



Conflict in Tawfiq al-Hakim's Ya Tali' al-Shajara

Shaker Ameri^{1*}, Ali Shahriari²

Abstract

In presenting events, a writer heavily relies on conflict which is considered the main driving force of the fictional work. Conflict is a key element in dramatic texts and plays an important role in developing events in them. It reveals the differences arising from conflicting opinions and viewpoints among the characters regarding a particular issue or idea between the characters of the play. This research, based on a descriptive-analytical method, aims to study the conflict in Tawfiq al-Hakim's Ya Tali' al-Shajara. This play is one of the first plays written in an absurd style in Arabic literature, depicting events in an absurd manner. The play presented a new concept of the internal conflict and specific worldview of its characters. It appears that Al-Hakim paid great attention to the psychological dimensions of the characters in this play, a hallmark of the theater of the absurd. Al-Hakim skillfully used all kinds of conflict in the play, although the internal conflict was more evident in it. The conflict in this play is not between human desires but between abstract mental positions and ideas, represented by contrasting pairs such as dream and reality, fantasy and reality, immortality and annihilation.

Keywords: conflict, Ya Tali' al-Shajara, theatrical text, Tawfiq al-Hakim, Arabic narrative.

Received: 12/05/2024

Accepted: 20/11/2024

¹ Corresponding Author Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran, Email: sh.ameri@semnan.ac.ir

² Master's in Arabic Language, Shahid Beheshti University, Tehran Iran,
Email: ali.1363shar@gmail.com



© The Author(s).

Publisher: Faculty of Literature & Humanities, University of Kharazmi and Iranian Association of Arabic Language & Literature.



فصلية دراسات في السردانية العربية

الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠

الرقم الإلكتروني الدولي الموحد: ٢٧١٧-٠١٧٩



الصراع في مسرحية "يا طالع الشجرة" ل توفيق الحكيم

شاهر العامري^{١*} ، علي شهرياري^٢

الملخص

يعتمد الكاتب عند إبراد الأحداث على الصراع الذي يعتبر المحرك الرئيس للعمل الروائي، فالصراع من العناصر الرئيسية للمسرحية وهو يلعب دوراً مهماً في تطوير الأحداث داخل النص المسرحي، وهو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، ولذلك قيل: النقاد لا مسرح بلا صراع. فمن هذا المنطلق، يهدف هذا البحث المعتمد على المنهج الوصفي - التحليلي إلى دراسة الصراع في مسرحية «يا طالع الشجرة» أنموذجًا للصراع في النصوص المسرحية لـ توفيق الحكيم؛ وهذه المسرحية هي من أول المسرحيات التي كتبت بأسلوب عبلي في الأدب العربي، وهي تتحدث عن المحوادث بطريقة عببية، أهم النتائج التي توصل إليها البحث ما يلي: قدمت مسرحية يا طالع الشجرة مفهوماً جديداً للصراع الداخلي والرؤية العالمية المحددة لشخصياتها. يبدو أن الحكيم في هذه المسرحية اهتم كثيراً بالبعد السيكولوجي للشخصيات، وهذا الأمر من خصائص مسرح اللامعقول. استخدم الحكيم كل أنواع الصراع في مسرحية يا طالع الشجرة بمهارة وإن كان الصراع الداخلي أكثر وضوحاً فيها. استمرارية الصراع تظهر بشكل متواصل غير منقطع في هذه المسرحية، ويتم متابعته بمهارة جيدة من بداية المسرحية، إلى نهايتها. لم يكن الصراع في هذه المسرحية بين إرادات إنسانية، بل كان صراعاً بين مواقف وأفكار ذهنية مجردة جاءت في شكل ثنيات متناقضة تملأ في الحلم والواقع، والخيال والحقيقة، والخلود والفناء، وهذه الأفكار المتضاربة انبثقت من فكرة الحياة والفن.

٢٠٢٣/٥/١٢: محمد أمين

٢٠٢٣/٥/١٢: محمد أمين

الكلمات الدليلية: الصراع، يا طالع الشجرة، النص المسرحي، توفيق الحكيم، السردانية العربية.

^١ الكاتب المسؤول: أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، إيران، البريد الإلكتروني: sh.ameri@semnan.ac.ir

^٢ ماجستير لغة عربية، جامعة الشهيد بخشتي، تهران، إيران، البريد الإلكتروني: ali.1363shar@gmail.com

الناشر: © جامعة الحوارزmi والجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها.

حقوق التأليف والنشر © المؤلفون



١. المقدمة

المسرحية هي من أهم الأجناس التي جمعت بين القالبين الأدبي والفنى، فهي ضرب من الأدب باعتبارها نصاً مادته الكلمة، وضرب من الفن باعتبارها عرض تمثيلي تتدخل فيه مجموعة من الفنون كالتأثيرات الصوتية والبصرية. فالمسرحية، إذًا، فن من فنون التعبير الأدائي، يتم فيه تحويل نص مكتوب إلى عرض تمثيلي.

وقد حمل النص المسرحي في طياته العديد من الإبداعات المشحونة بتعابير أصحابها عن رؤيتهم التأملية في الحياة، قبل أن يقدمها الممثلون إلى الجمهور. فالنص المسرحي له حق الأسبقية في موضوع دراسات العرض والمسرح، وغياب نص المسرحية هو غياب للمسرح بكل معنى الكلمة، إذن فلا مسرح بدون مسرحية.

«ومن المعلوم أن فن المسرحية من الفنون الوافدة التي وفدت إلى العرب من الغرب في منتصف القرن التاسع عشر». (باقثير، ١٩٨٥ م ٢٢: ٢٢). وكان عند العرب المواد الخام التي كانت تصلح أن تكون لديهم مسرحية من الطراز الأول، ولكنهم لم يهتموا بها بل كانوا مشغولين فرحين بالشعر الغنائي. والمسرحية لها عناصر، وهذه العناصر تلعب دوراً مهماً في إرساء بنية المسرحية وتقديها وتحليلها وهي: النكارة الأساسية، والشخصيات، والموضوع، والصراع، والحوار، والحبكة.

والصراع هو من العناصر الرئيسية والفعالة في النص المسرحي، وهو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، ولذلك قيل لا مسرح بلا صراع، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في موقف تظهر ما بينها من صراع؛ فإنه لا يكون قد كتب مسرحية حقيقة، إنما قيمة المسرحية بالصراع الواقع بين الشخصيات ونوعية رسمه في إطار المسرحية. إذًا، يمكن القول بأن أحد عوامل نجاح الكاتب في تقسيم مسرحياته هو معالجة عنصر الصراع وإشباعه بشكل في ممتاز.

ويعد توفيق الحكيم من أهم كتاب المسرحية في العالم العربي الذين كان آثارهم دور الريادة في كتابة المسرحية، وكان لمهارته وموهبتها الخاصة دور مميز. وهو يستخدم في مسرحياته المبادئ والقواعد الخاصة للكتابة المسرحية بطريقة مميزة تجعله الرائد الأول لهذه الفن في الوطن العربي بحيث يمكننا أن نصفه بأنه أبو المسرحية العربية.

استخدم توفيق الحكيم عنصر الصراع في مسرحياته بمهارة مدهشة وتعامل معه بطريقته الخاصة ما جعل مسرحياته تحظى بالإشادة بين النقاد والإقبال من قبل الجمهور. وتعتبر مسرحية يا طالع الشجرة من أهم مسرحيات توفيق الحكيم التي استطاع فيها أن يستخدم عنصر الصراع ويفتى القارئ معه حتى اللحظات الأخيرة من القصة يتطلع نهاية هذا الصراع.

١.١ أسلحة البحث

ترنو هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما هو دور الصراع في نمو وتطور المسرحية؟

- كيف ساهمت الشخصيات في نمو وتطور الصراع؟

- ما هي أنواع الصراع عند توفيق الحكيم، وكيف استخدمها في المسرحية؟.

٢.١ ضرورة البحث

إن العامل الذي جعلنا نختار هذا الموضوع للبحث والمناقشة هو أن المسرحية كجنس أدبي مهم لم يصل فيما بعد إلى مكانة بارزة بين الباحثين في مجال الأدب العربي، ولا يزال يحتاج إلى اهتمام أكثر من قبل باحثي الأدب العربي. فضلاً عن أن دراسة أحد عناصر المسرحية، وهو عنصر الصراع الذي ظهر بشكل خاص في مسرحيات توفيق الحكيم، يعتبر ضرورة ملحة.

٣.١ أهداف البحث

- التعرف إلى الصراع في النص المسرحي كواحد من عناصر المسرحية المهمة.
- دراسة أنواع الصراع وكيفية نموها وتطورها في المسرحية.

٤ منهج البحث

اتبعنا في هذا المقال المنهج الوصفي-التحليلي الذي يقوم بدراسة الظواهر اللغوية تمهيداً لتصنيفها وبالتالي تحليلها وفقاً للمعطيات العلمية، حيث تناولت المسرحية مفهوم الصراع، ثم قامت بتحليل الصراع نفسه. واستخدمنا، أيضاً، من المنهج الفني الذي يعدُّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات النصوص الشريعة في تاريخ الأدب العربي لدراسة جماليات النص الحالي.

