي تعتبر مسرحية فلسفية خيالية رمزية تتكون من اربعة فصول.

ملخص المسرحية: تجري احداثها مكانياً في منظر واحد هو بهو منزل (بجماليون) يعيش معه متبناه الفتى (نرسيس) الذي وجده في الغابة واطلق عليه هذا الاسم تدور احداثها كلها زمانياً في الليل.

الفصل الاول: تبدأ المسرحية في احدى الليالي المظلمة وبالتحديد ليلة عيد الالهة فينوس، حيث كان الفتى (نرسيس) جالساً يحرس تمثال (جلاتيا) الذي نحته بجماليون قدم الالهين (فينوس) و (ابولون) الى منزل بجماليون وعندما شاهدو تمثال (جالاتيا) انبهرا بقدرة بجماليون وفنه تضرع (بجماليون) الى الالهة فينوس (الهة الجمال والحب والحياة) ان تمنح حبيبته العاجية الحياة، فتستجيب فينوس وتبعث الروح في (جالاتيا) وتحولها الى مرأة حقيقية.

اما الفصل الثاني: نتعرف على اهم حدث هو هروب جالاتيا مع نرسيس الى الغابة تحاول (ايسمين) اقناع (بجماليون) بالذهاب معها للغابة للبحث عن جلاتيا ونرسيس. سخط بجماليون على الالهة ويبدي عجبه عن هذه المخلوقات التي لم تفهم خالقها يوماً، الا ان الوصول الى قلب امرأة يحتاج الى تشبيه جميل فيقول بجماليون "اني الان ادرك وسائل الالهة العظيم (جوبيتر)، عندما كان يحب فتيات من المخلوقات. لقد كان يتخذ لكل فتاة الصورة التي تفهمها وتروق في عينها... هكذا اتخذ شكل بجعة جميلة للرقيقة (ليدا) واتخذ شكل ثور قوي للحسناء (اوروبا) واتخذ شكل قطعة ذهبية للفاتنة (دانايبة).. وبهذا استطاع ان يملك مشاعرهن.. الجمال والقوة والمال.. آه.. حتى الالهة ينبغي لها ان تتذرع بهذه الاشياء للوصول الى قلب المرأة.."[١].

طلب بجماليون من الالهة فينوس ارجاع جلاتيا كما كانت واصلاح غلطتها وتحولها الى زوجة صالحة ككل الزوجات، ثم تعود جالاتيا وتيقظ زوجها بجماليون بقبلاتها.

اما الفصل الثالث: تدور الاحداث ايضاً في بهو الدار وفي ليلة مقمرة تحاول (ايسمين) معرفة شعور (نرسيس) تجاه (جالاتيا)، اهي عنده امرأة مثل النساء؟ فيقول نرسيس: انها لعبة شاهد بعينيه صنعها. ومن اهم الاحداث والوقائع في هذا الفصل هو خوف نرسيس من غصب بجماليون عليه بعد هروبه مع جالاتيا، طلب بجماليون من الالهة فينوس اعادة جالاتيا تمثالاً كما كانت، فاستجاب الالهة لطلبة وعادات جالاتيا تمثالاً من العاج

اما الفصل الرابع: فكانت الاحداث ايضا تدور في منزل بجماليون وفي ليلة حالكة، وابرز الاحداث والوقائع في هذا الفصل مرض بجماليون واخذ نرسيس العناية به، اشتد الجدل بينهم، وندم بجماليون على طلب اعادة جالاتيا تمثالاً، واشتياقه اليها كزوجة حقيقية اقتراح الالهة (فينوس) اعادة الحياة من جديد في جالاتيا بعد اشفاقها على زوجها بجماليون الا ان الالهة (ابولون) رفض ذلك حطم بجماليون تمثال جالاتيا العاجي وفي نهاية المسرحية لفظ بجماليون انفاسه الاخيرة ويغلق نرسيس النافذة المطلة على الغابة التي طالما كانت مفتوحة.

تعد مسرحية بجماليون احدى المسرحيات الذهنية لتوفيق الحكيم لا شك ان الحكيم تأثر ببعض الاتجاهات العالمية في الادب المسرحي في الفترة التي قضاها في باريس وخاصة بالادب الرمزي الفرنسي. من خلال قراءتنا لنص مسرحية بجماليون نجد ان الحكيم بنى مسرحيته هذه على فروض فكرية افترضها هو، وفي مقدمة مسرحية (بجماليون) بين لنا الحكيم انه قد اقام مسرحه هذا داخل الذهن فجعل الشخصيات افكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية اثواب الرموز ونقل المسرحية من مفاجأة الاحداث الى مفاجأة الافكار[٢].

