كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلميـة

تشكيل العلامات الدرامية دراسة في مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم

إعداد

د/ إيناس محمد سيد حسن

مدرس الأدب والنقد في كلية البنات الإسلامية بأسيوط

(العدد الرابع والثلاثون – الجزء الثاني ٢٠١٥م)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

استقبل الشباب المثقف في الثلاثينات أعمال الحكيم القصصية والدرامية بحماس كبير باعتبارها فنوناً أدبية مستحدثة لم يعرفها الأدب العربي من قبل .

ويعبر بهاء طاهر عن موقف الجيل التالي من "أهل الكهف" ومسرحيات الحكيم الذهنية إذ يقول:" كانت "أهل الكهف"و "شهرزاد" مدخل جيل بأكمله إلى الفن الدرامي – جيل عرف الدراما عن طريق القراءة قبل أن يعرفها على خشبة المسرح .

ففي الأربعينات و أوائل الخمسينات لم يكن للحياة المسرحية وجود حقيقي. وكانت هذه القطع الأدبية الجميلة تلهب خيالنا باعتبارها نماذج سامية لفن مفقود. وحين كان يثار الجدل في ذلك الوقت عن مسرح توفيق الحكيم وعن المسرح الذهني الذي كان يقرأ ولا يمثل ، لم نكن نفهم المشكلة بالضبط . فقد كنا نجد في (أهل الكهف) و (شهرزاد) ما نجده في سائر المسرحيات العالمية التي أتيح لنا أن نقرأها من حوار رائع وفكر جليل".[١]

وبمعنى مشابه يقول ألفريد فرج : " إن مسرحيات الحكيم هي التي ألهمت فناني ومثقفي جيلنا حب هذا الفن ..... اقترن أول لقاء بين جيلنا والمسرح بالدهشة والحب أمام " أهل الكهف " و " شهر زاد " و " الخروج من الجنة ". [٢]

(١) بهاء طاهر : " ألغاز شهر زاد " في : – الكاتب (العدد ٦٩ – القاهرة١٩٦٦ ص ١٢٠.)

(٢) الفريد فرج :" دليل المتفرج الذكي إلى المسرح " القاهرة ١٩٦٦.

ومن ثم فإن " أهل الكهف " جاءت لتعيد الروح الأدبية إلى الفكر المصري والمسرح الجديد الذي يشق طريقه إلى عقول المصريين .

إن هناك خلفية تاريخية واضحة لذلك الاستيعاب نلمسها في العديد من المصادر وفي مقدمتها الإحساس العام بضآلة الثقافة المصرية وضعفها . هناك شكوى في هذه الفترة في العشرينيات والثلاثينيات، وهي نقص الغذاء الفكري في الحياة المصرية؛ وأنه لا سبيل إلى تلمس هذا النوع من "الغذاء" في الإنتاج المصري.

وبإيجاز فحاجة المثقفين في هذه الفترة إلى " الغذاء الفكري و الروحي " كبيرة، وبالمثل حاجتهم إلى إثبات الشخصية الذاتية لمعادلة ما يحسونه من نقص وضعف، وأيضاً للتعويض عن الواقع السيء. هناك حالة ملحة " للمعنويات " لتخطي حقائق الواقع و " ماديات " الحياة من حولهم .

هذا هو التناقض الذي نشأت من خلاله " أهل الكهف " و مسرحيات الحكيم الذهنية " شهرزاد " ، " بجماليون " و " أوديب " .

ويشرح الحكيم في إحدى مقالاته في الثلاثينيات بروز فكرة الشخصية الذاتية وارتباطها بمفاهيم " الثقافة " و " الفن " عند جيل الرواد ، وعلى وجه الخصوص بمفاهيم " الإبداع " و " الخلق " و " البحث عن الأسلوب " . وهي مفاهيم جديدة ذات معان مستحدثة ...

وليس غريباً مع هذا التعطش إلى " الثقافة " و إلى "الغذاء الفكري" و "المعنويات" أن يكون الطريق إلى تأهيل الفن الدرامي للقبول في حديقة الأدب العربي هو الفكر، وليس من خلال المسرح وفن التمثيل ، فبمقدار اكتشافهم لعالم الفكر و الفن الغربي ، وما يحويه من ثراء ذهني وروحي ، تطلعوا بعين الخيال إلى آفاق العالمية وقضايا الإنسان " في أفكاره الثابتة في كل زمان " (بتعبير الحكيم)

، وتطلعوا إلى "الخلق" و " الإبداع " و " المشاركة في سماء الحضارة الرفيعة".وفي هذه جميعاً من مفردات هذا الجيل (جيل " الحنين الحضاري ") ، وينعكس هذا بوضوح على تعليق " طه حسين " على " أهل الكهف " وعلى المنظور الذي استوعب منه المثقفون وكبار الأدباء هذا العمل الأدبي، " فطه حسين " – في أحد تعليقاته التي كتبها عن أهل الكهف – لا يتوقف لحظة ليناقش محتوى " أهل الكهف " ، وإنما يقيمها فحسب من مضمون ما حققته للأدب العربي إزاء الآداب الأخرى أو إزاء أدب الغرب .

وعلى نحو مشابه استوعبها الجيل التالي الذي عبر عنه بهاء طاهر (ومن هذا المنظور استوعب البعض أيضاً " عودة الروح ") .

وهكذا دخل النص الدرامي حديقة الأدب العربي الحديث من خلال مسرح الفكر ، أيكفن من فنون القول لا التمثيل . ويوضح الحكيم في " سجن العمر " كيف استوعبت البيئة الأدبية مسرحه الفكري دون صعوبات :

" فالبيئة الأدبية في بلادنا كانت فعلاً مستعدة لتقبله في حين أن البيئة المسرحية كانت لاتزال في واد آخر .... وخاصة بعد عودتي من الخارج ..... فقد اختفت حتى المترجمات الحميدة ، وخضع المسرح وقتئذ إلى تيارين اثنين التيار الإضحاكي و التيار الإبكائي ، وكان لا بد إذن من تيار ثالث هو التيار الثقافي ..... " .

وبديهي أن الترجمة والتعريب – على مالهما من تأثير – لا يكفيان لترسيخ فن مفقود، والأغلب أن تظل روائع الأدب المسرحي المترجمة بعيدة عن آفاق الجمهور في غياب النصوص الأدبية العربية الدرامية المماثلة . ومن هنا كان الدور الذي أدته مسرحيات الحكيم الذهنية ، وبهذه الأعمال الأدبية الأولى اشتهر الحكيم وانضم بها إلى أعلام الأدب وقتذاك (خليل مطران و طه حسين و

العقاد و المازني و الزيات ....) كانت شيئاً جديداً ، عبر عنه " أستاذ الجيل " لطفي السيد في أول لقاء له مع الحكيم بعد نشر "أهل الكهف" و " شهرزاد " بقوله : "أنت شيخ طريقة "!.

تمهيد

كتب توفيق الحكيم مسرحية أهل الكهف عام ١٩٢٩ م ، ولكنه نشرها في عام ١٩٣٣ م ؛ وبنشرها استقبلها أعلام الأدباء والكتاب كحدث كبير .

فيها ذهب الدكتور طه حسين في مقال له في " مجلة الرسالة " أواخر مايو ١٩٣٣ إلى أنه: نشأ فن وفتح باب جديد في الأدب العربي ..... ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة و القديمة ..... بل ويكمن أن يقال إن الذين يحبون الأدب الخالص من نقاد أجانب يستطيعون أن يقرأوها إن ترجمت لهم ..... " فهي " مزاج معتدل " من الروح المصري العذب والروح الأوربي القوي " ....

بمسرحية " أهل الكهف " دخل الأدب الدرامي دائرة الوعي العام كفرع من فروع الأدب العربي الرسمي ، وقد ارتفع إلى هذه المرتبة بعيداً عن خشبة المسرح .

كان يسير في بعض شوارع القاهرة ، فلمح في وجه دكان من دكاكين الوراقين كتاباً أنيقاً في جمال شكله بساطة تدل على ذوق وفهم .(توفيق الحكيم – أهل الكهف – مطبعة مصر سنة ١٩٣٣)

إنه الشيخ : مصطفى عبد الرزاق شيخ الأزهر الذي ذكر قائلاً : هذا كل ما كتب بظاهر الكتاب أما " توفيق الحكيم " فمؤلف لم تتداول اسمه جرائد ، ولا تناقلت المجلات صورته . وقد يكون أفندياً أصيلاً ، وقد يكون شيخاً معمَّما أو مطربشاً . ففي الشيوخ أفندية أيضاً .

ويستطرد الشيخ قائلاً : " و أهل الكهف نسمع قصصهم من قارئ السورة في المسجد يوم الجمعة ، ويجري ذكرهم على ألسن الناس مثلاً مضروباً لمن ينام نوماً طويلاً. فهل الأمر تفسير لسورة الكهف ؟ أو هو بحث في قصة أهل الكهف وكيف تناقلتها الأجيال وتجاذبتها الأساطير و الأخبار ؟ "

كل هذه المعاني جالت بفكر الشيخ ولما كان غير مولع بتفاسير المحدثين ولا مغرم بتحقيق الأقاصيص القديمة وأصولها ، فقد مضى مكتفياً بمتعة النظر . وما إن عاد إلى داره حتى أقبل عليه صديق يحمل إليه هذا الكتاب الذي استوقفه منذ عهد قريب ، وإذا به يكتشف أن صاحب الكتاب ليس شيخاً ولا معمماً بل هو أفندي من خيار الافندية .

ولمَّا شرع الشيخ في مطالعة الكتاب أحس بأن جمال معناه لا يقل عن جمال صورته.

رواية تقوم على قصة أصحاب الكهف . وقد درس مؤلفها القصة درساً محيطاً ، ثم أسلم جوهرها إلى خيال موفق وفكر مستقيم وذوق سليم ، فصور من كل أولئك موضوعاً روائيًّا طريفاً كساه الأسلوب السهل الفصيح حلة رائعة.

في رواية أهل الكهف أشخاص تستشف من حوارهم طبائع نفوسهم وخبايا ضمائرهم وأسرار خلائقهم .

وفي أهل الكهف مايريك الدين إيماناً خالصاً يملأ الصدر ، وما يريكه موهناً تلينه عواطف اليأس وتدفعه زينة الحياة وشهواتها .

وفي الرواية تحليل للعواطف في هدأتها وتحليل للعواطف في ثورتها . وفي أسلوبها أحياناً ثوب من السخرية يرمي في لطف إلى مرمى بعيد . وفيها حب ، إذا كان للناس من حب ، وإن لبثوا في كهفهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا.

كان مشلينيا الوزير يحب بريسكا ابنة دقيانوس قبل أن يرقد في الكهف قروناً ، فلما أحياه الله وذهب إلى قصر الملك وجد بريسكا أخرى هي ابنة صاحب القصر فحسبها حبيبته .

وأمر مشلينيا وبريسكا من أقوى حوادث الرواية وأروعها وأدلها على مهارة الكاتب في تصوير مواقف الحب تصويراً يكشف بعض المعاني كشفاً صريحاً بليغاً ، ويومئ إلى بعض المعاني إيماءً رقيقاً بليغاً .

يذهب هذا الحب القوي الشقي إلى أسمى مراتب الحب وينتهي إلى أنبل نهاياته من الجود بالنفس في سبيله عن سكينة ورضا .

وقصة أهل الكهف من خير ما عرف القصص العربي وليست تحتاج إلى عناء لتكون رواية تمثيلية قلما ظفر بمثلها المسرح المصري .

وإذا كان هذا الأثر باكورة الثمرات بقلم الأستاذ / توفيق الحكيم ، فهي نفحة النبوغ تتفتق أكمامه عن زهره . وإن كان للأستاذ آثار من قبل فهذه آية نضجه واكتمال مواهبه .

وفي مقدمة الطبعة الألمانية ذكرت في دراسة طويلة منشورة في مجلة " فكر و فن " الألمانية لناجي نجيب العدد ٤٠ العام ٢٠ ، ١٩٨٤ ميونخ ، ألمانيا الغربية بعنوان :" أهل الكهف "ونشأة الأدب المسرحي العربي (المقروء)أن هذه المسرحية رفعت من شأن الأدب العربي ، فقد جمعت بين الروح المصريه العذبة والروح الأوربية القوية .

وهي قد أكدت الفن الدرامي كفرع أساسي من فروع الأدب العربي .

ويلخص الحكيم الأصداء التي أثارتها " أهل الكهف " بين معاصريه (الشيخ مصطفى عبد الرزاق والعقاد والمازني ....) والاحتفاء الكبير الذي قوبلت به فيقول:

" الذي استقر في ضمائر أهل الأدب يومئذ أن شيئاً ما ، على أساس ما ، وضع ، ولم يشذ أحد من الأدباء عن اعتبار العمل لوناً من الأدب العربي مُثِّل أو لم يُمثَّل ! (مقدمة " الملك أوديب " ١٩٤٩) .

ولأن المسرح فن يقع بين الأدب المكتوب والأداء الدرامي العلني(العرض) فإن للنص جانبين أحدهما هو الجانب الأدبي المتمثل في الحوار وثانيهما هو جانب العرض المتمثل في الأداء والتمثيل والإخراج والفنون المساعدة كالموسيقي والرقص والضوء وخشية المسرح وغير ذلك مما يعطي للمسرح خصوصية ، ومن ثم كان لابد للدراسة السيمولوجية أن تتناول الجانبين لتبرز العلامات الكامنة وراء أشياء الخشية وعبارات النص والإضاءة.. الخ .

إن العلامة هي الشيء المميز للمسرح كما يحددها الدارسون فمثلا نري سوسير يفكر في العلامة علي أنها التطابق بين الدال والمداول في العلاقة اللغوية بصورة صوتية ومفهومية . لكن العلاقة على خشبة المسرح تتمثل في عمليات السميسة " وإنما العملية السيمية التي يقوم بها الفاعل، الذي يضعها نصب عينيه ويفسرها : فالعلاقة تصبح ذات اعتبار ديناميكي يشرح وظائفها وطبيعتها بطريقة ملائمة . والعلامة وحدة على مستوي التجلي نتيجة عملية سميسة، بها يعقد فاعل علاقة اقتضاء متبادل بين مستوي التعبير ومستوي المضمون " [١]

١- تفكيك العنوان :

يركز السميولوجيون على تحليل العنوان سميوطيقيا للكشف عن بنية الدال والمدلول وتعاضدهما في إنتاج الدلالة .

ويأتي تحليلنا لعنوان مسرحية أهل الكهف انطلاقاً من الثقافة والبنية العميقة للمجتمع، حيث تنطلق من الثقافة الدينية في الأساس ، فحينما يذكر أهل الكهف تشير العلامة إلى الموروث الديني والقرآني عند أصحاب الكهف في القرآن الكريم وما يدور حوله من تأشيرات مثل الرقيم ، " فلبثوا في كهفهم ثلاثمائة سنين

(١) ماري كارمن بوبيس : سيمولوجيا المسرح ، ترجمة : د أحمد عبد العزيز ، دار النصر للنشر والتوزيع ، جامعة القاهرة ، ط الأولي ٢٠٠٤ م / ص ٩٩ .

