

## دراسة في المسرحُ الذهنی و عناصره في الأدب العربي

هدایت الله تقی زاده

طالب في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة، قم

ستاره مشایخی

طالبة في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة، قم

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۱۲/۲۰

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۱۳

### چکیده

هنر نمایش را می‌توان بدون تردید در زمره‌ی دستاوردهای عظیم فرهنگی بشر در طول تاریخ قلمداد نمود. برخی تاریخ نویسان پیدایش این هنر را در اشکال اولیه آن، به مصریان باستان نسبت می‌دهند، هر چند که این عقیده در تاریخ مکتوب هنر نمایش جایی ندارد. آنچه بر همگان مسلم است ظهور این هنر برای اولین بار در ادبیات یونان باستان است، زمانی که یونان در قرن ششم قبل از میلاد شاهد دوره‌ای از شکوفایی و پیشرفت در عرصه‌های مختلف از جمله ادبیات و هنر بود.

دور ماندن از وقایع روزمره‌ی جامعه و عقلگرایی و در نتیجه دوری جستن از مسائل عاطفی، از خصوصیات آثار کلاسیک غربی بود. هر چند دو تن از نوابغ مکتب واقع‌گرایی یعنی؛ "هنریک ایبسن و جورج برنارد شو"، با محور قرار دادن عنصر فکر و اندیشه در آثار خود، توانستند موج نو و تأثیر قابل ملاحظه‌ای را در مقابل جریان احساسگر و فردگرایی مکتب رومانتیسم در اروپا بوجود آورند. در نهایت مکتب سمبولیسم، الگویی مناسب برای نویسنده بوده، که می‌خواهد بدون اشاره مستقیم به جزئیات، وقایع عصر خود را مورد بررسی و انتقاد قرار دهد.

بدون تردید نمایشنامه مانند هر اثر روایی دیگر نیازمند عناصری است تا به وسیله آن‌ها در خارج ذهن عینیت و تحقق یابد. این عناصر را می‌توان در قصه (حادثه)، شخصیت‌ها، گفتگوی میان آن‌ها و نزاع یا کشمکش خلاصه نمود. اما عامل آخر که در خلال آن اهداف و اغراض نویسنده مشخص می‌شود از اهمیت بیشتری در تفهیم نمایشنامه ذهنی برخوردار است. در آثار کلاسیک این نزاع به درون انسان منتقل شده و به صورت نزاع میان وجدان او و عواطفش یا بین عقل او و وظیفه‌اش ظهور یافته است.

در نهایت می‌توان گفت که توفیق الحکیم، با آثار ذهنی خود توانست نمایش را از ابتدال نجات دهد. ابتدالی که دور ماندن قشر فرهنگی و عدم اعتماد برخی دیگر از اقشار جامعه به این عرصه مهم ادبی را سبب شده بود.

### ملخص المقالة

تتناول هذه المقالة موضوعاً من موضوعات الأدب العربي المعاصر، و هو المسرح الذهنى و تعرف لنا العناصر المسرحية عامة و اعتمادها على "الحدث" أو "القصة" التي نعدها العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي. و تعرف لنا توفيق الحکيم والعناصر المسرحية في مسرحيته الذهنية كالصراع و الشخصية و الفكرة و الحدث و الحوار.

ثمّ توضح لنا المعالم البارزة في المسرح الذهني و توظيف التراث و بأنه النتاج الثقافي و المادي لشعوب العالم، و وصل إلينا من الماضي البعيد أو القريب، و لعب دوراً كبيراً في تطور الأدب عبر التاريخ... و أن توفيق الحکيم حاول أن يغيّر ذوق الجمهور و يرتفع بمستواهم الفكري، و قام بنقل المسرح من السطحية إلى العمق عن طريق الإهتمام بقضايا الإنسان من حيث هو كائن له عقل و شعور، منصرفاً عن التبعية المطلقة للفكر الغربي. و هذا الإتجاه الفكري الذي أبعده عن المسرح إلى حدّما جعل بعض النقاد معتقدين بأن مسرحه غير صالح للتمثيل و هو للقراءة فحسب.

الكلمات الهامة: المسرحية، المسرح الذهني، عناصر المسرحية، توفيق الحکيم، الحوار.

### المقدمة

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على محمد و آله الطيبين الطاهرين الذين بنورهم اهتدينا و بعلومهم رشدنا و لو لا سفينتهم لغرقنا... ثم الصلاة و السلام على جميع العلماء الأَطهار الذين بذلوا الغالي و النفيس من أجل و عي الأمة و الحفاظ على أصالتها. أما بعد؛ فإن المسرحية فنّ أدبي يدخل ضمن فنون الشعر و النثر معاً و هي أداة للتعبير عن صورة من صور الحياة تعبيراً واضحاً بواسطة ممثلين يؤدّون أدوارهم و يثيرون اهتمام الجمهور ليسمعوا ما يقال و ليشهدوا ما يجري. فإذن هي فنّ يقوم على قصة تبعث الحركة و على شخصيات تخلق الحوار، قد نشأت المسرحية في الأدب الإغريقي القديم نشأة دينية

قائمة على الشعر و هي لم تتخلص من سيطرته إلا في العصور المتأخرة. هنا لا بدّ من التنبيه على وجوه الافتراق بين المصطلحين: "المسرحية" و "المسرح"؛ فإن المصطلح الأول يتناول النص المسرحي بصفته نصّاً قابلاً للتمثيل، و الثاني يتناول النص المسرحي معروضاً على الخشبة للجمهور، مستخدماً تقنيات المسرح و شروطه من الممثلين و الأزياء و الديكور و الإخراج و الموسيقى و... .

إنّ الكلام عن المسرح العربي بمفهومه المعاصر ملتصق التصاقاً تاماً بالنّهضة العربيّة الحديثة التي كان هدفها هو الحلم بإعادة بناء المجتمع العربي؛ و التفكير القوي على سنن متينة تعتمد العقل و المنطق. (ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد، ص ٤٣)

المسرح الذي يجسّد هموم الإنسان الفكرية في كلّ أطواره البشرية، هذا ما يسمّيه النقاد بالمسرح الذهني. أمّا تبين هذا المصطلح و إدراك مضامينه الفكرية فيحتاج بداية إلى معرفة عناصر عامّة يتكوّن منها كلّ عمل مسرحيّ.