كان لنص بجماليون اثراً بليغا في حياة توفيق الحكيم وخاصة فترة شبابه عندما احب فتاة صغيرة جميلة (بنت الجيران) ومن اجلها عكف على قراءة الشعر ولكن سرعان ما اكتشف بأن لها علاقة مع شاب غيره (ابن الجيران) لذا كان لاحداث نص بجماليون اسقاطات على تجارب الحكيم الفاشلة مع المرأة في مطلع شبابه. وجد

(١) بجماليون: توفيق الحكيم، (مصر: دار مصر للطباعة، ١٩٤٢)، ص٦٦.

(٢) ينظر: مقدمة بجماليون: توفيق الحكيم، ص١٦.

الحكيم ان (جالاتيا) المرأة التي افسدت على الفنان الموهوب حياته لذلك جاءت شخصيات الحكيم لا تعبر عن آرائها الخاصة وانما في معظمها ابواق للمؤلف تتحدث بلسانه وتعبر عن آرائه وهذا ما اكده كتاب الدراما الرمزية.

استخدم (الحكيم) في مسرحية بجماليون اللغة الشعرية الفصحى المبسطة بدل من اللغة العامية وهذا الاسلوب الشعري استخدمه الرمزيون بعيدا عن لغة الحياة اليومية. وهذا الاسلوب الشعري يعبر عن لغة تصويرية اعتمدت على المفارقة والكلمات المتعاكسة وهي لغة ايحائية تميل الى الغموض، وجعل للحوار قيمة ادبية بحته ليقرأ على انه ادب وفكر.

لقد كان هدف (الحكيم) من وراء تأليف هذه المسرحية هو تصوير الصراع الذي يجري بين المطلق من المعاني كالفن والحياة وبين لنا الحكيم بأن هنالك صراع جرى داخل شخصية (بجماليون) بين عظمة الفن وكبريائه ومثله الاعلى من جهة، وبين الحياة وغرائزها وضعف الانسان وواقعه من جهة اخرى. وهذا يعطينا دلالة على ان الصراع بين المثل العليا والمثل السفلى التي تؤمن بأن كل ما موجود على الارض ما هو الا صورة منعكسة حقيقية ازلية خالدة كاملة في المثل العليا ويتم التعرف عليها عن طريق الحدس او التأويل.

اعتمد كاتب الدراما الرمزية على فكرتين اساسيتين هما: الاولى الفلسفة المثالية لـ (افلاطون)، والفكرة الثانية هي التحليل النفسي لنظرية (فرويد) بين الشعور واللاشعور اتضح لنا من خلال قراءة نص مسرحية بجماليون بان هناك قضية محورية، تتمثل من مشكلة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة. والبحث عن الحقيقة، كان يريد ان يحقق الخلود الذي هو من صفة الالهة، ليس من صفة البشر وقضية صراع الفنان والمرأة او صراع الحياة والفن ينظر لها من زاوية تنطلق من منطلق فلسفي مثالي ميتافيزيقي يؤمن صاحبه بأن هذه الحياة التي نحياها ما هي الا ظل زائل ومشوه ومؤقت لمثل اعلى هو الحياة الحقيقية الخالدة الكاملة الدائمة. بل هي لحظة حلم بالقياس الى حقيقة الحياة الاخرى. وبالتالي يصبح الواقع لحظة حلم عابرة والحقيقة هي الابدية الخالدة الدائمة[١].

بين لنا (الحكيم) من خلال نص مسرحية بجماليون انه يقيم بناء المسرحية ورسم شخوصها واحداثها وحواراتها بما يوضح فيها فكرته فجاءت شخصيات الحكيم في هذه المسرحية فاقدة لابعادها الانسانية وبالتالي اصبحت مجرد رموز او دلالات على معاني مجردة تتصل بفكرة المسرحية. فهي شخصيات تنتمي الى عالم الحلم وتفتقر الى سمات الانسان المحددة وهنا نستطيع ان نقول بأن الحكيم ازال آثار الواقع عن شخصياته فلم يبق منها الا كائنات منسوخة من كلمات تخوض تجارب انسانية.