وازدادوا تسعا" ، ومن ثم انطلق النقد من هذه النقطة الدينية حيث عبر مصطفي عبد الرازق عن ذلك قائلاً " وأهل الكهف نسمع قصصهم من قاريء السورة في المسجد يوم الجمعة، ويجري ذكرهم على ألسن الناس مثلا مضروبا لمن ينام نوماً طويلاً ، فهل الأثر تفسير لسورة الكهف، أم هو بحث في قصة أهل الكهف وكيف تناقلتها الأجيال، وتجاذبتها الأساطير والأخبار.

جاء في مقدمة الطبعة الفرنسية التي كتبها " جاستون فييت " مدير متحف الفن العربي و الأستاذ بالكوليج دي فرانس بباريس تصديراً للترجمة الفرنسية لكتاب " أهل الكهف " في طبعتها الأولى عام ١٩٤٠ ما خلاصته :

" إن النص القرآني " هو الوثيقة الوحيدة المؤكدة في الإسلام ، وهو يشير إلى أن بعض الفتية ومعهم كلبهم قد لجأوا إلى كهف هرباً من الاضطهاد . وفيه لبثوا ثلاثمائة عام وازدادوا تسعةً ، غارقين في سبات عميق ، ثم أفاقوا (بعثوا) .

وقد اختلفت التفاسير حول معنى " الرقيم " فطبقاً لبعض الروايات قيل إن " الرقيم " هي الكتابة التي وضعت على باب الكهف أو نحتت على الجبل .

ولكن الأغلب أن " الرقيم " اسم مكان والظاهر أن عديداً من الأماكن في آسيا الصغرى و الشام قد تنازعت شرف نسبة هذا الكهف المشهور و أهله النائمين فيه إلى هذه الأماكن .

لكن توفيق الحكيم قد اختار من بين هذه الأماكن "طرس" أو "طرطوس" الحالية ..... كما اختار من النائمين ثلاثة هم : "مكسمليان " و "ماكلس" و "مارتنيان" بالأسماء التي وردت في بعض الكتب القديمة العربية ، التي جعلت من "مكسمليان" ← "مشلينيا" ومن "ماكلس" ← "يمليخا" . ومن "مارتنيان" ← "مرنوش"

وربما كان للكتابة العربية ولحركة " النقط و التنقيط " وتغيراته وتنقلاته ما ساعد على تحريف الأسماء .. أما اسم الكلب " قطمير " فقد بقى على حاله لم يتغير في كل النصوص العربية ... وهكذا صاغ توفيق الحكيم بموهبته المعروفة حول هذا الموضوع هذا العمل الأدبي ...

ويقراءة هذا التحليل : نلاحظ الربط بين السورة القرآنية والمعالجة الأدبية من جهة ، وعرض تفاسير لكل السيمات المحيطة بالنص " الرقيم – كلبهم – مرنوش – الزمن .. إلخ.

ولكن النظر إلى العنوان يعطينا مضافاً ومضافاً إليه ، أما المضاف فهو كلمة موجزة الحروف كبديل للكلمة الطويلة " أصحاب " الواردة في القرآن الكريم، وهذا التكثيف في كلمة أهل له دلالات عدة : أنه تكثيف درامي، وأنه على مستوي الدلالة يعطي حميمية أكثر، وبإضافتها إلى الكهف تحدد المكان والزمان والتأشير الديني والأسطوري. ثم أن أهل الكهف تبدو مبتدأ بلا خبر، فالخبر مضمر في عقل المتلقي المسلم صاحب هذه الخلفية التراثية . وبذلك يتجلي التكثيف الدرامي التأشيري بوضوح ليحدد المضامين الفكرية والإيديولوجية التي تنبثق عن النص، كما أنه يؤشر إلى شخصية الكاتب ، وشخصية العصر في الاهتمام بالكلمة وسحرها وقدسيتها .

٢- أهل الكهف والشرائح الفيمنولوجية :

إن النقد الفيمنولوجي لنص واحد إنما يهدف إلى:"قراءة "محايثة " تماماً للنص لا تتأثر مطلقاً بأي شيء خارجه .

فهو يركز نمطيًا على :

الطريقة التي يخبر بها مؤلف عن الزمان أو المكان ، عن العلاقة بين الذات و الآخرين أو عن إدراك الموضوعات المادية .

ولذا فقد ركزت في هذه الدراسة على تشريح النص إلى شرائح صغيرة ، تمثل فكرة من الأفكار . وقد أعطيت كل شريحة عنواناً مصحوباً بالدليل اللفظي المذكور بالمسرحية من كلمات وألفاظ فُهمت منها الفكرة .

وقد نظمت هذه الشرائح في جدول يضم رقم الشريحة ، رقم الصفحة واسم المسرحية والفصل .

وقد قسمت هذا الجدول تبعاً لعدد فصول المسرحية التي بلغت أربعة فصول حيث تم عمل جدول خاص بشرائح الفصل الأول فالثاني فالثالث ثم الرابع كما هو موضح في الصفحات التالية .

وقد اتبعت في هذا العمل ما يقوم به السيميولوجيون من تقسيم العمل المسرحي إلى شرائح بغية تحليلها، وهذه التقسيمات لا تمثل مشاهد كاملة بل مواقف تتصل بخطابات مجزأة في إطار خطاب شامل تضمه كل مسرحية . وفيما يلي أقدم جدولاً فيمنولوجيًا مفصلاً ، يقوم بعرض الظواهر و الأفكار الجزئية بكل دقة في المسرحية.

الفصل الأول

رقم الشريحة	الصفحة	مسرحية " أهل الكهف " الفصل الأول
١	١٣	المؤلف " الكهف بالرقيم ، طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، على مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد " .
٢	١٣	الاستيقاظ ، استيقظت ؟ ماذا تريد مني ؟
٣	١٣	السؤال عن الراعي : أين الراعي ؟ أين ثالثنا ؟
٤	١٤	السؤال عن مدة النوم : كم لبثنا يا مرنوش ؟
٥	١٤	الاعتقاد بأن زمن النوم كان يوماً أو بعض يوم .
٦	١٤	الرغبة في الخروج من الكهف : أريد الخروج من هذا المكان .
٧	١٥	المحافظة على الحياة من أجل الأحباب : ميشلينيا : أنت تستبقي حياتك من أجلهما . مرنوش : و أنت ؟ ألا تريد أن تستبقي حياتك من أجل ....
٨	١٥	تحذير مرنوش لميشيلينيا : احذر لنفسك ولنا ! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة .
٩	١٥	ظهور الراعي : أنا الراعي يا مولاي .
١٠	١٦	التعرف على الراعي : ما اسمك أيها الراعي ؟
١١	١٦	المكان : مدينة طرسوس .
١٢	١٧	الديانة : إنا هنا إخوة ومسيحيون فلا موالي ولا عبيد .
١٣	١٨	حيرة يمليخا من أمر الوزيرين " مشلينيا و مرنوش " مشلينيا : ما الذي حيرك من أمرنا ؟ يمليخا : دقيانوس عدو المسيحين ما كان يعلم أن وزيريه مسيحيان!

رقم الشريحة	الصفحة	مسرحية " أهل الكهف " الفصل الأول
١٤	١٨	اخبار يمليخا بأن ابنة دقيانوس مسيحية أيضاً واستغرابه من هذا . يمليخا : (في استغراب) ابنته ؟ الأميرة بريسكا !؟
١٥	١٩	مشلينيا يرغب في الخروج من هذا المكان : أريد الخروج من هذا المكان.
١٦	١٩	الرسالة المشئومة .
١٧	٢٠	تأنيب مرنوش لمشلينيا بشأن الرسالة ووصفه بقلة الحذر .
١٨	٢١	فضل المسيح يحف أسرة مرنوش فلم يعلم أحد أنهما مسيحيان .
١٩	٢٢	الرسالة تقع في يد الملك ويطلع ابنته عليها .
٢٠	٢٢	تأوه مرنوش من نجاته التي تفصل بينه وبين ولده وامرأته .
٢١	٢٣	سخرية مرنوش من رحمة السماء . ..... تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار !
٢٢	٢٣	مشادة حوارية بين يمليخا ومرنوش بشأن الرحمة .
٢٣	٢٣	مشلينيا يعزم على الذهاب إلى الملك توًّا ليبرئ مرنوش.
٢٤	٢٣	يستوقفه مرنوش ويتهمه بانه ذاهب لرؤية حبيبته .
٢٥	٢٤	مشلينيا يتأسف على أن مرنوش سئ النفس .
٢٦	٢٤	يأمر مرنوش مشلينيا بالقعود وألا يكون سببًا في نكبة أخرى .
٢٧	٢٤	مشلينيا يعتقد أن المسيح يعلم ما هما فيه وأنه سيخفف عنه.

رقم الشريحة	الصفحة	مسرحية " أهل الكهف " الفصل الأول
٢٨	٢٤	علينا بالاعتقاد وليس لنا أن نتشكك أو نسأل .
٢٩	٢٥	يمليخا ولد مسيحيًّا .
٣٠	٢٥	الايمان الحقيقي . إيمان اليقين والاقتناع .
٣١	٢٦/٢٥ ٢٧	أثر الراهب على يمليخا
٣٢	٢٧	سخرية مرنوش مما يقوله الراعي .
٣٣	٢٨/٢٧	يمليخا جائع،يقترح أن يذهب إلى المدينة في ستر الظلام لإحضار الطعام.
٣٤	٢٨	شبح الكلب يتلوى في الظلام .
٣٥	٢٨	تذكروا أنهم جائعون : لقد ذكرتنا بالجوع .
٣٦	٢٨	الشعور بأن عضلات البطن صدئت أو نامت .
٣٧	٢٩	مرنوش (يدس يده في جيبه / دراهم من الفضة .
٣٨	٢٩	الراعي يغادر المكان .
٣٩	٢٩	حب النفس أقوى من حب الله / يكاد يرى أنهما لا يثقان في الله كثيراً مشلينيا
٤٠ ٤١ ٤٢	٣٠	مشلينيا يخبر مرنوش أنهما قد أتيا هذا الكهف وهو لا يفكر إلا فيمن يحب / يطلب منه أن ينقم عليه أما على الله والمسيح فلا / مرنوش يخبره أنه غير ناقم عليه ولا على اللهولا على المسيح.
٤٤/٤٣	٣١	الحديث عن يمليخا الراعي / مرنوش يتمنى لو أنه وجهه إلى بيته ليرى ابنه وزوجته ويخبرهما بقرب أوبته لهما .

رقم الشريحة	الصفحة	مسرحية " أهل الكهف " الفصل الأول
٤٥ ٤٦	٣٢	مشلينيا يتذكر يوم هروبه وموقف محبوبته منه في ذاك اليوم / سيتسلل ليلاً في الظلام ولن يرى أحداً وجهه .
٤٧	٣٣/٣٢ ٣٤	مشادة كلامية بين مرنوش ومشلينيا بشأن خروج مشلينيا ليرى محبوبته .
٤٨	٣٤	مرنوش يتذكر مساعدة مشلينيا له.
٤٩	٣٥	الحب يبتلع الصداقة و الإيمان لأنه إيمان أقوى من كل إيمان مرنوش
٥٠	٣٦/٣٥	مشلينيا و مرنوش يتهم كل منهما الآخر في دينه .
٥١	٣٦	مشلينيا يتذكر تلك الليلة .
٥٢	٣٨	مشلينيا يتعجب من تركيب الإنسان : فينا القوة أحياناً إلى حد العظمة و التضحية و فينا الضعف أحياناً إلى حد الحقارة و الأنانية .
٥٣ ٥٤	٣٩	عودة الراعي واخباره لهما أنهما ينتظران الفجر والشمس في كبد السماء الحرارة والضوء لا يدخلان الكهف ، كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها و إيابها .
٥٥	٤٠	يمليخا يخبر الوزيرين بما رآه خارج الكهف .
٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩	٤١ ٤٢	مشلينيا يتشكك في زمن إقامتهم بالكهف / يمليخا يلحظ طول أظافره / ومرنوش يتلمس طول شعره ولحيته / اختلافهم في شأن المدة التي مكثوها بالكهف /

رقم الشريحة	الصفحة	مسرحية " أهل الكهف " الفصل الأول
٦٠		يمليخا يحاول إدخال الاطمئنان عليهما بقصه لإحدى الأساطير القديمة .
٦١	٤٣	تفسير يمليخا أن ما حدث منبعه إرادة الله و المسيح .
٦٣/٦٢ ٦٥/٦٤	٤٥	صوت ضجة خارج الكهف / اعتقادهم بأن من بالخارج رجال دقيانوس / تضاء المشاعل يمتلئ الكهف بالضوء / وما يكاد أول الداخلين يتبين منظر الثلاثة حتى يمتلئ رعباً ويتقهقهر وخلفه بقية الناس .
٦٦	٤٥ ٤٦	يخلو المكان للثلاثة والضوء منتشر لكنهم ساهمون جامدون لا يفهمون شيئاً

الفصل الثاني

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثاني
٦٧	٤٧	المؤلف(.. الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب.
٦٩/٦٨ ٧٠	٤٧	الأميرة تسأل عن غالياس / يبدو المؤدب غالياس/ تنصرف الوصيفات ، تبقي الأميرة ومؤدبها .
٧١ ٧٢	٤٨	الأميرة تبلغ مؤدبها بحلمها: رأيت كأني دفنت حية / المؤدب يحاول الربط بين الحلم وبين ما شاع في المدينة .
٧٤/٧٣	٤٨ إلى ٥٣	المؤدب يخبر الأميرة بما شاع في المدينة . الحديث عن دقيانوس والأميرة بريسكا القديسة .

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثاني
٧٥	٥٣	الملك يسأل غالياس عن الأشباح، ويخبره بشأن الثلاثة الذين وُجدوا بالكهف
/٧٨ ٧٩ ٨١/٨٠	٥٦/٥٥ ٥٦ ٥٦	المؤدب يذكر الأميرة بقصة الثلاثة رابعهم كلبهم / والأميرة تستنكر أن يحدث هذا / غالياس يؤمن بهم كل الإيمان / الملك سعيد يعودتهم في عصره .
٨٢ ٨٣	٥٧/٥٦ ٥٧	المؤدب يؤكد أن الثلاثة هم من قرأ عنهم في كتاب الراهبين . الربط بين القصة وقصة الصياد : أوراشيما .
٨٤	٥٩	الملك وغالياس يؤكدان أن من ذهب سوف يعود وأن من مات سوف يبعث
٨٦/٨٥	٦٤/٦١	وصول أصحاب الكهف إلى قصر الملك / ترحيب الملك بهم.
٨٧	٦٧/٦٦	مرنوش ويمليخا يطلبان من الملك أن يتجه كل منهما إلى حال سبيله . ويطلب مشلينيا أن يتجه إلى حجرته .
٨٨	٦٩	استفسار غالياس عن القديسين : أين القديسون ؟
٩٠/٨٩	٧١	مرنوش يتمني نقوداً غير نقود دقيانوس / يتعجب من لبس الملك وكل ما تغير في بضعة أيام .
٩٢/٩١	٧٢/٧١	المؤدب غالياس يرحب بمرنوش / مرنوش يطلب من الملك السماح له بأن يذهب إلى بيته : انتظر أمرك لأذهب إلى بيتي .
٩٣	٧٥/٧٤	حوار بين مرنوش وغالياس حول بيته (بيت مرنوش).