٥ خلفية البحث

هناك دراسات كثيرة تناولت موضوع المسرحية وعناصرها ولم تعالج مفهوم الصراع بشكل مستقل، لكن هناك دراسات تناولت مفهوم الصراع وأهميته في تطور الأحداث داخل النص المسرحي؛ منها على سبيل المثال:

- مقالة (مسرحية توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة)، للباحث نادر سليم، مجلة الأفلام، السنة الأولى، رجب (١٣٨٤) الجزء ٤. جاء الباحث في هذا المقالة بشرح مختصر عن الفرق بين المسرح الكلاسيكي ومسرح اللامعقول، ثم ناقش أوجه التشابه والاختلاف بين مسرحية "يا طالع الشجرة" لـ توفيق الحكيم والمسرحيات التي كُتبت على غرار مسرح اللامعقول في الغرب مثل مسرحيات يوجين يونسكي. وفي النهاية يصل الباحث إلى أن الحكيم لم ينجح كثيراً في مسرحية يا طالع الشجرة التي كتبها على أساس مسرح اللامعقول، وهذه المسرحية لا تحقق نجاحاً مثل المسرحيات الغربية التي كُتبت بأسلوب عيشي، وكان بإمكان الحكيم أن يكتبه بنفس الأسلوب الواقعي.

- مقالة (الصراع في مسرحية الغريل لشاكر خصباك) لوكستان نجم الدين، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية العدد ٣٢ السنة السابعة عشرة (٢٠٢٣)، جامعة كركوك. تطرق الباحث في مقدمة البحث إلى الصراع وأهميته في النص المسرحي، وفي المبحث الأول من هذا المقال تناول مفهوم الصراع من جهة اللغة والمصطلح وتعریف الصراع وتحديد

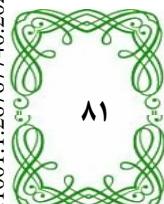


أنواعه، وقدم في المبحث الثاني نموذجاً تطبيقياً للصراع في مسرحية الغرباء، وأهم ما توصل إليه في هذا المقال أن عنصر الصراع هو من أهم عناصر البناء المسرحي، كونه جوهرة المسرحية؛ ولأنه من أكثر الوسائل التي يوظفها الكاتب المسرحي قدرة ومتعدة وإثارة، وحركة وحيوية، على جذب اهتمام الجمهور وكل ذلك يمثل قدرة الكاتب في إثراء صراعه وإعطائه دوراً كبيراً فينجاح المسرحية. وما وصل له الباحث أيضاً هو أن الصراع الداخلي في مسرحية الغرباء ظهر بقوة وبشكل واضح، ولاسيما الصراع النفسي للشخصية مع ذاتها وأيضاً استطاع الكاتب تحريك الصراع بين شخصوص مسرحيته مما جعلها مليئة بالتشويق، والمتعة والإثارة.

- مقالة (الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف ل توفيق الحكيم) لنعيمة سعدية، مجلة مقامات، المجلد ٤ ، العدد ٢٠٢٢)؛تناولت الباحثة مفهوم الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف، وتطرق لموضوع الصراع في هذه المسرحية، وأهم ما وصلت إليه هو أن مسرحية أهل الكهف مسرحية تقوم على فكرة صراع الإنسان مع الزمن أو ما يعرف بمسرح الأفكار، حيث أرادت شخصيات هذه المسرحية أن تعيش في الماضي، لأنها لم تستطع التأقلم مع المجتمع الجديد، وفي النتيجة أجرت على العودة إلى الماضي. يتولد الصراع في مسرح الفكر من خلال تضارب الأفكار في الذهن.

- (الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ) رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير جامعة المنيا (٢٠٢٢)؛ للباحثة عليا رمضان، وتناولت الدراسة التي جاءت على شكل مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، تتبعها خاتمة، ثم المصادر والمراجع تجربة الكاتب المسرحي (السيد حافظ)؛ حيث تناولت الباحثة في التمهيد الحديث عن المسرح والدراما والكاتب وذكر أعماله المسرحية وبنية مختصرة عن حياته ومكانته؛ وجاء الفصل الأول وعنوانه الفضاء الدرامي في مسرح السيد حافظ وضم مباحث ثلاثة، وجاء الفصل الثاني بعنوان آلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ وأيضاً ضم ثلاثة مباحث والفصل الثالث ضم ثلاثة مباحث أيضاً. عالجت الباحثة في المبحث الأول من الفصل الثالث في هذه الدراسة مفهوم الصراع وتعريفه وأنواعه. وأهم ما توصلت إليه الباحثة، هو أنّ وظيفة الفضاء الدرامي في أعمال السيد حافظ المسرحية قد تقارب من وظيفة الحوار؛ إذ إن الفضاء الدرامي أسهم في قراءة نصوص السيد حافظ المسرحية وأبرز قضيابه الإنسانية. كما اتضحت من خلال فضاء الحوار أن الكاتب مزج بين الكوميديا والتراجيديا وظهر ذلك في مسرحية الفلاح عبد المطیع والرقص على النار؛ ذلك للتخفيف من حدة الصراع والألم والغضب الذي وصل إلى المتلقى، وعken القول: إنّ الباحثة لم تعالج مفهوم الصراع بصورة مستقلة ولم تطبقه في نماذج من مسرحيات الكاتب السيد حافظ؛ بل اكتفت بالتعريف والمصطلحات الفنية بالنسبة للمسرح والمسرحية.

- (البناء الدرامي في مسرحية بجماليون، ل توفيق الحكيم)؛ رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير (٢٠١٩)، جامعة التبسى، للباحثة زينة باهي، انقسمت إلى مدخل وفصلين، حيث تناولت في تمهيد هذه الدراسة مفهوم المسرح وتعريف المسرحية وعناصرها وأنواعها، وفي الفصل الثاني عالجت موضوع الشخصية وأنواعها وسلطت الضوء على





الشخصيات في مسرحية بجماليون؛ وفي الفصل الثاني تناولت عنصر الصراع وقامت بدراسة تطبقة لمفهوم الصراع وأنواعه في مسرحية بجماليون. وأهم ما توصلت إليه الباحثة أن توفيق الحكيم لم يوفق في رسم أبعاد شخصوص المسرحية الاجتماعية والمادية ولكنه أجاد رسم بعد النفسي الذي يرمي إلى الذاتية والترجسية. كما تعددت الصراعات وتشابكت في هذه المسرحية بتتنوع القوى الداخلية والخارجية لكنها كانت تصب في إطار صراع الشخصية الموربة.

- (بناء الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية عند إدريس قرقوة: (المرأة الصقر) أنموذجاً، دراسة تحليلية بنائية)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة محمد بوضياف (٢٠١٩) للباحثة رداوي خولة. انقسمت إلى مقدمة وتمهيد، وفضلين، تناولت الباحثة في التمهيد تعريف المسرح الجزائري وأيضاً تاريخه وجنوره، فيما تحدثت في الفصل الأول حول مفهوم الحدث والصراع في المسرحية، وفي الفصل الثاني عالجت مفهوم الحدث والصراع في مسرحية (المرأة الصقر). وتوصل البحث إلى أن مسرحية (المرأة الصقر) تميز بكثافة الأحداث من حيث تسلسلها وتطورها، وعالج الكاتب في هذه المسرحية الصراع بين القيم والأفكار وعدم الصمود والاستسلام للأفكار الأجنبية التي لا تخدم مصالح الشعب، وأشار أيضاً إلى أن الحدث هو العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية ولا يمكنها الاستغناء عنه لأنه الأساس، فهو الأداة التي تتحرك بها الشخصيات عن طريق الحوار والحركة، وهو المادة الخام للعمل المسرحي الذي يتمثل في الحدث والصراع وفي حركة الممثلين على حشبة المسرح.

- (الصراع الداخلي لشخص الرئيس في مسرحية النور ساطع من نوس)، للباحث محمد دسروال جابر، رسالة لنيل درجة الماجستير مقدمة لجامعة مولانا إبراهيم (٢٠١٩)؛ انقسمت إلى أربعة فصول ضمن الفصل الأول المقدمة، أهداف البحث، أسئلة البحث، وخلفية البحث، فيما درس الباحث في الفصل الثاني الإطار النظري للبحث، وضمن عرض البيانات وتحليلها، وضم الفصل الرابع خلاصة البحث والاقتراحات. وأهم ما وصل له الباحث هو أن الصراع الداخلي الذي تعاني منه شخصيات المسرحية ناتج عن القلق، الارتباك، والمعارضة، وأن العوامل المسيبة للصراع الداخلي في مسرحية النور ساطع من نوس هي الاختلافات بين الأفراد وهذه الاختلافات تولد الصراع داخل المسرحية.

بعد التعرف على خلفية البحث، حاولنا الابتعاد عن التكرار بالنسبة لما جاء في هذه الدراسات، ومعالجة الموضوع بعمق في دراسة الصراع في المسرحية ومعالجة أنواعه التي تمت مناقشتها بطريقة معينة، كما تم تحديد نقاط القوة والضعف في كيفية استخدام الصراع في مسرحية "يا طالع الشجرة".

