مجلة مقامات
EISSN 2253-0363: / ISSN : ISSN2543-3857
المجلد 04 / العـدد: 02 (2020)

سياق الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم

The context of the dramatic occurrence (event) in the cave owners play by Tawfiq Alhakim

[1] أ.د نعيمة لخضر سعدية مخبر اللسانيات واللغة العربية-جامعة محمد خيضر-بسكرة
naima.sadia@hotmail.fr
2 أ.د.هاني إبراهيم محمد السيسي Dr . Hani Ebrahim Mohammad Assisi
أستاذ الأدب العربي – مصر

ملخص البحث:

أراد توفيق الحكيم بهذه المسرحية أن ينظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية من أجل هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين.

- ورد قصة أهل الكهف تحت عنوان " النيام السبعة" في أدبيات التراث المسيحي، وهي من أكثر الأسطير التي تتناول سير القديسين وأعمالهم انتشاراً وأشدها إمتاعاً.
- والحدث الدرامي أو الدراما هي سلسلة أحداث وحالات تنطوي على تضارب وصراع عنيف بين قوى وعناصر مختلفة.
- والدراما من أهم صور الأدب التمثيلي الذي يعتمد على الإبداع الفردي، فهي فن صناعة الأحداث.
- والحدث الدرامي صراع يتولد عن التضارب بين فكرتين أو عاطفتين، فهذه التناقضات لها شأن في خلق صراع.
- المشاهد التي وردت في الآيات التي قدمت قصة أهل الكهف في القرآن صيغت باستخدام وسيلة درامية يلعب فيها الحوار الدور الرئيس.
- ويبدو أن الحكيم قد استهواه الحوار البادي في النظم القرآني الرائع للقصة والذي يحمل في طواياه إمكانات درامية هائلة.
- وهناك كذلك حوار خفي يمكن أن يتحول إلى مونولوجات مؤثرة.
- ونلحظ وجود تفاصيل متشابهة للقصة في كل من تفسير القرطبي والروايات المسيحية، وإلى جانب الخطوط العريضة للقصة التي تبدو تقريباً متطابقة، توجد نقاط اتفاق في بعض الأمور المهمة.
- لا يتوانى توفيق الحكيم عن الاعتراف بتأثير الاعتقادات المصرية القديمة عليه في اختيار موضوعه.

- يرى بعض النقاد والباحثين أن الكاتب أقحم أسطورة أوراشيما اليابانية، باعتبارها أسطورة موازية لقصة أهل الكهف على الرغم من جوها الخيالي الفنتازي الذي يحاكي ويازي في السحر والخيال جو قصة أهل الكهف.
- تقوم المسرحية على فكرة صراع الإنسان مع الزمن أو ما يعرف بمسرح الأفكار، حيث يلعب الموضوع لا الشخصيات أهم الأدوار.
- من أهم خصائص مسرح الأفكار أو المسرح الذهني الحوار التحليلي الذي يشقق الفكرة ويستقطرها، ويتولد الصراع في المسرح الذهني من خلال تصارع الأفكار في الذهن من خلال الأداء التمثيلي على المسرح.
- وتنتهي المسرحية في غمرة من التخبط بين الحلم والحقيقة حيث يموت أهل الكهف داخل كهفهم الذي يغلق عليهم.

كلمات مفتاحية: الحدث –الدراما –التراجيديا- أهل الكهف

Abstact

Tawfiq Alhakim in this play wanted to have a look to our Islamic legends (myths) by eye of grecian tragedy , in order to overlap between the two mentalities and the two literatures.

The story of cave owners responded under the little(the seven sleepers) in the literatures of Christian heritage; this is one of the most myths that deals with the saints resumes and their (works) which are the most wide spread and most enjoyable myths .

The dramatic events, or the drama is a series of events involves violent struggle between different sterengths.

The drama is one of the most important pictures of representative literature which depends on indvadual creativity in the art of making events.

The dramatic event is a conflict generated by the conflect between two ideas or two emotions, so these contradications have a bearing in creating this conflict .

The views that are mentioned in verses, and presented the story of the cave owners formuted using a dramatic method, in which the dialogue plays the main part.

It seems that the apparent dialogue in the Queranic system appealed Alhakim and which carries a huge dramatic potential there is a hidden dialogue that can transform into influential monologues.

There are a similar details in both Alqurtubi interpretation and Christian narratives in some of the important matters.

Tafig Alhakim said that ancient Egyptian beliefs affected him when he wanted to choose this subject.

Some critics believe that the writer inserted the Japanese legend of urashima , as a myth parallel to the story of the cave owners.

The play is based on the idea of the human struggle with the age; what is known as ideas plays.

The most important properties of play's ideas is the analytical dialogue that breakdown the idea.

The struggle in the mental play is coming from the struggle of ideas is the mindfulness via the acting performance on the stage.

This play ended in the middle of confusion between dream and truth , and the cave owners died inside their cave that closed on them.

1. مقدمة:

التراجيديا بمعناها الإغريقي القديم الذي احتفظت به تعني كما يقول الحكيم: الصراع بين الإنسان وبين قوى خفية هى فوق الإنسان وحرصت (أي الحكيم) على أن يكون منبعي لا أساطير اليونان بل "القرآن" فإن المقصود عندي لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تمثيلي بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين "التراجيديا" الإغريقية من أجل إحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين".

وقصة (أهل الكهف) أو (النيام السبعة) واردة في أدبيات التراثين المسيحي والإسلامي ومن ثم لابد من عرض موجز وواف لها كما ذكرت في مصادرهما قبل الشروع في تحليل المسرحية التي أراد بها مؤلفها أن تكون مجلي للتزاوج بين العقليتين والأدبين الإغريقي والإسلامي نجد أنه في المصادر التراثية المسيحية تعد قصة (النيام السبعة the seven sleepers) من أكثر الأساطير التي تتناول سير القديسين وأعمالهم انتشارا وأشدها إمتاعا وتتنوع هذه المصادر بين نصوص شرقية وأخرى غربية تعكس الروابط الثقافية بين الشرق والغرب.