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثاني
٩٤	٧٥ ٧٦	عودة يمليخا وسؤاله عن مشلينيا وطلبه بالعودة إلى الكهف .
٩٥	٧٧ ٨٢	اكتشاف الحقيقة الزمانية التي قضوها بالكهف: ثلاثمائة عام
٩٦	٨٢	ظهور مشلينا : المؤلف (يظهر مشلينيا وقد حلق لحتيه وشاربه ، وارتدي ثياباً كثياب العصر
٩٨/٩٧	٨٣	استغراب مرنوش ويمليخا من شكل مشلينيا الجديد . / حوار حول الزمن الذي قضوه نائمين
٩٩	٨٦	يمليخا يعود إلى الكهف كئيباً
١٠٠	٨٧	الزمن لا يهم ما داموا في الحياة : فليكن مبلغها ما يكون إننا في الحياة قبل كل شيء
١٠١	٨٧	مرنوش ما زال غير مصدق للفترة الزمانية التي قضوها بالكهف: وليس لدينا العقل الذي يصدق أن ليلة الكهف تمخضت وولدت ثلاثمائة عام . / مشلينيا : مستحيل .
١٠٢	٨٨	يمليخا يرفض الكلام : بالله لا تسألني الآن شيئاً .
١٠٣	٨٩	الاستغراب يعم مدينة طرطوس : أحاطت بي ناس في ثياب غريبة وعلى وجوههم ملامح عجيبة .
١٠٤	٨٩	الشعور بالوحدة وسط الناس : نظرات صامتة مفزعة ، الكل هاربون وتاركوه
١٠٥	٩٠	الكلب يصيبه الإعياء والرعب

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثاني
١٠٦	٩٠	الوزيران لايريان شيئاً غير الحب : أعماكما الحب .
١٠٧	٩٠	يمليخا يودع الوزيرين متمنياً لهما الهناء بشباب قلبيهما في حياتهما الجديدة .

الفصل الثالث

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثالث
١٠٨/ ١٠٩	٩٠	المؤلف(يذهب في بطء وكآبة/ تتبعه نظرات مشلينيا ومرنوش في صمت حتى يختفي)
١١٠	٩١	المؤلف(مشلينيا ينتظر ، يظهر غالياس في حذر..)
١١١	٩١	مشلينيا يسأل عن الأميرة : أين الأميرة ؟
١١٢	٩٢	يتبادلان الحديث حول الأميرة : بريسكا
١١٣	٩٣ ٩٤	مشلينيا يتحير من شأن الأميرة : أتراها تقصد إساءتي والإغضاء عني لأمر في نفسها ؟! أما ماذا ياربي ؟! .. إني بقربها ولا أراها .
١١٤	٩٥	مشلينيا يدهش من ذهاب الأميرة للملك : أهذا هو العهد المقدس!
١١٥	٩٦ ٩٨	مشلينيا لا يتفاهم مع المؤدب : لم لا يفهم أحدنا الآخر ؟
١١٦/ ١١٧	٩٩	مشلينيا ينتظر الأميرة / يظهر مرنوش وقد لبس ثياباً حديثة وقد حلق مثل مشلينيا .

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثالث
١١٨ ١١٩	/١٠٠ ١٠١ ١٠٣	مرنوش يبلغ مشلينيا نبأ وفاة ابنه وامرأته ومكان بيته سوقاً للرماح والدروع .
١٢٠	١٠٤	مشلينيا يستنكر ما سمعه : ياله من الكلام يتضاءل بجانبه هذيان
١٢١	١٠٤	مرنوش يحزن لوفاة ابنه : ولكن مات .. مات قبل أن يفرح بهديتي التي كنت أحملها إليه مع العبد! .
١٢٢	١٠٥ ١٠٦	هذا العالم لا مكان لنافيه : هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها .
١٢٣	١٠٧	مرنوش يقرر العودة إلى عالمهم (الكهف) : إلى عالمنا نحن .. مشلينيا يرفض
١٢٤	١٠٨	مشلينيا مازال متمسكاً بالحياة وبحبه لبريسكا التي يعتقد أنها ما تزال على قيد الحياة .
١٢٥	١٠٩	مرنوش يقع فريسة للعقل : ثلاثمائة عام ! ابني في سن الستين وأنافتي أمامي النضج والحياة ..
١٢٦	١١٠	الحياة لا قيمة لها : إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهي أقل من العدم .
١٢٧	١١٠	القلب لا يخضع لناموس الزمن .
١٢٨	١١١	مرنوش يودع مشلينيا ، ومشلينيا يطلب منه عدم الرحيل.

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثالث
١٢٩	١١٢	الأشباح (الوزيران) ملك للزمن : إنا أشباح .. إنا الآن ملك الزمن
١٣٠	١١٣	يقابل مشلينيا بريسكا وهو سعيد بها والأميرة ذاهلة .
١٣١	١١٤	مشلينيا يتذمر من عزوف بريسكا عنه
١٣٢	١١٥	بريسكا تتأمل منظر مشلينيا : فتبدو فتي .. إنك فتي .
١٣/ ١٣٤	١١٦ ١١٧	مشلينيا يحاور بريسكا مغتاظاً / بريسكا معجبة بحواره ما أجملك بطلاً من أبطال المآسي الأغريقية .
١٣٥	١١٨: ١١٩ ١٢٧	الحوار يزداد حدة بين بريسكا ومشلينيا " حوار الأزمنة "
١٣٦	١٢٦	مشلينيا يكتشف أن بريسكا الحالية ليست ابنة دقيانوس دقيانوس ؟! طبعا لا. إن أبي ليس بدقيانوس .
١٣٧	١٢٨	بريسكا تكتشف الأمر وتفهم الحقيقة : آه ... نعم ... نعم .. يا إلهي... فهمت ... فهمت ...
١٣٨	١٢٩/ ١٣٠	بريسكا تخبر مشلينيا الحقيقة : إن بريسكا ابنة دقيانوس . خطيبتك التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام.
١٣٩	١٣١	بريسكا تعامل مشلينيا بحدة : (في حدة) ألم تسمع ما قلت... ؟ لست بريسكا التي تحبها ماذا تريد مني ؟
١٤٠	١٣٢	مازال الحوار مستمراً حول بريسكا .

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثالث
١٤١	١٣٢ ١٣٣	مشلينيا يتألم من فرط الحقيقة
١٤٢	١٣٤	بريسكا تنتابها حالة غريبة ماذا بك يا مولاتي ؟ إني لم أرك قط على هذه الحال ؟
١٤٣	١٣٥	بريسكا تشعر بأنها فقدت شيئاً ما : لقد وجدت .. وفقدت .. في طرفة عين ...
١٤٤	١٣٦	غالياس يعتقد أن الأميرة تتكلم عن الحلم الذي أرته : حلمك ..... حلم مفزع مخيف
١٤٥	١٣٦	غالياس يعتقد أنه من الخير للقديسين أن يظلوا بالسماء.
١٤٦	١٣٧	الأميرة تفضل العذاب والموت على كونها خليفة بريسكا الحقيقية إني أفضل العذاب والموت على شيء فظيع كهذا ..
١٤٧	١٣٨	الأميرة تبكي من نتيجة مقارنتها ببريسكا الحقيقية .
١٤٨	١٣٩	غالياس يؤكد للأميرة ارتباط مشلينيا ببريسكا الحقيقية: إنهما وجدا وعاشا في عصر واحد تحت حكم دقيانوس كما ورد في كتاب الراهبين ..
١٤٩	١٤٠	مشلينيا يرفض موت بريسكا : إنها لم تمت .
١٥٠	١٤١ ١٤٤	بريسكا ترفض أن تكون امتداداً للأميرة الحقيقية : صه ! لا تنادنى كما كنت تناديها ليس بيني وبينك صلة أيها الرجل ! فلتحفظ الاحترام الواجب لي أو فاخرج !

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الثالث
١٥١	١٤٤/ ١٤٥	مشلينيا يري أن قلبه هنا : الآن لأنى عائش في حقيقة واحدة : إني سعيد هنا .. وأن قلبي هنا !
١٥٢	١٤٥	بريسكا تتخلي عن مشلينيا (ضارعاً) بريسكا!لا تتركيني لا تتركيني وإلا سقطت في الجحيم.
١٥٣	١٤٦	بريسكا تخلع الصليب : لن يستطيع صدري حمله بعد اليوم .
١٥٤	١٤٧	تبين الفرق بينها وبينه في العمر : بعد أن تشير إلى جسدها ألا تعرف كم عمره ؟ عشرون ربيعاً فقط .
١٥٥	١٤٨	مشلينيا يودع الأميرة : نعم ... نعم .. الوداع ! يا ... يا .. لست أجسر ! الآن أري مصيبتي وأمس عظم ما نزل بي

الفصل الرابع

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الرابع
١٥٦	١٤٩	المؤلف (.. الكهف بالرقيم : يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدودون على أرض المكان كالموتي .. سكون عميق) .
١٥٧/ ١٥٨ ١٥٩	١٤٩ ١٥٢	الأشباح يتحدثون داخل الكهف / مشلينيا يتحدث عن بريسكا / مركب الموت
١٦٠	١٥٢	بين الحلم والحقيقة : أحلم هو أم حقيقة ؟

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الرابع
١٦١	١٥٣	مرنوش والذكريات...وأن ولدي مات في سن الستين .
١٦٢	١٥٤	الرغبة في عدم الاعتراف بالحقيقة : أخرجنا حقا من هذا المكان.
١٦٣	١٥٥	بين العقل والخيال : أو يمكن أن نحلم جميعاً حلماً واحداً مشابهاً ؟ !
١٦٤	١٥٦	الهروب إلى الكهف من أجل الموت : نعم .. نحن كذلك هربنا إلى الكهف لنموت جوعاً ..
١٦٥	١٥٧	البحران : الحلم ، الحقيقة : حلم .. بحران .. حقيقة ؟ يا إلهي ! لم أعد أستطيع التمييز .
١٦٦	١٥٨	الحمد لله على أنه حلم : أحمد الله أنه حلم .. وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد ..
١٦٧	١٥٩	بريسكا الذكية : قد قلبَّها الحلم أمام عيني امرأة ذكية الفؤاد عالية الفكر..
١٦٨	١٦٠	الحقيقة أفضل : إني أفضل الحقيقة على خفضها وضآلتها ..
١٦٩	١٦٢ ١٦٢	وفاة يمليخا : إني أموت ولا أعرف .. إن كانت حياتي .. حلما .. أم .. حقيقة .
١٧٠	١٦٣	اكتشاف الحقيقة : لم يبق شك ... في أنها كانت يقظة
١٧١	١٦٤	الموت البدني بعد الموت الوجداني : إني إنما رجعت لأموت لأن قلبي كان قد مات.

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الرابع
١٧٢	١٦٤	الحب ما زال في القلب : ... لم أكن أؤمل في شيء.. الآن أحس أني أحب.. أحب بكل ما يستطيعه قلب ...
١٧٣	١٦٥	مشلينيا يحب بريسكا الحلم : أحب هذه المرأة ذات الكتاب التي رأيتها في ... في اليقظة !
١٧٤	١٦٦	كل شيء يموت : ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت ...
١٧٥	١٦٧	مرنوش يحتضر
١٧٦	١٦٨	مرنوش يكفر بالبعث : أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث!؟
١٧٧	١٦٩	مرنوش ومشلينيا يواجه الحقيقة بمفرده
١٧٨	١٧٠	الزمن هو الحلم
١٧٩	١٧٠	العقل منظم جسمنا المادي المحدود.. آلة المقاييس والأبعاد المحدودة.
١٨٠	١٧٠/ ١٧١	الزمن ينتقم . إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة .
١٨١	١٧١	التعب من الكلام ، لقد تعبت . تعبت من الكلام ومن التفكير ..
١٨٢	١٧١	ظهور بريسكا بالكهف.
١٨٣	١٧٢	الملك يتأهب للخروج في الموكب بشأن المهرجان الديني
١٨٤	١٧٣	بريسكا تتوسل إلى مشلينيا بألا يموت .. لا تمت .. لا تمت .
١٨٥	١٧٤	القلب أقوي من الزمن .

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الرابع
١٨٦	١٧٤	الشبه ليس مصادفة : إن الشبه بيننا ليس مصادفة ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك .
١٨٧	١٧٥	القلبُ قَهَرَ الزمن : قد قهرنا .. الزمن .. نعم القلب قهر الزمن
١٨٨	١٧٥	مشلينا يموت المؤلف (تضع رأسه على الأرض في رفعة وتطرق باكية في صمت)
١٨٩	١٧٦ ١٧٧	بريسكا تبكي مشلينيا : مولاتي ! أتبكين ؟
١٩٠	١٧٨	غالياس يتساءل . ما هو الحب الذي يفعل هذه الأعاجيب .
١٩١	١٧٩ ١٨٤	عودة إلى قصة أو لاشي
١٩٢	١٨٥	وصول الملك إلى الكهف / غالياس يقترح على الأميرة الاختباء في أحد تجاويف الكهف .
١٩٣	١٨٦	بريسكا تخاطب مشلينيا المتوفي
١٩٤	١٨٧	دخول الملك إلى الكهف ثم تراجعه .
١٩٥	١٨٨	اختلاف الآراء حول موتهم
١٩٦	١٨٨	الملك يخشي عليهم من أن يتركوا هكذا لعبث العابثين

رقم الشريحة	الصفحة	" أهل الكهف " الفصل الرابع
		وقد عرف الجميع مكانهم .
١٩٧	١٨٩	الملك يتقبل فكرة غالياس : فكرة المعاول
١٩٨	١٩٠	غالياس يستعجل الأميرة والأميرة تأمره بالذهاب وتركها .
١٩٩	١٩١	الأميرة تعترف بجميل وفضل غالياس عليها : إني أعلم إخلاصك وطيب قلبك دائماً
٢٠٠	١٩١	غالياس يبريء ذمته عما نوت عليه الأميرة.
٢٠١	١٩١	صدق الحلم : صدق الحلم كما صدق العراف إنك قديسة يا مولاتي
٢٠٢	١٩٢	الأميرة توصي غالياس بأن يذكر قصتها لمن يأت بعدها فاذكر لهم قصتي
٢٠٣	١٩٢	تذكر الأميرة غالياس بوصيتها فهي امرأة أحبت يودعها المؤلف (يخرج غالياس وتبقي وحدها ويغلق الكهف عليها وعلى الموتي)

رأينا كيف تم تقسيم النص إلى أفكار جزئية وصلت إلى المائتي شريحة ، وهي في حقيقة الأمر تتكامل مع بعضها البعض وتترابط لتكون المسرحية بأكملها؟ لدرجة أن المتتبع للشرائح لو قرأها مكتملة وبتتابعها الذي هي عليه لفهم المسرحية وعرف محتواها.