٢. بدايات ومظاهر المسرح في مصر

في الوقت الذي غزا فيه نابليون مصرًّا واحتلها لمدة عامين كانوا هما منطلق النهضة العربية، دخل نوع من الفن إلى الأدب العربي، وكان العرب لم يعرفوه جيداً من قبل، ورغم وجود علاماته ورموزه في أدفهم، إلا أنهم تجاهلوا المسرح والمسرحية، وعلى





هذا الأساس أصبح المسرح عندهم نوعاً من الفن الغربي الذي اعتبروه هبة من الغرب. وتعد مصر أم الفنون والحضارة المُشرقة، فهي مهد المسرح العربي عمّة، وكان هذا بعد الحملة الفرنسية لنابليون على مصر، فقد حمل الفرنسيون معهم بعض الفنون التي تميّزت بها أوروبا إبان عصر النهضة ومنها المسرح» (إسماعيل، ٢٠١٧: ٤). انتشر المسرح في مصر بالشكل الغربي في البداية، وهو في الحقيقة كان تقليداً بسيطاً للمسرح الفرنسي، «حيث قدم على خشبات مسرح مصرية بحضور وأداء فرنسي، ولم يعرف عنه المصريون إلا الذين كانوا يسترقون النظر إليه خلسة، وبعد انتهاء الحملة الفرنسية قام المسرح العربي بشكله الحالي بطابع عربي وحضور عربي» (сад جروف، ١٩٧٧: ٦٤). إن مسرح مصر الحالي بني على أساس مسرح مصر القديم، الذي كان يسمى بمسرح خيال الظل، وهو شكل من أشكال فن الأداء الذي يعتمد على الشخصيات البصرية التي تؤدي أدوارها من خلال انعكاس ظلّها عبر إضاءة خاصة يحركها صاحب المسرح. «وغالباً ما كان يقوم على شخص واحد فقط، هو المسؤول عن تأليف القصة، وتحريك الشخصيات، والإضاءة وكل شيء، وبهذا لم تكن فكرة المسرح مستهجنة لدى المصريين مع دخول الحملة الفرنسية» (сад جروف، ١٩٧٧: ٦٧). وبعد فترة تألق المسرح المصري بظهور نجوم مثل مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني وبعقوب صنع، ورغم أن هذه الأسماء الثلاثة لمعت في تاريخ المسرح المصري، إلا أنهم لم يستخدموا التراث العربي في مسرحياتهم بشكل جيد واعتمدوا كثيراً على ظاهرة المسرح الغربي، «فقد غرّضت أول مسرحية مارون النقاش عام ١٨٤٧م باسم البخيل، استوحى فكرتها من موليير، وحاكت المسرح العربي بشكل كامل، وأهلوا مسألة أن الإرث العربي قابل للتطوير والتحديث بشكلٍ يماشي ويحاكي الواقع العربي. كان الطابع الغالب على مسرح النقاش طابعاً أدبياً، حيث اعتمد على النص الأدبي كمدخل لمسرحه، ثم عرج بعد ذلك على القصص الشعبية برواية أدبية كالشعر المغنى، إلا أن مسرحه لم يلق رواجاً كبيراً. ثم تبعه القباني الذي اعتمد في مسرحه على الإنشاد والحكايا الشعبية المروية، على أن رأي بعض التقادير يرجح أفضلية الصياغة الأدبية في مسرح النقاش، إلا أن مسرح القباني كان أقرب قليلاً للناس» (نجم، ١٩٦٣م: ٤٥). واستمر المسرح المصري على هذا الشكل في تقليده للمسرح الغربي حتى أوائل الستينيات، حيث اكتمل نضجمه كمسرح عربي بحث يحاكي الواقع والشارع العربي، خاصة في مصر، وكان هناك كتاب كبار هم رواد مسرح الستينيات في مصر ومن بينهم شاد رشدي، ألفريد فروج، سعد الدين وهبة، يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم.

٣. مفهوم المسرحية في الأدب الحديث

المسرحية ضرب من الأدب وهي وليدة الحياة البشرية، وهي قبل أن تكون فناً أدبياً كانت حاضرة بين البشر، ويعايشون معها وهي أيضاً كانت وما زالت تعيش معهم. إذًا، المسرحية هي الفن القسم الذي عرفه الإنسان، وكان يمارسه في حياته؛ والطقوس الدينية والعادات الاجتماعية التي كانت تمارسها الأقوام القديمة هي خير نموذج لمفهوم المسرح والمسرحية، حيث إن «المصريين القدماء كانت لديهم مسرحيات أخرى كانوا يمثلونها في معابدهم إلا أنها اندررت لما اندثرت الديانة الفرعونية القديمة» (باقثير، ١٩٥٤م: ٢٢). فالمسرحية مكانها الشارع والبيوت، وهي ترسّب بين الفقير والغني، والجميع يفهم لغتها وهي تختلف تماماً





عن الشعر، فالشعر يكتب ليقرأ، لكن المسرحية تُكتب لتعيش، ولم يعرف العرب المسرح بشكله اليوم كتابةً وتمثيلاً إلا في «أواسط القرن التاسع عشر، وإنهم نقلوه عن الغرب نقلًا حرفياً، ثم أخذوا يعملون فيه تعريبًا وتقريباً لذوقهم، وقد اندفعوا نحو لشعورهم بالحاجة إليه» (الجندى، ١٥: ٢٠١٥)، ويرى معظم النقاد أن مارون النقاش هو أول من أدخل المسرح إلى الأدب العربي وكانت له محاولة جادة، ربما كانت هناك أرضية مناسبة لنمو وظهور المسرحية بين العرب؛ الحروب بين القبائل، العادات والتقاليد، سوق عكاظ، الصعاليك، الغزوات والفتوحات الإسلامية، ومثل هذه المواد الخام كانت تصلح أن تكون موضوعات لكتاب المسرحية، لكن العرب لم يتبعوها لذلك، «المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي تكتب لتقرأ من جهة، ومثل من جهة ثانية» (كحول، ٧: ٢٠٠٧)، أي أنها عبارة عن نص أو قصة تمثل في مكان يسمى خشبة المسرح، حيث تعرض فكرة أو موضوع معين عن طريق حوار يدور بين مجموعة من الأشخاص، يتصور هذا الأخير إلى صراع حاد حتى يبلغ قمة التعقيد ليصل في الأخير إلى حل وبالتالي تكون نهاية المسرحية. وللمسرحية أقسام أو أنواع: المأساة أو التراجيديا، والملهاة أو الكوميديا، والمشاجة والمزلية؛ وكل منها لها تعريفها الخاص والمميز بها، إذ يعتقد بعض النقاد أن المسرحية نوعان وهما المأساة والملهاة، وتحتوي المسرحية على عناصر وهي: الفكرة الرئيسية، الشخصيات، الموضوع، الصراع، الحوار، والحبكة.

٤. الممارسة الفلسفية للتفكيكية

وردت كلمة صراع في المعاجم القديمة، حيث ذكرت أنَّ الصراع «مشتق من الفعل الثلاثي صرَّع، والصرع هو الطرح على الأرض، ويعني رمي شيء ما على الأرض أو قذفه» (الفيروزآبادي، ٥٠٠٥: ٧٥٥). أما في المعاجم الحديثة فالصراع هو «تضاد الأشخاص أو القوى المعتمد عليه الفعل في الدراما والقصة ... والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينموا من تفاعل قوى متعارضة، أفكار ومصالح وأرادات» (فتحي، د.ت: ٢٢٢). فالصراع موجود في حياة البشر مadam التضارب والتتصادم موجود بينهم، والصراع لا يظهر بين شخصيتين أو بين فكريتين، بل يتعدى ذلك كالنزاع بين عقائد ومبادئ تدرج تحت الدين والقيم والأخلاق. «ولكي يستند الصراع ويختدم يجب أن يتحقق التباين بين الشخصيات، ويجب أن تكون بين الشخصيات شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقتنع بأنصار الحلول، فإما بلوغ ما يريد أو يتحطم» (ياكثير، ٤٩٥: ٥٦).

ويعد الصراع من أقدم العناصر الدرامية، فقد وجد الدارسون أنَّ الصراع موجود منذ القدم، إذ إنه مرتبط حتى بالديانات، «عنصر الصراع الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي، وربما يمكن تفسير ذلك بأنَّ الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر، وعنصر الغواية المتمثل في الشيطان» (جمودة، ١٩٩٨: ١٧). ومن هنا بدأت فكرة الصراع تنمو وتتطور فاتسعت دائرة الأطراف ومواضيعها حتى قال عنه أهل الاحتفاص إنَّ «الصراع قد يكون بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة والصراع يتوفّر في العالم الخارجي كما يتوفّر داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعاً خارجياً أو صراعاً داخلياً أو مزيجاً من الصراع الخارجي والنفسي»





(رشدي، ١٩٩٨م: ٤٤). فهذا التصور الذي طرأ على الصراع أساسه التضاد في كل الموجودات؛ مادية كانت أو معنية فهي تستلزم وجود نقاضها ومعارضها، وهذا التضاد جعل الصراع في تنوع، إذ شمل الوجود الحسي للإنسان وفكرة الجرد، فجعله في صراع دائم ليس مع ما هو خارجي فحسب، بل مع نفسه أيضاً، ومن هنا يمكن القول إن الصراع ينشأ من التناقض.