2. مفهوم الحدث الدرامي: الدراما سلسلة أحداث وحالات تنطوي على تضارب وصراع عنيف بين قوى وعناصر مختلفة، بأسلوب تشويق وقوة ضغط، هي صراع فكري يؤسس لواقع ما، يمكن أن يستشرف مستقبلا.

وهي :"تأليف أو تكوين COMPOSITION أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت PAMTONIME، أو حركات و حوار قصة تتضمن صراعا وغالبا ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح "[1]، فالدراما فعل أو سلوك ينبع من الإنسان، تقتضي وجود مسرح به ممثلون وجمهور لكي يخلق نوعاً من الإثارة والتشويق يتذوقهما الجمهور.

تعد الدراما من أهم صور الأدب التمثيلي الذي يعتمد على الإبداع الفردي، فهي فن صناعة الأحداث، لكن الفعل أو الحدث الدرامي لا يشتمل فقط على الحركة أو السلوك الجسماني، إنما يصور أيضا الأنشطة الذهنية والنفسية التي تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معينة، ومن هنا فهو الأساس في خلق الدراما، وتعد طبيعة الحدث هي المدخل الأول لدراسة هذا الشكل الفني.

ذلك" أن **الحدث الدرامي كأي عمل فني يقوم في أساسه على الاختيار و العزلة "**[2]، إذ يختار المبدع ما هو صالح لعمله وما يعبر عن فكرته وهدفه، فمعالم الحدث الدرامي هي المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتمي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطور أو العكس، وليس شرطا أن يكون الحدث قد حدث فعلا، بل يكتفي بأن يكون ممكن

الحدوث، وقد يتطور طبقا لقانون الاحتمال والضرورة بالقدر الذي يسمح للبطل أن ينتقل من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة .

فعندما عرف أرسطو الدراما في كتابه **"فن الشعر"** نص على أن الأصل فيها هو الحدث و ليس القصة، **"وإنما الدراما محاكاة لحدث واحد تترابط أجزاؤه بعضها مع بعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم "**[3] ، فما يعنيه أرسطو بحديثه عن الحدث الكامل هو أن يكون للحدث بداية ونهاية.

كما أنه **"ليس مجرد ناحية من نواحي البناء الدرامي، فالحدث بالنسبة لأرسطو هو البناء الدرامي بنفسه، و هذه حقيقة غائبة عن أذهان الكثير بعد أرسطو ، وهي تؤكد حقيقة أخرى هامة وهي وحدة الحدث "**[4]، حيث تعني هذه الأخيرة أنه يمكن أن تتعدد الأحداث مع شخص واحد في القصة أو يقوم الشخص نفسه بعدة أفعال ومع ذلك لا تجتمع هذه الأحداث و الأفعال لتشكل حدثا دراميا واحدا .

ولقد حدد أرسطو صفات للحدث الدرامي وهي تتمثل في:

-1- أن الحدث الدرامي كائن عضوي ترتبط أجزاؤه بالضرورة الحتمية؛ ما يعني أن الكل يقوم على الجزء والجزء يستمد قوته من الكل، أي أنه لا يمكن الفصل بين العناصر أجزاء الحدث أو حذف أحدهما، فكل منهما يكمل الآخر.

كما سلف الذكر أن الحدث الدرامي هو بداية و وسط ونهاية، فقد نص أرسطو على أن هذه البداية هي صفة من صفات الحدث الدرامي، وهذه الصفة الأخيرة لا يمكن أن تتحقق إلا في حال واحدة فقط وهي حال المفارقة.

فالمفارقة هي الأصل و البداية في الحدث الدرامي فليس بالضرورة أن تكون تضادا أو اختلافاً فالأبيض والأسود، لا يكونان مفارقة؛ و ذلك حال القوي و الضعيف أيضا، بل هي قائمة على علاقات بين الإنسان وغيره أو بيئته أو بينه و بين نفسه، فلا بد للمفارقة من طرفين تقودهما بالضرورة إلى الصراع[5].

أما الصفة الثالثة : فهي في كون الحدث الدرامي يتطلب حيزا مناسبا، وقد أورد ذلك الدكتور رشاد رشدي في كتابه **" نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن "** في قوله: **" نعود بعد ذلك الى ثاني أوصاف الحدث والذي يصفه أرسطو بأنه حيز مناسب...أي كائن -**

يقول أرسطو- يتكون من أجزاء مختلفة و لكن لا يكفي أن تكون هذه الأجزاء مرتبطة ترتيبا معينا أي لها بداية ووسط ونهاية لكي يكون كائنًا جميلا بل يجب أن يشغل حيزا مناسبا...لأن الجمال إنما يكون في الحيز والترتيب معا"[6].

عزالدين إسماعيل في تعريفه للدراما "**كلنا نعرف الدراما، فهي تعني في بساطة و إيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذالك اللون من التفكير الذي يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركات بينها بما يخلق شيئاً موجبًا. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات"**[7].

عز الدين إسماعيل ربط الدراما بالصراع أي أن التفكير الدرامي يجسد المتناقضات في الأفكار، وتعارضها فتنتج حركة من وراء تلك الصراعات والتناقضات، ويضيف إسماعيل قائلا :"**بأن العمل الدرامي يجب أن تتوفر فيه عناصر: الإنسان والصراع والتناقضات والحياة** "[8]، بمعنى أن الصراعات في الحياة تعتبر عناصر أساسية في العمل الدرامي.

3-الحدث الدرامي والصراع:

الحدث الدرامي صراع يتولد عن التضارب بين فكرتين أو عاطفتين أو بين موقف و آخر في الحياة، فكل هذه التقابلات والتناقضات لها شأن في خلق صراع؛ كون الدراما – في الأساس- هي **تقليد أدبي يختلف عن المأساة والملهاة وتعالج (الدراما) مشكلة من مشاكل الحياة، والدرامية نزعة تلازمية، بنية عمل تخيلي ما، متعارض مع الغنائي الملحمي"**[9].