- ونظراً لأن العمل الدرامي يقدم قصة أي أفعالاً وعلاقات إنسانية متغيرة سواء كانت أحداثاً أو مواقف أو توترات تعيشها شخصية أو شخصيات في زمن محدد، وفي فضاء معين فإن الوحدات الدرامية هنا وبالطبع المقصود

بالوحدات الدرامية " الشرائح " التي سبق ذكرها– قد أشارت إلى النقاط الأربع الآتية :

أ. صعوبة التقسيم نظرا لأن العمل الدرامي أو النص الدرامي مزدوج الشكل فهو من ناحية نص مكتوب ومن ناحية أخري نص ممثَّل.

فأما الذين يعتقدون أن المسرح عمل مكتوب فقط نجدهم يبحثون عن وحدات موازية لتلك الموجودة بالعمل الروائي والمسماه : بالوظائف ، في حين نري أن الذين يرون المسرح عرضاً فقط يحاولون العثور على وحدات العرض.

لكن المتعارف عليه في السيميولوجيا والأكثر شيوعاً فيها هو البحث عن وحدات صالحة في النص وفي العرض باعتبار كل عملية التوصيل الدرامي مسرحاً.

وقد حاولت في التقسيم السابق لمسرحية أهل الكهف أن أدمج بين الوحدات : بين وحدات العرض ووحدات الوظائف فقسمت النص إلى أفكار معتمدة فيها على وظيفة الحوار والألفاظ والكلمات من جهة ومن جهة أخري على بعض الإرشادات والتعليمات المدونة بالمسرحية والتي كتبها المؤلف.

ب– وقد أفاد هذا التقسيم أيضاً في فهمنا للشخصية ؟ والمفاهيم المتعلقة بكل منها فقد استطعت من خلال هذا التقسيم أن أفهم شخصية مشلينيا مثلاً من أنه رجل متفائل، محب للحياة، متعلق بها كل ما يهمه المحبوب فإن لم يجد المحبوب نراه يفضل الموت وهو موت أيضاً متعلق بالأمل علـه يقابل محبوبه في دار غير الدار الدنيا التي حرم منه فيها.

ج. يشير هذا التقسيم كذلك إلى الزمن كعنصر يدار للوصول إلى توزيع معين للمادة الدرامية في نظام تتابعي أو في تزامن لأحداث النص في داخل ما يسمح به الحاضر الدرامي . وسيأتي الحديث عن الزمن في فصل الزمن بشيء من التفصيل في الصفحات القادمة .

د- الفضاء الذي ظهر جلياً من خلال التقسيم بتعدده – كما ظهر بـ مسرحية " أهل الكهف" – من كهف إلى قصر ثم إلى الكهف مرة أخري وهكذا .

فمن المعروف أن الفضاء كما يظهر قبل التشكيل في نص العرض مشروطاً بفضاء الخشبة وهو تبعاً لبعض المؤلفين الوحدة الدرامية الجوهرية التي تنظم جميع الوحدات الأخري وسيأتي كذلك الحديث عن الفضاء(المكان) بشكله المفصل في فصل الفضاء.

إذن كل ما ذكر وكل ما يشير إليه تقسيم النص في النقاط الأربع السابقة كلها ذو قيمة دلالية خاصة في حدود العمل الدرامي ويمكن أن يفسر بطريقة داخل نصية أي (داخل النص) ويربط في علاقة خارج نصية أي بارتباطه بمفاهيم ثقافية أو شخصية بالمؤلف أو المتلقين .

* إن السيميولوجيا – كما وضح – تريد أن تضع في الحسبان القيمة السيمية التي يمكن أن تكون للوحداتأو العلاقات التي تقام حولها أو معها على السواء أي تريد تحليل عمليات السميسة التي تتم بواسطة العمليات اللغوية أو غير اللغوية لكي تتحول إلى علامات أدبية.

ويبدو مما سبق أنه لا يوجد ما يسمح بإمكانية الإشارة في داخل وحدة العمل إلى وحدات أصغر تنظم بطريقة معينة عن طريق الترتيب أو التبويب .

إن العمل الفني علامة ، بنية من العلامات، فالمعني الكلي الذي يختلف من قراءة إلى أخري ، والشكل المغلق في علاقاته مع وحدات أصغر للشكل وللوظيفة وللمعني يكون بنية العمل الأدبي سواء أكان رواية أم قصيدة أم مسرحاً .

وتضيف البنيوية المعيار الوظيفي للتعرف على هذه الوحدات التي تدرسها المناهج التاريخية كأجزاء بلاغية لعمل متصل .

وتضيف السيميولوجيا إمكانية الإشارة إلى عمليات سميسة من نمط استعاري ورمزي وتهكمي خاصة بالعلاقات الأدبية .

ومن أجل ذلك :

سنفرغ الصفحات التالية للتعرف على العلامات الدرامية واكتشاف دلالاتها المختلفة داخل العمل الأدبي ، وسيكون ذلك من خلال رؤية تطبيقية على نفس المسرحية التي قمنا بتقسيدمها إلى شرائح ألا وهي : مسرحية " أهل الكهف "

٣- العلامات الدرامية المتضمنة بالمسرحية :

يحتوي النص المسرحي على علامات لها دلالات تفهم من خلال السياق العام للعمل وفي إطار العناصر التي تتكامل مع بعضها البعض لتكون دلالات محددة يفهمها المشاهد أو القاريء.

فمن المعروف سلفاً أن المسرح في جوهره ممارسة سيميوطيقية تحول كل ما يوجد على (خشبة المسرح) إلي علامات ، فكل ما عليها وما ينفذ عليها يتخذ مدلولاً ينضم في علامة كلية لتأخذ معني .فالأشياء والعلاقات التي توجد بينها الأحداث، والعلاقات التي تقرب بين الأحداث مكانياً وزمانياً، والعلاقات بين الأشياء والأحداث كل ذلك يتخذ مدلولا ، ويتخذ معه المعني العام لخشبة المسرح .

ومن المعروف أيضاً أن كل دال له مدلول، فالدال في اللغة العربية يقصد به الجوهر الجسدي المادي، أي الكلمة ذاتها، أما الدال في المسرح فيقصد به الأشياء والأحداث التي نراها على خشبة المسرح أو تنفذ عليها . وكأن الأحداث والأشياء في المسرح تعادل الألفاظ والكلمات في اللغة ، فكل ما على (خشبة المسرح) من حركة وموسيقي وديكور إلى جانب الزمان والمكان، كل ذلك مع اتحاده بالعناصر الأخري يكون مدلولاً، وبنية العلامة هي التي تشكل المدلول على

خشبة المسرح .يقول كوزان " الفن المسرحي بين كل الفنون وربما بين كل مجالات النشاط الإنساني هو المجال الذي تتجلي فيه العلامة بغنى أكبر وتنوع وتكثيف " (١)

وإذا كانت العلاقة تبدو ثابتة بين الدال والمدلول عند سوسير فإن سميولوجيا المسرح ، لا تعترف بهذا الثبات ، فالعلامة متحركة ولابد من النظر إليها في إطار أكثر اتساعاً من الإطار اللغوي ولذلك، فإنها لم تركز على الوصول إلى النتيجة النهائية " وإنما العملية السيمية التي يقوم بها الفاعل، الذي يضعها نصب عينيه ويفسرها : فالعلامة تصبح ذات اعتبار ديناميكي يشرح وظائفها وطبيعتها بطريقة أكثر ملاءمة ، والعلامة وحدة على مستوي التجلي ، نتيجة عملية سميسة ، بها يعقد فاعل علاقة اقتضاء متبادل بين مستوي التعبير ومستوي المضمون . (٢)

وإذا كنا هنا بصدد مسرحية مفردة " أهل الكهف " ، أي أنها لا تمثل الآن فقد استخرجنا منها بعض العلامات اللفظية وغير اللفظية، معتمدين على أن النص المقروء يحتوي على تعليمات وإرشادات تتحول عند العرض لأشياء وعلاقات وماديات توجد على خشبة المسرح وتنفذ عليها من حركات وإيماءات ومسافات وإضاءة وموسيقي وديكور وغيرها من عناصر الفن الدرامي .

ومن ملاحظتنا للعلامات التي تضمنتها المسرحية وجدناها ذات اعتبار ديناميكي يشرح وظيفتها وطبيعتها . فمستوي التعبير تتلاحم عناصره المتعددة وبتلاحمها هذا تقتضي مدلولها معيناً لابد من فهمه عندما تتشابك هذه العناصر مع بعضها البعض .

---

(١) ماري كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح، ترجمة د. أحمد عبد العزيز، دار النصر للنشر والتوزيع جامعة القاهرة ، الطبعة الأولي ٢٠٠٤،ص ٩٩ .

(٢) ماري كارمن بوبيس : المرجع السابق ص ١٠

إن مستوي التعبير يحتوي على وحدات قابلة للتعبير عن المضمون في شكل مستقل. ويمكن الحديث عن أشكال فوتولوجية على مستوي التعبير ، وأشكال دلالية على مستوي المضمون واجتماعهما معاً يفسح المجال للعلامة اللغوية .

والعلامة ما هي إلا شكل لغوي متحد يشير إلي حدوده في الاستخدام فاعل، وعرفية العلامة هي قبول تلك العلامات بين الشكل والمعني من قبل مجموعة من المتكلمين.

وقد قسم بيرس العلامات " بحسب موضوعها تقسيما ثلاثياً شهيراً : ١- لغوية (icone- lcon) ، ٢- قرينة index (indlice-) Soymbole- symbolr) ، وتتحدد" الأيقونة " بحسب علاقة ثماثلها مع العالم الخارجي(....) والقرينة بعلاقة التلاحم الطبيعي (..) ٣- أما الرمزفيتأسس على الاتفاق الاجتماعي البسيط " . (١)

وفيما يلي نعرض للعلامات الكبري في مسرحية الحكيم، ونبدؤها بالعنوان لما له من أهمية في هذا التحليل .

العنوان :

للعنوان دلالة سيميولوجية كبري، فهو الذي يشد انتباه القاريء وهو الذي يقود فكرة حين يبدأ القراءة ، سواء وضعه المؤلف قبل بدء الكتابة أو بعد الفراغ منها، فهو الذي يوجه الأحداث في المسرحية ، بحيث إذا غير المؤلف عنوان عمله فإنه قد يضطر إلى إجراء بعض التعديلات الداخلية في المسرحية حتى تتوافق مع العنوان .

(١) نقلا عن يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، الطبعة الأولي ٢٠٠٨ ص ٢٤٤ .

وليس أدل على ذلك من هذا العنوان الذي نحن بصدده، ألا وهو " أهل الكهف" .

فالمسرحية بنيت فكرتها الأساسية على قصة : " أصحاب الكهف" الوارد ذكرها بالقرآن الكريم بسورة الكهف.

قال تعالى : ﴿ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَباً ﴾ (٩)

قال تعالى : ﴿ قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلاَ يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَداً ﴾ (٢٦) من الآية ٩ : ٢٦ .

إلا أن الحكيم لم يسميهم كما سماهم القرآن الكريم : أصحاب الكهف بل سماهم : أهل الكهف.

وكأن القديسين – كما كان يسميهم الناس بالمسرحية – أصبحوا أهلاً لهذا الكهف فأصبح الكهف آهلاً بهم فقد عمروه مدة ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا (نوماً) ثم استيقظوا (بعثوا) فخرجوا ثم عادوا لينـاموا نومهم الأخير(الموت) حتى يظل الكهف آهلاً بهم مدي العمر وحتى نهاية العالم .فالكهف هنا تحول إلى منزل لهم حيث خرجوا منه لمهمة محددة ثم عادوا إليه ليكون ذلك عود بلا رجوع .

وبالنظر في المسرحية وأحداثها نجد الأحداث تدور حول هؤلاء الرجال (أهل الكهف) أبطال المسرحية . حيث تبدأ المسرحية بكلمة للمؤلف:

(الكهف بالرقيم .. ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد) .فالبداية كانت بالكهف، ويستيقظ الرجال ثم يخرجون بهالة أضفاها الناس عليهم، فيتعرضون لبعض المفاجات والصدمات حتى يقرر كل منهم الرجوع إلى الكهف حيث إنه لا سبيل أمام

الجميع غير ذلك . وتنتهي المسرحية كما بدأت وكأن كل شيء سواء لا فرق بين النهاية والبداية .

وبذلك نري أن العنوان جاء متوافقاً تماماً مع أحداث ومجريات المسرحية، فلم تضل عن الفكرة أو المضمون ، فجاء العنوان معبراً تمام التعبير عن فكرة المسرحية ومضمونها كما بينت وأظهرت الأحداث.

الكهف :

وأول ما نلحظ بالمسرحية الدلالة التي اتخذها الكهف فالكهف كما تعرفه المصادر العربية هو :

المغارة الواسعة في الجبل .

فهل يا تُرى يقصد به في تلك المسرحية هذا المعني؟! أم أنه يرمي إلى معني أو مقصد آخر؟! لقد كشفت أحداث المسرحية أن الكهف هنا قد اتخذ دلالات عدة .

أ. فهو منزل لأهل الكهف حيث صار النائمون فيه كأهل له وكأن المنزل هنا (الكهف) صار له أصحاب وأهل.

فلقد أتوه هاربين منذ ثلاثمائة سنة وازدادوا تسعاً بغية الاختباء من السلطة القاهرة(دقيانوس) بالضبط كالهارب من عمله متعباً متجهاً لبيته لأخذ الراحة . ثم استيقظوا (بعثوا) فخرجوا ثم عادوا إليه مرة أخري كبيت الفرد الذي يخرج عنه ثم يعود إليه.

ب- مقبرة :

فلقد كان وجودهم بالكهف كموتي داخل مقبرة حيث احتضنهم في جوفه ثلاثمائة عام وتسعة وبعد خروجهم منه ثم إيابهم إليه مرة أخري ليموتوا فيه جميعاً

موتتهم الأخيرة الأبدية المعني المعبر عن المقبرة. لقد ضمهم الكهف وهم أحياءٌ نيام وكذلك وهم أموات الموت الأخير .

ج- المكان الموحش :

لقد أصبح دلالة على فظاعة المكان فهو مكان مخيف ويتضح ذلك من وصف الحكيم للمكان (الكهف) في بداية الفصل الأول حيث قال :

(الكهف بالرقيم.. ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد).

وهو كما يتضح من الوصف:

١- المكان مظلم .

٢- نجد رجلين جالسين جلسة القرفصاء.

٣- على مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد.

وكل هذه علامات على أن المكان موحش غريب ، يوحي بالريبة لكنه يولد لدي القاريء الدافع نحو معرفة ما يحدث بعد ذلك.

د. بالرجوع إلى المصادر العربية تبين أن الكهف :هو المغارة الواسعة في الجبل وهو يختلف في ذلك عن الغار الذي هو المكان الضيق أو المغارة الضيقة في الجبل.

فلماذا كان المكان كهفاً ولم يكن بغار؟١ ولعل الإجابة عن هذا السؤال تكمن في أن الكهف أوسع حتى يتحمل العدد الموجود" ثلاثة رابعهم كلبهم " كما هو مذكور بالمسرحية.

