

دراسة وتحليل تظاهرات التراجيكوميديا في مسرحية "صاحبة الجلالة" لتوفيق الحكيم

Study and analysis of the manifestations of tragicomedy in the play

"sahibat AL-jalaleh" by Tawfiq Al-Hakim

مهديه مزوري جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز (إيران) Mazouri86@yahoo.com	نعيم عموري أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز (إيران) n.amouri@scu.ac.ir	محمد صادق ضروري* أستاذ مساعد في قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنكيان، طهران (إيران) zarouni2011@yahoo.com
---	---	---

ملخص:	معلومات المقال
تتناول هذه الدراسة تجليات التراجيكوميديا في مسرحية "صاحبة الجلالة" لتوفيق الحكيم، التي لم تنل حظها الكافي من عناية الدارسين والنقاد. وتنطلق من إشكالية محورية، تتمثل في غياب البحوث التي تحلل آليات المزج بين المأساوي والكوميدي، ودور هذا المزج في بناء خطاب نقدي اجتماعي وسياسي. فتهدف إلى الكشف عن طبيعة البنى المتداخلة لهذه التقنية، عبر تحليل ثلاثة معايير أساسية: الشخصيات، الحوار، والأسلوب. وقد توصلت البحث إلى أن الكاتب يجمع بين الطابعين المأساوي والكوميدي عبر آلياته الفنية والجمالية، وفي بوتقة اللغة الدرامية التي تنمهي مع الكرنفالية الباختينية. وبهذا ينتقد الواقع المرصود والمعروض في هيئة مأساوية حيناً وكوميدياً حيناً آخر، نقداً اجتماعياً حاداً وسياسياً لاذعاً، معتمداً على المؤثرات البصرية المبهرة والحوارات والصراعات المثيرة، كما يأتي ببعض الانزياحات وتدمير الثوابت والنهاية المفاجئة.	تاريخ الارسال: 2025/11/14 تاريخ القبول: 2025/12/12 الكلمات المفتاحية: ✓ المسرحية ✓ الملهاء والمأساة ✓ التراجيكوميديا ✓ صاحبة الجلالة ✓ توفيق الحكيم
Abstract :	Article info
<i>This study examines the manifestations of tragicomedy in Tawfiq al-Hakim's play "Her Majesty," which has not received adequate scholarly attention. It aims to reveal the intertwined structures of this technique through analyzing three fundamental criteria: characters, dialogue, and style. The research concludes that the author combines tragic and comic elements through artistic and aesthetic mechanisms within dramatic language that aligns with Bakhtinian carnivalization. He thus critiques reality presented in tragic and comic forms, offering sharp social and</i>	Received 14/ 11/ 2025 Accepted 12/ 12/ 2025 Keywords: ✓ Theatrical ✓ comedy and tragedy ✓ tragicomedy ✓ sahibat AL-jalaleh

political commentary through stunning visual effects, compelling dialogues and conflicts, deviations, destruction of conventions, and a surprising ending.

✓ Tawfiq al-Hakim

1. المقدمة

المسرحية فنٌ أدبيٌّ من أجناس الأدب المعروفة كالرواية أو القصة أو الشعر، تؤدّيها مجموعة من الممثلين أمام الجمهور أو المشاهدين باستخدام أداءاتٍ كلاميةٍ وحركيةٍ على خشبة المسرح. يقسم هذا النوع الأدبي بحسب ما يتركه من الأثر في نفس المتلقي إلى فرعين: المأساة والمهابة. وأما أول من نظر في هذين المصطلحين فهو أرسطو في كتابه الشهير "فن الشعر"، حيث أوجد لكلٍّ منهما سمات وعناصر بنائية فنية وتركيبية ووحدات ثلاثاً: فعلاً وزماناً ومكاناً. فهو يرى أنّ التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، لها طول معيّن في لغة ممتعة. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تنير الشفقة والخوف؛ أما غريمتها الكوميديا فهي محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كلّ نوع من السوء والردالة، وإنّما تعني نوعاً خاصاً فقط، هو الشيء المثير للضحك. فنحن نرى أنّ أرسطو رغم رعايته الملحوظة للتراجيديا وخصائصها لم يأت ببحث أو تلميح للتقريب بين التراجيديا والكوميديا، وحتى «حرّم أي تدخل وتلامس بينهما، ووافقت جل المسرحيات المعروضة أيامها هذا الفصل وباركته وجسدته، والخروج عن هذه القوانين يُعد خرقاً وتشويهاً للفن المسرحي»¹، وهذا الأمر -عدم المزج بين التراجيديا والكوميديا- هو الذي ناداه الاتجاه الكلاسيكي أيضاً، إذ إنّ أصحابه يرون أنّ هذا المزج يُفسد أثر كلّ منهما على حدة. ولكن تطوّر هذا الفن؛ أركانه وموضوعاته... مع تطوّر الفكر الإنساني والتيارات الأدبية من رومانسية وواقعية ورمزية وغيرها، وكلّ تيار كان يخلع عنه قانوناً أرسطوياً، فواصل ارتقاءه شيئاً فشيئاً مع تقدّم العصور إلى أن صار في القرن العشرين من أرقى الفنون وأروعها وأكثرها انتشاراً. ففي مجال الموضوع لم يعد هناك خط تراجيدي أو كوميدي على امتداد المسرحية، بل تم الخلط والمزاوجة بينهما ليلتقي الجدي بالهزلي، والدموع بالضحك، والبرجوازي بالشعبي... لتكون قادرة على إثارة المتلقي واهتمامه.