ولكن ليس من السهل دائما وضع نظام يجمع هذه النصوص المبكرة في أنساق محددة تكشف عن تواترها مستقلة عن بعضها البعض أو متأثرة ببعضها البعض بصورة

قاطعة وحاسمة ومع ذلك فإن العناصر المشتركة والشائعة بينها تضع القصة على النحو الآتي:

" جاء الملك دقيانوس" Diecuns إلى إفسوس Ephosus وأحيا عبادة الأوثان آمراً الجميع وخاصة المسيحيين أن يقدموا القرابين لها وارتد بعض المسيحيين عن دينهم على حين استمسك آخرون وصبروا على البلاء والعذاب ومنهم سبعة فتية مختلَف في أسمائهم (وتذكر روايات إنهم ثمانية) كانوا يعيشون في قصر الملك وكانوا يدينون سرا بالمسيحية فلما أحضروا أمام دقيانوس رفضوا تقديم القرابين للأوثان وأمهلهم الملك على أمل أن يهون عزمهم وغادر هو المدينة في مهمة ويفر الفتية من المدينة ويختبئون في كهف بجبل انخيلوس ويتخفي أحدهم وهو ديوميدس (أو مليخوس) في أسمال باليه ويذهب إلى المدينة يستطلع الأخبار ويشتري طعاما وكان الملك قد عاد إلى افسوس وأمر بأن يأتوا بالفتية إليه.

وسمع الفتى بأمر الملك فيعود ليخبر أصحابة وتضرب العناية الإلهية على آذانهم فينامون نوما عميقا طويلا، وحين عجز دقيانوس عن العثور على الفتية أمر بإحضار آبائهم الذين تبرءوا من فرار أبنائهم وأقروا باختبائهم في كهف بسفح جبل أنخليوس فأمر الملك بأن يسد مدخل الكهف بالحجارة الضخمة حتى يدفن الفتية أحياء.

يكتب مسيحيان هما تبردور وروفينوس قصة الشهداء الفتيان على ألواح معدنية توضع تحت الحجارة التي تسد الكهف وبعد سبع وثلاثمائة سنة وفي عهد الملك تيودوسوس الثاني تنطلق موجة من الهرطقة يتزعمها الأسقف تيودور تنكر بعث الموتى يعيش بسببها الملك في هم عظيم.

وعندئذ يلهم الرب أدوليوس صاحب الأرض التي يقع فيها الكهف أن يبني حظيرة لأغنامه ويستخدم العمال الحجارة التي تسد مدخل الكهف في بناء الحظيرة ومن ثم ينفتح الكهف ويوقظ الرب الفتية الذين ظنوا أنهم ناموا ليلة واحدة ثم يأخذون في حث بعضهم بعضا على تقبل الاستشهاد إذا لزم الأمر على يد دقيانوس وكالعادة يذهب ديوميدس إلى

إفسوس ويعتريه العجب إذ يرى الصليب على بوابة المدينة فيسأل أحد المارة عن حقيقة المدينة ويستبد به القلق للعودة إلى أصحابه بهذه الأخبار إلا أنه يشتري طعاما بما يحمل من نقود ضربت في عهد دقيانوس وحين يرى البائع ورواد السوق هذه النقود القديمة يظنون أن الفتى قد أصاب كنزاً فأخذوا يساومونه على مشاركة الكنز ويتظاهرون به في شوارع المدينة مهددين ومتوعدين فيجتمع خلق كثير يتمعن الفتى في وجوههم عله يجد بينهم من يعرف ولكن بلا جدوى.

ويستجوب الأسقف وحاكم المدينة الفتى الذي أخذ يقص عليهم الخبر ويدعوهم إلى الكهف لرؤية أصحابه أحياء لم يتغير مظهرهم ويخبر الملك تيودسيوس بما حدث فيأتي إلى إفسوس والكهف ويقص عليه أحدهم وهو مكسيميليان (أو أخيليس أو غيره) بأن الرب أراد أن يثبت لهم حقيقة البعث بأن أماتهم في نوم طويل وأحياهم قبل الحساب، وبعد ذلك يرقد الفتية ويموتون وتبنى على مكانهم بيعة.

أما في مصادر التراث الإسلامي فإن قصة (أصحاب الكهف) ترد في القرآن الكريم في السورة الثامنة عشرة التي تحمل اسم المكان حيث وقعت المأساة وقد نزلت آياتها بعد ما أغرى أحبار اليهود بعض أهل مكة كي يتأكدوا من صحة نبوة الرسول عليه السلام – أن يسألوه عن أمور من بينها سؤال عن فتية ذهبوا في الدهر الأول.

ما كان أمرهم؟ فإنه كان لهم أمر عجيب ... ومكث الرسول (ص) خمس عشرة ليلة لا يحدث الله في ذلك إليه وحيا ولا يأتيه جبريل حتى أرجف أهل مكة وحتى أحزن رسول الله مُكث الوحي عنه وشق عليه ما يتكلم به أهل مكة ثم جاءه جبريل من الله بخبر أصحاب الكهف ... وهذه الآيات بنظمها القرآني الفريد هى:

" أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (13) وَرَبَطْنَا

عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَاْ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا (14) هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا (15) وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرفَقًا (16) وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا (17) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا (18) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا (19) إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذًا أَبَدًا (20) وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا (21) سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا (22) وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا (23) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا (24) وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (25) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا (26)"

ومن الملاحظ أن المشاهد التي وردت في هذه الايات قد صيغت باستخدام وسيلة درامية يلعب الحوار فيها الدور الرئيس حيث نرى الفعل "قال" بمشتقاته المختلفة (يقول – قائل – قل – سيقول – لا تقولن) يبني مشاهد القصة في إطار حواري بحيث إننا لو تخلينا عن فعل القول لخرج علينا – على سبيل المثال – هذا المشهد الحواري بين الشخصيات:

الأول: (وهو يتمطى) : كم لبثتم؟

الثاني: لبثنا يوما أو بعض يوم

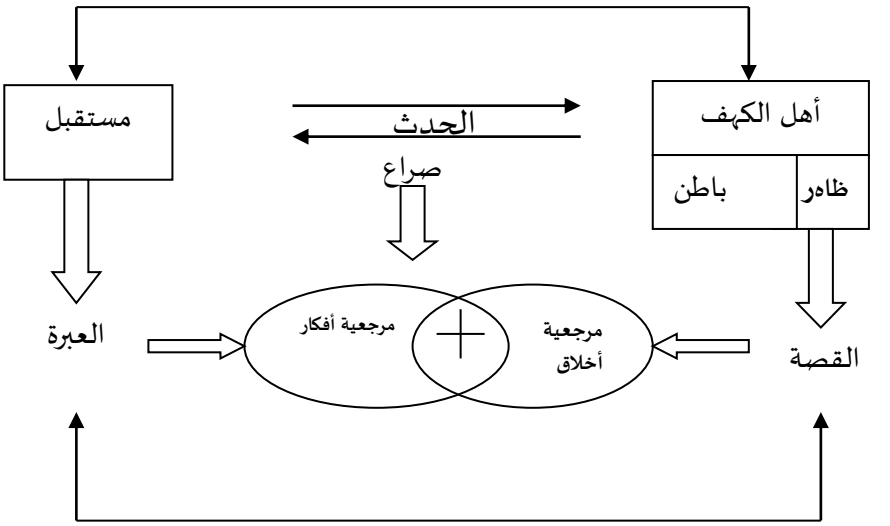
الثالث: (في هدوء) ربكم أعلم بما لبثتم.

الأول (وقد أحس بالجوع): ابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتكم برزق منه.

الثاني (محذرا): وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا.

الثالث (شارد الفكر): إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تفلحوا إذاً أبدا.

ويبدو أن الحكيم قد استهواه الحوار البادي في النظم القرآني الرائع للقصة والذي يحمل في طواياه إمكانيات درامية هائلة وكذلك ما يخفيه أيضا من حوار خفي حتى يمكن أن يتحول إلى مونولوجات مؤثرة مما دفعه إلى كتابة المسرحية حين استمع لأول مرة السورة تتلى في أثناء صلاة الجمعة في المسجد. ما يجعل القصة بأحداثها تخلق دائرة عجيبة:



والرسالة القرآنية الكامنة في آيات (أصحاب الكهف) ترمي إلى غاية أخلاقية وليست مجرد تسجيل تاريخي للحدث: إنها تتناول نسبية الزمن وثبات المؤمنين في وجه الاضطهاد الديني وحقيقة البعث وكلها أمور تركز عليها القصة القرآنية في إجمال معجز دارت حوله التفاسير الكثيرة بعد ذلك، وحشدت له التفاصيل التاريخية والأحداث الجانبية وأسماء المدن والأشخاص ومن بين كل تلك التفاسير القرآنية الهامة يقف تفسير الإمام القرطبي (ت 617هـ - 1273م) ليس لثرائه بالتفاصيل الفنية والمادة المرتبة فحسب وإنما لأن الحكيم قرأه قراءة مستوعبة وجمع منه مختارات نشرها فيما بعد في مجلد بعنوان (مختار تفسير القرطبي).

والتفاصيل المتشابهة للقصة في كل من تفسير القرطبي والروايات المسيحية لافتة للنظر فإلى جانب الخطوط العريضة للقصة التي تبدو تقريبا متطابقة توجد نقاط اتفاق في بعض الأمور الهامة مثل: المكان الذي جرت فيه الأحداث في مدينة طرسوس التي كانت تسمى "افيسوس" قبل الإسلام وأسماء الفتية كما أوردها محمد بن جرير الطبري في تفسيره واسم الفتى الذي أرسل إلى المدينة ليبتاع طعاماً - كما جاء – هو يمليخا (يمليخوس).

فضلا على أن هناك حوادث صغيرة – وإن كانت على قدر كبير من الأهمية – مقصورة على الرواية الإسلامية للقصة - على حد علمي- وهى أحداث ألهمت الحكيم بعض التفاصيل المسرحية مثل حادثة الراعي يمليخا صاحب الكلب "قطمير" وقد تبعا الفتية إلى الكهف ومكثا معهم هناك.

2-**الحدث الرئيس في المسرحية:** وهو الحدث الأساس الذي تنبع منه باقي الأحداث الثانوية الأخرى **"التي تدخل في تشكيل القصة"**[10]، إذا فالحدث الرئيس هو الذي يبني الموضوع أو الرسالة التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ.

والموضوع المحوري في الرواية المسيحية للقصة يبتغي تأكيد حقيقة المعجزة الدينية للبعث بوصفها آية تفحم من يحاول إنكارها والموضوع على هذا النحو كما نرى

يدخل تقريبا في عداد المسائل الكونية التي تشترك فيه ثقافات وحضارات عديدة منذ قديم الزمان وتزخر الحضارة المصرية القديمة بصفة خاصة بالشواهد والاعتقادات في مسألة البعث وخلود الموتى ونجد ذلك مسجلا في (كتاب الموتى) ولكن فصول هذا الكتاب لا تتناول فحسب بعث أوزوريس وأثر قرابين الدفن في عملية البعث ولكنها أيضا تصف طقوس ذلك وبخاصة في "فصل الذي بعثوا" و "فصل الذين قاموا".

ومن واقع وعيه بذلك فإن الكاتب المسرحي توفيق الحكيم لا يتواني عن الاعتراف بتأثير الاعتقادات المصرية القديمة عليه في اختيار موضوعه حين كتب في سنة 1993 عقب نشر (أهل الكهف): "حملني على ذلك شيء واحد: الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري أنك تعلم أن أساس المأساة الإغريقية هو "القدر" هو ذلك النضال الهائل بين الإنسان والقدر فهل تعلم ما أساس المأساة المصرية كما أتصورها؟ أساسها ذلك النضال الهائل بين الإنسان والزمن. اقرأ (كتاب الموتى) تحس ذلك للفور: عند الإغريق هو "القضاء والقدر" وعند المصريين هو "الزمان والمكان".