والملاحظ في تعريف الكهف وربطاً بهذا التعريف وبين أحداث المسرحية نستطيع أن نقول :

إن الكهف وعلى الرغم من سعته إلا أن هذا الوسع وذاك الاتساع دلالة على فراغ النفس وحرمانها من كل شيء وبالتحديد من الحب والأمن والاطمئنان فالكهف داخلي في النفس البشرية بداخل كل من مشلينيا المتشبث بالحياة ويمليخا الرجل المؤمن حقا ومرنوش المحب لأسرته .فدلت الأحداث على وجود كهف في داخل كل شخصية وكأن المكان تحول إلى فراغ عاطفي ووجداني ونفسي في نفس كل من الأشخاص ، فثمة هوة سحيقة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والحقيقة بين الشعور واللاشعور، إذن فالدلالة الرابعة للكهف هي : الفراغ العاطفي والوجداني .

هـ . مكان التقاء الأحبة :

ويتضح ذلك جليًا في أواخر الفصل الرابع حيث آثرت بريسكا البقاء مع حبيبها ميتا حتى تدفن معه حية لكي تثبت أن : الحب قهر الزمن أو أن القلب قهر الزمن لتعلي مغزي القصة كلها والمسرحية بأكملها .

ومن الملاحظ مما سبق أن الكهف بمعناه اللغوي : المغارة الواسعة في الجب لم يستخدم بهذا المعني فحسب فلم تجدر الإشارة إلى ذلك في أي جزء من أجزاء المسرحية إلا أنه أضفي معاني ودلالات أخري قد بيناها فيما سبق ذكره .

وجدير بالذكر أن الكهف لم يكتسب هذه الدلالات جملة كلها مرَّة واحدة بل إنه كان يكتسب الدلالة تبعاً للحدث والموقف الذي وجد فيه. ففي بداية الفصل الأول والفصل الثاني بأكمله يمكن استخدامه بالدلالة الثالثة : المكان الموحش، ويدل على ذلك قول مشلينيا :

أريد الخروج من هذا المكان .

وقد تكررت هذه الجملة بهذا الفصل مرتين ٦/١٤/١٥/١٩ على لسان مشلينيا مما يدل على أن المكان بالفعل موحش ويلزم الخروج منه .

التعليمات والإرشادات :

إن العمل الأدبي يشمل النص الأدبي كنص مكتوب وكذلك نص العرض حيث إن النص المكتوب يشتمل على تعليمات وإرشادات ينبغي على القائمين على العمل أن يكونوا على قدر كبير من الأمانة في تنفيذها .وهي إرشادات لمخرج العرض حيث يحدد الكاتب فترات الظلام إن وجد، شكل المكان، نوع الأثاث ومكونات المكان ونوعه، وهي تعتبر إرشادات يبني عليها مصمم الديكور عمله، والموسيقي، وكذلك مخرج الإضاءة وغيرهم، الذين يحكمهم أو يقودهم رجل واحد، وهو المسئول عن كل هذه العناصر ألا وهو المخرج .

وقد قمت بإحصاء هذه التعليمات الجانبية والإرشادية بشكل نظمته في جدول كالاتي :

الفصل	عدد التعليمات الإرشادية
الأول	٨٦
الثاني	٣٠٠
الثالث	٢١٧
الرابع	١٤١

هذه الإرشادات من صنع المؤلف بالطبع وكما يبدو أنها كثيرة بياناً لأهميتها .

أما استخدامه بالدلالة الأولي" المنزل " فيتضح ذلك بالفصل الثاني والثالث بعودة أهل الكهف إلى الكهف برغبتهم وكأنهم يجدون فيه راحتهم وسكينتهم التي حرموا منها بعد خروجهم منه حيث فقدوا الحب والأمان فقرروا العودة إليه مرة أخري كأهلٍ له .

أما استخدام الدلالة الثانية والخامسة فينطبق علي الفصل الرابع بموت الأصحاب بالكهف جميعاً ليصبح مقبرة لهم وبوجود بريسكا وتفضيلها البقاء مع محبوبها أصبح مكاناً لالتقاء الأحبة .

وهكذا نري أن الكهف قد اكتسب دلالته المختلفة تبعاً للموقف والفصل والحدث الذي استخدمه فيه .

٤- الحوار

اللغة هي وسيلة الاتصال بين البشر ، وهي عنصر مهم في تحقيق التواصل المرجو، ولذا فقد كانت الطريقة التي ينظم بها المؤلف عمله الأدبي.

غير أن الكثير من الباحثين لا يوافق على أن تكون لغة الكلام (أي التنفيذ المحدد للغة في عملية توصيل) يمكن أن تكون مادة مناسبة لدراسة علمية وأنصار هذا المذهب هم الذين ساروا على توجيهات سوسير في حين نجدهم يوافقون على أن اللغة نظام، وحدات وعلاقات تم الوصول إليها عن طريق عملية تجريد للاستعمالات.

لقد لفت التوجه السوسيولوجي الانتباه إلى أن في علم اللغة وفي نظرية الأدب حقيقة لا يمكن إغفالها وهي أن اللغة : عملية عقلية .

لقد ساهمت دراسة الحوار في تقييم شخصية المحاور ومن هنا فالعناصر الثلاثة للتوصيل هي :

المتكلم – الكلام – المستمع

وهي تعادل في الأدب:

المؤلف – العمل – القاريء

أما الحوار فهو يتجه من شخص (المرسِل) إلى آخر (المرسَل إليه) متضمناً فكرة أو مضموناً ما (الرسالة) .

وهنا قد يكون الذي تتجه إليه الرسالة حاضراً أولا يكون .

الحوار الدرامي :

ليس الحوار مجرد خطاب من التعبيرات المقسمة إلى أجزاء بين متحاورين أو أكثر وحسب ، وإنما هو حوارية تكسب الدوال مدلولات جديدة ، في تشفير مزدوج وتسييق مزدوج بين المتحاورين ، " ومع تعدد العلل والأنماط والقوالب، وتداخل احتمالات الإجابة أو ردود الفعل ، تطور الخيال البشري، فقد أصبح مجازيا غير مباشر، أو فلنقل دراميا. فلولا هذا الجدل الفعال بين الضرورة والاحتمال لما ظهر الحوار الدرامي المعتمد تقنية فريدة تميز المسرح " (١)بل إنه يمكن ألا يكون محدداً لكنه ليس فاعلاً سلبيًّا لأنه يحكم بمؤثر التغذية الارتجاعية (تعبيره) . ومن هنا يمكن القول إن كل تعبير هو حوارىٌّ .

ومن الضروري أن نفرق مع ذلك بين الحوارية العامة والتوصيل السيمي الذي يتحد به الجوهر بوجود فاعليْن (مرسِل – مستقبل) في علاقة تفاعلية (تعبير– توصيل– تفسير– مؤثر التغذية الارتجاعية) .

إن الحوار شكل إجباري للخطاب الدرامي لأنه الشكل الذي يمكن أن تتدخل فيه الشخصيات في المسرحية وهو شكل تبادلي مع المونولوج (الكلام مع النفس).

(١) د. صالح الأسعد : الأنا والآخر ص ٢٠٨ .

الحوار الدرامي :

مثال ذلك : " من الفصل الأول " :

مرنوش	**ما اسمك أيها الراعي ؟**
يمليخا	**اسمي يمليخا يا مولاى**
مشلينيا	**لماذا تدعونا دائماً بيا مولاى ؟**
يمليخا	**وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره .**
مرنوش	**عجباً ! .. من أنبأك أننا صاحباً الملك؟!**
يمليخا	**وهل يجهلُ الوزيران ؟**
مشلينيا	**أرأيتنا من قبل ؟**
يمليخا	**كثيراً**
مرنوش	**أين؟**
يمليخا	**بمدينة طرطوس ، في ساحة مصارعة السباع .**

ولكي يوجد حوار فعلي المتكلمين أن يتركوا الكلمة محددين ومختتمين مدخلاتهم بعلامات لغوية يمكن للآخر إدراكها (كالتنغيم وصيغ الختام) كما تبين من الحوار السابق.

وهكذا يسير الحوار بالمسرحية كلام يبني على كلام فالكلام يحدد الرد والرد يحدد الكلام الذي يمثل في نفس الوقت ردّا على الرد. وهكذا .

ويجب على المتحاورين أن يستمع كل منهم للآخر وأن يضيفوا عوامل تجعل الخطاب يتطور سواء فيما يتعلق بالمعلومات أو البرهنة والبناء المنطقي، ولكي يحدث هذا.يجب على كل محاور أن يضع في اعتباره ما يقوله الآخرون وأن يتدخل بالجزء المناسب في كل لحظة من حجته الكلية لأنه لو قال كل حجته مرة واحدة فإنه يقدم مونولوجا أو محاضرة وليس حوارا، ويجب عليه أن يناقش ما يقوله

الناس لكي يبرهن في صالحه أو ضده ، حتى لا يكرر نفس الحجج وحتى يصل إلى نتائج .

وهذه السمة من سمات الحوار تتجلي فيما يلي :

بريسكا	(في صوت خافت) أيها القديس
مشلينيا	أيها القديس ! أتتهكمين ؟ (بريسكا لا تجيب) عدت إلى الصمت . أهذا كل ما عندك " أيها القديس : ؟! لست قديساً أيتها العزيزة بريسكا . وأنت تعرفين ذلك . ابحثي عن شيء آخر تقولينه.
بريسكا	(في دهشة) لست قديساً ؟؟
مشلينيا	(في فتور) كلا
بريسكا	ألست القديس ذا المنظر المخيف الذي رأيته أمس هنا ؟
مشلينيا	إن كنت ترينني مخيف المنظر فأنا هو .
بريسكا	كلا . أنت لست مخيف المنظر .
مشلينيا	(متصنعاً السذاجة في غيظ مكتوم) صحيح ؟؟!
بريسكا	(تتأمل منظره) إنك صرت شخصاً آخر . مخلوق أمس كان يبدو شيخاً أو على الأقل ذا شعر أشعث كشعر شيخ ... أما أنت ...
مشلينيا	أما أنا . ؟
بريسكا	فتبدو فتي .. إنك فتي .

وهكذا يستمر الحوار بينهما كل منهما يستمع إلى الآخر آتياً بالبراهين والحجج التي تبرهن على وجهة نظره في شكل منطقي سلس ، ورأينا كيف أن كلاً منهما كان يتدخل في مكانه المناسب والوقت المناسب في الحوار فبدا الحوار كما رأيناه مناقشة حوارية في سلاسة وعذوبة .

٥- الحوار وسمطقة الشخصية :

إن الحوار ليس تركيباً لمونولجات (حوار الصم) كما رأينا وقرأنا ، وليس تبادلاً حركياً لا معني له، وإنما هو تفاعل لغوي متواصل ومجزأ، توصيلي ذو تشفير مزدوج وتسييق مزدوج ، فكل متكلم يضيف سياقه الخاص الذي يجب أن يفسر من خلاله مداخلاته.فالمتطلبات الأساسية للحوار شكلية (تناوب الخطاب) ودلالية (وحدة بالرغم من التشفير المزدوج والتسبيق المزدوج) .وهي مرتبطة بحضور اثنين أو أكثر من المتحاورين الذين يقومون بدور المرسِل والمستقبِل بالتبادل في العمل الدرامي .فوحدة الخطابات الحوارية للشخصيات مضمونة بوجود مؤلف واحد، ينظم مداخلات الشخصيات والوحدة الدلالية مضمونة أيضاً بوجود متلق واحد في كل قراءة وإن كان فعل القراءة والعرض يتكرر في الحالة الأولي مرات كثيرة، وفعل العرض يتجه إلى مشاهدين متعددين ومتزامنين . فكل قاريء مشاهد ينظم المعني في تفسير واحد، والعمل الدرامي يستخدم الحوار كشكل وحيد للتعبير، فبه يؤلف القصة ويقدم الشخصيات ويدير الزمان ويشير إلى المكان أو الفضاءات المختلفة .

إن المتلقي سواء للنص أو للعرض يكوِّن وحدة بكل المعلومات التي يستقبلها متقطعة ويسلكها في معني .فمثلاً القا ريء الذي يأتي ليقرأ الفصل الرابع من مسرحية " أهل الكهف" لا يمكنه فهم المسرحية إلا إذا قرأها من بدايتها، حتى يستطيع أن يربط الأجزاء ليكون منها كليات يستطيع من خلالها فهم العمل الدرامي وما يرمي إليه من أفكار ومضامين .فمن يقرأ الحوار الدائر بين بريسكا ومشلينيا في الفصل الرابع لا يستطيع فهمه إلا إذا كان على علم بأحداث المسرحية وتتابعها ليعرفمن بريسكا هذه ومن مشلينيا وما حكاية الكهف ؟

لقد عبر الحوار عن الشخصيات أصدق تعبير، فمن الحوار نفهم طبائع الشخصيات وأفكارهم ومتطلباتهم واحتياجاتهم ومفاهيمهم حول الحياة والدنيا. ويقوم

الحوار بربط الشخصية بكل ما فيها من مفاهيم بحدود الزمان والمكان المحددين بالمسرحية .

ومن الحوار عرفنا فكر الشخصيات :

مشلينيا : رجل متفائل ، محب للحياة ، يهوي الحب ويعيش من أجله، قلبه يموت وهو معلق بالحب وبالحياة :

" مشلينيا : لم أجن . إني فتي ولي قلب فتي . قلب حي كيف تريد أن أدفن قلبي؟ كيف أدفن نفسي حياً ، ومن أحب على قيد الحياة ، لا يفصلني عنها فاصل ؟! .."

وقد كشف لنا الحوار عن شخصية بريسكا حيث كانت ذكية ، تحب القراءة عالية الفكر. حيث كشف الحوار عن ذلك ، فالمؤلف في أكثر من موقف يذكر أنها تمسك كتاباً كما يقول في مقدمة الفصل الثالث (بهو الأعمدة . الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب..)

وقد ذكرت في فصل العلامات أن الكتاب يؤشر إلى المعرفة والعلم فقد كشفت كلمات المؤلف عن هذا في أكثر من موقف.

ويقول مشلينيا عنها في كلامه ص ١٥٩ :

" لم أر بريسكا قط على مثل هذا الجمال والذكاء الذي رأيت في الحلم! لقد كان بيدها كتاب وكان حديثها حديث فطن هذبته القراءات .

– هذا عجيب ! إن بريسكا الساذجة البسيطة التي كنت أقرأ لها خفية الكتاب المقدس وهي لا تكاد تفهم عنه .. قد قلبها الحلم أمام عيني امرأة ذكية الفؤاد عالية الفكر .

وعلى لسانه أيضا ص ١٦٥ يقول :

" سيان عندي أن تكون هي أولا تكون . أحب هذه المرأة ذات الكتاب التي رأيتها .. في اليقظة ! "

فقد كشف الحوار عن سمات الشخصية الأمر الذي كنا لا نعلمه ولا يمكن أن نعلمه لولا الحوار.وهكذا كشف لنا الحوار عن الشخصيات التي تحتويها المسرحية وهكذا في باقي الشخصيات الأخري.