اما الحبكة في نص مسرحية بجماليون فقد اهتم (الحكيم) بالحبكة الداخلية مما ادى الى تشوه الحبكة الخارجية لان الحبكة الداخلية تربط الاحداث واعتمادها على الحدس والاسلوب الشاعري وما يتضمنه من الصور المتخيلة التي تستهدف الايحاء اكثر مما تستهدف التعبير المباشر.

تأثر (الحكيم) بالشاعر والكاتب المسرحي البلجيكي (موريس ماترلنك) وخاصة في فن الحوار الذي يصوغه في لغة بسيطة موسيقية ايحائية وكذلك تأثر اسلوب (توفيق الحكيم) الدارمي الرمزي بأسلوب (ميترلنك) من حيث البناء الدرامي وخلق الجو الايحائي الذي يثير نوعاً من الغموض والقلق والتوتر باعتماده على الايحاء والكشف الحدسي لابعاد الشخصيات والاحداث، وذلك باستخدام الوسائل الرمزية الكفيلة بذلك، واكثر ما تتمثل هذه الوسائل في استخدام الاسلوب الشعري وما يتضمن من الحلم والخيال والصور، والايقاع الموسيقي، وفي الاعم الاغلب هذه

(١) ينظر: تسعديت ايت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص١٦١.

سمات مسرحيات ميترلنك وبالخصوص مسرحية (بلياس وميليزاند) كاستخدامه لكلمات (النور) و (الظلمة) و (السراديب) و (الماء) و (البحر) للتعبير عن الانفعالات الداخلية للشخصية[١].

كان الحكيم متأثراً بالمدرسة الرمزية وبروادها والتي تدعو هذه المدرسة بأن (الفن للفن) وهذا ما اكده (الحكيم) في مسرحية بجماليون وان يعطينا فكرة بأن التمثال الذي نحته الفنان بجماليون موجود في زاوية من زوايا دار الفنان لا يجوز ان يقع عليه بصر احد سوى الفنان، ويرمز للتمثال على انه حياة الفنان الخاصة به لا يهم احد سواه فهو من خلقه الذاتي الخاص به وحده، وهو بهذا يمثل مدرسة الفن للفن وهذه الرومانسية والفلسفة الميتافيزيقية، كان لها الاثر في تكوين هذا العمل الدرامي الرمزي لتوفيق الحكيم.

وصاغ لنا (توفيق الحكيم) في نص مسرحية (بجماليون) اسلوباً ولغة رمزية امتازت بالايحاز والايحاء والتكثيف والتلميح، وهذا ما يتضح من خلال الحوار بين ايسمين ونرسيس.

"**ايسمين: اعلم ذلك.. لهذا آمنت كل الايمان بأن دوائك في يدي.**

نرسيس: ماذا تستطيعين لي؟

ايسمين: اعطني الصدفة، اتناولها بين راحتي لافتحها وأملأها..

نرسيس: تملئينها ماذا؟

ايسمين: هذا من شأني اعطني ودعني اجعلك تبصر وتحيا..

نرسيس: (كالمخاطب لنفسه) ابصر واحيا؟ ..

ايسمين: نعم! هذه الزهرة المقفلة لابد لها من قطرات الندى لتتفتح

نرسيس: ومن اين تتساقط هذه القطرات؟

ايسمين: من عيني امرأة !..

نرسيس: لست افهم ما تعنين !..

ايسمين: انهض واتبعني.."[٢]

كما تضمن الحوار في نص مسرحية بجماليون عبارات اشبه ما تكون عبارات شعر كما في قول (ايسمين) عندما رأت اول مرة تمثال (جالاتيا) العاجي.

"**ايسمين: (دون ان تلتفت اليه) ما هذا الشذا الطيب؟**

اهو عطر مما ينثره حواليها؟

وما هذا البريق العجيب؟

اهو قرط من لؤلؤ يزين اذنيها؟

وما هذا السرير المفروش، ذو الطنافس الفاخرة والوسائد المصنوعة من ناعم الريش حتى لا يجرح عاج خديها.."[٣].

---

(١) ينظر: تسعديت آيت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص١٦٨.

(٢) بجماليون: توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص٣١.

(٣) بجماليون: توفيق الحكيم، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٤٢)، ص٢٧.