فقد أضمر العديد من الأحداث، وهذا من عمق استيراتيجية المضمر،وترى أوركيوني: " أن تَكوّن المضمر يتصف بشيء من المفارقة إذ يتطلب استخراج المحتوى المضمر ما إن يتكبد الشخص الذي يفك الترميز فائضا من العمل التأويلي، ومع أن الأسرار تكتنف مفاعيله، إلا أنها تبقى أكيدة، نظرا إلى كونها تنفرد في القدرة على تفسير واقع أننا لا نقصد دائما؛ مع أن ذلك كان ليكون أسهل على الجميع ما نقوله بشكل مباشر [11].

ولكن على الرغم من هذا المسوغ النظري البليغ ومسحة الثقة البادية في طوايا مقولة الحكيم، لا يملك المرء إلا أن يعترف بضآلة تأثير الحضارة المصرية القديمة على المسرحية ذاتها إلا في إشارة عابرة – بل وربما دخيلة إلى مصر القديمة وردت على لسان "مرنوش" أحد فتية الكهف إذ يضيق من الوهم الذي ران عليه فترة: لا فائدة من نزال الزمن. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر كل صورة فيها هى

للشباب من آلهة ورجال وحيوان كل شئ شاب ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وما تزال ولن تزال ... ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، كلما كتب عليها أن تموت.

كما أن جوهر الحضارة المصرية القديمة الذي يقوم على الخلود والبعث، ويرمز هذا الآخر إلى شعيرة من الطقوس الدينية التي كانت جزءا من وجدان المصري القديم ومن ثم تأثيرها على المؤلف لا يتعدي تأثير الثقافة والآثار المسيحية، ولقد أراد المؤلف أن يؤكد كونية موضوعه بأن قدم أسطورة يابانية موازية لقصة أهل الكهف تدور حول الصياد الشاب "أوراشيما" الذي خرج بشباكه للصيد ذات يوم ولما لم يظفر نهاره بشيء عاد في آخره حزينا فألفى في طريقه سلحفاة بحرية واقعة في شرك ولما كان يعتقد في قدسية هذا الكائن فإنه يخلص السلحفاة ويعيدها إلى الماء.

وأخذت الفتى سنة من النوم وجرف الماء والهواء قاربه في لجة البحر بهدوء حتى أيقظته غادة جميلة ذات شعر طويل هى بنت ملك البحر فشكرته على صنيعه ودعته إلى قصر أبيها في الجزيرة السحرية التي لا يموت الصيف فيها أبدا.

ويتزوج الصياد الشاب بنت ملك البحر ويعيش في هناء طيلة ثلاث سنوات أو هكذا حسب؛ وحين يتذكر أهله ووطنه يحن إليهم فيتوسل للذهاب إلى زيارتهم وتسمح له امرأته على مضض موصية إياه ألا يفتح علبة أعطته إياها إذا أراد العودة ووصل إلى بلده فوجدها قد تغيرت تماماً فلم يعرف طرقاتها ولا أهلها والناس في عجب من أمره حتى إذا سأل شيخا مسنا عن أسرته تعجب الشيخ من أنه يجهل أسطورة "أوراشيما" الفتى الذي خرج إلى الصيد منذ أربعمائة عام ولم يرجع واختلط الأمر على الفتى وذكر العلبة الصغيرة التي حملتها له امرأته ففتحها بعد تردد ومراودة ولم يجد سوى دخان أبيض تصاعد حتى صار سحابة صيف .. عندئذ عرف أن عودته إلى جزيرة الأحلام مستحيلة وأن سعادته قد تلاشت .. وأسرعت إليه – في الحال – عوامل الفناء فسقطت أسنانه وصار شعره كالثلج بياضا وثقل جسده وصار في لحظة شيخا هرما يرزح تحت وقر أربعمائة عام وقد انبطح في انتظار الموت على ساحل البحر الأزرق الصامت الذي لم يتغير.

بيد أن إقحام هذه الأسطورة اليابانية على الرغم من جوها الخيالي الفنتازي الذي يحاكي ويوازي في السحر والخيال جو قصة أهل الكهف لم يكن له أي مسوغ درامي على الإطلاق ، اللهم إلا لتأكيد الموضوع الفلسفي المحوري للمسرحية وهو الصراع بين الإنسان والزمن ومن السهل أن نجد هذا الموضوع في اثنتين من الآيات القرآنية: "فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا". يحول أصحاب الكهف إلى رمز لمصير الإنسان في صراعه مع الزمن وهذا التفسير الفلسفي هو الذي نجده كامنا في دلالة الآيات وتوحي به القصة المذكورة في القرآن وما يدور حولها من تعليقات المفسرين بل إن الشواهد الأخرى في المسرحية التي تثبت تقبل المؤلف لهذا التفسير الإسلامي كثيرة منها: عنصر طلوع الشمس وغروبها على الكهف ذات اليمين وذات الشمال، والكلب وهو ما أنكره أدوارد جيبون انكاراً مجافيا للحقيقة والبحث العلمي، ومن ذلك أيضا ما ذكرت التفاسير القرآنية عن المدة الزمنية التي قضاها أهل الكهف وصفة المكان وأسماء الفتية وما كانوا يشغلون قبل فرارهم والراعي، وفوق هذا وذلك نحس هذه اللمسة التي يخلقها النظم القرآني للحكاية على حوار المسرحية وهو الذي أسر مسامع الحكيم حين استمع إليه تلاوة كما ذكرنا من قبل، فليس من شك – إذن – أن كل هذه الدلائل والإشارات تؤكد ما نذهب إليه من أن الرؤية المسرحية للمؤلف تستند إلى القرآن وتستمد مقوماتها من رؤية إسلامية أكثر من أي شيء آخر.