### الحياة المسرحية في الوطن العربي

قد خضعت المسرحية منذ ظهور روافدها في العالم العربي لنشاط فريد من قبل عباقرة هذا الفن خاصة المصريين منهم الذين كانوا قد ركّزوا جهودهم على ترقية هذا الفن الحديث في أدب بلدهم.

قد أرجع معظم الدارسين نشأة النهضة الحديثة إلى الاحتكاك بالغرب و الحضارة الغربية مختلفين في تحديد نوعيّة هذا الاحتكاك و أشكاله، و نماذجه و النتائج المترتبة عليه. و من المسلّم به أنّ المسرح بمفهومه المعاصر و بمعاييره الغربية، لم يعرفه العرب إلا في نهاية القرن التاسع عشر، و ذلك باتّصاله مع الأدب الغربي و الحضارة الأوروبية، وبالتحديد قد كانت ولادة المسرح العربي في بلاد الشام و في لبنان على وجه الخصوص؛ إذ كانت لبنان أول بلد عربي تعامل مع المدينة الغربية و حضارتها بحكم موقعها الجغرافي و اشتغال أهلها

بالتجارة و حبهم للهجرة إلى الغرب. و كان ذلك عن طريق التاجر اللبناني مارون النقاش ( ١٨١٧ - ١٨٥٥ م) الذي يعدّ أول من اشتغل بهذا الفن. (الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، صص ١٠٩، ١١١، ١١٢)

وكانت كوميديا "البخيل" أول مسرحياته و هي أول مسرحية عربية أيضاً، و قد ألفها في قالب من الشعر العربي و أخرجها و مثّلها في أواخر عام ١٨٤٧ في منزله في بيروت، و هي مستوحاة من مسرحية البخيل لـ "موليير" و هي ليست ترجمة و لا اقتباساً، بل هي من تأليفه. (المصدر نفسه، ص ١٠٩-١١١)

يؤكد محمد يوسف نجم الرأي الأخير بقوله: "هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية و استيعابه لبعض شخصياته و لمقومات الإضحاح فيها إلا أنه لم يقتبس شيئاً من مادة الموضوع أو التنسيق الفني بنوعه الخارجى و الداخلى، و الأمر الجدير بالملاحظة هو أن صدى بخيل موليير يسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش". (يوسف نجم، محمد، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٣١)

و قد أدرك النقاش جيداً في المسرحية الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبى الذى أنتج و تلقى مسرحية موليير، و هو مجتمع ذو تراث مسرحى طويل و ذهنية درامية، و بين المجتمع العربى الذى لم يعرف المسرح من قبل. و قد برز هذا الفهم فى خطبته التى تلاها بمناسبة العرض الأول لمسرحيته مركزاً على: (أ) الحديث عن عادات الشرقيين و أخلاقهم و عيوبهم و أسباب تأخرهم. (ب) المقارنة الصريحة بين الشرق و الغرب و التوكيد على توفّق هذا الأخير. (ج) التبشير بالمسرح، كأحد منتجات الحضارة الغربية. (د) الإشادة بإصالة موهبته المسرحية التى بفضلها أدرك الأبعاد الحقيقية للعمل المسرحى. (هـ) خشيته أن تبوء هذه التجربة بالاختفاق الذريع. (ابن زيدون، عبدالرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربى من البداية إلى امتداد، ص ٤٦)

الحياة المسرحية في مصر من ١٧٩٨ إلى ١٩٣٣م

في هذه المرحلة تقوم بالقاء الضوء على ما يهّمنا من الحياة المسرحية في مصر من سنة

١٧٩٨م - زمن احتلال مصر على يد نابليون - إلى ١٩٣٣م، زمن صدور مسرحية "أهل الكهف" باعتبارها أول مسرحية ذهنية لتوفيق الحكيم.

أ) المسرح في مصر من ١٧٩٨ إلى ١٩١٤م

كان لحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١م) فضل كبير في تغيير المجتمع المصري لم ينحصر في ظاهرة "المسرحية" فحسب بل في الكثير من المجالات العلمية و الحضارية التي توصلت إليها أوروبا. ساعد عشق نابليون للفنون و تشجيعه لها، على إقامة العديد من الحفلات الموسيقية و التمثيلية، و كانت هذه الحفلات تقام في المقاهي التي أقامها الفرنسيون. (حسين، كمال الدين، المسرح و التغيير الاجتماعي في مصر، ص ٤٧)

و لم يغب فن المسرح في عهد الحملة الفرنسية عن عين المؤرخ العظيم الجبرتي، فقد وصفه بقوله: "و هو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليلا ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعب، يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي و الملاهي..." (الجبرتي، عبدالرحمن، عجائب آثار في التراجم و الأخبار، المجلد الرابع، ص ٥٣٦) كان نابليون حريصاً على أن يمتد أثر المسرح للشعب المصري، ذلك أنه كان يعلم جيداً دور المسرح و الفن في تغيير عادات الشعوب. (هدارة، محمد مصطفى، بحوث في الأدب العربي الحديث، ص ٣٨٧)

لم يشهد المسرح في عهد محمد علي باشا تطوراً أو تغييراً و ظلّ وسيلة لتسليّة الجاليات الأجنبية بعيداً عن المجتمع المصريّ و قضاياه. و في الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر إسماعيل باشا، و كان مغرماً بتقليد الحياة الأوروبية لأنه قد تربى فيها صغيراً. قام إسماعيل بافتتاح مسرح الكوميدي ثم إنشاء مسرح "الأوبرا" و مثل فيها جماعة من الممثلين و الممثلات الذين أحضرهم من أوروبا، و شيّد بعد ذلك مسرح "حديقة الأزبكية" و أخذ يشجّع الممثلين و يمنحهم المنح و الإعانات و يحضر تمثيلهم، و في عهده أخذ المسرح المصري ينشأ على يد بعض الفرق المصرية و السورية. (الدسوقي، عمر، المسرحيّة نشأتها و تاريخها و أصولها، ص ١٩)

انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدم "أحمد أبو خليل القباني" (١٨٤١-١٩٠٢م) و فرقة المسرحية من دمشق إلى مصر في يونيو سنة ١٨٤٤م، لأن المسرح كان، آنذاك، معتمداً في الغالب على المسرحيات الأجنبية المعربة سواءً مصّرت أو لم تمصّر، فلما جاء القباني أتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي و مما ورد في كتب الاخبار، و في أساطير ألف ليلة و ليلة. قد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه أفضل عبارة و أبين عربيةً من أسلوب المسرحيات السابقة، لكنه لم يستطع أن يخلّص مسرحياته من سيطرة الغنا و الشعر الغنائي و الرقص و الموسيقى على بنية العمل المسرحي. (الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربيّ (الأدب الحديث)، صص ١١٢-١١٣)

و مع بداية القرن العشرين اكتسب المسرح الغنائيّ رونقاً و انتعاشاً بفضل "سلامة حجازي" الملحن المصريّ و الذي ألف فرقة الخاصة به عام ١٩٠٥م، في القاهرة و قد استمرت بالعمل حتى عام ١٩١٤م. قد حاول حجازي في مسرحه أن يجمع بين التقاليد المسرح الغنائي الذي حاول أن يطوره و بين تقاليد المسرح الدرامي. (المسرح و التغيير الاجتماعي في مصر، د. كمال الدين حسين، ص ٧٢)

شهد المسرح المصري بداية عهد جديد في تاريخه حين رجع جورج أبيض من فرنسا سنة ١٩١٠م، بعد أن أخذ أصول التمثيل من أساتذة هذا الفن و بدأ بعرض مسرحياته باللغة الفرنسية لمدة عامين، و كان يوم ١٩ مارس عام ١٩١٢م، مولد أوّل مسرحية شعرية عربية من تأليف شاعر النيل "حافظ إبراهيم" اسمها "جريح بيروت" التي افتتحت به فرقة أبيض نشاطها. (أبيض، سعاد، جورج أبيض المسرح المصري في مائة عام، صص ١١٥، ١١٧)

(ب) المسرح في مصر من ١٩١٤ إلى ١٩٣٣ م

بدأت الحرب العالمية الأولى في أوروبا و تأثر بها المجتمع المصريّ و الحياة المصرية اقتصادية، سياسية، و ثقافية، و المسرح المصري خاصة، و مع تدهور الأوضاع المعيشية و السياسية تغير الذوق العام فأصبح مضطرباً. فكان هذا التحول كارثة كبرى بالنسبة للمسرح الجدّي الذي قطع شوطاً بعيداً و اكتسب ثقة الجمهور و حبّه، و من هنا بدأ الاهتمام

بالفودفيل (و هو المصطلح الفرنسي، جنس دراميّ يتكوّن من أغنيات و رقصات و مشاهد تمثيلية قصيرة و نكات جريئة و حركات بهلوانية) و الكوميديا و اضطرّ كثير من المسارح إلى مسابقة هذا الاتجاه الجديد. (المصدر نفسه، ص ١٣٢)

عندما اندلعت ثورة ١٩١٩ لم يكن أمام الفرق المسرحية إلا أن تواكب الثورة، فالفنان لم يكن أمامه إلا طريقان لا ثالث لهما إما أن يشارك في الثورة بفنّه و إما بجسده و شخصه. شهدت مصر في هذه الفترة رجلاً مسرحياً آخر و هو "نجيب الريحاني" زعيم الكوميديا الانتقادية الاجتماعية الذي استطاع أن يظهر عيوب الناس و مصائبهم في أسلوب تهكمي ساخر و يضحكهم عليها، و قد دفعته الظروف الاجتماعية و الاقتصادية القاسية بعد الحرب إلى خلق شخصية "كنشكش بك" عام ١٩١٦م. (حسن عيد، السيد، تطور النقد المسرحي في مصر، ص ٣٣)

حدث تطوّر جديد لفن المسرحية في مصر، حين أصدر أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٩-١٩٣٢م) مسرحيته الشعرية "كليوباترا" عام ١٩٢٧م. أدرك شوقي حاجة الأدب إلى التنمية و التطوير فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربيّ، و في عالم المسرح العربيّ، و هي المسرحية الشعرية.

### العناصر المسرحية العامّة

المسرحية عمل أدبيّ متكوّن من عدة عناصر متداخلة لا يمكن فصل بعضها عن بعض فإنّها كغيرها من الفنون القصصية تعتمد أوّل ما تعتمد على "الحدث" أو "القصة" و على ذلك يمكن أن نعدّها العنصر الأوّل من عناصر العمل المسرحي. و الحدث هو مظهر من مظاهر السلوك الإنساني و نتيجة لتصرّفاتة الروحية و الاجتماعية و علاقاته مع بيئته و مجتمعه، ولذلك لا بد أن تكون في المسرحيات "شخصيات" تحدث هذا الحدث أو يحدث لها و بهذا تصبح الشخصيات العنصر الثاني من عناصر المسرحية. (قط، عبد القادر، من الفنون الأدب المسرحية، صص ١١، ١٢)

و من خلال لقاء شخصيات و علاقاتها مع الحدث ينشأ صراع ما بين تلك الشخصيات

فيقوم المؤلف بدراسة بواعثه و استخراج النتائج المترتبة عليه، ذلك أن الغرض من العمل المسرحي ليس مجرد تصوير الناس و وقائع حياتهم العادية بل يريد المؤلف أن يتحمل الشخصيات من أفكار قصدها في أثره. (المصدر نفسه، ص١٢) وبالتأثير المتبادل بين الأحداث و الشخصيات و الصراع - في صورة الحوار - يتم البناء الفني للمسرحية. و المقصود منه هو ما ينتج عن السير بمضمون العمل الفني من عرض الأحداث و الشخصيات ثم التعقيد حتى يبلغ النهاية فيضع المؤلف خاتمة يراها جديرة ببناء مسرحيته.