تعدّ مسرحية "صاحبة الجلالة" لتوفيق الحكيم من النماذج المسرحية العربية المعاصرة التي استثمرت تقنية التراجيكوميديا بشكل لافت، حيث مزج الكاتب بين المأساوي والكوميدي في معالجته للواقع السياسي والاجتماعي المصري في عهد الملك فاروق. غير أن هذه المسرحية لم تنل حظها الكافي من الدراسة النقدية التي تكشف عن آليات هذا المزج وأبعاده الفنية والجمالية، إذ ركزت معظم الدراسات السابقة على الجوانب البنيوية أو اللغوية دون الاهتمام الكافي بتحليل التقنيات التراجيكوميديّة ووظائفها في بناء الخطاب النقدي. ومن هنا تكتسب هذه الدراسة أهميتها في سدّ هذه الثغرة البحثية، حيث تهدف إلى تحليل تظاهرات التراجيكوميديا في "صاحبة الجلالة" من خلال ثلاثة مستويات أساسية: بناء الشخصيات، صياغة الحوار، والأسلوب الفني، والإجابة عن التساؤلات التالية:

¹ سعودي، سلاف (2020)، تظاهرات التراجيكوميديا في مسرحية "اصمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد، مجلة لغة-كلام، العدد 1، المجلد 6: ص 145.

1- كيف تتجلى التراجيكوميديا في بناء الشخصيات المسرحية في "صاحبة الجلالة"؟ وما الوظائف الدرامية والدلالية لهذا التجلي؟

2- ما آليات المزج بين المأساوي والكوميدي على مستوى الحوار المسرحي؟ وكيف يسهم هذا المزج في تطوير الصراع الدرامي وبناء المعنى؟

3- كيف يوظف الحكيم الأسلوب التراجيكوميدي في خدمة الخطاب النقدي الاجتماعي والسياسي؟ وما مدى فاعلية هذا التوظيف في تحقيق الأثر الجمالي والفني؟

1-1. خلفية البحث:

نظراً إلى أنّ المسرح العربي بصيغته الحديثة فنٌ مستجدّ ظهر بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته، ولم تكن له جذور راسخة في الحياة الثقافية والاجتماعية القديمة، فقد واجه المسرحيون حتى منتصف القرن العشرين تحدياً مزدوجاً: تثبيت وجود المسرح وتحويله من فن طارئٍ متّهمٍ إلى فنٍّ أصيلٍ ذي موقعٍ في الحياة الثقافية، وفي الوقت نفسه تطوير أدواتهم الفنية. وقد أدّى ذلك إلى ظاهرة نادرة في الأجناس الأدبية، إذ نشأت أوائل البحوث والتحليلات المتعلقة بالمسرحية -نثراً وشعراً- على يد المسرحيين أنفسهم، فصار كثير منهم نقّاداً يشرحون أعمالهم ويبيّنون قيمتها، مثل عبد الكريم برشيد، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، وكاتبنا هذا توفيق الحكيم حيث يصدر عام 1956 بياناً يختمه بقوله: «أما بعد. فتلك هي المشكلات الفنية التي أحاول أن أجدها حلاً. وما من حلول نهائية في الأدب والفن. إنّما نحن بتجارب لا نهاية لها. نشغل بها حياتنا بأكملها وليس من شأننا النتائج»¹، وبعد هذه المرحلة، تزايد الاهتمام الصحفي بأخبار المسرح والمسرحيين، ثمّ أقبل الباحثون الجامعيون على هذا الفن، فظهرت المجلات المتخصصة وتكاثرت المقالات والدراسات حول تاريخ المسرح العربي وتأصيله وتحليله. وفي هذا السياق برزت دراسات كثيرة تناولت مسرح توفيق الحكيم بوصفه من أهم رواد هذا الفن ومن أهمها:

"مستويات التحليل البيوي في مسرحية «صلاة الملائكة» أنموذجاً" (2010)، للسيدة فاطمة حسيني وحسن دادخواه تهراني مجلة اللغة العربية وآدابها: تتناول هذه المقالة مسرحية "صلاة الملائكة" من منظور النقد البيوي، مركّزة على تحليل البنى الداخلية للنص وكشف العلاقات الثنائية والتضادات بين الكلمات والشخصيات والأحداث، بهدف إظهار المفارقات وإنتاج المعنى داخل النص نفسه. و"أزمة الإنسان المطلق والتعادلية في مسرح شهرزاد لتوفيق الحكيم" (1390)، لهادي شعباني وحسن بهادري، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين الفارسي والعربي: تتناول هذه الدراسة مسرحية "شهرزاد" لتحليل أزمة الإنسان المطلق والصراع بين العقل ونداء القلب والجسد، موضحة نتائج البحث بشكل صريح، بما في ذلك استحالة تحرر الإنسان الكامل من قوى الحياة والمكان، وكيفية توظيف الحكيم لقصة ألف ليلة وليلة لإظهار هذا النزاع الذهني. و"مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة؛ أهل الكهف أنموذجاً" (1391 ش)، لسيدة أكرم رخشندهنيا، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية: تتناول هذه المقالة مسرحية "أهل الكهف" من منظور استلهاام الشخصيات والأحداث القرآنية، مركّزة على كيفية توظيف الحكيم للتراث الديني والقصص القرآنية لإثراء مادته الإبداعية مع مراعاة متطلبات

¹ الخطيب، محمد كامل (1994م)، نظرية المسرح، دمشق، إصدار وزارة الثقافة: ص 591.

المعاصرة والحداثة، كما تدرس درجة التطابق أو التناقض بين نص القرآن الكريم وسيناريو المسرحية. و"دراسة بنيوية لمسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم" (1394)، لروح الله نصيري، مجلة بحوث في اللغة العربية: تُظهر هذه الدراسة أن مسرحية "شهرزاد" تتميز بتكامل البنى الدرامية على مستويات الشخصيات والحبكة والأسلوب. كما توضح كيف يسهم التحليل البنيوي في كشف التفاعلات الداخلية بين عناصر النص وإبراز وحدة المعنى والانسجام الفني في المسرحية. و"اليوتوبيا واليوتوبيا المضادة في أعمال الخيال العلمي لتوفيق الحكيم: مسرحية رحلة إلى الغد وقصة في سنة مليون أمودجاً" (1396) للسيدة زهره ناعمي ومفاخري، مجلة نقد الأدب العربي المعاصر: توصلت الدراسة إلى أن توفيق الحكيم في "رحلة إلى الغد" و"في سنة مليون" يصور المستقبل الصناعي يوتوبياً ويكشف في الوقت ذاته عن الجوانب اليوتوبية المضادة، بحيث تخدم جميع عناصر النص فكرة مواجهة الأوهام اليوتوبية للإنسان تجاه العلم والتكنولوجيا. و"المفارقة اللفظية في مسرحيات توفيق الحكيم" (1396) للكاتبين جلال چراغى وقاسمي، فصلية اللسان المبين: تشير نتائج البحث إلى أن توفيق الحكيم في معظم مسرحياته استخدم المفارقة اللفظية، وأن هذه التقنية كانت أداة لعرض مشكلات المجتمعات الإنسانية وتحليلها ضمن الإطار الدرامي للنص. و"إشكاليه الفن المسرحي لدى توفيق الحكيم على ضوء تقنيات المدرسة الواقعية «مسرحية إيزيس أمودجاً»" (1399)، لسعيد سوارى وناظميان، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها: توضح أن مسرحية "إيزيس" تمثل إشكالية المسرح العربي المبكر، متأثرة بالتراث الأسطوري ومشكلات الذات والمجتمع. واعتمد الحكيم على التقنيات الواقعية في الشخصيات والحوار والتصوير، بينما أضعف النص اللغة الغامضة والأسلوب الغنائي ورمزية العناصر المسرحية. كما تعكس المسرحية صراع التراث والتجديد، مع معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية من خلال نصوص مجردة، محافظة على البعد الوجداني ومزج التقليد بالتطور.

تُظهر مراجعة هذه الدراسات أنّها، رغم ما قدّمته من إسهامات في فهم مسرح توفيق الحكيم، تعاني ثلاث ثغرات رئيسية: تركيز أغلبها على التحليلات البنيوية أو الفلسفية أو اللغوية دون الالتفات إلى التقنيات الدرامية الحديثة، ولا سيّما التراجيكوميديا؛ وإغفال البعد الجمالي - التأثيري وآليات صناعة الأثر من خلال المزج بين المأساوي والكوميدي؛ ثم غياب دراسة نقدية متخصصة لمسرحية "صاحبة الجلالة" رغم قيمتها الفنية ودلالاتها السياسية والاجتماعية. ومن هنا تتجلى جدّة هذا البحث، إذ يقدم أول دراسة معمّقة في تجليات التراجيكوميديا في هذه المسرحية، كاشفاً آليات التداخل بين المأساوي والكوميدي في مستويات الشخصيات والحوار والأسلوب، وموضّحاً العلاقة الجدلية بين هذه التقنية وخطابها الاجتماعي - السياسي. وبذلك يفتح البحث آفاقاً أوسع أمام الدراسات المعنية بالتقنيات الدرامية الحديثة في المسرح العربي المعاصر، ولا سيما ما يجمع بين الإبداع الفني والرؤية النقدية.