٥. مفهوم الصراع في المسرحية

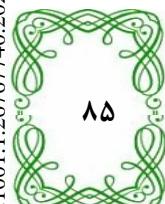
إن الصراع هو الركيزة الأساسية في أي عمل مسرحي. فالمسرحية التي تخلو من الصراع تعد مسرحية حامدة وصلبة، وعديمة العواطف، خالية من الحركة والملائمة والانفعال والأثارة والتشويق، و«الصراع هو الذي يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي» (م.ن: ١٢)، «أهمية الصراع لا تكمن في كونه جانباً يبرع فيه الكاتب فحسب، بل في كونه رؤية واعية لحركة المجتمع. فالكاتب الناجح يجعل القارئ يعيش أجواء الصراع، ومن ثم يتفاعل معه، وهذا يضفي أهمية كبيرة عليه، والعناية به؛ لأن الصراع لا ينتهي، في الواقع، ما دام هناك خير يتصادم ويتنازع مع الشر، من أجل ذلك أصبح الصراع في العمل المسرحي عبارة عن ساحة يصطحب فيها الجدل بين عناصر الثبات والاستقرار وعناصر الحركة والحيوية» (عثمان، ١٩٩٠م: ١٧٣).

ويتميز الصراع الدرامي في النص المسرحي عن نظرائه من الفنون الأدبية الأخرى بالتزعم الدرامية النابعة من الفعل الدرامي الذي يتبع أفعالاً تصادميةً يجعل الصراع يتطور حتى يصل إلى النورة، فهو يحدد النص المسرحي حتى نهايته؛ لذلك فهو بمثابة رابط درامي تتحلى فيه عناصر التأليف المسرحي، ومن هنا «يتمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث» (جمودة، ١٩٩٨م: ١١٨).

ولا شك أن عناصر البنية الدرامية لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فالصراع والحدث والشخصية والمحوار وباقى العناصر الفنية الأخرى داخل النص المسرحي لها دور مهم في العمل الإبداعي، وكل منها يسهم في أبرز الآخر؛ فالصراع الدرامي مسؤول عن حركةحدث داخل النص، والحدث المسرحي مسؤول عن حركة الشخصية، والشخصية مسؤولة عن حركة الصراع، والمحوار مسؤول عن توضيح ملامح اللغة وأنمطتها؛ كما أنه يكشف ويظهر العناصر الدامية كلها، وكل ذلك يسير وفق خط فضائي يرسمه المتناثق في ذهنه وهو يعيش النص المسرحي؛ يقرؤه أو يشاهده.

٦. نبذة عن مسرحية يا طالع الشجرة

كتب توفيق الحكيم مسرحية يا طالع الشجرة عام ١٩٦٢م وحاول فيها أن «يحافظ على تحقيق نظرته التعادلية بين الشكل الأروي الحديث من جانب، والفن المصري الشعبي القديم من جانب آخر» (سخسون، ١٩٩٩م: ٨١)، فاختار المنبع الشعبي مصدراً لاستلهام عمله وانتقى مقطعاً غنائياً شعبياً، طالما ردده الصبية المصريون في القرى والأحياء الشعبية متوازنين كلماته، وغافلين عن معناه الذي لم يذكر أن أحداً قد التقشه، إلى أن ظفر به الحكيم فحمله بمعانٍ ترتبط بأسئلة حول الوجود الإنساني ومدى جدواه. يتخذ توفيق الحكيم من مطلع الأغنية التراثية الشعبية «يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة»





عنواناً لهذه المسرحية، رابطاً بين فن اللامعقول من ناحية، والرمز من ناحية أخرى؛ فالأغنية في معناها الحرفي غير معقوله؛ إذ يستحيل أن تجد بقرة فوق الشجرة، ولكنها في جوهرها محملة بالرمز؛ حيث إنما موال يجري على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى أن يوجد عليه بقرة تسقيه شيئاً من لبnya؛ وبذلك يؤكّد الحكيم على تأصيل اللامعقول في التراث الشعبي المصري. وتعد هذه المسرحية من أول المسرحيات التي نضمت بأسلوب عبشي في الوطن العربي.

تأتي مسرحية باطالع الشجرة في فصلين وبدأ الحكيم نصه بملحوظات إخراجية يقول فيها: «لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة؛ فالماضي والحاضر والمستقبل، أحياناً، توجد كلها في نفس الوقت، والشخص الواحد يوجد في مكانين على المسرح، ويتكلّم بنفس صوته مرتين نفس الوقت، كل شيء هنا متداخل في كل شيء» (الحكيم، ٢٠١٩ م: ٢٧). وهذه المسرحية من حيث بنائها الخارجي قسمان وهما غير منفصلين بتفاصيل زمي؛ القسم الأول منها يبدأ بتحقيق بين الحق والخادمة حول اختفاء السيدة بحانة، والقسم الثاني يبدأ مع رجال الحفر حيث يبحثون تحت الشجرة عن جثة الزوجة دون جدو. وقصة هذه المسرحية هي حول اختفاء أمّة باسم بحانة ويبدأ البحث عنها مع حضور شخصية الحق في المشهد، والحق يبدأ البحث عنها مع خادمة البيت وزوج بحانة والدرويش. وبعد حوار طويل مملوء بالرموز والآشارات يصل الحق إلى أن الزوج هو الذي قتل زوجته ويحكم عليه بالسجن. وفي الفصل الثاني، وبينما كان الحق ورجال الحفر يبحثون عن جثة الزوجة، تدخل الزوجة فتسود الجميع لحظات من الصمت والدهشة. وبعد ذلك يُفريج عن زوجها الذي يسأل، بعد ذلك، عن علة اختفائها والزوجة تصر على عدم الإفصاح، فيضيق صدره، ويفقد أعصابه، فيتقطّع على عنقها فتسقط جسداً هاماً. وفي النهاية يقوم الزوج بيدن جثة زوجته تحت الشجرة.

٧. أنواع الصراع في المسرحية

بما أن المسرحية هي عبارة عن حدث كامل قائم بذاته؛ لأن الصراع مرتبط بالحدث، إذن فمفهوم الصراع الدرامي يختلف مع الصراع الذي يمكن أن يحدث بين شخصيتين أو بين فكريتين، فالصراع المسرحي مع أنه يخلق نوعاً من التوتر في جو المسرحية، لكنه يمتلك البنية والخصائص التي يجب على الكاتب أن يضعها بمهارة في البناء الدرامي داخل النص المسرحي بحيث تتدفق بشكل أدبي. «فالصراع يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يصل إليه، وبذلك يظل قائماً وقوياً من أول المسرحية إلى آخرها، ولأنه يتوجه إلى هدف معين فإنه يسير في مسار محدد، فيحذف عنه الكاتب كل ما لا يخدم هذا الهدف، ويضيف كل ما يخدم الهدف» (بلبل، ٢٠٠٣ م: ٥٤). وهناك نوعان أساسيان للصراع الدرامي وهما الصراع الخارجي والصراع الداخلي.

٧.١ الصراع الخارجي

الصراع ظاهرة كانت موجودة بين البشر منذ القدم، حيث تمثل صفة ثابتة فيهم، وهو يعطي للحياة روحًا وشكلاً، وربما يجعل استمرار الحياة أمراً مهماً وحساساً للإنسان، ويمكن القول إنّ الحياة بلا صراع هي حياة مملة ومؤلمة لأنّها لا تحتوي على الفعل





والحركة والأمل والبهجة، ولذلك تصبح حياة صعبة وبلا روح، حالية من المدف والعمل الجاد. والصراع الخارجي هو نوع من الصراع الظاهر والبلي في النص المسرحي الذي يستطيع المتلقى التوابل معه بكل بساطة، «وهو الصراع الذي يكون خارج النفس الإنسانية، كأن يكون بين قوتين ظاهرين، أو بين قوتين أحدهما ظاهرة والأخرى خفية، لكنها ظاهرة الآخر» (عبد الجبار، ٢٠١٣: ٥١)، كأن يكون بين شخصية وشخصية أخرى مضادة لها، أو بينها وبين القوى الطبيعية الخفية، أو مع القدر والموت والآله. و«الصراع تبدو تجلياته في الحوار وفي الحركة والفعل» (الشنطي، ٢٠١٦م: ٢١٣). أما الصراع الخارجي في مسرحية يا طالع الشجرة فلم يكن واضح البيان لأن فكرة الكاتب لم تكن واضحة وهذه من خصائص مسرح العبث أو اللامعقول، وهو بعيد عن الواقعية. فالصراع الخارجي كان متعدد الشعب ولم يكن متمركزا حول قضية واضحة؛ حيث يبدأ القسم الأول بحوار الحق مع الخادمة حول اختفاء السيدة بحانة، المرتبط باختفاء السحلية الملقبة بالشيخة حضره.

«المُحقق: متى اختفت سيدتك بالضبط؟

الخادمة: ساعة عود السحلية إلى حجرها.

المُتحقق: تقصدين المغرب؟

الخادمة: لم أبصر الشمس تغرب.

المُتحقق: ومتى تعود السحلية إلى حجرها؟

الخادمة: عندما يظهر سيدتي من تحت الشجرة.

المُتحقق: ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة؟

الخادمة: عندما تنادي عليه سيدتي» (الحكيم، ٢٠١٩م: ٢٤).