أما الذي له اعتبار خاص في ايضاح المسرح الذهني فهو عنصر الصراع، وأنه عنصر يختلف باختلاف المسرحيات و مذاهبها. كان الصراع في المأساة اليونانية القديمة من النوع الذي يسمى بالصراع الخارجي أي الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية و قوة خارجة عن ذاته كالآلهة أو القضاء و القدر أو بعض الكائنات البشرية أو غير البشرية. (مندور، محمد، الأدب و فنونه، ص١٠٢) و ذلك كصراع يدور بين البطل و القدر الظالم في مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس.

و بظهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر الميلادي تحول الصراع من الخارج إلى داخل نفس البطل لعدم ايمانهم بالقدر كقوة غيبية مسيطرة و ذلك بالرغم من محاكاتهم لشعراء اليونان القدماء. (المصدر نفسه، ص ١٠٥) و في معظم مسرحيات الشاعر "كورني" يجري الصراع الداخلي بين العقل و الواجب أو بين الضمير من جهة و العواطف من جهة أخرى. كما نرى في نظيره الشاعر "راسين" الصراع يجري غالباً داخل نفوس أبطال تراجيدياته بين العواطف المتضاربة حتى عرف في تاريخ الأدب الفرنسي عامة و الدرامي خاصة بمصوّر العواطف. (المصدر السابق، ص١٠٦)

قد كانت شخصية البطل القديم شريفة نبيلة من أصحاب الجاه و المال و القدرة تتميز بصفات سالحة. فأوديب ملك محب لشعبه حريص على طهارة مدينته من الدّس و بطلّة مسرحية "السيد" لكورني أميرة مترددة بين حبها لخطيبها و واجبها نحو أبيها الذي قتله الخطيب، ولكن الواجب ينتصر في الأميرة. أما في العصور الحديثة فأصبح الإنسان العادي ذا



شخصية متميِّزة و قادراً على التأثير فى أمور الحياة و المجتمع و أصبحت مشكلاته النفيسة و الفكرية و الاجتماعية جديرة بأن تكون محور الصراع فى مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع. (قط، عبد القادر، من الفنون الأدب المسرحية، ص ٢٨)

فخرج الصراع من داخل النفس إلى خارجها و اتخذ الصراع فى المذهب الرومانتيكى طابعاً ذاتياً و فى المذهب الواقعى طابعاً اجتماعياً حيث يجرى هذا الأخير بين الأفراد ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة لكل منها أخلاقها و تصرفاتها الخاصة. (مندور، محمد، الأدب و فنونه، ص ١٠٦) وقد شهد القرن العشرين ظهور كثير من الإتجاهات الماضية نتيجة لتأثر أدبائه بمختلف التراث الذى وصل إليهم، إضافة إلى الإتجاهات الجديدة التى برزت فى المسرح العالمى مثل المسرح الملحمى لـ"برتولد بريخت" و مسرح اللامعقول لـ"صموئيل بيكيت" و غيرهما. و قد أهمل بعضها العناصر الأساسية فى المسرحية منها الصراع.

### العناصر المسرحية فى المسرح الذهنى

المسرحيات التى تجسّد هموم الإنسان الفكرية فى كل أطواره البشرية، هذا ما يسميه النقاد بالمسرح الذهنى. أما تبين هذا المصطلح و ادراك مضامينه الفكرية فيحتاج بداية إلى معرفة عناصر يتكوّن منها عمل مسرحى.

- الصراع: توفيق الحكيم يعتقد أن الإنسان فى صراع مستمر مع قوى مرتبطة بوجوده المادى و المعنوى و هذه القوى ليست مادية بل معنوية غير مرئية تتمثل فى الزمان و المكان و الغرائز و الطباع. و الإنسان يراها مانعاً لما تريد إرادته إنجازها، فيحاول الخلاص منها ولكنه يهزم، لأنه سجين لهذه القوى الهائلة. ففكرة الخلود فى مسرحية أهل الكهف أدت إلى الصراع بين إرادة الإنسان و الزمن و هى فكرة لا تنحصر بزمان أو مكان أو قوم خاص. وهذه الفكرة أو مثيلها هى العنصر المميز للمسرح الذهنى يعنى إن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعاً عاطفياً أو نزاعاً مادياً بقدر ما هو قضية فكرية. (المصدر نفسه،

- الشخصية: أما الشخصية في المسرح الذهني فهي وليد العقل فليس لها ملامح محلية خاصة و إنما هي تمثل جمعاً غفيراً من الناس تتكلم بلسانهم و تتخلق بأخلاقهم لأنها مجرد إنسان عادي يعبر عن الأفكار و الآراء التي يحب الكاتب إبرازها، ”فمشلينيا“ بطل أهل الكهف لا يتميز بصفات تنفصل به عن سائر الناس، وإنما يمثل كل الناس في مواجهتهم و مقاومتهم للزمن و نضالهم لتحقيق الحياة خارج الزمن. (الحكيم، توفيق، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع، ص ٣٥٨) أيضاً ”شهرزاد“ رغم طابعه الأسطوري إنسان عادي و كل ما قصده الكاتب من شخصية هو تعيين موقف الإنسان في مواجهة كبرى أقوى منه و يقاومها بكل ما في وجوده من السلاح.