2. الإطار النظري

2-1. المسرح العربي وتوفيق الحكيم:

اتفق النقاد والأدباء على أنّ المسرح العربي بشكله الحالي لم يكن موجوداً في الأدب العربي القديم، وهو وليد منتصف القرن التاسع عشر أي عصر النهضة الأدبية العربية نتيجة التأثير بالثقافة الغربية، وبالتحديد قد كانت ولادته في بلاد الشام وفي بلاد لبنان على وجه الخصوص، إذ كانت لبنان أول بلد عربي تعامل مع المدينة الغربية وحضارتها بحكم موقعها الجغرافي واشتغال أهلها بالتجارة وحبّهم للهجرة إلى الغرب¹. فاقتبس مارون النقاش اللبناني هذا الفن من الغرب (1817-1855م)، ولكن واجه هذا الفن الجديد وأصحابه بداية الأمر بالصعوبات وأحياناً الهجمات العنيفة والانتقادات المختلفة من المشايخ وغيرهم في بلدتهم بنفس ذلك الاتهام الذي واجهه المسرح والمسرحيين في مبدأه الغربي قبل الأفلاطونيين ورعاة الكنيسة حول تأثير المسرح²، على سبيل المثال قدم بعض مشايخ الشام تقريراً إلى دار خلافة الاسلام قالوا فيه ما معناه "إنّ وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية وتراه على اللسان خطباً جليلاً ورزاً ثقيلاً لاستلزامه وجود القيان ينشدن البديع من الألحان بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات، فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون والتشبه بأهل الخالعة والمجون. فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العواذل والعشاق، وسفك دماء البريئة وأراق [...]"، فأبو خليل القباني الذي اكتوى بنار الاتهامات يقول رداً على هذا الهجوم العنيف ودفاعاً عن مسرحه الجديد: «التمثيل جلاء البصائر ومراة الغابر. ظاهره ترجمة أحوال وسير. وباطنه مواعظ وعبر وفيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويشجع الجبان ويصفي الأذهان ويرغب في اكتساب الفضيلة ويفتح للبليد باب الحيلة. ويرفع لواء الهمم ويحركها إلى مسابقة الأمم»³. والشيخ رفاعه الطهطاوي يكتب عن المسرح في فرنسا مرغّباً بوجوده في مصر ومحمد كرد علي يدافع عن المسرح ويقول: «للتمثيل يدٌ في تربية الملكات وترقيق الشعور والإحساس. يعده الغربيون من العوامل في إنحاض الأمم، ويعده العامة من المسليات وما هو إلا أمثولات. ويعده فريق هزلماً وما هو إلا عين الجد»⁴. على أي حال أدرك المسرحيون هذه الوقفات الاحتجاجية وجاءوا بتقديم ما يعرفونه الناس وكانوا يشناقون لسماعه من الأحداث التاريخية وسرد النماذج العليا من العزة والشموخ والشخصيات التاريخية الفذة في مسرحياتهم، وأدرجوا ضمنها أسرار الحاضر والواقع الاجتماعي ومن هناك تغلغلوا شيئاً فشيئاً في القلوب ومهدوا الطريق لبيان المضامين الأخرى. فخطا أبو خليل القباني خطوة بالفن المسرحي إلى الأمام إلا أنّ هذا الفن لم يبلغ شأنه في الأدب العربي إلا في القرن العشرين حيث عاد بعضٌ من الذين ذهبوا إلى فرنسا لدراسة أصول المسرح إلى بلادهم ومنهم جورج أبيض الذي ألف مسرحيات اجتماعية كما عرّب بعض مسرحيات شكسبير مثل تاجر البندقية، ومن ثمّ بدأ تطوره بفضل جهود نجيب الريحاني والأخوين: محمد ومحمود تيمور من خلال تناول المشكلات الاجتماعية وأحمد شوقي الذي له فضل سبق في تأسيس المسرح الشعري، حتى نصل إلى الثلث الثاني من هذا القرن (1933م)، ونرى أن الفن المسرحي يزدهر ازدهاراً مع جيل آخر من المسرحيين ومنهم توفيق الحكيم الذي

¹ الفاخوري، حنا (1986م)، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط 1، بيروت، دار الجيل: صص 108-110.