ويستمر هذا الحوار بين هاتين الشخصيتين وموضوعه اختفاء السيدة بحانة، بينما يرسم اختفاء السحلية عالمة استفهام في ذهن المُتحقق فيبدو الصراع الخارجي بين فعل اختفاء السيدة بحانة، واختفاء السحلية. ومن الواضح أن نص المسرحية يحمل دلالات رمزية كثيرة، «حيث يمثل الزوج العقل، الزوجة تمثل الجسد باعتبار أن المسألة عندها متعلقة بما هو عاطفي، والجسد يرمز للعاطفة، بينما تمثل السحلية العقيدة؛ حيث إن أيام معرفة عينية أو ميتافيزيقية تدخل في إطار الروحانيات وأخيراً يمثل الدرويش الضمير الإنساني» (أبو الحسين، ١٩٨٨م: ١٣٠). وفي الوقت الذي يجري فيه المُتحقق تحقيقاً عن غياب الزوجة، بمحده يرقبها في مكان آخر، حيث تجلس مع الزوج قرب النافذة المطلة على الحديقة تشغل نفسها في نسج ثوب لابتها:

«الزوجة: اطلع يا بحدار، اترك شجرتك الآن وادخل، الجو رطب.

الزوج: أعرف عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة حضره مسكنها، ولكن الذي لا أعرفه هو اليوم أن الرياح ساكنة مع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقان من الذي أسقطها؟

الزوجة: أنا التي أسقطها... لم يكن وقتنا يزيدنا بسبب الفقر، لم يكن يملك شيئاً سوى دكان البقالة الصغير، لم يكن بعد قد اشتغل بمسمرة الأرضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك، قال لي اصبر، لا ترتكبي الآن بالخلف.



الزوج: وهذا هو الذي يريكي حقاً، أن تكون الرياح اليوم ساكنة مع ذلك.

الزوجة: ومع ذلك سمعت كلامه و فعلتها، فعلتها بنفسي، وفي نفسي، وهبت رياح السعد بعد ذلك وجاء المال وأنسأنا هذا المنزل الصغير وهذه الحديقة» (الحكيم، ٢٠١٩: ٣٤).

الحوار ما بين الزوجة والزوج لم يكن واضحاً، لأن الزوج يتحدث عن اختفاء السحلية وهبوب الرياح وسقوط البرقان، بينما تحكي الزوجة قصة إسقاط إبنتها، إذ لم يكن مفهوم الصراع الخارجي بين هاتين الشخصيتين واضحاً تماماً، فالزوج صراعه مع اختفاء السحلية والزوجة صراعها مع حياتها الماضية التي أخذت منها بيتها، وبالتالي لم يكن هذا النوع من الصراع فعالاً ومولداً للفعل وللحركة، إذ يبقى في حدود الحوار والكلام. وبملاحظة المقطع الأخير من كل جملة يقولها الزوج، نجد أنها تتكرر مع بداية أول مقطع لكلام الزوجة، وهذا الشكل من التداعيات اللغوية يعبر عن «غياب منطق التسلسل في الأفكار، والتداخل في الخطاب وعلى الاتصال والتوازي في التزامن وكلها من تقنيات العبث» (سلام، ١٩٩٧: ٣). وهذا النص المسرحي، كما قلنا سابقاً، ينتمي إلى مسرح اللامعقول أو العبث، ومسرحية يا طالع الشجرة، تتنمي للمدرسة العيشية، حيث أكد الحكيم في مقدمة مسرحيته على أنها «خرجت قصدًا من الواقعية وأن الاتجاه الذي تسير فيه مسيرة لا تجاه ما يسمى بالمسرح الجديد في تحرره من كل ما هو واقعي» (الحكيم، ٢٠١٩: ١٦).

«الحقّ: تفضل، تكلّم.

الزوج: لقد اختفت، أيمكن تصوّر هذا؟

الحقّ: هذا شيء معروف منذ أيام.

الزوج: ولكنّي لم لألاحظ ذلك إلاّ اليوم.

الحقّ: لم تلاحظ اختفاء زوجتك إلاّ اليوم؟

الزوج: لا أتكلّم عن زوجتي.

الحقّ: عمن إذن؟

الزوج: عن الشيخة الحضرة.

الحقّ: آه.... السلاحية» (م.ن: ٣٩).

وهنا أيضاً يستمر الحوار طويلاً مستغرقاً في الاغتراب على مستوى الفكرة؛ فهما يتحدثان عن فكرة واحدة وهي فكرة الجثة المدفونة تحت الشجرة، لكنهما منفصلان عن مدلول الكلام حول من المدفون تحت الشجرة؟ جثة من؟ فالحق يعتقد أن الزوجة هي المدفونة، بينما يتحدث الزوج عن جثة السحلية. نوع الحوار وفكرة اختفاء الجثة واضحة، لكن الصراع الخارجي بين هاتين الشخصيتين كما كان؛ يبقى ساكناً لا ينمو ولا يتتطور لأن الحركة والفعل الدرامي لم يولدا فيهما بعد. ومن الواضح أن الحكيم في هذه المسرحية يرسم للمشاهد صراعاً فكرياً تتبعه فكرة فلسفية معينة، ولهذا السبب أهمل الصراع الخارجي بين الشخصيات. ويوظف الحكيم أسلوب الاسترجاع أيضاً عندما يطلب الزوج من الحق النظر إلى الأماكن، بل يعلق على





الحدث الآخر حيث محل عمله كمفترش في أحد القنطرات، وتتدخل الأماكن، بل يعلق الزوج علىحدث الآخر الذي يشارك فيه في الوقت نفسه:

«الزوج: سأبدأ بعد قليل في التفتيش على التذاكر.

الحق: لست أراك.

الزوج: لم أظهر بعد، ستراوني بعد لحظة.

يباشر الزوج عمله في مكائن مختلفين في الوقت ذاته وبيعث صوته منهما في آن واحد، ويصل إلى أسماعنا نشيد تلاميذ المدارس، يا طالع الشجرة/ هات لي معاك بقرة/ تحب وتسقيني / بالمعلقة الصيني» (م.ن: ٥٨). تتدخل الأماكن وتعدد الاسترجاعات بين الماضي والحاضر في هذه المسرحية ما يقلل من الصراع الخارجي.

٧.٢. الصراع الداخلي

وهو الصراع «الذي يدور بين داخل النفس الإنسانية، أي بين الإنسان ونفسه، كأن يكون بين عقله وعاطفته أو بين عاطفيتين متناقضتين، أو بين المعاني المطلقة والأفكار التراجيدية، ويركت الكاتب في هذا اللون من الصراع على تصوير حلقات النفس وانفعالاتها المختلفة في مواجهة المواقف التي تواجهها، والأحداث التي تمر بها» (الشنطي، ٢٠١٦: ٥١). وهذا الصراع ليس صراعاً بين قوة وقوة، ولا بين عقل وعقل، بل بين عاطفة وعاطفة أو فكرة وفكرة أحياناً، «وقد يكون الصراع الداخلي ذا ركائز اجتماعية أو بفضل الارتبادات والتناقضات الداخلية، ومثل هذا النوع يحدث عادة بين رغبتين تقودان إلى جهتين متعارضتين» (كمال، ١٩٨٣: ٦٥). الواقع أنَّ الصراع الداخلي ليس صراعاً بسيطاً يمكن للجميع رؤيته وتفسيره، بل هو صراع معقد خافٍ وقد يكون متناقضاً. وقد «طرح مسرح العبث أو اللامعقول مفهوماً جديداً للصراع الداخلي، وبعد أن كان مرتبطاً بطرفين هما الإنسان والطبيعة، أصبح مفهوماً جديداً وهو الصراع الداخلي الذي يعتري نفس الإنسان، لأنَّ آماله قد تصادمت بزيف الواقع الذي يحياه، والتالي أنه غير قادر على مجادة الحياة، لأنَّه قد أيقن أنَّ الحياة أعقد وأغرب من أنَّ يفهمها» (مجلـي، ١٩٦٥: ٤٩).

١٢. الصراع الداخلي للشخصيات

كلما زادت مهارة المؤلف ودقته في خلق شخصيات المسرحية، كانت مسرحيته أكثر فعالية وتأثيراً على المشاهد. حيث «تعتبر الشخصية من أهم عناصر البناء الدرامي التي تلهم الكاتب وتجده بفكرة المسرحية، فلا يوجد نص أدبي إلا وجذناته يحتوى مجموعة من الشخصيات.» (عامري، ٢٠٢٤: ٩٨) والواقع أنَّ الكاتب يستطيع، من خلال شخصيات عمله أنْ يعرض أفكاره حول الأوضاع السياسية والاجتماعية لمنطقة ما باعتبار الشخصيات تمثل الطبقات المختلفة للمجتمع بكافة تفاصيلها. (حاجي زاده، ٢٠٢٢ - ٢٠٢١: ٤٣)



الصراع الداخلي للشخصيات بالبعد السيكولوجي، وهذا البعد يتصل بكل ما يتعلق بالجانب النفسي للشخصية من رغبات وانفعالات ومزاج وطبع وغير ذلك. ويتضمن هذا البعد «النتائج المترتبة عن تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وفقرة، وما تعانة من ضعف أو خلل نتيجة تارikhها غير السوي» (فتحي، ١٩٨٥: ٥١). وسنقوم بمعالجة الصراع الداخلي للشخصيات المورثتين في هذه المسرحية؛ شخصية الزوجة وشخصية الزوج.