- الفكرة: إن الفكرة أو القضية في رأى الكاتب جوهر المسرح و قوامه و هي التي تتكون منها ملامح الشخصيات و ليس العكس بصحيح. و هو يأتي بمثال يبين مقصوده حين يشبه منصة المسرح بساحة مصارعة الثيران، فلا حاجة للمشاهد في الوقت القصير أن يعرف شيئاً من حياة المصارع أو شيئاً من الثور، بل كل ما يهمه هو صراع يجري بينهما و ينتهي إلى غلبة أحدهما على الآخر. (المصدر نفسه، ص ٣٥٧)

- الحدث: إن القصة أو الحدث الذي يعتبر أول عنصر للقيام بالعمل المسرحي هو في حركة الحوار و حركة الفكرة و حركة القضية و ليس في حركة بدنية. و الأمر هنا مشابه تقريباً لما يحدث في جلسة محكمة فالمشاهد يجلس على الكرسي أربع ساعات أو خمس أو أكثر ليتابع قضية تطرحها هيئة المحكمة و المحامي و المتهم و المدعى العام و هذه القضية لا يهتم شخصياً و هو يستمع إلى اتهام توجهه المحكمة إلى المتهم و دفاع المتهم عن نفسه و شهادة الشهود و لا يلبث أن يشارك في القضية بفكره و يصبح له دور معين إما مع المتهم أو ضده. (المصدر نفسه، ص ٣٤٧) و هكذا الحال في المسرح الذهني تماماً حيث يظل عنصر الحوادث و الشخصيات عاملاً ثانوياً في المسرحية.

- الحوار: إن الحوار في المسرح الذهني ذو اعتبار خاص و هو يرجع إلى أن الكاتب يؤمن ايماناً شديداً به كإطار لاظهار صورته و أفكاره و تجاربه الذهنية دون زيادة أو نقصان.

من مميزات الحوار في المسرح الذهني هو استعمال اللغة البسيطة المتداولة القريبة من فهم الناس من غير اللجوء إلى المحسنات اللفظية، و ذلك يرجع إلى أساليب و كلمات بسيطة حتى تعبر عما يجري في القلب بدون تكلف و تصنع. ذلك أن الأسلوب المتكلف كان "أحياناً كل أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس... فالبلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط، هي التواضع في الزى و التسامى في الفكر... (المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص ٧٢). إن الكلمة في المسرحية هي كل شيء، ذلك أنها تلعب دوراً هاماً في نقل مقصود المؤلف و افكاره إلى القراء.

### المعالم البارزة في المسرح الذهني

- توظيف التراث: إن التراث هو النتاج الثقافي و المادي لشعوب العالم، وهذا النتاج الذي وصل إلينا من الماضي البعيد أو القريب لعب دوراً كبيراً في تطور الأدب عبر التاريخ لأنه يستخدم في أشكال أدبية جديدة توافق حياة الأمم الثقافية و الفكرية. إن التراث في المسرح الذهني يتمثل في صورتين:

أ) الأساطير الإغريقية (ب) الأساطير الشعبية و القصص الدينية.

أ) الأساطير الإغريقية: الأسطورة حدث تاريخي واقعي قد تطورت و أضيفت إليه إضافات مع مرور التاريخ حيث خرجت عن حدود المنطق و العقل، و هكذا تحول لفظ history و هي التي بمعنى التاريخ إلى الأسطورة، فأصل الأسطورة نشأ من داخل الشعب و معتقداته (التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، المجلد الأول، ص ٩٢). و لليونانيين من بين سائر الأمم ثروة هائلة من القصص و الأساطير. وهم كانوا يحكم سعة خيالهم و معتقداتهم الوثنية و عدم معرفتهم بقوانين الطبيعة ينسبون كثيراً من المظاهر الطبيعية و الأحداث البشرية إلى قوى خارجية كالقدر و الآلهة و كانوا يلبسونها ثوباً دينياً. كثر عندهم الآلهة مثل إله المطر، إله الحرب، إله الشمس، إله القدر و ... وكان للآلهة في اليونان عادات البشر و أهوائهم من الخير و الشر و الزواج و الولادة و الحكومة و الخلافة و ... مثلاً "زينوس" إله

الآلهة فى أساطير اليونان أخذ العرش من أبيه "خرونوس" قهراً ، ثم قسم الكون بينه و بين إخوته الذين أعانوه على الوصول إلى الحكم. فهم "بوسيدون" البحار و "هاديس" العالم السفلى و "زينوس" الأرض و السماء. تزوج زينوس أخته "هيرا" فأنجب منها الآلهة و الآلهات منها "أروس" إله الحرب. (التونجى، محمد، دراسات فى الأدب المقارن، ص ٨٧)

ب) الأساطير الشعبية و القصص الدينية: للحكايات الشعبية قيمة كبيرة فهى مادة خصبة للبحوث الفكرية و الثقافية و الإنسانية و... و قد اهتمت بها شعوب كثيرة ، لأنها التاريخ الحقيقى لحياة الشعوب فى تفكيرها و همومها و آمالها و أحاسيسها و شقائها. مثلاً "شهرزاد" فهى مسرحية برز فيه استخدام الأسطورة الشعبية أكثر وضوح. إن توفيق الحكيم فى شهرزاد يلجأ إلى استيحاء أسطورة "ألف ليلة و ليلة" ، و هى من قصص أعجبت كثيراً من الأدباء فى العالم و البلاد العربية، و يخلع عنها رداء الأسطورة و يحولها إلى قصة عادية و يطبع مضمونها بطابعه الفكرى الخاص. أو الحكيم فى مسرحية "أهل الكهف" و "سليمان الحكيم" يلجأ إلى قصتين فى القرآن و يدخل عنصر التراجيديا الإغريقى فىهما و يغيّر الأحداث و ينزع عنهما الهالة الدينية التى تحكهما ليعالج قضيتى الزمن و القدرة.

- الفروض الذهنية: إن الصراع فى المسرح الذهنى هو العنصر الهام لتحقيق وجوده و هو فى ارتباط تام بالشخصيات و الحدث و من خلال التفاعل و التأثير المتبادل بينهما ينشأ و ينمو الفكرة التى تصلح كونها محوراً للصراع فى المسرحية.