² كارلسون، مارفن (1997م)، نظريات المسرح؛ عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم د. وجدي زيد، صص 45-52.

³ الخطيب، محمد كامل (1994م)، نظرية المسرح، دمشق، إصدار وزارة الثقافة: ص 937.

⁴ بلبل، فرحان (د.ت)، مراجعات في المسرح العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب: ص 17.

درس قواعد الرئيسة للمسرح في فرنسا دراسة جادة، فأصدر مسرحيته أهل الكهف ثم أتبعها بأكثر من ثمانين مسرحية وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وصلاح عبد الصبور وسعد الله ونوس و... هذا وإنشاء فرقة المسرح القومي¹ التي قررتها الحكومة المصرية في عام 1935م، تحت إدارة الشاعر المرموق خليل مطران وبمساعدة العديد من الكتاب المتميزين يؤدي إلى تغير في المزاج العام وقبول المسرحية كنوع أدبي جديد. وبما أنّ مشوار توفيق الحكيم الفني قد امتدّ على مدى أكثر من نصف القرن ككاتب مسرحي له أكثر من ثمانين مسرحية (1920-1970م)، والذي «اعتبره جيب Gibb مؤسس الدراما العربية؛ كذلك وصفه لويس عوض بالمؤسس الحقيقي للدراما المصرية الجادة، وأطلق عليه غالي شكري "الرائد الأول للفن الدرامي"»²، يمكننا أن نصفه بـ "أبي المسرح النثري" في الأدب العربي المعاصر.

2-2. التراجيكميديا (Tragi-Comedy): حدود المعنى وأسسها

بزغ فجر المسرحية على أرض اليونان وأول من نظر في موضوعها وسماتها الفنية فهو العالم والفيلسوف الكبير "أرسطو" حيث خط لها بداية وعقدة وحل، ولكن مع مرور الزمن تطور هذا الفن وسماته حتى وصل إلى القرن السابع عشر، فظهر شكل جديد من المسرحية الذي سماه الباحثون بالملهات المبهكة، والكوميديا السوداء وما إلى ذلك من المصطلحات كالدراما، تحليلاً لمسرحيات شكسبير التي يكون بعضها مزيجاً من المأساة والملهات: «ومن أبرز خصائص الدراما، يا سادة إنها تجمع بين الجد والهزل، والدعوى والابتسام، والضعف والرفعة [...]»، وقد عرفها قاموس المجمع العلمي الفرنسي بأنها قطعة مسرحية، نثرية أو نظمية تخلط المأساة بالملهات، وتبرز الموضوع الجدي في المعرض الفكه وتقبل كل نمط من الأشخاص والأخلاق واللهجات»³. وهذا النوع المسرحي في الواقع هو الذي وسمه المعاصرون - مع التعديل أو الاختلاف في بعض الجوانب - بالتراجيكميديا. وأما هذا التعبير (تراجي - كوميديا) وإن كان أطلقها بلاوتوس للمرة الأولى في مقدمة أمفثيون في تاريخ المسرح والتي كانت - بمفهوم العصر القديم - تعني الملهات أيضاً⁴. بدأت بالتطور الفعلي منذ القرن السادس عشر وازدهرت كتابتها في القرن السابع عشر وبعدها كمنافس للتراجيديا الكلاسيكية، فيرجح أن تعود جذور التراجيكميديا إلى عصر النهضة، وإلى شكسبير هذا العملاق المسرحي الذي خلّد اسمه في تاريخ المسرح، وخلف لنا روائع تراجيديا آسية أسرة، مازال صداها مستمراً، وشكسبير لجأ في تراجيدياته إلى تقنية مسرحية أُصطلح عليها "الارتياح الكوميدي"⁵.

وأما من الموضوعات المشتركة بين الباحثين والنقاد في دراساتهم عن هذا النوع المسرحي وتسمياتهم المختلفة له - من الكوميديا المعتمدة أو السوداء، والكوميك الصادم، والملهات الباكية، والرومنسية السوداء، والملهات المفجعة أو الملهات

¹ لمزيد من التوسع عن هذه الفرقة راجع: بدوي، محمد مصطفى (2016م)، المسرح العربي الحديث في مصر، ترجمة أنوار عبدالحال، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

² بدوي، محمد مصطفى (2016م)، المسرح العربي الحديث في مصر، ترجمة أنوار عبدالحال، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة: ص 31.

³ طيار، اديب (1946م)، «الرواية المسرحية في التاريخ والفن»، مجلة القنطرة: ص 57.

⁴ لوكتاش، جورج (2016م)، تاريخ التطور الدراما الحديثة، ترجمة كمال الدين عيد، القاهرة: المركز القومي للترجمة: ص 337.