وايضا نجد عبارات الشعر في حديث (جالاتيا) كأن حوارها شعراً موزوناً ومقفى عندما تخاطب زوجها (بجماليون) عن حقيقة خلقها وتكوينها

"جالاتيا: من اشعة فكرك المتألق اللامع؟
من جواهر ذهنك الوهاج الساطع..
من حرارة قلبك التي يضطرم بها قلبي
من كل تلك المشاعر الجميلة النبيلة التي تعج بها نفسي
كل هذا غيرك انت..
انت يا زوجي بجماليون"[١].

ابرز ما يميز لغة الحكيم في نص مسرحية بجماليون هو عباراته التي كانت كلها شعر، فهي تزخر بالرقة والجمال والاشراق، وتحلق في افاق الفن والشعر. وهذا ما دعا اليه الرمزيون في البنية الدرامية للمسرحية الرمزية. وهذا ما يتجلى في الحوار التالي:

"ابولون: (يضرب على القيثارة)
نغماتي عليها رفيع الكلام
ونبيل المعاني ورائع الاحلام
همساتي تفتحي لها زهرات
باريج الفن والفكر عطرات
بأمري اسرعي الى هذا المكان
وبقبلاتك ايقظي زوجك بجماليون"[٢].

الفصل الرابع

النتائج

١. امتاز اسلوب توفيق الحكيم في مسرحية بجماليون بالايجاز والتكثيف والايحاء والتلميح. وابتعد عن التصريح والكلام المباشر الواضح.
٢. اعتمد الحكيم على الايحاء وعلى الكشف الحدسي لابعاد الشخصيات والاحداث وذلك باستخدام الوسائل الرمزية، ومن هذه الوسائل استخدام الاسلوب الشعري وما يتضمن من الصور والخيال، والايقاع الموسيقي.
٣. اتضح ان شخصية بجماليون عند الحكيم ما هو الا صورة لموقف الحكيم من افكاره، فالحكيم غالباً ما يصمم مسرحياته على اساس فكرة في ذهنه، ويخضعها للمسرحية، فموقف الحكيم من افكاره يتمثل في موقف بجماليون مع جالاتيا.
٤. امتازت شخصيات الحكيم بأنها فاقدة لابعادها الانسانية واصبحت مجرد رموز او دلالات.
٥. استخدم الحكيم في مسرحية بجماليون اللغة الشعرية الفصحى المبسطة بدل من لغة الحياة اليومية العامية.
٦. بنى توفيق الحكيم مسرحية بجماليون على اساس فكري مجرد لا يقترب كثيراً من واقع الحياة ولا يحفل بوقائعها وفكرة المسرحية تواجه بفكرة اخرى. ميتافيزيقية خيالية رمزية.
٧. اتضح ان الحكيم يفضل الحياة الحالمة المستغرقة في الفن للفن وهذا له دلالة على تأثره بالدراما الرمزية الغربية.

---

(١) بجماليون: توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص٩١.
(٢) بجماليون: توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص٧٩.

الاستنتاجات:

١. فشل الحكيم في توظيف شخصياته نتيجة لاهتماماته بالنواحي الفكرية والخيالية في المسرحية.
٢. الحكيم لم يعطي الممثل شخصية حية يستطيع ان يتقمصها فينفعل بها ويؤثر في الجمهور بل اصبح الممثل كقطعة شطرنج يحركها المؤلف ان شاء وكيف شاء.
٣. نشعر ان شخصيات الحكيم في مسرحية بجماليون عاجزة عن التعبير عن مكنوناتها الخاصة وتصبح في معظمها ابواق للمؤلف تنطق بلسانه.
٤. تصرفات الشخصية لا تنبع من الشخصية نفسها وانما هي مملاة عليها من قبل المؤلف.
٥. جاءت شخصيات الحكيم مطابقة لشخصيات المذهب الرمزي حيث جاءت شخصياته فاقدة لابعادها الانسانية وتصبح مجرد رموز او دلالات على معاني مجردة تتصل بفكرة المسرحية.