- الرمز: إن لكاتب المسرحية نظرة خاصة إلى الإنسان و العالم و هذه النظرة التى تحاول الكشف عما وراء الحس و عن مكونات النفس البشرية جعلت الرمز فى طبيعة مسرحياته الذهنية. و هو يكشف لنا عن مكونات نفسه و معتقداته التى كادت أن تخفى علينا فى آثاره الفكرية. (الشارونى، يوسف، دراسات فى الأدب العربى المعاصر، ص ٢١)

### المحاور الفكرية فى المسرح الذهنى

الحقيقة و الواقع: أوديب

فى القرن الخامس قبل المسيح فى أثينا، فى فترة مليئة بالنشاط و الثقة ، و فى عهد من

الحياة الديمقراطية المتفتحة ، و في وقت كان الشعر و الدين و الفلسفة لم ينفصل الواحد منها عن الآخر ، بلغ فن المأساة اليونانية قمة ازدهاره بفضل شعرائه الثلاثة ”يوريبيدس“ و ”إيلسكيلوس“ و ”سوفوكليس“ (العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، ص٧٣). أما الأخير منهم فهو قد كتب مائة و ثلاثاً و عشرين مأساة لم يبق منها إلا سبع فقط أشهرها: ”الكترا“، ”إياس“، ”أنتيجونا“، ”أوديب ملكاً“، ”أوديب في كولونا“ و ... و منذ عصر أرسطو اعتبرت مسرحية ”أوديب ملكاً“ أروع نتاج لعبقريّة بشرية من مسرحيات و أقوالها من الناحية الدرامية. و أرسطو نفسه رأى فيها المثل الأعلى للتراجيديا و اتخذ من تحليله لها أصولاً لهذا الفن و دوّنها في كتابه ”فن الشعر“.

لقد كان من الطبيعي أن تدفع هذه الأسطورة كثيراً من الناظرين و الناثرين القدماء و المحدثين إلى محاولة استلهاها في كتابة مسرحيات جديدة. من القدماء الذين اقتبسوا هذه الأسطورة هم الفيلسوف ”سنيكا“ و الشاعر الكلاسيكي ”كورني“ و ”فولتير“ في القرن الثامن عشر، و من المحدثين الشاعر الإنجليزي ”بيتس“ و الشاعر الألماني ”هوفمان اشتال“، كما كتب الأدباء الفرنسيون عددهم تسع و عشرون، منهم ”سان جورج دي بوهلين“ و ”جان كوكتو“ و ”أندرية جيد“ مسرحيات مقتبسة من أوديب أيضاً. (الحكيم، توفيق، المؤلفات الكاملة ، المجلد الثاني، ص١٧٥) ولكن لم يبلغ أحد منهم في محاولته إلى ذروة بلغها ”سوفوكليس“ في مسرحيته و هذا ما يؤكده ”لويس دي مارينياك“ الأستاذ السويسري الجامعي و المتخصص في آداب اللغة اليونانية القديمة خاصة في تراجيديا أوديب، في مقدّمة كتبها للترجمة الفرنسية لمسرحية ”الملك أوديب“ لتوفيق الحكيم قائلاً: و من ينعم النظر في المعارضات الفرنسيّة، التسع و العشرين، لـ ”أوديب“ لسوفوكليس يتضح جلياً أنه إذا كان قد أمكن معارضة أبلغ المؤلفين الأتنيين في مأساته، فإنّ أحداً لم يبلغ إلى التفوق عليه قط، و لا إلى مساواته فحسب!... (المصدر نفسه، ص ٢١١)

أما المسرحية ففيها يتضح عنصر القضاء و القدر رغم محاولة البطل تجنّب أحكامه، و تتخلّص في أنّ العراقيين قد أنبأوا ”لايوس“ ملك مدينة ”ثيبا“ بأن ابنه سيقتله، فأخذ

الملك جانب الإحتياط و ما إن ولد ابنه حتى أمر بإلقائه على أحد الجبال البعيدة لتفترسه الضواری أو يموت من الجوع. ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل إلى الجبل أشفق على الطفل فأسلمه إلى راع آخر من رعاة "بوليبوس" ملك "كورنثه" و أسلمه هذا الراعى إلى مولاه، و قام بوليبوس بتربيته حتى نشأ و هو لا يعرف حقيقة حاله و كل الذى يعرفه أن أمه "ميروبا" و أن أباه بوليبوس ملك كورنثه. و فى ليلة من الليالى يسمع أوديب تعريضاً بمولده من رجل سكران، فيخرج ليستشير الآلهة فأنبأته بأنه سيقتل والده و يتزوج أمه. و لما كان يعتقد أن بوليبوس هو أبوه فقد أقسم ألا يعود إلى المدينة مرّة ثانية ليمنع تنفيذ القضاء و القدر، و قصد مكاناً غير معلوم حتى قابل فى طريقه الملك لايبوس، و هو لا يعرف أنه هو أبوه الحقيقى، و كانت مقابلهما فى ممرّ ضيق فاختلفا على أيهما يمرّ أولاً و انتهى الأمر بأن اشتبكا فى معركة قُتل فيها لايبوس و بذلك تحقّق الشطر الأول من النبوءة.

واصل أوديب طريقه حتى وصل إلى أسوار المدينة، فرآهم يشكّون فى خوف عظيم عن وحش (سفنكس) له جسد أسد و وجه امرأة و أجنحة نسر يُلقى على كل من يراه سؤالاً فإذا يعجز عن الجواب يقتله. فتطوّع أوديب للقاء هذا الوحش و سأله الوحش عن حيوان يمشى فى الصباح على أربع و عند الظهيرة على اثنين و فى المساء على ثلاثة، فأجابه أوديب بأنه هو الإنسان، فلما علم الوحش أنه أجاب إجابة صحيحة قتل نفسه.