⁵ الارتياح الكوميدي هو حلقة أو موقف أو فاصل كوميديّ مرح في مسرحية جادة أو مأساوية. وكان الهدف الواضح من هذا العنصر إتاحة الفرصة للمتفرج، كي تسترخي أعصابه المشدودة نتيجة للتوتر النابع من تتابع الأحداث التراجيدية. راجع: راغب، نبيل (1996م)، موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، لونغمان، الشركة المصرية العالمية للنشر: صص 48-57.

المأساوية وما إلى ذلك-، فهي التأكيد على احتفاظ هذا النوع المسرحي الجديد بخصائص التراجيديا والكوميديا (المأساة والملهة) في آن واحد: «مسرحية تحتوي في وقت ذاته على التراجيديا والكوميديا»¹، وهذا يعني أنّ من أهم أسس التراجيكوميديا الجديدة هو المزج بين عناصر الكوميديا والتراجيديا معاً، ومن هنا لابدّ من معرفة التراجيديا والكوميديا لإلقاء الضوء على هذه النظرية الجديدة التي تعدّ من أهم النظريات المسرحية الحديثة ومن ثم تحليلها: «أهم النظريات المسرحية التي عرفها القرن العشرون الميلادي، والتي كانت بحق أداة لتأسيس الخطاب المسرحي، ووسيلة ناجعة لتفعيله حركياً، وآلية فنية وجمالية قادرة على تأصيله ذهنياً وعملياً وتقنياً، ما يسمى التراجيكوميدي أو بالكوميك الصادم، والكوميديا السوداء، ويمكن اعتبار هذه النظرية الدرامية في الوقت نفسه نظرية مسرحية، وأداة درامية في الكتابة والإخراج. ويجمع هذا النوع من المسرح بين الطابعين: التراجيدي والكوميدي»².

2-3. التراجيديا أو المأساة:

كلمة التراجيديا مشتقة من الكلمة اليونانية (τραγωδία:tragodia)، والتي تعني حرفياً "أغنية الماعز" وتسمى بهذا الاسم لأنّ فنّاني المسرح في اليونان القديمة كانوا يرتدون أزياء جلد الماعز لتمثيل شخصية ساتير (Satyr) المصاحبة لعددٍ من آلهة الإغريق قديماً أو نسبة إلى طقوس مسرحية ودينية كان يتم فيها غناء الكورس مع التضحية بالماعر في اليونان القديمة³. ظهرت المأساة أو التراجيديا كنوع درامي في تاريخ المسرح قبل ظهور الملهة، ولا غرو في ذلك لأنّ الفن المسرحي نشأ في ظل المعابد الوثنية كجزء من الطقوس الدينية لأول مرة وبالطبع لا مكان للهزل والسخرية والضحك في هذه المعابد، ولكن هذه العبادات وكيفية أدائها في نفس الوقت كانت تمهد الطريق لنشأة الملهة وظهورها: «كانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اليونانية اتصالاً بالمسرحية، وأشدّها تأثيراً على تطورها، لأنّ طقوسها كانت تتضمن كثيراً من الحركات التمثيلية، وتشتمل على عواطف متضاربة يعبر عنها أتباع الإله في بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة وضحكات عالية، كانت بمثابة البذور التي نشأت منها الملهة...»⁴.

تتخذ التراجيديا في صيغتها المبكرة (الإغريقية)، والرومانية، وشكسبيرية والمعاصرة أشكالاً مختلفة، فإذا كانت التراجيديات المبكرة هي نشيد الألم، ألم بطل تعرضه جوق الممثلين ويغلب عليها طابع الصراع ضد القوى الخارجية، ويضعف الصراع الداخلي، فإنّ التراجيديات الناضجة يغلب عليها الصراع الداخلي والبطل فيها ليس نموذجياً ولا شاذاً وهو من صميم الحياة الواقعية إلا أنه يرتفع بسبب فعله⁵، فلهذا يكتفي الأدباء والنقاد ببيان سماتها وأهدافها، بدلاً من تعريف خاص لها، ولهذا من الصعب تقديم تعريف شامل وتام لها. فقرر أرسطو أن هدف التراجيديا هو إثارة الشفقة

¹ باي، باتريس (2015م)، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة: ص 557.

² حمداي، جميل (2020م)، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ط 1، المملكة المغربية، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني: ص 192.

³ ميرشنت، مولوين وكليفورد ليتش (1979م)، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، الكويت، عالم المعرفة: صص 117-120.

⁴ دياب، عبده (1999م)، الدراما الضاحكة، مطابع ماهر الحديثة: ص 10.

⁵ راجع: نيتشه، فردريك (2008م)، مولد التراجيديا، ترجمة شاهر حسن عبيد، سورية، دار الحوار والنشر والتوزيع، وابن ياسر، عبد الواحد (2011م)، حياة التراجيديا، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف.