٢.٢.٧. شخصية الزوجة

تدور أحداث المسرحية حول اختفاء الزوجة وغيابها عن المنزل. اسمها بمانة، وكانت متزوجة من رجل آخر وحملت منه في الشهر الرابع، وقد أسقطت حملها بنفسها تنفيذاً لرغبة زوجها الأول المتوفى. ثم تزوجت مرة ثانية بزوجها الحالي بمادر بعد أن جاوزت الخمسين. ويمكن طرح العديد من الأسئلة حول هذه الشخصية، مثلًاً لماذا أسقطت طفلتها؟ ولماذا استجابت لطلب زوجها الأول بإسقاط ابنته؟ ولماذا لم تخبر بمادر أين ذهبت؟ ولماذا غادرت المنزل؟ إذن الصراع الداخلي لهذه الشخصية يبقى مختلفاً في ظل هذه الأسئلة. ونواجه حوار الزوج والزوجة، في القسم الأول من المسرحية، حيث يظهر فيه الصراع الداخلي لشخصية الزوجة وهما يتكلمان بشكل يوهم بالاتفاق، ولكن مضمون اللغة ومدلولها عند كل منهما منفصل ومختلف؛ يرددان الألفاظ نفسها، بينما كل منهما يقصد شيئاً مختلفاً تماماً.

«الزوجة: كان السقوط في الشهر الرابع، كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف، إني واثقة من ذلك.

الزوج: نعم، إني واثق من ذلك، لأن الأغصان كانت تتحرّك ببطء شديد.

الزوجة: نعم، إنما كانت تتحرّك في بطني، شعرت بحركتها حركة بنت، لأن حركة البنت يمكن أن تعرف، وأيضاً كنت أريدها بتناً.

الزوج: أنا أيضاً كنت أريد هذه الحركة الطبيعية، أو عدم الحركة على الإطلاق، لأن الأغصان الساكنة تمنع الضرر عن الزهر أو الشمر في المرحلة الأولى» (الحكيم، ٢٠١٦: ٢٤).

فالصراع الداخلي لشخصية الزوجة متمثل ب曩بيها وابتتها التي أسقطتها، وكذلك زوجها بمادر الذي يهتم بشجرته، ومن الواضح أن توفيق الحكيم يسعى إلى رسم مفهوم فكري فلسفي من خلال هذا الصراع الداخلي الذي لا يمكن المشاهد من فهمه ببساطة، وهذا ما يهدف إليه المؤلف من كتابة هذه المسرحية. «وقد تعددت آراء النقاد حول شخصية المرأة وصراعها، فمنهم من اعتبر الشخصية وصراعها بداية الخلق وأن مواجهة الزوج والزوجة تذكراً بقصة آدم وحواء. كما أن حرف الباء الذي يبدأ به اسم كل من الزوجين بمانة وبمادر يوحى بحكاية بداية الخلق» (الدالي، ١٩٨٩: ١١٦). وغياب الزوجة عن المنزل لمدة ثلاثة أيام، مشهد فيه نوع من تجليات الصراع الداخلي لشخصية الزوجة حينما يسألها زوجها عن علة غيابها فهي تجيبه عن كل سؤال بكلمة لا، فيخيب أمله بسبب هذه الإجابة النافية، إذ إنما قد تخفي سراً، وهذا الإنفاس يتعلق بصراعها مع نفسها.



«الزوج: ما هو المكان الذي يمكن أن تكوني فيه بعيدة عن منزلك طول هذه المدة؟»

الزوجة: صحيح هذا سؤال يمكن أن يسأل.

الزوج: بل يجب أن يسأل.

الزوجة: يجب، لماذا يجب؟

الزوج: لأن، لأنه، لأنني يجب أن أعرف.

الزوجة: أضوري أن تعرف؟

الزوج: ضروري جداً، ألا ترين من الضروري أن أعرف أين كنت متغيبة كل هذه المدة؟

الزوجة: وإذا لم أقل لك؟

الزوج: لماذا لا تقولين لي؟ هناك سبب يدفعك إلى الكتمان.» (الحكيم، ٢٠١٦: ٢٩)

ويستمر هذا الحوار بينهما حول علة غياب الزوجة وفي النهاية، عندما يدرك الزوج أنه لا يستطيع فهم سبب اختفاء زوجته، يضطر لقتلها، لكن هذا القتل ليس مجرد حادث درامي، بل من الممكن أن يكون هناك سبب آخر مهم وراء هذا الحدث، وهو العثور على طريق للهروب من العيشة التي وقعت فيها هذه الشخصية. « فهو هنا لم يفهم الحياة، وقطعت لديه كل روابط الوجود» (زكي، ١٩٨٠: ٢٩٨).

٣.٢.٧ شخصية الزوج

شخصية الزوج في هذه المسرحية تبدو واضحة تماماً، اسمه بجادر وهو الآن متلاع و كان يعمل مفتاشا في شركة القطارات، وبهتم بالشجرة طول النهار ولايزال مشغولا بها. ومع أن الحكيم يرسم هذه الشخصية بمذهن البساطة الواضحة لكنه قد يرمز من خلالها إلى رموز و مفاهيم فلسفية، فهو يبحث عن المعرفة والحقيقة المرتبطتين بالعالم المتأفيزيقي، فتوهم وجودها من خلال رغبته في رؤية نمو شجرة البرتقال. الصراع الداخلي لشخصية الزوج متمثل في حبه لشجرة البرتقال والسلحية الشديدة للخضرة، إذ حينما يسأل الحق عن غياب زوجته يجيب عن علة اختفاء السحلية وأيضاً عن نمو الشجرة.

«الحق: لم تلاحظ اختفاء زوجتك إلا اليوم؟

الزوج: لا أتكلّم عن زوجتي.

الحق: عمن إذن؟

الزوج: عن الشيخة الخضراء.

الحق: آآه، عن السحلية.

الزوج: اختفت هي الأخرى، اختفت» (الحكيم، ٢٠١٦: ٣٤).



ومن العجيب أن الزوج لا يهتم باختفاء زوجته لكنه يهتم بغياب السحلية الموجودة في الحديقة وهو كل يوم يراها. إذًا الصراع الداخلي الذي تعانى منه هذه الشخصية يبدو بين الطبيعة والحياة، بمادر ينسى غياب زوجته ويبحث عن السحلية، ومن الواضح أن توفيق الحكيم من خلال خلق هذا الصراع وكسر قوالب الحياة الواقعية، يتوجه لمسرح العبث، «ل يصل لمحاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تورق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود، فيدعونا إلى أن نفترض الأشياء في غير موضعها المألف، مما يشير للدهشة التي تحضّ على عدم المضي في حياة رتبة فاترة آلية تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة» (عطية، ١٩٩٢ م: ١٤).

٣.٧ أنواع الصراع الأخرى في المسرحية

للصراع أربعة أنواع أخرى تختلف باختلاف الشخصيات وأدوارها في صنع الحدث الدرامي، وهي عبارة عن الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد، والصراع المرهض.

١.٣.٧ الصراع الساكن

الصراع الساكن نوع من أنواع الصراع الذي يخلو من الحركة الدرامية داخل النص المسرحي. «هو ذلك الصراع الذي يشعرك برکود الحركة في المسرحية وخمودها، وأئمًا لا تقدم ولا تنمو، وأن شخصياتها أشبه بموتى يتتكلون ولا يعلمون» (ابجري، د.ت: ١٥). ورغم أن الصراع يعني الحركة والسكن، يعني انعدام الحركة، ما يؤدي إلى تناقضهما إلا أنه يمكن الجمع بينهما بأن تكون لدينا حركة بطيئة؛ «أي أن الشخصية من الخمول لا تبدي فعلًا أو رد فعل، وينعكس ذلك على سير الأحداث، بل المسرحية تصبح بطيئة فاترة» (حمودة، ١٩٩٨ م: ٩٠).

مسرحية يا طالع الشجرة أحداتها مستمرة وشخصياتها حية متصلة بالفعل والحركة، وقد نجح الكاتب في تفادي هذا النوع من الصراع لأن أحداث المسرحية بقيت في نمو وتطور متسلسل من بداية المسرحية حتى نهايتها.

٢.٣.٧ الصراع الواثب

وهو الصراع «الذي يحدث فجأة وفي فترات لا تكاد تدرك لها سببا» (الشنطي، ٢٠١٦ م: ٢١٣)، أي أنه ذلك الصراع غير المتوقع حدوثه، ويحدث نتيجة تسريع الكاتب لوتيرة الأحداث، «وهو الذي يتطور بشكل مفاجئ، مثل الانقلاب من موقف إلى آخر كان تقلب الصدقة إلى العداوة وهكذا» (م.ن: ٢١٥). وهذا الصراع يحدث دون سابق إنذار، ودون تمهد؛ لأنه يحمل في طياته عنصر المفاجأة. وخير مثال نورده من المسرحية على هذا الشكل من الصراع يتمثل في حضور شخصية الدرويش في منزل بمادر وشهادته على جريمة القتل التي ارتكبها بمادر:

«الحق: هل لديك معلومات في الموضوع؟

الدرويش: أي موضوع؟



الحق: اختفاء زوجته.

الدرويش (للزوج): فعلتها إذن؟

الزوج: ماذا تقصد؟

الدرويش: أنت فاهم قصدي.

الزوج: لا، أرجوك يا سيدنا الشيخ نحن الآن أمام الحق، وكل كلمة منك يمكن أن تفسر تفسيراً قد لا تقصده» (الحكيم،

(٥٤ م: ٢٠١٦)

وأيضاً عودة الزوجة إلى بيتها بعد اختفائها لمدة ثلاثة أيام، نموذج آخر من الصراع الواثب في هذه المسرحية:

«الزوجة: ما هذا الجنون؟ ماذا جرى لك؟ لماذا تصيحين هكذا؟

الحق (في دهشة وذهول): أهي؟

الخادمة (للمحقق): نعم، هي بعينها.