التوصيات: لما تمخض من نتائج واستنتاجات يوصي الباحث

١. الاهتمام بالنقد الادبي والمسرحي وفق منظور منهجي علمي مدروس
٢. اهتمام الكتاب المسرحيين العراقيين بالقصص التاريخية والملاحم والاساطير القديمة الغربية والعربية. كأساس للابداع

المقترحات: يقترح الباحث ما يلي:

١. دراسة اثر الاسطورة الغريبة في مسرحيات توفيق الحكيم
٢. دراسة اثر المسرحيات العالمية في مسرحيات كتاب وفنانين مسرحيين عراقيين امثال سامي عبد الحميد وصلاح القصب

المصادر:

١. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة:اكاديمية،١٩٧١).
٢. ابراهيم عبد الرحمن: الادب المقارن بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٦).
٣. ابراهيم مصطفى واخرون: المعجم الوسيط، ج١، (اسطنبول: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ب.ت).
٤. ابو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، (بغداد: التعليم العالي، ١٩٩٠).
٥. احمد هيكل: الادب القصصي والمسرحي في مصر من اعقاب ثورة ١٩١٩م الى قيام الحرب الكبرى، ط٢، (مصر: دار المعارف، ١٩٧١).
٦. ادورد جوردن كريج: في فن المسرح، تر: دريني خشبة، ط٢، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٦٠).
٧. اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي: توفيق الحكيم، (الفجالة: دار سعد للطباعة والنشر، ١٩٤٥).
٨. امية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، (بغداد:الدار الوطنية،١٩٨١).
٩. انطونيوس بطرس: الادب (تعريفه، انواعه، مذاهبه)، (بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٥).
١٠. بجماليون: توفيق الحكيم، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٤٢).
١١. بجماليون: توفيق الحكيم، (مصر: دار مصر للطباعة، ١٩٤٢).
١٢. تسعديت ايت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦).
١٣. تسعديت ايت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص١٦١.

١٤. تسعديت آيت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط١، (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، ١٩٨٦).
١٥. توفيق الحكيم: اهل الكهف، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ب.ت) .
١٦. ج. ل. ستيان: الدراما الحديثة ما بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة)، ١٩٩٥).
١٧. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).
١٨. جيمس روز ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم.
١٩. دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٦١).
٢٠. عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩).
٢١. عبد الرزاق الاصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩).
٢٢. عبد المنعم الحنفي: الموسوعة النفسية علم النفس في حياتنا اليومية، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٦٥).
٢٣. عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، المجلد الرابع، (العدد (٣) ١٩٤٩).
٢٤. عفاف عبد الله يماني: النقد المسرحي عند محمد مندور بين النظرية والتطبيق، (السعودية: مطبعة الحجاز، ٢٠١٣).
٢٥. غالي شكري: ثورة الفكر في ادبنا الحديث، ط٢، (بيروت: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٣).
٢٦. فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في ادب نجيب محفوظ، (بيروت: المؤسسة المصرية للدراما والنشر، ١٩٨١).
٢٧. فؤاد دوارة: مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة، مجلة المجلة، العدد ٨٨، السنة الثانية، ابريل، نيسان، ١٩٦٤).
٢٨. كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩١ الى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ١٩٩٥).
٢٩. كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ب. ت).
٣٠. للمزيد ينظر: اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٣١. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).
٣٢. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).
٣٣. محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨١).
٣٤. محمد فتوح احمد: الرمزية "الرمز في الشعر المعاصر، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦).
٣٥. محمد مندور: الادب وفنونه، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٤).
٣٦. محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، (بيروت: دار المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٩).
٣٧. مقدمة بجماليون: توفيق الحكيم.
٣٨. موريس ماترلنك: بلياس وميليزاند، تر: محمد غنيمي هلال، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ب. ت).

المصادر الانكليزية:

1. Ibrahim Hamada: A Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, (Cairo: Academy, 1971).
2. Ibrahim Abdel Rahman: Comparative Literature between Theory and Practice, (Cairo: Youth Library, 1976).
3. Ibrahim Mustafa and others: The intermediate dictionary, part 1, (Istanbul: The Islamic Library for Printing, Publishing and Distribution, B.T.).
4. Abu Talib Muhammad Saeed: Technical Psychology, (Baghdad: Higher Education, 1990).
5. Ahmed Heikal: Theatrical and fictional literature in Egypt from the aftermath of the 1919 revolution to the outbreak of the Great War, 2nd Edition, (Egypt: Dar al-Maaref, 1971).
6. Edward Gordon Craig: On The Art of Theatre, see: Drini Khashabah, 2nd floor, (Cairo: Library of Arts, 1960).
7. Ismail Adham and Ibrahim Naji: Tawfiq Al-Hakim, (Faggala: Dar Saad for Printing and Publishing, 1945).
8. Umayyah Hamdan: Symbolism and Romanticism in Lebanese Poetry, (Baghdad: Al-Dar Al-Wataniya, 1981).
9. Anthony Boutros: Literature (Definition, Types, Doctrines), (Beirut: The Modern Book Foundation, 2005).
10. Pygmalion: Tawfiq Al-Hakim, (Cairo: Library of Arts, 1942).
11. Pygmalion: Tawfiq al-Hakim, (Egypt: Dar Misr for Printing, 1942).
12. Tasa'adit Ait Hammoudi: The Effect of Western Symbolism in the Theater of Tawfiq Al-Hakim, (Beirut: Dar Al-Hadathah, 1986).
13. Tasa'adit Ait Hammoudi: The Impact of Western Symbolism in the Theater of Tawfiq Al-Hakim, (Beirut: Dar Al-Hadathah, 1986), p. 161.
14. Tasa'dit Ait Hammoudi: The Effect of Western Symbolism in Tawfiq Al-Hakim Theatre, 1st Edition, (Beirut: Dar Al-Hadathah for Printing and Publishing, 1986).
15. Tawfiq Al-Hakim: People of the Cave, (Cairo: Egypt House for Printing, Bt.).
16. c. to. Stian: Modern Drama Between Theory and Practice, see: Muhammad Jammoul, (Damascus: Publications of the Ministry of Culture), 1995).
17. Jamil Saliba: The Philosophical Dictionary, (Beirut: Lebanese Book House, 1982).
18. James Rose Evans: Experimental Theater from Stanislavsky to Today.
19. Drini Khashaba: The Most Famous Theatrical Schools, (Cairo: Library of Arts, 1961).
20. Abd al-Razzaq al-Asfar: Literary Doctrines of the West (Damascus: Union of Arab Writers, 1999).
21. Abdul Razzaq Al-Asfar, Literary Doctrines of the West (Damascus: Arab Writers Union Publications, 1999).
22. Abdel Moneim Al-Hanafi: The Psychological Encyclopedia, Psychology in Our Daily Lives, 1st Edition, (Cairo: Madbouly Library, 1965).
23. Adnan Al-Dhahabi: The Psychology of Symbolism, Journal of Psychology, Volume IV, (No. (3) 1949).
24. Afaf Abdullah Yamani: Theatrical criticism of Muhammad Mandour between theory and practice, (Saudi Arabia: Al-Hijaz Press, 2013).
25. Ghali Shukri: The Revolution of Thought in Our Modern Literature, 2nd Edition, (Beirut: Anglo-Egyptian Library, 1973).
26. Fatima al-Zahra Muhammad Saeed: Symbolism in the Literature of Naguib Mahfouz, (Beirut: The Egyptian Institution for Drama and Publishing, 1981).

27. Fouad Dawara: Tawfiq Al-Hakim's Unknown Plays, Al-Majalla Magazine, Issue 88, Second Year, April, 1964).
28. Christopher Ainz: The avant-garde theater from 1891 to 1992, see: Sameh Fikri, (Languages and Translation Center, Academy of Arts, 1995).
29. Christopher Ainz: The avant-garde theater from 1892 to 1992, see: Sameh Fikri, (Languages and Translation Center, Academy of Arts, B.T.).
30. For more see: Eric Bentley: Theory of Modern Theater, see: Youssef Abdel Masih Tharwat, (Baghdad: House of General Cultural Affairs, 1986).
31. Marie Elias and Hanan Kassab: Theatrical Dictionary, (Beirut: Library of Lebanon Publishers, 2006).
32. Mary Elias and Hanan Kassab: Theatrical Dictionary, 2nd Edition, (Beirut: Library of Lebanon Publishers, 2006).
33. Muhammad bin Abi Bakr: Mukhtar Al-Sahah, (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi, 1981).
34. Muhammad Fattouh Ahmed: Symbolism "The Symbol in Contemporary Poetry, 2nd Edition, (Cairo: Dar Al Maaref, 1976).
35. Muhammad Mandour: Literature and its Arts, (Cairo: Nahdet Misr Press, 1974).
36. Mahmoud Amhaz: Contemporary Art Currents, (Beirut: Dar Al-Matta'a for Distribution and Publishing, 2009).
37. Introduction to Pygmalion: Tawfiq Al-Hakim.
38. Maurice Maeterlinck: Belias and Melisand, tr: Mohamed Ghonimi Hilal, (Cairo: The Egyptian General Organization for Composition and Translation, B.T.).