(أهل الكهف) إذن هى مسرحية تقوم على فكرة صراع الإنسان مع الزمن أو ما يعرف بمسرح الأفكار حيث يلعب الموضوع لا الشخصيات أهم الأدوار وحيث يكون الموضوع هو حبكة المسرحية وتصير الشخصيات متحدثة بأفكارها ومنفذة لها، ومن ثم فإن شخصيات المسرحية لا يظهرون أمامنا بوصفهم أفرادا ذوي هويات محددة وطبائع معينة بل بوصفهم ضحايا وشهداء لمفهوم الكاتب الفلسفي عن الزمن ومعنى التاريخ وعلى هذا نجحت المسرحية نجاحا مذهلا في عرضها المكثف وتصويرها المركز للموضوع وقوة التعبير المدهشة في كتابتها.

ولكي نوضح الأهمية التي حظى بها الموضوع وسبق كل العناصر الدرامية الأخرى في المسرحية، فإننا نحيل إلى مغزى اختيار المؤلف لثلاثة شخصيات أساسية فقط من أدبيات التراث الإسلامي وهم: مشلينيا ومرنوش الوزيران في بلاط الملك ديسيوس ويمليخا الراعي الذي ذكر أنه تبع أصحاب الكهف إلى مصيرهم مع كلبه " قطمير"؛ ونتج عن قصر شخصيات القصة على ثلاثة أن أتيح للكاتب المسرحي التركيز على الموضوع والتركيز على دور الشخصيات في تشكيل الحدث الرئيس وتحديد مساره.

وكشف بناء المسرحية عن صحة هذه الدعوى النقدية إذا أخذنا في الاعتبار الفصل الأول من لدن بداية أحداث المسرحية؛ إذ يستيقظ أصحاب الكهف في ظلام لا يقين فيه غير الأطياف في جنبات الكهف بالرقيم (وهو اسم المكان الذي يورد في كثير من التفاسير) بعد نومهم قرونا عديدة وهم لا يعرفون على الإطلاق، وفي الفصلين الثاني والثالث يواجه الحاضر الماضي وتنحسر المواجهة المؤلمة عن تقهقر الماضي وانحداره، وسرعان ما ينكشف لنا أن أهل الكهف كانوا ضحايا وشهداء ورموزا على تعاسة الإنسان وضعفه في وجه الزمن الذي لا تنفع معه مصانعة أو أوساط حلول.

وفي الفصل الرابع تتأكد حتمية فكرة الكاتب المسرحي حين تجعلهم ينسحبون على أنفسهم في قهر عظيم واحدا وراء الآخر إلى ظلمات الكهف حيث عالمهم المحتوم ليرقدوا رقدة الموت الأخير.

4-البعد الفكري في الحدث المسرحي:

ومن أهم خصائص مسرح الأفكار أو المسرح الذهني كما يحلو للكاتب أن يطلق عليه الحوار التحليلي Analytical Dialogue الذي يشقق الفكرة ويستقطرها وربما كانت هذه الخصيصة هى التي اجتذبت الحكيم إلى القصة ورأى فيها بحاسة الكاتب الدرامي ما تنطوي عليها من إمكان الحوار الفني الفلسفي:" إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة

أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب. هذا العمل على كل حال لا يخرج عن كونه مجرد استلهام أدبي فني transposition artesian لسورة قرآنية تتلى في المسجد يوم الجمعة.

ويتولد الصراع في مسرح الفكر من خلال تصارع الأفكار في الذهن، من خلال الأداء التمثيلي على المسرح ومن ثم رأينا الشخصيات في بداية الفصل الأول تستدعي الأحداث الماضية التي حدثت طوال مدة لبثهم في الكهف "يوما أو بعض يوم" كما ظن مرنوش.

ومن خلال الحوار – لا من خلال مسار الأحداث – تعرفنا على الشخصيات وسبب ماهم فيه من بلاء والظروف التي أحاطت بحياتهم السابقة:"مشلينيا الذي ولد مسيحيا وخالف أمر الملك دقيانوس واعتنقت " بريسكا" ابنة مليكه دين المسيح على يديه وأحبها وكان على وعد بلقائها، و"مرنوش" أكثر الشخصيات واقعية وارتباطا بالحياة يتذكر كيف أن زوجته وولده ينتظران أوبته أو خبرًا عن غيابه، وكيف اعتنق المسيحية على يد زوجته المؤمنة وهو وزير خطير لدقيانوس. "يميليخا" الراعي الساذج البسيط في تفكيره ليس بينه وبين العالم الخارجي من صلات سوى أن أغنامه ترعى الكلأ آمنة ولا يعلم أحد أنها لمسيحي، ولما كانوا لا يعون شيئا عن مرور الوقت، فإن هذه الإسقاطات الماضية على درجة كبيرة من الأهمية لا من حيث إنها تلقي الضوء على الشخصيات فحسب وإنما لكونها تومئ إلى نذر الكارثة أو المأساة التي تنتظر الرجال، وربما نلمح بعض عناصر الصراع الإيجابي في مسار الحدث حين يذهب "يلميخا" لشراء طعام ثم يعود إلى رفاقه مرتاعا مما رأي وشاهد معتقداً أنهم مكثوا شهراً وأن الشمس تميل عن الكهف على نحو عجيب.

وحين يتقدم الحدث أكثر وأسرع في الفصلين الثاني والثالث: حيث يستدعي الماضي إلى الحاضر؛ ماضي (أصحاب الكهف) إلى حاضر لم يألفوه ولم يعيشوه ولكن شبه لهم. تنجلي كارثة الفتية عبر سلسلة من المفارقات المتولدة عن سوء الفهم بينهم وبين رجال القصر.

فعلى حين يراهم رجال القصر قديسين بعثوا من مراقدهم ليقتنع الكفار والملحدون بالبعث يذكر "فلباس" مؤدب الأميرة بريسكا "شبيهة الأميرة الأولى وسميتها "الأسطورة اليابانية عن الفتى الصياد"أوراشيما" الذي اختفى ثم عاد ليختفي بعد قليل إلى الأبد وتأخذ الحقيقة البشعة في الظهور في الكهف شيئا فشيئا لنرى يمليخا أبسط الرجال أول من يقبض على الحقيقة لقد ذهب لينظر أغنامه ورأى ما اعترى المدينة من التغيير وما أصاب الحياة والناس من تبديل سواء في معاملتهم له أو في معاملة الكلاب الأخرى لكلبه " قطمير" ومن ثم يحمل إلى أصحابه الأخبار:

يمليخا: إلى الكهف ثلاثتنا وقطمير معنا كما كنا.