الزوجة (للخادمة): ماذا جرى؟ من حضرته؟

الخادمة (لسيدتها): ألسست مقتولة؟

الزوجة: هل جنتت؟ إنما بدون شك مجنونة.

الحق: حضرتك؟ ... (يتفرس في وجهها)، نعم، أنت حقاً.

الزوجة: أنا صاحبة البيت، وحضرتك؟» (م.ن: ٦٥).

٣.٣.٧ الصراع الصاعد

وهو الصراع «الذي لا ينفك يشتت ويقوى وينمو من أول المسرحية إلى آخرها» (ابجري، د.ت: ١٦)، هذا الصراع لا ينفك عن النمو من بداية المسرحية مع الأحداث فيتصاعد بتتصاعد ظروفها إلى أن يصل إلى مرحلة التأزم، فيدفع الشخصية إلى اتخاذ القرارات، ولقد اعتبره الكتاب أفضل أنواع الصراع لأنه يحمل في ثناياه أسباب تطوره. ولقد كان الحدث الرئيس في مسرحية يا طالع الشجرة هو اختفاء الزوجة، والحدث قد أنتج منه الكاتب الصراع الصاعد لهذا المسرحية، فكل الأحداث تنمو وتطور حتى تصل إلى نهايتها، رغم أن الحكيم نظم أحداث هذه المسرحية حسب مسرح اللامعقول، لكن الصراع الصاعد ينمو ويطور بشكل منطقي وعقلاني وفق أساس أصول كتابة المسرحية.

٤.٣.٧ الصراع المرهص

وهو الصراع «الذي يكشف عما سوف يقع من الأهوال دون أن يكشف منها شيئاً، حتى لا يضعف عنصر التشوف والتشويق» (م.ن: ١٦)، فهو ذلك الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوئه وحدوثه، إذ يكتفي الكاتب بالتلميح لما سيحدث بطريقة غير مباشرة كي يخلق في نفس المتلقى تشويقاً وترقباً لما هو آت. ولم يعتمد الحكيم في هذه المسرحية كثيراً على هذا



الشكل من الصراع، إذ لاحظنا أن هذه المسرحية تقوم على عنصر الشويق والإثارة، لا على التلميح. وفي هذه المسرحية نجد مشهداً مثالاً لهذا النوع من هذا الصراع، وذلك عندما يطبق الزوج على عنق زوجته وهي قمّوت، وعندئذ يسمع طرقاً على الباب فيخفى الجثة وينذهب ليفتح الباب:

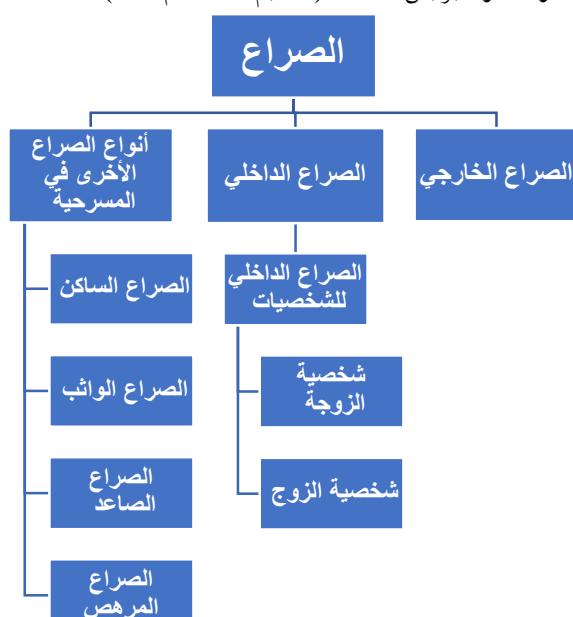
«الزوج: ليس يهمني ما تعرف، يهمني أن لا تتكلّم، هلّم بنا إذن.

الدرويش: إلى أين؟

الزوج: تعاونني قليلاً.

الدرويش: على ماذا؟

الزوج: على دفنهما، قبرها جاهز، حفره البوليس بنفسه» (الحكيم، ٢٠١٦: ٩٦).



مخطط أنواع الصراع في مسرحية "يا طالع الشجرة"

نتائج البحث

توصل البحث إلى النتائج التالية:

- استخدم الحكيم كل أنواع الصراع في هذه المسرحية، رغم أن الصراع الداخلي كان واضحاً وجلياً للغایة.
- رغم أن الحكيم كتب هذه المسرحية في أجواء مسرح اللامعقول، لكنه لم يتمكن من التخلص من سمات مسرح المعقول.





- جميع الشخصيات في المسرحية لها عالمها الخاص وصراعها الداخلي الذي مختلف تماماً عن الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه تلك الشخصيات.
- لقد اهتم الحكيم بالفلكي الذي من أجله خلق شخصيات هذه المسرحية، ولهذا السبب لم يعط أهمية كبيرة لأبعاد الشخصيات، بل تعامل مع البعد النفسي لهذه الشخصيات بطريقة ممتازة ومهارة خاصة.
- يبقى الصراع الخارجي ضعيفاً في هذه المسرحية، لكن الصراع الداخلي يتمو فنياً ويرفع مستوى المسرحية فنياً وأديباً.
- م يكن الصراع في المسرحية، بين إرادات إنسانية، بل كان صراعاً بين مواقف وأفكار ذهنية مجردة، جاءت في شكل ثنائيات متناقضة تتمثل في الحلم والواقع والخيال والحقيقة، الخلود والفناء، وهذه الأفكار المتضاربة انبثقت من فكرة الحياة والفن.
- تمكن الحكيم من خلق شخصيات ناجحة في هذه المسرحية، وكل شخصية من هذه الشخصيات ماهرة في تقدم أحداث القصة ولها تأثير جيد على المشاهد، وهذه الميزة يجعل الصراع يظهر بشكل جيد في هذه المسرحية.
- استمرارية الصراع تظاهر بشكل متواصل غير منقطع في هذه المسرحية، ويتم متابعته بمهارة جيدة من بداية المسرحية إلى نهايتها.
- جميع الشخصيات في هذه المسرحية لها صراعها الداخلي، وكأن كل واحدة منها تحاول تحقيق هدفها، رغم أن بعض الشخصيات لها أهداف مادية وبعضها أهدافها سامية.
- الصراع الذي يخلقه الحكيم في هذه المسرحية، رغم أنه يخلق جوًّا درامياً مبهراً، إلا أن شخصيات المسرحية تتحرك نحو المجهول، وكأنهم نسوا أنفسهم وأضاعوا طريق السعادة.

المصادر

- أبو الحسين، هيا. (١٩٨٨م)، توفيق الحكيم ويونسكو، القاهرة: وزارة الثقافة المركز القومي للأداب.
- إسماعيل، سيد علي، (١٩٩٣م) أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، جامعة جامعة عين الشمس، (رسالة دكتوراه).
- ايجري، لا بوس. (د.ت)، فن كتابة المسرحية، القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
- باكثير، أحمد. (١٩٨٥م)، فن المسرحية، مصر: دار الطباعة.
- باهي، زينة، (٢٠١٩م)، البناء الدرامي في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم، جامعة التبسى، (رسالة ماجستير).
- برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م)، قاموس السردية، ترجمة السيد إمام، الطبعة الأولى، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
- بليل، فرحان. (٢٠٠٣م)، النص المسرحي، الكلمة والفعل: دراسة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- جابر، محمد دسرويل، (٢٠١٩م)، الصراع الداخلي لشخص الرئيس في مسرحية النور ساطع من نوس، جامعة مولانا إبراهيم، (رسالة ماجستير).