دخل أوديب المدينة منتصراً و اقترح له أهل ثيبا أن يتولى العرش فى غياب ملكهم، فقبل الاقتراح و تزوج الملكة و هى أمه "جوكاستا"، و هو لا يدري أنها أمه، و بذلك يتحقّق الشطر الثانى من النبوءة؛ و رغم أن كل ما حدث كان تنفيذاً لإرادة الآلهة إلا أنها أرسلت طاعوناً مهلكاً على أهل ثيبا جزاءً لما ارتكبوا من قتل الملك، فأوحت الآلهة أن هذا الطاعون لن يرفع إلا بمعاينة قاتل الملك على جريمته؛ و اجتمع الكهّان و الشعب مطالبين أوديب بالبحث عن هذا القاتل و استجاب أوديب طلب شعبه فأخذ يجرى تحقيقاً، و أخيراً اكتشف حقيقة أمره بأنه سبب هذه المصيبة.

فإن أوديب هناك قد شعر بالجرم الكبير الذى ارتكبه حيث لم يستطع أن يتحمل

المصيبة ففقاً عينيه عقاباً لنفسه و لم يجرؤ على قتل نفسه حتى لا يقابل أبويه في العالم الآخر. و”جوكاستا“ شنقت نفسها و غادر أوديب المدينة ترافقه بنته ”أنتيجونا“ و نزل بغابة زيتون في ضواحي أثينا و مات هناك و أقيم له معبد دفن فيه بأثينا. (العشماوى، محمد زكى، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، صص ٧٥، ٧٦)

### القلب و العقل: شهرزاد

إن الأسطورة تقول إن الملك ”شهريار“ و هو من ملوك الفرس أصيب بخيانة زوجته حيث رآها مع عبده الأسود في الفراش فقتلها معاً و قرّر أن يتزوَّج كل ليلة باكرةً عذراء و يقتلها صباحاً انتقاماً من جميع النساء، فأمر وزيره باعداد باكرة في كل ليلة. وعمل وزير بما أمر به، فإذا يوم لم يستطع فيه الوزير أن يجد عذراء أخرى لشهريار فتطوعت شهرزاد بنت الوزير نفسها لهذه المهمة و هي كانت ذكيّة. و أتت بحيلة للخلاص من سيف الملك فأخذت ليلة زفافها تقص على شهريار قصة رائعة ثم تركت باقيها لليلة التالية أو ربطها بقصة أخرى. و واصلت خطتها حتى أكملت ألف ليلة و ليلة، و قد حملت خلالها من شهريار و أنجبت طفلاً في الأسطورة و عندئذ صعب على شهريار أن يقتلها، وهي أم ولده، فكفّ عن وحشيتها. من الطبيعي أن القصة هذه قد أعجبت الكتّاب و الفنانين في العالم، فشهرزاد في الآداب الأوروبية صورة لمن يهتدى إلى الحقيقة و يهدى إليها عن طريق القلب و العاطفة و قصصها ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية في نصرة القلب و العاطفة على التفكير المجرد. (غنيمة هلال، محمد، الأدب المقارن، ص ٣١٧)

والأسطورة لم تغب أيضاً عن عيون الكتّاب في الأدب العربي، إذا حاولوا تفسيرها في ضوء الثقافة و العلم الحديثين، و أضاف طه حسين في كتابه ”أحلام شهرزاد“ ليلة جديدة إلى الليالي السابقة و ناقش في كتابه أحلام فتاة عصرية.

قد رأى توفيق الحكيم في هاتين الشخصيتين و فيما حكّت الأسطورة الشعبية صلاحية لمعالجة فكرته. مسرحية ”شهرزاد“ هي العمل من أعماله المتصلة بالمسرح الذهني، التي

أصدرها عام ١٩٤٣م، أى بعد صدور أهل الكهف بعام واحد، وهى مسرحية تتخذ من أسطورة "ألف ليلة و ليلة" خلفية لها. قد عالج الحكيم فى مسرحيته فكرة ذهنية وهى : هل فى استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده و أن يخصص حياته بالبحث عن المعرفة تاركاً نداء القلب و الجسد الذين يرمزان إلى الحياة الحية. (مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، ص٥٨) فإن الأسطورة نفسها ليست هى بناء الدرامى فى المسرحية و إنما هى المقدمة التى يفترض الحكيم وجودها فى مخيلة القارئ حتى ينطلق منها إلى الأجواء البعيدة تماماً عن الأسطورة. يبدأ الحكيم مسرحيته من نهاية الأسطورة التى تقول إن شهرزاد البطلة الأسطورية هى التى استطاعت أن تنتصر على جنون شهريار و أن تنقذ دماء العذارى بحكايتها، و يفترض أن شهريار هو الآن رجل تخلّص من رغبات الجسد و رغب عن عواطف القلب و قد استحال إلى إنسان يريد أن يهرب من كل ما يربطه بالأرض و يريد أن يكون عقلاً محضاً يعرف فحسب. (هيكل، أحمد، الأدب القصصى و المسرحى فى مصر، ص٣٩١)

### الفن و الحياة: بيجماليون

قصة "بيجماليون" تقوم على أسطورة إغريقية وهى فى الأصل حكاية نحات بارع كان ملكاً على قبرص يدعى بيجماليون. قضى معظم حياته فى العزلة منصرفاً عن الزواج و مخالطة الناس إلى أن صنع تمثالاً عاجياً لإمرأة جميلة، فراقته صنيعته و دعا "أفروديت" آلهة الخصب و الجمال أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال فاستجابت الآلهة لدعائه، بل فعلت أكثر من ذلك إذ وهبت التمثال نفسه الحياة فتزوجها بيجماليون و أسماها "جالاتيا". و أنجبا "بافوس" التى سميت باسمها المدية القبرسية المقدسة. (غنىمى هلال، محمد، الأدب المقارن، ص٣٠٧)

ولكن هذه الحكاية التى تبدو بسيطة أثارت إعجاب الكثير من الأدباء و الرسامين و الموسيقيين إذ دفعتهم إلى محاكاتها و الاستلهام منها. و أول من تحدّث عنه فى الأدب هو "أوفيد الرومانى" فى قصصه "المسخ". ثم تناولها شعراء و كتّاب من مختلف الآداب من