مرنوش: لماذا يا يمليخا؟ أجب.

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا هذا ليس عالمنا.

مرنوش: ماذا تعني؟

يلميخا: اتدري كم لبثنا في الكهف؟

مرنوش: أسبوعا (يلميخا يضحك ضحاكت عصبية هائلة).

شهرا على حسابك الخرافي؟

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش إنا أشباح

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلاثمائة عام تخيل هذا، ثلاثمائة عام لبثناها في الكهف.

مرنوش: مسكين أيها الفتى.

يمليخا: هذا الفتى عمره نيف وثلاثمائة عام ....

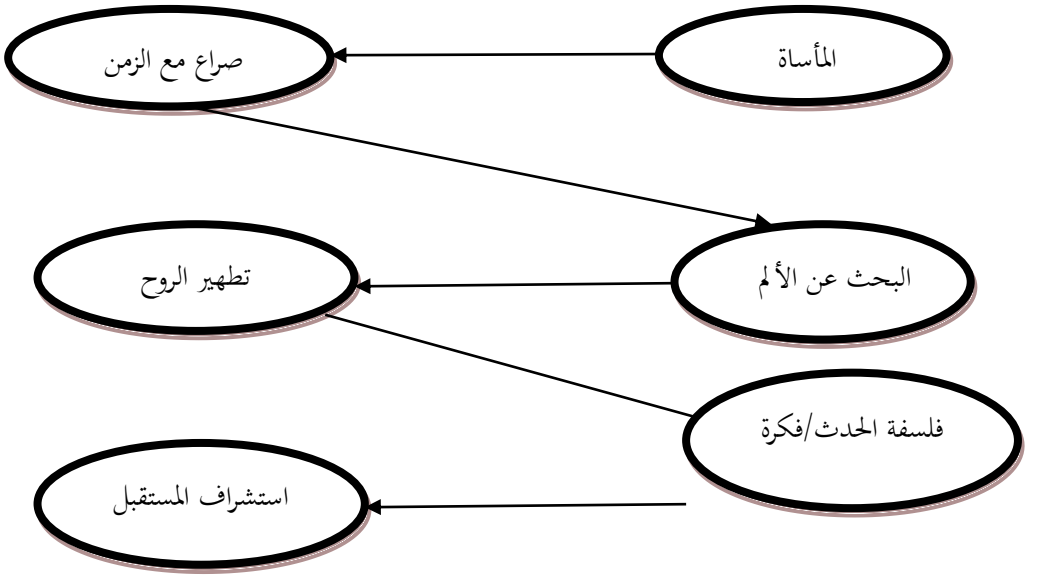
ولما استيأس من لا مبالاة أصحابه وسخريتهم قرر العودة إلى الكهف الذي يعد بالنسبة لهم كما قال: "كل ما نملك في هذا الوجود الكهف هو المنطقة التي تصلنا بعالمنا المفقود.

ثم يلح مرنوش في الوصول إلى الحقيقة حين يعود من المدينة حزينا مقهورا وقد علم أن زوجته ماتت وأن ولده استشهد في سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم وأن منزله قد اختفى وحل محله سوق للسلاح.

أما وقد تقطعت به وبعالمه الذي يعرف أسباب البقاء، فإنه يرفض تصور صاحبه "مشلينيا" بأن يبقى ليبدأ حياة جديدة قائلا: حياة جديدة! ما نفعها؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها، إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم. لا العدم ولا حياة مطلقة، ومن ثم يعود هو الآخر إلى الكهف ليلحق بصاحبه "يمليخا".

ويبقى مشلينيا مستعصيا على فهم حقيقة الزمن حيث يتعلق بخيط وهمي يربط ماضيه بحاضر ليس منه في شئ ويتمثل هذا الخيط في قصة حبه للأميرة" بريسكا" التي تشبه "بريسكا" الأولى اسما ورسما وتحمل الصليب الذي أهداه " مشلينيا" لحبيبته في الأيام الخوالي والذي آل اليها إرثا، وتجاوبه الأميرة بدافع التعاطف والشفقة عليه،إلا أنها تأبى أن تجاوبه في غرام مشبوب او تتقبل غيرته الشديدة حين ظن والدها الذي كانت تقرأ له في مخدعه رجلاً آخر في حياتها، ومن المؤلم أن تكون هذه النقطة بالذات هى لحظة التنوير أمام البطل الموهوم إذ يتبين له أن بريسكا ابنة دقيانوس ماتت منذ ثلاثمائة عام عذراء قديسة محافظة على عهد الحب معه، ويشعر في نهاية الفصل الثالث أن حائط التاريخ الهائل يفصل بينهما وأنهم جميعا صاروا "ملك التاريخ" لقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم.

ومن ثم يودعها ليعود إلى الكهف، وينبغي أن نضيف في هذا المقام أن هذه الإضافة الدرامية الممثلة في قصة حب إنسانية، قد كان لها تأثير درامي على غاية المسرحية الفلسفية من حيث إنها بددت جهامة الموضوع بعض الشيء وعمقت مفهوم المأساة الذي يواجه البشر في صراعهم مع الزمن فضلا عن أنه عزز القصة التراثية بالجمع بين العنصر الفلسفي والعنصر الإنساني معا.



وفي الفصل الرابع والأخير حيث أصحاب الكهف وكلبهم في حال من الأعياء والسكون العميق يدخلون في مرحلة من السبات تسبق الاحتضار، ولا يعرفون إن كان ما خاضوه من تجربة حقيقة واقعة أو أنهم كانوا يحلمون ويصل بهم الوهم إلى حد الاعتقاد بأنهم ربما كانوا يحلمون بأنهم يحلمون، أو بحلم داخل حلم، وهذه أقسى درجات الوهم. وأنهم ليسوا على يقين تام من أن عودتهم إلى الكهف للموت أو لمجرد استكمال نومهم:

مشلينيا: ان لم يكن ما رأيناه حلما فنحن الآن في حلم.