والرعب، وموضوعها هو الشقاء والعذاب الجسماني، والسقوط من الحياة الناجحة إلى الحياة الشقية¹. ويرى غولدمان: "أنّ التراجيديا هي كلّ مسرحية تكون فيها الصراعات لا تُحلّ على الإطلاق"². ويقول راسين: «ليس من الضروري أن تشتمل التراجيديا على إراقة دم وموت. بل يكفي أن يتسم حدثها بالجلال وأن تتميز شخصها بالبطولة، وأن تثار فيها المشاعر، وأن يكون أثرها النهائي الحزن المهيب، الذي يمثل كل ما تشيعه التراجيديا من متعة»³، إلا أنّها تشترك عموماً في أنّ التراجيديا تهدف إلى تصوير مأساة يسببها أو يحدثها البطل وتتميّز بانتهائها الحزن والاكتئاب كما تتميّز بالعاطفة التي تخلقها في المتلقي.

2-4. الكوميديا أو الملهاة:

إنّ الذين يبحثون عن مصادر الكوميديا ونشأتها، يردونها إلى الأصول السيكلوجية أو الأصول الاجتماعية التي تبلورت في الطقوس والشعائر الدينية الإغريقية كغريمتها التراجيديا لأول مرة؛ حيث يعقد في أعياد الإله "ديونوسوس" - الذي يعتبر أنّه إله الخصب والخمر - عيدان: وقت زرع البذور ووقت حصاد العنب. ففي أعياد الحصاد تقدم الاحتفالات الحزينة لأنّ الإله سوف يموت مع الثمر، وفي أعياد الزرع فإنّ الاحتفالات تكون سعيدة لأنّ الإله سوف يحيا من جديد مع الزرع، لأنه إله الخصب وكان الناس خاصة أهل الريف يخرجون في هذه الأعياد السعيدة وقيمون المهرجانات، ويسرفون في الأكل والشراب، ويفقدون وعيهم أحياناً، ويخرجون عن وقارهم يغنون، ويرقصون ويتنافسون في تبادل النكات البذيئة، فيقف فيهم المنشد الذي يمجّد إله الخمر ويتغنى بالنبيذ الممتاز⁴. فنشأت الكوميديا أو الملهاة من هذه الأغاني وفي ظل هذه الآداب والطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تنشأ لتعبر عن بشر وسرور المحتفلين بهذا الإله، ثم تطورت وخضعت لمتغيرات عدّة منذ نشأتها وإلى عصرنا الراهن من حيث الأهمية والشكل لتطور الفكر الإنساني ومسايرة ذائقة المتلقي، فقد فرضت نفسها كنوع درامي بفعل إقبال المتلقي على عروضها لما تتضمنه من نقد وسخرية وتسليّة حتّى أصبحت فناً أدبياً له مقوماته وأهدافه في عصرنا الحديث.

هناك اختلاف بين الدارسين في ميزات الكوميديا ونهايتها ومن ثم تعريفها، فيرى البعض أنّ التراجيديا تنتهي نهاية محزنة في حين تنتهي الكوميديا نهاية سعيدة ولكن هذا لم يوافق عليه البعض الآخر بدليل أنّ هناك أعمالاً كوميدية تنتهي نهاية محزنة، فمن الصعب الوصول إلى تعريف واضح وشامل لهذا الفن. يرى مولير «أنّ وظيفة الملهاة هي أن تجعل أهل الأدب والحشمة يضحكون»⁵، ويقول جلال العشري: «[الكوميديا] عرض مسرحي للحياة الإنسانية بغية أحداث هزة الفرح، ليس هو الفرح الساذج أو الفرح الأبله الذي يؤدي للضحك لمجرد الضحك، وإنما هي الفرح العميق أو الفرح

¹ أرسطو (1343ش)، فن شعر، ترجمه دكتور عبدالحسين زرين كوب، ج 2، تهران، بنگاه ترجمه ونشر كتاب: ص 36 و 37.

² باي، باتريس (2015م)، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط 1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة: ص 583.

³ ميرشنت، مولوين وكليفورد ليتش (1979م)، «الكوميديا والتراجيديا»، ترجمة علي أحمد محمود، الكويت، عالم المعرفة: ص 109.

⁴ راجع: ميرشنت، مولوين وكليفورد ليتش (1979م)، الكوميديا والتراجيديا، ترجمه: علي أحمد محمود، الكويت: عالم المعرفة، صص 117-120.

⁵ دياب، عبده (1999م)، الدراما الضاحكة، مطابع ماهر الحديثة: ص 11.