أمثال ”جان جاك روسو“ الفرنسى و ”جاستنو غرو“ الإسبانى و ”جون مارستون“ الإنجليزى فى قصيدته ”نفخ الروح فى صورة بيجماليون“، ثم أخذها ”وليام شوبنك جليبير“ فى ملهاة ”بيجماليون و جالاتيا“. كما استلهمها الكاتب الشهير جورج برنارد شو عام ١٩١٢م، فى كتابة مسرحيته التى تحمل نفس عنوان الأسطورة ”بيجماليون“ فى صورة عصرية. (المصدر نفسه)

### الاستنتاج

قد تناول النقاد المسرحية، منذ ظهورها عام ١٩٣٣م، بالبحث و الدراسة و كتبوا عنها فى صفحات متعددة من الكتب و المقالات. و قد اختلف نظراتهم عن المسرحية، فمنهم الذين يرون فيها عملاً سلبياً رجعياً يثير روح الانهزام فى النفوس، و من أصحاب هذا الرأى: د. محمد مندور، د. عبد القادر قط و محمود أمين العالم. و إلى خلاف هذا الرأى ذهب بعض الآخر منهم: غالى شكرى و د. أحمد هيكل، و هم يرونه عملاً ثورياً تقدماً إصلاحياً قصد منها المؤلف إلى تنبيه أمتة على عدم الإكتفاء بالإعتماد على التاريخ و القيم الماضية و الانفصال عن كل ما يربطها بالحاضر، فمن أصرّ على العيش فى الماضى وحده بروابطه المنقطعة و قيمه البائدة يحكم على نفسه بالموت.

قد كانت المسرحية قبل الحكيم تعتمد فى غالبها على موقفى الإضحاحى و الإبكائى، و هى إما كانت مغرقةً فى الإضحاح مستعينةً بالنكات اللفظية و الحركات المرتجلة و الشخصيات الكاريكاتورية، و إما كانت مغرقةً فى الإبكاء بالكلمات التى تثير فى النفس عاطفة الحزن و تفيض الدموع. لكن الحكيم لم يبأس و لم يقبل النجاح السريع بل حاول أن يغيّر ذوق الجمهور و يرتفع بمستواهم الفكرى، و قام بنقل المسرح من السطحية إلى العمق عن طريق الاهتمام بقضايا الإنسان من حيث هو كائن له عقل و شعور، منصرفاً عن التبعية المطلقة للفكر الغربى إلى. و هذا الإتجاه الفكرى الذى أبعده عن المسرح إلى حدّ ما جعل بعض النقاد معتقدين بأن مسرحه غير صالح لتمثيل و هو للقراءة فحسب.

إن المسرح في بدايته، يكون أداة لتسلية الجمهور و وسيلة لإزالة الهموم التي عاناها الناس في حياتهم اليومية. وكان كل همّ للكاتب المسرحي أن يحقق الغرض الذي يجيىء المتفرج من أجله إلى قاعة التمثيل فيتمسك بكل ما يسهّل له الأمر، وهو لم يهتم بالقيمة الأدبية للنص الذي كتبه للتمثيل، بل أدخل فيه كثيراً من النكات البذيئة و استخدم الكلمات العامية و مزجها بالفصحى و اختلط الشعر بالنثر، لأنه لم يكن يفكر في طبع مسرحياته في الكتب، وكان النص المسرحي مجرد دليل للممثلين للقيام بأدوارهم المحددة. و هكذا أصبح النصّ المسرحي مقصوراً على خشبة المسرح و بعيداً عن الطبقة المثقفة و العائلات التي لم ترفى هذا العمل شيئاً يستحق الإحترام؛ و قد جاء الحكيم و عرفّ الناس المسرح الحقيقي و جعل للنص قيمة في ذاته صالحاً للقراءة قبل التمثيل.

#### المصادر و المنابع

- ١- ابن زيدون، عبد الرحمن، ١٩٩٢م، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ٢- التونجي، محمد، ١٩٩٣م، المعجم المفصل في الأدب، بيروت، الطبعة الأولى.
- ٣- التونجي، محمد، ١٩٨٢م، دراسات في الأدب المقارن، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق.
- ٤- الجبرتي، عبدالرحمن، عجائب آثار في التراجم والأخبار، مكتبة مدبولي، بدون تاريخ، أربعة مجلدات.
- ٥- الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، بدون تاريخ.
- ٦- حاج ابراهيمي، محمد كاظم، ١٣٧٦هـ ش، تاريخ الأدب العربي الحديث، انتشارات دانشگاه اصفهان.
- ٧- الحكيم، توفيق، ١٩٩٤، المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، أربع مجلدات.
- ٨- الشاروني، يوسف، ١٩٦٤م، دراسات في الأدب العربي المعاصر، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة.
- ٩- ضيف، شوقي، ١٩٦١م، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية.
- ١٠- العشماوي، محمد زكي، ١٩٩٤م، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى.
- ١١- غاسنر، جون، كوّن، إدوارد، ت. مؤنس الرزّاز، ١٩٨٢م، قاموس المسرح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.

- ١٢- غنىمى هلال، محمد، ١٩٨١م، الأدب المقارن، دار العودة و دار الثقافة، الطبعة الخامسة.
- ١٣- الفاخورى، حنا، الجامع فى تاريخ الأدب العربى (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، بدون تاريخ.
- ١٤- قط، عبد القادر، ١٩٧٨م، من الفنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت.
- ١٥- مرزوق، حلیمى، ١٩٨٣م، تطور النقد و التفكير الأدبى الحديث فى الربع الرابع من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت.
- ١٦- المقدسى، أنیس، ١٩٧٣م، الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث، دار الملايين، بيروت، الطبعة الثالثة.
- ١٧- مندور، محمد، ٢٠٠٢م، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية.
- ١٨- مندور، محمد، ١٩٨٩م، فنون الأدب العربى المسرح، دار النهضة، القاهرة.
- ١٩- هیکل، أحمد، ١٩٧٠م، الأدب القصصى و المسرحى فى مصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.
- ٢٠- هیکل، أحمد، ١٩٥٨م، تطور الأدب الحديث فى مصر، القاهرة.