إن تناول فاعلي التعبير في الحوار الدرامي(الشخصيات) يترجم في تغير مؤشرات الشخصية وإشارات الإظهار والمطابقات للإشارة غير اللغوية والنحوية، وفي قياس أزمنة الأفعال المستخدمة، كل هذه العلامات اللغوية التي تربط الخطاب بالمتكلم بصفته متكلماً وبالأشياء الموجودة في الفضاء المباشر وفي الزمن الحاضر تتخذ مركزاً تباديليّا لها هو الشخصية التي تتكلم .

فالمؤشرات الشخصية والعلامات الإظهارية والمطابقات تتغير مرجعيتها الحقيقية لدي استخدامها للتناوب من قِبَل فاعلين مختلفين .

ويتم تقديم الشخصيات والتعريف بهم عن طريق أسمائهم الخاصة في النص المكتوب وبشخصية الممثل الذي يقدمها على خشبة المسرح وتتم الإشارة إلى المتكلم دائماً بنفس الطريقة بمؤشرات الإظهار .

ويتضح ذلك جليًا في الحوار الذي دار بين كلٍّ من مرنوش ومشلينيا في بداية المسرحية حيث جاء فيها :

مشلينيا	(وهو أحد الرجلين) يا مرنوش!
مرنوش	استيقظت ؟ ماذا تريد مني ؟
	ويستمر الحوار إلى قوله :
مشلينيا	أين الراعي ؟ أين ثالثنا الراعي ؟
مرنوش	أتبين شبح كلبه هنا باسطا ذراعيه .
	ويستمر الحوار إلى قوله :
مشلينيا	من هذا ؟
يمليخا	أنا الراعي يا مولاي .

وهكذا يتم تقديم كل شخصية من الشخصيات على مدار المسرحية . ومما يلاحظ على ما سبق ذكره فيما يخص الحوار :

(١) أن كل تعبير لفظي هو حواري لكونه يتجه إلى متلقٍ فعند ما يقول مشلينيا ص١٥٠ : لمرنوش

– أنا مشلينيا

يرد عليه مرنوش :

– دع .... دعني ...

مشلينيا : ما بك ... ؟ أمريض ؟ ...

مرنوش : إنه ... يقترب ...

مشلينيا : من ... ؟ ماذا ...؟

مرنوش : المركب...

مشلينيا : أي مركب ؟ !

نجد أن كل لفظة متجهة إلى آخر (متلقٍ) لذا فالحديث يتسم بالحوارية .

أما الكلمات نفسها فهي رسائل تتشكل من شفرات ذات قيمة يمكن تفسيرها وليس من الضروري أن يكون التفسير حقيقة واقعة بل يكفي أن يكون ممكناً حتى توجد الحوارية.

(٢) وجدنا أن الحوار انتقل مباشرة من المرسِل إلى المستقبِل فالحوار كشكل نوعي للتوصيل بين الفاعلين تعبير مباشر وجهاً لوجه من أنا إلى أنت . كما رأينا في الحوار السابق بين كلٍّ من مشلينيا ومرنوش.

(٣) التعبير المباشر هو التعبير المتبادل بين شخصية أو أكثر من المتحاورين ولذا فقد وجدت أكثر من شفرة في الحوار بين الشخصيات بمسرحية " أهل الكهف " كما سبقأن عرضنا من حوارات . فتوجد أكثر من شفرة وأكثر من سياق حيث وجدنا المتكلمين أنفسهم (الشخصيات) يستخدمون شفرة مشتركة أتاحت التفاهم بين المتحدثين مما جعل الشخصيات تتفاهم فيما بينها والرغبة في الإقناع كانت متوافرة وممكنة .

(٤) كان هناك تسييق مزدوج وتشفير مزدوج مضافين إلى العملية اللفظية مما أدي إلى دخولهما في عملية جديدة من التفاعل متسمة باستعداد المتحدثين للأخبار والإقناع.

فبوجه عام نجد الحوار بالمسرحية قد اتسم بالسلاسة والبساطة، والألفاظ المستخدمة هي الألفاظ الدارجة بحيث يستطيع المرء فهمها دون تعقيد فلم يتسم بالحمود وعدم الفهم بل بالبساطة والسلاسة، الأمر الذي جعله يسير في طريق متسق من الجمل الحوارية المبينة للمعني الموضحة للأفكار والمضامين، يسوده الهدوء العام، حتى الجمل الحوارية التي يغلب عليها صفة الصراع والثورة كانت في

الإطار العام والسياق العام للمسرحية متسمة بالهدوء والثورة الهادئة الهادفة، وإن طال الحوار كثيراً في بعض أجزاء المسرحية.

٦- بنية الزمن

من الشائع تأكيد أن الفضاء هو المرتبة التي يجد فيها العمل الدرامي سمته الحاسمة، التي تنتظم بالنسبة له جميع المراتب الدرامية الأخري ويكمن السبب في هذا أن النص الدرامي يكتب ليمثل في فضاء مسرحي محدود متعارف عليه .لكن هذه الحجة نفسها تصلح لتصنيف الزمن الدرامي مرتبة تحدد المسرح لأن النص يكتب ليمثل في زمان مسرحي محدود متعارف عليه . ويمكننا القول إن الدراما تجد في مرتبتي الفضاء والزمان وفي الأشكال التي يشترك فيها الحدث الدرامي والشخصية أحد ملامحها الرئيسية.

وجدير بالذكر هنا أن تحليل الزمن الدرامي يعتمد على جزءين :

١- أن القصة المؤلفة بالنص توجه إلى تمثيل يمتد إلى زمن محدود في مدته وفي أشكال علاقاته .

٢- أن المعبر عنالنص الدرامي هو الحوار المباشر الذي يدور في حاضر متزامن مع حاضر العرض .

والنص الدرامي يستخدم الزمن كعلامة أدبية تدور حولها الأبعاد الآتية :

الشكل / الدلالة / التداولية

فالزمن مثل الحدث والشخصية والفضاء، عنصر معماري للدراما فهو مكون أساسي من مكونات العمل الدرامي .

والترتيب الزمني الطولي أو المستقطع يفسح المجال لمسرحيات ذات مشاهد متتابعة أو ذات لوحات منفصلة، والتتابع هذا إما أن يكون في تراجع أو تقدم، هذا التتابع هو أساس تنظيم المسرحية التي تجعل من الزمن معني خاصاً للحياة .

الزمان .. ومسرحية أهل الكهف :

تدور معظم أحداث المسرحية في يومين فقط منذ خروج الموتي من الكهف وحتى عودتهم إليه ولم يصرح بذلك صراحة داخل أحداث المسرحية، إلا أننا نلمح هذا من خلال عدة علا مات تدل على هذا .

(١) السياق العام :

إنهم بالكهف قد استيقظوا منذ برهة ويحاول كل منهم الاطئمنان على الآخر ، حتى يتأكد الجميع من وجودهم مع بعضهم البعض حتي يخرج يمليخا بغية شراء الطعام فيفاجأ بأنهم في وسط النهار وأن الشمس في كبد السماء . حتى يقابله الصياد فيتتبعه هو ومجموعة من الناس ظانين أن لديهم كنزاً من أيام دقيانوس حتى يخرجوا من الكهف وقد أضفي الناس عليهم هالة من القداسة، ويقابلهم الملك في قصره فيري مشلينيا بريسكا ويفاجأ بإعراضها عنه فيتجه إلى إحدي غرف القصر ليحلق شعره ، ويلبس ثيابا نظيفة في حين اتجه مرنوش ليذهب إلى بيته ويمليخا إلى غنمه.

المدة الزمنية : ثلاثمائة عام :

والزمن هنا تحول إلى دلالة مغزاها المفارقة، فهذا الزمن يدل على التباعد وطول المسافات وعدم القدرة على الاستمرار في الحياة .فطول الزمن قطع حبال التواصل ، قطع حتي الشعور بالأمن والأمان ، وقد تكررت هذه الكلمة أكثر من مرة وفي كل مرة كانت تؤكد هذا المعنى:

" المفارقة وعدم الاستمرار وعدم القدرة على التكيف" .

وقد أظهر الفصل الثالث المدة التي قضاها مشلينيا إذ قالت بريسكا له وهما في بهو الأعمدة :

" بريسكا : (تتأمل منظره) إنك صرت شخصاً آخر . مخلوق أمس كان يبدو شيخاً أو على الأقل ذا شعر أشعث كشعر الشيخ... أما أنت ... " ص١١٥

في حين نجد مشلينيا ص١٢١ يقول :

" مشلينا : (في عتب) لأنك أهملتني ... ومنذ البارحة وأنا أتقطع لرؤيتك ... "

وهذا فيه إشارة إلى أن الزمن كان يومين حتى إنه قرر بعد لقائه بالأميرة في البهو أن يعود إلي الكهف.

ثم نلاحظ انقطاع الزمن ليتضح لنا في الفصل الرابع وعلي لسان غالياس أن أهل الكهف لابد وأن صاروا جثثاً، فقد مضي شهر منذ عودتهم إلى الكهف بدون طعام.

غالياس : مستحيل يا مولاتي ! إنهم جثث هامدة كما ترين ... ولقد مضي نحو شهر وهم محبوسون بلا طعام .

وقد اشتملت أحداث المسرحية على الزمن السابق الذي يبلغ ثلاثمائة عام:

يمليخا : (علي نحو مخيف) مرنوش ، إنا موتي ! إنا أشباح ..!

مرنوش : ما هذا الكلام يا يمليخا .

يمليخا : ثلاثمائة عام ! تخيل هذا ؟ ثلاثمائة عام لبثناها في الكهف .

يمكن تقسيم زمن المسرحية إلى :

١- زمن القصة الممتد إلى الشهر .

٢- زمن الخطاب أو الزمن الأدبي الذي يجري في الحاضر وقد كان ذلك عبر الشكل الحواري الذي أعطت مؤشراته علامات مباشرة إلى زمن القصة مما يمكن بعد ذلك من تهيئتها لزمن العرض .

٣- زمن العرض : وهذا يتم إذا مثلت المسرحية : فإذا أقدم مخرج على عرض " أهل الكهف " في الوقت الحالي فعليه أن يربطها بالموضوعات الاجتماعية تبعاً لما يقتضيه العصر، والفترة التي سيعرض فيها العمل من موضوعات وثقافة .

ويمكن القول بأن كل مسرحية تحل المشكلات التي تتعرض لها بوضع القصة موضع التنفيذ بطريقة خاصة تبعاً لموضوعات العصر والمدرسة والمؤلف.

ولكي تمسرح أي قصة كانت لابد من الاهتمام بمحورين :

أولهما : تكيفها على فضاء مسرحي ، ثانيهما : اختيار زمن العرض المناسب .

الليل :

للدلالة على التوجسن والانتظار ، فالليل ينتظر النهار حتى يظهر النهار وكذلك مشلينيا ينتظر بريسكا وكأنها النهار بالنسبة له .

فالليل وما بد من ظلمة دلالة على ظلمة الواقع فهناك الكثير من الحقائق الغائبة وكذلك الأسئلة والاستفسارات التي تجول بالخاطر وتتسبب في إحداث ظلمة فكرية لدي الإنسان إن لم يجد الإجابة عنها .

أما التشكلات النفسية للزمن فتتجلي في العناصر التالية :

صائحاً متذمراً :

دلالة على رفض الواقع والرغبة في تغييره فالخروج من الكهف يحتاج إلى صيحة متذمرة تدل على رفض هذا القنوط الذي هم فيه والرغبة في كسر حواجز المكان المحدود للتطلع إلى حياة أفضل حرة وكأن الكهف قد أصبح سجناً يحتاج إلى من يتمرد عليه كاسراً أسواره وحواجزه حتى ينال الحرية .

الظلام :

كان الظلام بالمسرحية دلالة على عدم رؤية الحقيقة فمشلينيا مثلاً كان لا يريد أن يعترف بحواجز الزمن ولا بالفترة الزمنية التي قضاها داخل الكهف (ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعاً) فهو في الظلام . فعدم الاعتراف بالحقيقة هو أيضا ظلام . فالظلام هنا لم يكن ظلاماً مادياً فقط بل كان معنوياً أيضاً والحقيقة كذلك أصبحت ظلاماً بالنسبة لهم – الأمر الذي جعلهم يعدلون عن الدنيا فعندما اكتشف يمليخا أن الدنيا غير الدنيا التي كان يعيشها فلم يرَغنمه ومرعاه بعد عودته ، ومرنوش فقد ابنه ومشلينيا فقد حبيبته، كل هذه الحقائق أظلمت الدنيا من حولهم فأصبحت حياة كئيبة لا خير فيها .

فقد لعب الظلام هنا كذلك دوراً جديداً حيث أصبح معبراً عن معنويات وأحاسيس نفسية رهيبة لا يشعر بها غير إنسان عاش من الآلام أقصاها في زمن لا نهائي.

الصمت :

أضفي الصمت نوعاً من الهدوء والسكينة على أحداث المسرحية، الأمر الذي جعله يتحول إلى دلالة تفهم من السياق العام فلم يكن الصمت هنا، الصمت

المتعارف عليه بل كان.حالة من الاستسلام التام والخضوع والرضا بالأمر الواقع حيث :

- تغير الواقع وتغيرت شوارع المدينة ولم يكن هنا المرعي ولا الرعي (صمت) فعلينا بالعودة إلى الكهف " كما رأي ميليخا " .
- مات الابن والزوجة (صمت) فعلينا بالعودة إلى الكهف . " كما رأي مرنوش"
- وعلى الرغم من تمسكه بالحياة والأمل والتفاؤل والحب إلا أنه عندما علم بأن بريسكا ابنة دقيانوس حبيبته قد ماتت (صمت) فعلينا بالعودة إلى الكهف. " رأي مشلينيا "

وهكذا نري أن الصمت قد تحول إلى حالة من الخضوع والاستسلام وأعطي التوقع بما سيفعله الرجل منهم فهو حتماً سيعود إلى الكهف .

ولقد تكرر الصمت كثيراً هنا فلم يخل فصل من الفصول الأربعة من حالات من الصمت فتكرر أكثر من المرة الواحدة في الفصل الواحد.

وشعور ما قد انتابني عند قراءتي للمسرحية ، فقد شعرت وكأن الصمت يعم المسرحية كلها حتى في الأجزاء المشتملة على الحوار فقد يكون مرجع هذا إلى سلاسة الحوار وهدوئه وقد شملت هذه الحالة – كما أظن – المسرحية بأكملها من بدايتها إلى نهايتها.فقد بدأت بالكهف المظلم وأطياف الرجلين بدون حركة في البداية وانتهت بنفس الطريقة تقريباً فقد رحلت بريسكا إلى الكهف في صمت ، ومات مشلينيا في صمت ، وقررت هي البقاء معه ميتاً في صمت، كل شيء يحدث وحدث في صمت .

وأري أن هذا الصمت من العناصر التي أضفت على المسرحية طابعاً من الهدوء قد ميزها وجعلها مختلفة عن باقي الأعمال، ويبدو أن موضوع المسرحية نفسه وفكرتها كانت تقتضي هذا الهدوء الغالب عليه الصمت .