- الجندى، أحمد. (٢٠١٥م)، تاريخ الأدب العربي، عمان: دار نشر.
- حاجي زاده، مهين؛ غبي، عبد الأحد؛ كاظم عليلو، سهيللا. (٢٠٢٢-٢٠٢١)، سيمائية الشخصيات في رواية "فرانكشتاين في بغداد" وفقاً لنظرية فيليب هامون، فصلية دراسات في السردانية العربية، المجلد ٣، العدد ١، صص ٤٩-٢٧.
- الحكيم، توفيق. (٢٠١٩م)، مسرحية يا طالع الشجرة، القاهرة: دار الشروق.
- حمودة، عبد العزيز. (١٩٩٨م)، البناء الدرامي، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- الدالي، محمد حسين. (١٩٩٨م)، عمالق الآداب توفيق الحكيم، القاهرة: دار المعارف.
- الدسوقي، عمر. (د.ت)، المسرحية ونشأتها وأصولها، القاهرة: دار الفكر العربي.
- رداوى، خولة. (٢٠١٩م)، بناء الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية عند إدريس قرقوة (المرأة الصقر) – أنموذجاً دراسة تحليلية بنائية، جامعة محمد بوضياف، (رسالة ماجستير).
- رشدي، رشاد. (١٩٩٨م)، فن الكتابة المسرحية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
- رمضان، عليا، (٢٠٢٢م)، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، جامعة المنيا (رسالة ماجستير).
- زكي، أحمد كمال. (١٩٨٠م)، دراسات في النقد الأدبي، بيروت: دار الأندرس للطباعة والنشر والتوزيع
- سادحروف، فيليب (١٩٨٩م)، المسرح المصري في القرن التاسع عشر، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- سخسخ، أحمد. (١٩٩٩م)، توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
- سعدية، نعيمة. (٢٠٢٢م)، الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف لـ توفيق الحكيم، مجلة مقامات، المجلد ٤، العدد ٢.
- سلام، أبو الحسن. (١٩٩٧م)، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، الإسكندرية: مركز الاسكندرية للكتاب.
- ——. (٢٠٠٤م)، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء الإسكندرية.
- سليم نادر، (١٣٨٤هـ)، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مجلة الأقلام، السنة الأولى، الجزء ٤، صص ١٥٣ - ١٥٨.
- الشنطي، محمد صالح. (٢٠١٦م)، فن التحرير العربي طوابط وأنماط، بيروت: دار الأندرس للنشر والتوزيع.
- عامری، شاکر؛ شهریاری علی. (٢٠٢٤)، الشخصية في مسرحية أنا أُمك يا شاکر لیوسف العانی، فصلية دراسات في السردانية العربية، المجلد ٥، العدد ٢، صص ٩١-١١١.
- عبد الجبار، مسعود. (٢٠١٣م)، فن الكتابة والتعبير، عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع.
- عثمان، اعتدال. (١٩٩٠م)، إضاءة على النص، بيروت: دار الحداة.
- عطية، نعيم. (١٩٩٢م)، مسرح العبث مفهومه، جذوره، أعلامه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتابة.
- فتحي، إبراهيم. (١٩٨٦م)، معجم المصطلحات الأدبية، الجزائر: الغاضدية للنشر.
- الفيروز آبادي. (٢٠٠٥م)، القاموس المحيط، بيروت: مؤسسة الرسالة.





- كحوال، محفوظ. (٢٠٠٧م)، الأجناس الأدبية والشعرية، الجزائر: دار نوميديا للنشر.
- كمال، علي. (١٩٨٣م)، النفس انفعالها وأمراضها وعلاجها، بغداد: دار واسط للنشر.
- جلي، شفيق (١٩٦٥م)، الحوار في مسرح اللامعقول، القاهرة: مجلة المسرح، العدد ٢١.
- نجم الدين، كوستان، (٢٠٢٢م)، الصراع في مسرحية الغرباء لشاكر خصباك، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد ٣٢، السنة السابعة عشرة، جامعة كركوك.

References

- Abdul-Jabbar, Masoud. (2013), The Art of Writing and Expression, Amman: Dar Al-Ma'moun for Publishing and Distribution. [In Arabic]
- Abu Al-Hussein, Hiyam. (1988), Tawfiq Al-Hakim and UNESCO, Cairo: Ministry of Culture, National Center for Literature. [In Arabic]
- Al-Desouki, Omar. (N.D), The play, its upbringings and origins, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi. [In Arabic]
- Al-Fayrouzabadi. (2005), Al-Qamoos Al-Muhit, Beirut: Al-Resala Foundation. [In Arabic]
- Al-Hakim, Tawfiq. (2019), The play “Ya Taali’ al-Shajara”, Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic]
- Al-Jundi, Ahmed. (2015), History of Arabic Literature, Amman: Publishing House. [In Arabic]
- Al-Shanti, Muhammad Saleh. (2016), The Art of Arab Editing, Rules and Patterns, Beirut: Dar Al-Andalus for Publishing and Distribution. [In Arabic]
- Attia, Naeem. (1992), Theater of the Absurd: Its Concept, Roots and Media, Cairo: General Egyptian Writing Association. [In Arabic]
- Bulbul, Farhan. (2003), Theatrical Text, Word and Action: A Study, Damascus: Arab Writers Union Publications. [In Arabic]
- Fathi, Ibrahim. (1986), Dictionary of Literary Terms, Algeria: Al-Ghadidiyah Publishing. [In Arabic]
- Hamouda, Abdel Aziz. (1998), Dramatic Construction, Cairo: General Book Authority. [In Arabic]
- Igri, Lapos. (D.T.), The Art of Writing a Play, Cairo: Franklin Printing and Publishing Corporation. [In Arabic]
- Kahwal, Mahfoud. (2007), Literary and Poetic Genres, Algeria: Numidia Publishing House. [In Arabic]
- Kamal, Ali. (1983), The Soul, Its Emotions, Diseases, and Treatment, Baghdad: Wasit Publishing House. [In Arabic]





- Othman, E'tidal. (1990), Light on the Text, Beirut: Dar Al-Hadithah. [In Arabic]
- Salam, Abu Al-Hassan. (1997), The Confusion of theatrical Text between Translation, Adaptation, Preparation, and Authoring, Alexandria: Alexandria Book Center. [In Arabic]
- Salam, Abu Al-Hassan. (2004), The Dramatic and Epic Appearance in the Epistle of Forgiveness, Dar Al-Wafa, Alexandria. [In Arabic]
- Saksukh, Ahmed. (1999), Tawfiq Al-Hakim, a thinker and theatrical theorist, Cairo: Egyptian Book Authority. [In Arabic]
- Zaki, Ahmed Kamal. (1980), Studies in Literary Criticism, Beirut: Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution. [In Arabic]
- Prince, Gerald. (2003), Dictionary of Narratives, Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic]
- Rushdi, Rashad. (1998), The Art of Playwriting, Cairo: Egyptian Book Authority. [In Arabic]

Periodicals

- Saadia, Naima, (2022), The Dramatic Event in the Play “People of the Cave” by Tawfiq Al-Hakim, Maqamat Magazine, Volume 4, Issue 2.
- Majali, Shafiq (1965), Dialogue in the Unreasonable Theater, Egypt: Theater Magazine.
- Najm al-Din, Costain, (2023), Conflict in Shaker Khasbak’s play The Strangers, Journal of the College of Education for Human Sciences, No. 32, Seventeenth Year, Karkuk University.

University dissertations

- Ismail, Sayed Ali, (1993) The Impact of Arab Heritage on Contemporary Egyptian Theater, Ain Shams University, (Doctoral dissertation).
- Bahi, Zeina, (2019), Dramatic Structure in the Play “Pygmalion” by Tawfiq Al-Hakim, Tebesi University, (Master’s thesis).
- Jaber, Muhammad Desroul, (2019), The Internal Conflict of the President’s Person in the Play “The Light is Shining from Wannous”, Maulana Ibrahim University, (Master’s Thesis).
- Raddawi, Khawla, (2019), Building events and conflict in the Algerian play according to Idris Qarqoua (The Falcon Woman) - a model - a structural analytical study, Mohamed Boudiaf University, (Master’s thesis).
- Ramadan, Alia, (2022), Dramatic Space and Artistic Structure in Sayyed Hafez Theater, Minya University (Master’s Thesis).





فصلنامه مطالعات روایت‌شناسی عربی

شما پا چاپی: ۲۶۷۶-۷۷۴۰ شما پا الکترونیک: ۰۱۷۹-۲۷۱۷



کشمکش در نمایشنامه «يا طالع الشجره» نوشته توفیق الحکیم

شاکر عامری^{۱*}، علی شهریاری^۲

چکیده

کشمکش تفاوت ناشی از تضاد دیدگاهها در مورد یک موضوع یا یک ایده بین شخصیت‌های نمایشنامه است، منتقدان عقیده دارند نمایشنامه ای که از کشمکش خالی باشد را نمی‌توان نمایشنامه دانست. این پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است به بررسی عنصر ستیز در آثار توفیق الحکیم، با تکیه بر نمایشنامه «يا طالع الشجره» می‌پردازد. این نمایشنامه یکی از اولین نمایشنامه‌هایی است که در ادبیات عرب به سبک ابیزورد نوشته شده که در آن رویدادها به شکل پوچ و بی معنا دنبال می‌شود. از مهمترین یافته‌های این پژوهش می‌توان به این موارد اشاره کرد: مفهوم پوچی گرایی در نگارش نمایشنامه «يا طالع الشجره» تعبیر جدیدی از کشمکش درونی و جهان‌بینی خاص شخصیت‌ها را ارائه می‌دهد، به نظر می‌رسد الحکیم در این نمایشنامه بیشتر به بعد روانی شناختی شخصیت‌ها پرداخته است. الحکیم در این متن نمایشی به طرز ماهرانه‌ای همه انواع ستیز را به کار می‌گیرد، هر چند کشمکش درونی در آن آشکارتر است. ستیز در این نمایشنامه به صورت پیوسته ادامه می‌یابد و از ابتدای نمایشنامه تا پایان با مهارت خاصی دنبال می‌شود. کشمکش در این نمایشنامه بین خواسته‌ها و امیال انسانی نبوده، بلکه تضادی میان دیدگاهها و اندیشه‌ها است که به شکل دوگانگی‌های کم رنگ دنبال می‌شود، و به صورت ایده‌های متضاد همچون رویا و واقعیت، خیال و حقیقت، جاودانگی و فنا نمایان می‌شد و از زندگی و هنر سرچشمه می‌گیرد.

کلمات کلیدی: کشمکش، نمایشنامه، توفیق الحکیم، يا طالع الشجره، روایت شناسی عربی.

^۱ نویسنده مسؤول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان- ایران، ایمیل: sh.ameri@semnan.ac.ir

^۲ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، ایمیل: ali.1363shar@gmail.com