مرنوش: ولم لا نكون الآن في حلم؟

يمليخا: نعم.. نعم يا رب! ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة؟

لقد اختبل عقلي رحماك أيها المسيح!

....

مشلينيا: أحمد الله على أنه حلم وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد.

مرنوش: نعم وا فرحتاه! وأنا .. كذلك ..

يمليخا: وأنا أيضا .. إذن غنمي لم تزل ترعي الكلأ في موضعها

....

مشلينيا: أحس ضعفا هائلا .. إنه الجوع ... لماذا لا نبعث أحدا يشتري لنا طعاما؟
مرنوش: نعم .. نعم .. ويستطلع لنا الخبر.. اذهب يا يمليخا.
لقد اختبل عقلي رحماك أيها المسيح!

....

يمليخا: اشهد الله والمسيح أني أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلما أم حقيقة؟

وفي غمرة التخبط بين الحلم والحقيقة يموتون وتذهب بريسكا إلى الكهف لتموت في اتحاد مع "مشلينيا" تحقيقا لحلم كانت قد رأته، أنها ستموت قديسة ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى.

لقد سبق أن ذكرنا أن أحد الملامح الإنسانية للمسرح الذهني هو الحوار التحليلي وهو ملمح بارز في هذه المسرحية ومن الطبيعي أن نتوقع من كاتب مسرحي بدأ حياته وكيلا للنيابة أن يطرح جانبا مما يتصف به عقله وذهنه من صفات الحجاج والجدال، ومن ثم لم يتوان عن توظيف كل قدرات اللغة والكلمة المنطوقة بدلا من الأداء التمثيلي في إقامة الحدث وتطويره، وجاء حواره ممتلئا بالحيوية والوضوح، والقوة والتنويع، لا يضاهيه أي كاتب مسرحي حتى الآن وعكست شخصيات مسرحيته هذه الصفات فوجدنا كل شخصية سواء كانت متعلمة أو جاهلة تعرف ما تريد وتقول ما تشاء ولا تفتقد تلك القدرة على التعبير عن نفسها في أي موقف لأنها ليست من إبداع عقلية حية تفيض بكل معاني اللهو الذكي فحسب بل هى صورة لهذه العقلية الفذة.

وعلى الرغم من أن حوار مسرحية (أهل الكهف) على تلك الدرجة من الحيوية الفياضة والمتدفقة فإن هذه الفصاحة ذاتها هى التي أدت أحيانا إلى أن تتحدث الشخصيات بطريقة متشابهة فلا تكاد نميز بينها من خلال الحوار إذا جردناه من صاحبه، وأن تقع هذه الشخصيات ضحية في شرك لباقة المؤلف وسرعة خاطره، وكان من نتائج ذلك فقرات طويلة رتيبة اعترت الحوار دون أي مسوغ يتطلبه البناء الدرامي وربما قعد

هذا السبب بالمسرحية عن أن تحقق نجاحا كبيرا أو أن تستمر طويلا على خشبة المسرح حيث يفضل الجمهور الحوار قصيراً وسريعا ومفعما بالحيوية في أثناء العرض.

وربما كان هذا العيب أيضا سببًا في أن يحكم طه حسين على المسرحية بأنها أصلح للقراءة منها للتمثيل على المسرح.

ولما كان موضوع المسرحية – من الناحية الفلسفية – رحبا ومثيرا للجدل فإن التفسيرات التي حاولت أن تضئ جوانبه عديدة: فثمة رؤية نقدية تتناول المسرحية بوصفها إطارا مرجعيا سياسيا ليقظة مصر ونهضتها الحديثة تحت الاحتلال البريطاني وعلى ذلك يقف" الكهف شاهدا على ماضيها" وتقدم أهل الكهف يمليخا ومرنوش ومشلينيا ثم تقهقرهم دليل على استيقاظها بعد ليل عثماني طويل فرت منه لتجد البريطانيين الغرباء بالقدر نفسه من السخرية التاريخية يتحكمون فيها وفي مصيرها بحيث يصبح التعايش معهم ضربا من المستحيل.

وثمة تفسير آخر يتناول المسرحية في ضوء الظروف والمعطيات التي عجت بها الساحة في مصر آنذاك، والتي انقسمت بسببها خيارات المثقفين بين السلفية والتغريبية والوسطية والتي تركت آثارها على النتاج الأدبي لتلك الفترة ويبدو أن الحكيم قد ارتاح إلى ذلك التفسير الأخير في مقابلة صحفية حيث قال:"إن معظم أعمالي نبعت من الظروف والأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة سواء بوعي أو من غير وعي فمسرحية (أهل الكهف) مثلا نبعت من موقف السلفيين الذين أرادوا أن يعيشوا في الماضي، لأنهم لم يستطيعوا التأقلم مع المجتمع الجديد ونتيجة لذلك فإنهم أنكروا وأجبروا على العودة إلى ظلام الماضي.

مكتبة البحث:

1- القرآن الكريم
2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية،صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1986،1م
3- تفسير القرطبي – سورة الكهف.

4- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2000م.
[5]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م.
6- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
[7]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.
[8]-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتبة العربية الحديثة، الإسكندرية، مصر، دط، 1998 م.

9-أوركينوي، كاترين كيرابرات أوركيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008.

الإحالات:

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية،158-159.
[2]- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2000م، ص29.
[3]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م، ص18.
[4]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص19 .
[5]- ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، 20-23.
[6]- رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص24 .
[7]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م، ص279.
[8]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص280.
[9]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص88.
[10]-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتبة العربية الحديثة، الإسكندرية، مصر، دط، 1998 م، ص12.
[11]-أوركينوي، كاترين كيرابرات أوركيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص 192.