الميلاد :

دلالة على الامتداد : امتداد الحب واستمراره ، امتداد الحاضر واتصاله بالماضي فمن ليس له ماضٍ ليس له حاضر.

الهرم :

دلالة على الخَرَف والتخريف الذي قد يصيب بعض كبار السن بسبب عُتُوِّ الكبر، فهي د لالة زمنية لها تأثيرات كبرى.

يتمطي :

لقد دلت تلك الحركة على الرغبة في الخروج من حالة السكون والنوم إلى النشاط والحيوية.

وهي تمثل الدافع الذي يدفع بصاحبه إلى رفض الواقع وتغييره مهما كانت الظروف.

والغريب هنا أننا نجد الحوار هكذا :

" مشلينيا : (يتمطي) آه! ظهري يؤلمني ! كم لبثنا يامرنوش؟ "

فأعقبت لفظة (يتمطي) وهي الحركة التي يؤديها مشلينيا بقوله : آه : عن ألم ووجع يتأوه هو منه .

والعجيب أن المسرحية كشفت عن حالة من التمطي أعقبها ألم موجع فكل من مشلينيا ومرنوش ويمليخا حاول أن يتمطي خارج الكهف متعايشاً مع الواقع لكن هذا التمطي أعقبه ألم تمثل في رفض الواقع لهم ورفضهم هم أنفسهم لهذا الواقع، الأمر الذي أدي بهم في النهاية إلى العدول عن الدنيا والذهاب إلى الموت، بعودتهم

إلى الكهف ليموتوا. فالجميع حاولوا أن يتكيفوا مع الحالة الجديدة التي أصبحوا عليها (التمطي) لكنهم لم يستطيعوا فاضطروا إلى أن يقولوا : آه عملاً فعاودهم الموت ، وهكذا يهزمهم الزمن.

٧- الفضاء :

المقصود بالفضاء: الأمكنة المختلفة لأن المكان ماهو إلا عبارة عن فضاء وراء الخشبة ، فضاء في مكان الجمهور ... والفضاء والزمان هما اللذان تسلك فيهما الشخصية تصرفاتها ، إلى جانب الفراغات الأخري .

يري بعض النقاد والمؤلفين أن الفضاء هو العنصر الأساسي في النص الدرامي ذلك الذي يكتسب فيه خصوصيته النوعية .ويذهب بعض السيميولوجيين إلى أن : الفضاء المسرحي هو العنصر الذي يجعل الدراما لها طابع الخصوصية فالرواية مثلاً تصور الفضاء تصويراً خيالياً، لكنه في المسرح محدد بالخشبة والمكان الجالس فيه الجمهور .

وهذا ينتج ما نسميه : " **Feedback** " أو التغذية التراجعية أو الأثر الارتجاعي العائد من الجمهور على الممثل فتجعله يعيد – مثلاً– الإفيه بأن يقول الممثل كلمة أو عبارة تجد استحساناً عند الجمهور فيضحكون عليها أو يصفقون أو .. أي يعطوا دلالة أو إشارة على تقبل العمل أو رفضه فقد تكون التغذية الارتجاعية سلبية فيمتنع الممثل عن تكرار الإفيه أو السلوك أو الجملة أو العبارة وهكذا .

وهذه التغذية الارتجاعية أيضاً ليست ذات أثر على الممثل فقط بل أيضا على المخرج والمؤلف فيضطر المؤلف لتعديل النص والمخرج لتعديل شيئ ما في أسلوب الإخراج وهكذا . فهذه التغذية التراجعية أو الأثر الارتجاعي جعلت الممثل

يبالغ ويزيد أو ينقص وذلك كله ناتج عن التغذية الارتجاعية من الجمهور إلى الممثل وإلي المخرج والمؤلف وهكذا.

وهذا لا يحدث إلا في المسرح حيث التمثيل محدد بالمكان والتواصل الناتج بين الجمهور والممثلين .

ولذا يكون الحدث دائماً في المضارع وليس في الماضي حيث يعبر عن القضايا الراهنة والأحوال المتعايشة وهكذا .

ومن أجل هذا تتناوله الشروح ويتداوله الباحثون بالدراسة نظراً لأهميته وموقعه في العمل المسرحي. فكل العلامات الدرامية سواء منها المشفرة والعرضية أو المكونات تجد في الفضاء الدرامي مجالها السيمي أي المجال الذي تصبح فيه دوال في وحدة من وحدات المعني.

" ومن هنا تكون المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا – هنا – الآن) أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة... في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي وأن يكون قادراً على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته أو تكثيفه ليصبح قادراً على احتواء الحياة بكاملها خلال زمن العرض ... " [١]

ولما كانت مسرحية " أهل الكهف " من الأدب المقروء فإننا سنعرض المكان الوارد فيها من خلال الحوار ، ولكن قبل ذلك نسرد الآتي :

إن فضاءات النص الدرامي محددة ضمنياً بالفضاء الحقيقي لخشبة المسرح تبعاً لكيفية تصورها في كل عصر ووضعها في المبني المسرحي .

ومن المعروف سلفاً أن المسرح لم يكن شكلاً محدداً فالمكان فيه متغير . فأهم ما في المكان أن يكون هناك مكان للعرض (التمثيل) ومكان للجمهور.

---

(١) د. صالح سعد المرجع السابق ص ١٣٧ .

فأي مكان فيه مكان للعرض ومكان للمتفرجين يسمي مسرحاً وهذا ما يفسر لنا تلك العروض التي كانت تمثل في الطرق والشوارع كالعروض التي كان يقوم بها الكسار في فترة من الفترات، حيث كون فرقة جوالة تجول الشوارع تقديماً لعروضها المسرحية حيث كانت تعتمد على الارتجال والاتفاق المسبق على السيناريو الذي تتم به الأحداث.

وهذه العروض تمثل استثناءات فقد كان منها بعض الأعمال المكتوبة لتمثل في الهواء الطلق وهي في هذه الحالة لا تكيف على خشبة المسرح ضمنياً .

وهناك الأماكن التي بنيت خصيصاً للعروض المسرحية وقد اتخذت أشكالاً محددة مثل مسرح العلبة الإيطالي الذي نراه في المبني ذى السقف الذي يشبه العلبة المحدد بأربعة جدران ونراه في مسرح الجمهورية والمسرح القومي .

وهكذا لم يكن هناك شكل محدد للمسرح لكن في عصرنا أصبحت هناك دور مخصوصة لتلك العروض.وإننا لنري بعض المسارح الآن تحاول كسر حدود المجال المسرحي مثل المسرح التجريبي لكنه لا يستطيع أن يتحاشي حضور المشاهدين ومركزية البشر إلى جانب هذه التحديدات الصارمة التي يفرضها على النص الدرامي والتنفيذ.

* عود إلى مسرحية " أهل الكهف " لنحدد ما ورد بها من أماكن ودلالات من هذه الأماكن .مكان في أهل الكهف .انقسم إلى قسمين :

أ- المكان العام :

وهو المتمثل في مدينة طرطوس وطرطوس هو اسم المدينة، ومن المعروف أن أماكن عديدة فضلت نسب مكان الكهف إليها فنري أماكن في آسيا الصغري والشام قد تنازعت شرف نسبة الكهف المشهور وأهله النائمين .

لكن توفيق الحكيم قد اختار من بين هذه الأماكن " طرس " أو " طرطوس"

وقد ورد اسم المدينة بـ ص ١٦ شريحة (١١) إذ قال يمليخا : بمدينة طرطوس في ساحة مصارعة السباع – ردًا على مرنوش الذي كان يسأله عن مكان رؤيته فهذه المدينة هي المكان العام الذي تضمن كل الأحداث والأفعال والشخصيات والأماكن الجزئية من كهف وقصر وبهو للأعمدة وغير ذلك ، فأصبح المكان هنا بمثابة المكان الأم الذي ضم كل الجزئيات المكانية والزمانية أيضاً.

وجميع الأحداث بالمسرحية مكانها الكهف أو القصر وبهو الأعمدة، وهناك بعض الأماكن الثانوية التي ذكرت في الحوار كأماكن تدور فيها أحداث.

ب- المكان الخاص :

وهو يتضمن عدة أماكن :

١- الكهف : لقد ضم الكهف البداية والنهاية – بداية المسرحية ونهايتها – وما بين البداية والنهاية دارت أحداث جسام .فالكهف : مكان أو مغارة واسعة في الجبل تبعاً للتعريف اللغوي للكلمة.وقد اكتسي هذا الكهف عدة دلالات ذكرت في فصل العلاماتالدرامية بالتفصيل:

- حيث تضمن معني منزل فهو كبيت له أهل وقد أصبح بالرجال النائمين فيه آهلاً بالسكان وكأن النيام أهل له وأصحاب .
- وكان بمثابة القبر في البداية والنهاية فقد ضم النيام والنوم نوع من الموت وقد ضمهم في مثواهم الأخير إذ أغلق عليهم كالقبر .
- وهو مكان موحش مما يدل على الإحساس الذي يشعر به أهل الكهف وهم موجودون فيه .
- وهو مكان لالتقاء الأحبة فقد جمع الحبيبين في نهاية المسرحية (مشلينيا / بريسكا) عندما قررت بريسكا البقاء بجانب المحبوب معلنين بهذه

النهاية : انتصار الحب على الزمن أو بمعني آخر : قهر الحب للزمن فالقلب قد قهر الزمن.

(٢) بهو الأعمدة :

وهو يعد من الأماكن المهمة بالمسرحية إذ دارت وتدور فيه الأحداث. فقد ذكر ميشيلنيا أن هذا المكان هو مكان التقائه بمحبوبته بريسكا ابنة دقيانوس، الملك الوثني، فهو المكان الذي جمع الحبيبين، وفيه أهدي الصليب الذهبي لحبيبته، وفيه أرسل الرسالة مع الوصيفة ليبلغها بموعد لقائهما بعد ثلاثة أيام، لكن الأعمدة ظلت منتظرة انتظار بريسكا، حيث خرج الحبيب خروجاً بلا عودة ، فظل المكان حاملاً أطلال الحبيبة التي ماتت وهي على العهد في عمر الخمسين دون زواج . فالمكان ثابت ثبات الزمن في كونه زمناً يقهر الأحياء ويقهر الشباب ولأن الزمن يتغير والأيام تدور فكذلك الناس، بقي المكان كما هو ، وتغير أهله فأصبح الملك المسيحي المؤمن وابنته بريسكا المسيحية المؤمنة أهلاً لهذا المكان .

وقد جمع المكان مشلينيا للمرة الثانية بعد ثلاثمائة عام وازدادوا تسعاً، وبريسكا لكنها بريسكا الحفيدة التي تمثل امتداد الحب وبقاءه إلا أن هذا المكان الذي جمع الجبيبين من قبل افترق فيه الزمن مع الحاضر(مشلينيا / بريسكا) إذ صدته ورفضته وهو لها متذلل تذلل المحب الغيور .

ويكشف المكان أيضاً عن تغيير ما حدث في نفس بريسكا بعد المشادة التي حدثت بينها وبين مشلينيا فقد بكت من كلامه شعوراً حزيناً منها أن هذا الكلام ليس لها بل بريسكا خطيبته الماضية، فكلامه لذيذ قد أثر فيها، لكنها حزينة إذ لم يكن لشخصها هي.

وهكذا كشف هذا المكان عن أحداث وأفعال كان لها عظيم الأثر في تطور الأحداث في المسرحية، فهذا الموقف الذي تم بالمكان اتجهت بريسكا في الفصل

الرابع لتموت مع حبيبها في الكهف، فالبهو هنا كان سبباً في النهاية التي رأيناها في ختام المسرحية.

ج- القصر :

يعد ثالث الأماكن المهمة بالمسرحية – حيث ورد ذكره على لسان مشلينيا عندما ظن أن الملك ينادي على غالياس ليساعده في قضاء حوائجه فقال ص ٦٨ .

" كلا . لا لزوم يا مولاي. أنا كذلك أعرف حجرتي في هذا القصر" ، فقد أراد مشلينيا أن يذهب إلى حجرته ليغير ثيابه ويحلق حتي يبدو في أبهي صورة حتى ترضي عنه بريسكا التي ظن أنها هربت منه لأنه على هذه الحالة .

وقد ظن أن هذا القصر هو قصر دقيانوس إذ كانت له فيه غرفة لأنه وزير الملك وأحد المقربين إليه .

وقد ورد ذكره أيضاً ص ٦٦ على لسان الملك إذ قال:

" إن قصري – إن شئتم – منزلكم ومأواكم، وكل حوائكجم مجابة ، وكل أوامركم مطاعة وليس لنا من مطمح غير خدمتكم ورضاكم " .

لقد أراد الملك أن يرحب بأهل الكهف ظاناً منه أنهم قديسون، وبالطبع لا يليق بملك يرحب بضيوفه إلا أن يستضيفهم في قصره الذي يسكن فيه .

٧- الأماكن الثانوية : أو الفضاءات الضمنية :

وهي الأماكن التي ورد ذكرها بالحوار لكنها ذكرت على سبيل الحكي والإخبار فلم يكن لها دور في أحداث المسرحية بل كانت دلالات على أشياء حدثت أو قد تحدث وهي كالتالي :

(١) باب القصر :

وقد ورد ذكره ص ٢٢ على لسان مرنوش للدلالة على المكان الذي كان محدداً للأميرة أن تنتظرهما عند أوبتهما من صلاة الفصح لتدعوهما إلى الفرار:

" مرنوش: لو لم تنسل الأميرة بريسكا إلى باب القصر تنتظر أوبتنا من صلاة الفصح لتدعونا إلى الفرار .. "

(٢) خارج الأسوار:

والمقصود بالطبع خارج أسوار مدينة طرسوس مسرح الأحداث فقد ورد على لسان يمليخا عندما كان يبلغ مشلينا ومرنوش ما حدث له عندما سمع الراهب عند أسوار المدينة وما أحدثه كلامه فيه من تغيير فقال في حواره :

" يمليخا : كان ذلك منذ خمسة أعوام إذ بلغت الثلاثين .. حتى كان يوم ذهبت إلى مدينة طرسوس في بعض شأني فلمحت خارج أسوارها راهباً ....

(٣) المدينة :

وردت على لسان يمليخا عندما أراد عارضاً على أصحابه أن ينزل المدينة تحت ستر الظلام ليحضر طعاماً لهم .

والمقصود طبعاً بالمدينة (مدينة طرسوس) . فقال ص ٢٧ /٢٨ :

" يمليخا : (في تردد) إلى ... إلى ... إني أحس الجوع . ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاماً لكما ولى ... ؟

(٤) الباب :

ورد على لسان يمليخا إذ كان يبحث عن مكان الخروج من الكهف فقال :

" خارج الكهف ! ولقد عثرت بالباب فإذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن ... شيء عجيب .. إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا منه كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وغيابها . "

(٥) خارج الكهف :

تدل على المكان أيضاً إذ ورد ذكرها ص ٣٩ ، ٤٣ . الأولي ورد ذكرها بالحوار السابق .

أما الصفحة الثانية فكانت من تعليمات المؤلف: (صوت ضجة خارج الكهف) هذه هي الأماكن التي اشتملت عليها المسرحية .

إن النص الأدبي يتأثر بالفضاء المسرحي بحيث يتسع لكل الإشارات المرجعية للمصطلحات اللغوية في النص.إن أهمية الفضاء في المسرح وكونه رتبة مشتركة بين النص والعرض تمثل نقطة الانطلاق لدراسة الفضاء عامة .إلى جانب ذلك هناك الفضاءات الضمنية وهذا ما تضمنته مسرحية أهل الكهف فقد اشتملت على الفضاءات الضمنية من حيث اشتمالها على:

- أسوار المدينة .
- خارج الكهف.
- باب القصر .

وكل هذه الأماكن تعد من الفضاءات الضمنية .

ومن المعروف أن هناك نوعين من الفضاءات :

- فضاءات سابقة على المسرحة لكنها غير منفصلة عنها .
- فضاءات توجدها المسرحية وتمتليء بالحضور وبالأحداث وحركات الشخصيات.

فإذا مثلت مسرحية " أهل الكهف "نجد أن الفضاء الفارغ للمسرح قد تحول إلى فضاء درامي في العرض بوضع المرجعيات التي يشير إليها النص والتي تتحقق قيمتها التنفيذية في الديكور والخشبة فما هي إلا فضاءات في خدمة الممثل والحدث الدرامي.فالظلام في المسرحية لابد وأن يترجم إلى ظلام عن طريق الإضاءة

بالمسرح، والكهف لابد وأن يجسد على خشبة المسرح حتى يعطي الإيحاء بكونه كهفاً .

أما الفضاءات التي يخلقها نص العرض فنوعان :

- أحدهما يعيد إنتاج الأماكن التي يجري فيها الحدث وهو ما نطلق عليه الفضاء السينوجرافي وهو مجال الخشبة والديكور والأحداث تضاف إليه الفضاءات الضمنية .
- الفضاء الحركي وهو ذو علاقة مباشرة بالشخصيات مستقل عن الأشياء السينوجرافية الحقيقية ، فمن الممكن خلق فضاء مسرحي فارغ عن طريق الكلمات والحركات والأوضاع والمسافات النسبية وعدد الشخصيات ووظيفتها وتشخيصها ومهنتها وعلاقتها كل هذا يشير إلى امكانية الفضاءات . وقد لاحظنا وجود هذا بالمسرحية في تعليمات وإرشادات المؤلف . حيث أحدثت الحركة والوقوف في الموقف الذي دار بين مشلينيا وبريسكا حين كان يذكرها بحبه لها وحبها له فكانت تستمر في مكانها يتحرك فتأمره بالتوقف.وهذه الحركات أحدثت نوعاً من الفضاء الحركي الذي أحدثته الشخصيات ذاتها.وبهذه الفضاءات يتم تشكيل المشهد الممثل إذا مثَّلنا المسرحية عن طريق تصورات بصرية يخلق بها الفضاء الحركي علاقة مباشرة مع الممثل .

ونظراً لما قلناه آنفاً عن شكل المسرح وعدم ارتباطة بشكل محدد فقد اتخذ الفضاء قيمة سيمية حيث تغير شكل المسرح في تجهيزاته الخارجة طوال التاريخ مسايراً كل عصر ، وكذلك في التجهيز الداخلي للخشبة وفي وعلاقتها بالمصالحة.ففي المسارح القومية مثلاً يحدث تواصل في كل مظاهر الدراما من الفضاءات إلى الشخصيات ومن الأزمنة حتي الملابس فمثلاً :المسرح اليوناني كان

يبني خارج المدينة لارتباطة بأعياد باخوس (إله الخمر). والسبب في بنائه خارج المدينة أن يكون في علاقة مع البعد الزمني والبعد الفضائي للحياة اليومية ومع الخطاب الديني والسلوكي .

وفي المسرح الروماني : يرتبط المسرح بتفاصيل أسرية وعيوب أسرية . والمسرح الإسباني والانجليزي : يتناولان موضوعات خاصة بالإنسان بعد أن فقد المسرح طابعة الديني الطقسي .

وهكذا يتضح لنا أهمية الفضاء وعلاقته بالبناء الدرامي ومدي ارتباطه بالمشكلات الإنسانية وقضايا البشر فالفضاء يرتبط بالمضمون حتى يعبر عنه تعبيراً صادقاً يقنع المتفرج فيثق في المسرح فيقبل عليه حتي يؤدي المسرح وظيفته الثقافية والاجتماعية .

وتشكل العناصر التالية الدلالات الفضائية والمكانية بمعناها الواقعي المادي والنفسي المعنوي.

القصر :

أ . يعد القصر هنا دلالة على الحياة الدنيا، على الحرية التي كان يبغيها " أهل الكهف" فقد أرادوا الخروج من الكهف للعودة إلى أحبابهم وأشغالهم.

فخرجوا للدنيا متمثلة في القصر فالقصر – قصر ملك وما معني أن يكون القصر قصر ملك ؟

إنه يعني الزينة ، الثياب ، أفضل العطور.. المتعة بكل ملذاتها إلا أن هذه الزينة كانت مؤقتة فسرعان ما زالت بعزوفهم عنها واعتزامهم على العودة إلى الكهف فأصبح القصر هو المعادل الرمزي للدنيا فبتركهم للقصر تركوا الدنيا بكل ما فيها من زينة زائفة.

فالقصر كان الحياة التي خرجوا إليها لكنهم قابلوا في هذا القصر الحقائق المظلمة التي أدت بهم في النهاية إلى ترك هذه الحياة والنزول إلى الكهف فقد تركوا الدنيا وما فيها.القصر = الدنيا

وبهذا يكون القصر قد أدي دلالة أخري غير كونه قصراً لملك .

ملحوظة :

بقرار " أهل الكهف " العودة إلى الكهف من أجل الموت فإن هذا يعني تفضيلهم الآخرة على الدنيا عندما يستحيل العيش فيها .

ب. القصر أيضاً يدل على المحدودية فمهما بلغ اتساع القصر وكبره فهو في النهاية محدود . وهذا يدل على محدودية أنفسهم ، فهم لم يستطيعوا البقاء أو التكيف مع متغيرات الحياة وتمدنها .وحين فكروا العودة إلى الكهف أيضاً فهذا في حد ذاته دلالة على محدودية أنفسهم وضيقها على الرغم مما يتميزون به من اتساع في الأمل والتفاؤل (مشلينيا)واتساع في حب الأسرة (مرنوش)واتساع في تعمق الإيمان (يمليخا) فهم خرجوا من المحدودية(الكهف) إلى محدودية (القصر) وعادوا إلى محدودية (الكهف) مرة أخري مما يدل على ضيق إرادتهم وتقيدهم .

بهو الأعمدة :

اكتسي بدلالتين :

الأولي: دلالة على السعادة فهو مكان لالتقاء الحبيبن بريسكا (ابنة دقيانوس) ومشلينيا. وهذا يتضح من الحوارالقائم على التذكر لأحداث الماضي.

الثانية : دلالة على الشفاء فقد التقي بريسكا الشبيهة ودارت بينهما مشادة حوارية لم يلتق فيها الاثنان وفي هذا المكان نفسه يفارق مشلينيا بريسكا ذاهباً إلى الكهف، وكذلك فقد ماتت فيه بريسكا من قبل . والبهو هنا وإن كان متسعاً ومطلاً

على السماء مباشره فما هو إلا مكان في القصر مما يدل أيضا على المحدودية التي حبس أهل الكهف أنفسهم فيها.

الحياة الجديدة :

دلا لة على التغيرُّ من حال إلى حال .

المدينة :

دلالة على البشر واستمرار الحياة فالحياة كلها في المدينة فلم يقصد هنا المدينة فقط بشوارعها بل يقصد مدينة الحياة كلها فالحياة أصبحت ملحقة بالمدينة فهي الشكل المصغر للحياة الأم .

ولذا كان لابد من مفارقتها لأن بها حياة جديدة لا يستطيع أصحاب الكهف التكيف معها، ولا الحياة بها .

القلب :

دلالة على العواطف والأحاسيس الوجدانية فهو لم يعد تلك العضلة المحفوظة بالقفص الصدري ، بل يقصد هنا دلالة العواطف والحب والهيام والشوق والوجدان على اعتبار أن القلب هو منبع تلك العواطف ومصدرها. فعندما يقول : اليأس والرجاء يقطعان قلبي فهو يقصد أنهما يفقدانه الأمل والإحساس بالحب والاستمرار والتواصل. فالقلب اختلفت دلالته هنا عن الدلالة المادية المعروفة له.

سوق الرماح والدروع :

دلالة على تغيرُّ الواقع وتبديله وتغيير ملامح الحياة لدرجة لا يستطيع المرء أن يتكيف معها . القبر" قبر ابن مرنوش "

يمثل الذكري المتبقية من الأحباب فهو دلالة على الأطلال الباقية من ذكري الحبيب (الابن) أو غيره .

الخاتمة والنتائج

وبعد أن انتهيت من بحثي هذا تبين لنا كيف صحا جيل بأكمله في الثلاثينيات من القرن العشرين علي فن جديد هو الفن الدرامي ، الذي شكلت المسرحيات الذهنية – وخاصة أهل الكهف لتوفيق الحكيم– إشكالية كبري في فهم المسرح .

وإذا كانت العلامة هي الشئ المميز للمسرح ، فقد ظهرت لنا وحدة علي مستوي التجلي نتيجة عملية تعقد علاقة اقتضاء متبادل بين مستوي التعبير ومستوي المضمون .

وقد توصلت من خلال البحث لعدة نتائج منها :

١. ظهر التشكيل الدرامي من خلال تفكيك العنوان فكشف عن بنية الدال والمدلول وتعاضدهما في إنتاج الدلالة ، ثم تجلت الشرائح الفيمنولوجية "بهدف قراءة بحثية" تماما للنص في جداول رقمية بغية عرض الظواهر والأفكار الجزئية بكل دقة حيث تكاملت مع بعضها في ترابط يكون المسرحية كلها .

٢. انتقلت العلامة من شكلها اللغوي إلي الشكل الدرامي للعرض المسرحي بدءاً بالعنوان الزماني والمكاني "أهل الكهف" حيث دار التشكيل الدرامي حول هؤلاء الرجال في ذالك المكان "الكهف" بصوره المختلفة ' كهف' مقبرة ' مكان موحش ' مكان التقاء الأحبة ' وقد كان اكتساب الكهف لهذه الدلالات علي مراحل ثم جاءت التعليمات والإرشادات لتقوم بدورها التأثيري للأحداث والتتابع الزمكاني .

٣. أسهمت دراسة الحوار في تقييم الشخصية بأشكالها المختلفة ' المتكلم 'المستمع وبينهما الكلام ، والحوار شكل إجباري للخطاب الدرامي حيث يسير الحوار

بالمسرحية إلي الأمام، ويجب علي المتحاورين أن ينصت كل منهم إلي الآخر، وكان للحوار دور كبير في إظهار الشخصيات ،وقد عبر عنها وربطها بالزمان والمكان ،ومن الحوار عرفنا فكر الشخصيات ووجدنا أن الحوار في هذه المسرحية قد اتسم بالسلاسة والبساطة واستخدام الألفاظ الدارجة .

٤. جاءت بنية الزمن في هذه المسرحية صلبة ، تدور أحداثها في يومين فقط منذ خروج الموتى من الكهف وحتى عودتهم إليه ' وأما المدة الزمنية التي قضوها بالفعل فهي ثلاثمائة عام، فطول الزمن قطع حبال التواصل والشعور بالأمن والأمان ،وانقسم زمن المسرحية إلي زمن القصة التي تمتد إلي شهر وزمن العرض الذي يتم بتمثيل المسرحية وتلقيها في ثلاث ساعات علي خشبة المسرح وارتبط بهذه العلاقات الزمنية ظواهر عدة مثل الليل ' والظلام ' والصمت ' والهرم ' والشيخوخة .

٥. ثم جاء الفضاء الدرامي بأمكنته المختلفة ليعطي الدراما طابع الخصوصية ' حيث التمثيل محدد بالجغرافيا المكانية والفضائية ' وحيث تحدد فضاءات النص الدرامي بالفضاء الحقيقي لخشبة المسرح تبعا لكيفية تصورها في كل عصر .وقد تنوعت الأمكنة من المكان العام "مدينه طرطوس" والمكان الخاص "الكهف" ثم بهو الأعمدة، والقصر وكذالك الأماكن الثانوية أو الفضاءات الضمنية باب القصر'خارج الأسوار' المدينة' الباب' خارج الكهف ' القبر' سوق الرماح والدروع. ثم جاءت محاولة أهل الكهف الرجوع إلي الكهف من أجل الموت ما يفيد تفضيلهم الآخرة علي الدنيا حين تستحيل الحياة فيها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

- المصدر الرئيسي:

توفيق الحكيم:أهل الكهف، مطبعة مصر القاهرة ، سنة ١٩٣٣م

ثانياً- المراجع

١) إبراهيم دردير ي : تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث ، الرياض ١٩٨٠م .

٢) أحمد سخسوخ : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧م.

٣) أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .

٤) أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري ، دار الثقافة ، القاهرة . ١٩٧٥م .

٥) أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي 'مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٨م .

٦) أحمد عبد العزيز : سيميولوجيا المسرح وحوار الحضارات ،ط٢، القاهرة دار النصر للنشر والتوزيع ٢٠٠٤م .

٧) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي . يوسف وغليس . الدار العربية للعلوم الجزائر ط/ ١ / ٢٠٠٨ م.

٨) الغاز شهرزاد . الكاتب . العدد ٦٩ القاهره ١٩٦٦م .

٩) الأنا والآخر . دكتور صالح الأسعد .

١٠) باختين : شعرية دوستويفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي و حياة شرارة) الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ١٩٨٦م .
١١) بول شاؤول : المسرح العربي الحديث ، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩م .
١٢) تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم . دار الحداثة ١٩٨٦م .
١٣) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ،(ترجمة كاظم جهاد) . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ١٩٨٨م .
١٤) جوليا كريستينا : علم النص (ترجمة فريد الزاهي) دار توبقال ١٩٩١
١٥) دليل المتفرج الزكي . الفريد فرج . القاهره ١٩٦٦م .
١٦) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص (ترجمة عبد الرحمن أيوب) بغداد، (د.ت).
١٧) جيرارجينيت : أطراس (ترجمة محمد خير البقاعي) الفصل الأول ، مجلة علامات ، ج٢٥، ٥٦، جدة ١٩٧٧م .
١٨) حسن عطية : دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠م .
١٩) رولان بارت : نظرية النص (ترجمة منجي الشملي وآخرين) حوليات الجامعة التونسية ،ع٢٧ تونس ١٩٨٨م .
٢٠) السيد يسين : آفاق المعرفة في عصر العولمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١١م .
٢١) ماري كارمن بوبيس : سيميولوجيا المسرح (ترجمة أحمد عبد العزيز) دار النصر للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤م .
٢٢) محمد رجب النجار : توفيق الحكيم والأدب الشعبي .