الواعي الذي يقوم على إدراك التناقض بين ظاهرتين أو عدم التوافق مع المجتمع .. وعلى ذلك يصبح للضحك وظيفة إجتماعية لا يمكن فصلها عن خدمة المجتمع»¹. وبهذا المعنى تكون الكوميديا كنقيض للتراجيديا: «المأساة تلعب على ضيقنا النفسي وقلقنا العميق، والكوميديا تلعب على آليات دفاعنا ضد ما يحزننا»² إلا أن كُتّاب المسرح من الغربيين وغيرهم أحياناً يمزجون بوعي تام عناصر الكوميديا مع غريمتها التراجيديا، فظهرت "التراجيكوميديا" وهي تعني «ذلك الشكل من الدراما يشبه التراجيديا في جدية أحداثها والكوميديا في مواقفها الهزلية وشخصياتها الفكاهة»³. وبما أن العالم العربي في القرن الأخير كان على صفيح ساخن؛ سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، فاحتفى بهذا التحول العالمي للمسرح واستقبله بحفاوة، وتمرس بعض المسرحيين على إنتاج مسرحياتهم وفقه. فعلى هذا إننا اخترنا مسرحية "صاحبة الجلالة" لتوفيق الحكيم التي تشابك فيها الكاتب الواقع مع الخيال، والجّد الهازل مع الهزل المرّ، والحزن والألم مع الفكاهة وما إلى ذلك من الخصائص التي تندرج في هذا الصنف الجديد كمحور لبحثنا هذا.

3. الإطار التحليلي

3-1. مسرحية صاحبة الجلالة:

مسرحية "صاحبة الجلالة" هي مسرحية سياسية - اجتماعية التي لم تحقق حقّها في الدراسة والتحليل مع أنّها جسّدت كلّ مميزات الكاتب من مناصرته للحرية، ونبذ الظلم، والدعوة إلى الحق، وإبطال الباطل وما إلى ذلك من المفاهيم الرفيعة، وما يحكى فيها بأسلوبه الرائع وخياله المرنج عن حال الشعب المصري في عهد الملك فاروق (آخر ملوك مصر)، وواقع هذه الفترة في مصر من الفساد والظلم المتفشي. فامتدت أحداثها على مدار خمسة فصول حوتها كتابة مائة وخمسة وثمانين صفحة، سلط فيها صاحبها الضوء على حياة فئة من المجتمع المصري في وقت ساد فيه المثل القائل "القوي يأكل الضعيف"، خلال قصة فتاة باسم "وجدان" والتي أحببت الممثل "حمدي"، وفي ليلة زفافهما قام الملك باختطافها وتزوجها، ولكن بعد أن سقطت هذه الدولة وزال منصب الحكم من تحت يد الملك، عادت تلك الفتاة إلى أسرتها. كما تتصوّر لنا في الوقت نفسه النظرة المادية لدى المرأة - كتمثال الإنسان المعاصر (وليس كلهم) - وهي أنّ المال كلّ شيء حتى وإن كان ذلك في هدم البيت وهدم كلّ العلاقات والواصلات والرابطة والواصلات بين اثنين. وكلّ هذا لا يحدث إلا من خلال حوارات مثيرة وأسلوب رائع يجمع بين الكوميديا والتراجيديا (التراجيكوميديا)، وهذا الذي نحن بصدد هنا انطلاقاً من المعايير الثلاثة الأساسية: الشخصيات، الحوار والأسلوب.

3-2. الشخصيات التراجيكوميديّة في مسرحية "صاحبة الجلالة":

تحتل الشخصية مكانة مهمة في الأعمال السردية، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، ومن الوجهة الفنية بمثابة الطاقة الدافعة التي تتحرك حولها كلّ عناصر السرد، فهي أحد الأفراد الخياليين، أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، ولا يجوز الفصل بينها وبين الحدث: «فلكي يستكمل الحدث وحدته، أي لكي يصبح

¹ المصدر نفسه: ص 18.

² بافي، باتريس (2015م)، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة: ص 122 و 123.

³ حمادة، إبراهيم (1977م)، طبيعة الدراما، د. ط، مصر، دار المعارف: ص 33.

حدثاً كاملاً، يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاثة المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهم وهو لم وقع؟ والإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث عن الدافع أو الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها، والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به»¹. وهذا الدور في المسرحية أجلّ قدرأ وأعظم شأنأ بنسبة النصوص السردية الأخرى؛ حيث إنّ المسرحية هي قصّة تُمثّل على المسرح وتعرض فكرة أو موضوع أو موقف من خلال حوار بين شخصيات متعددة وأفعالها، ومن خلال الصراع القائم بين هذه الشخصيات يتطور الموقف حتى يصبح معقداً جداً، ثم يستمر تطوّر الأحداث حتى انتهاء التعقيد والوصول إلى النهاية. وفي الواقع الشخصية هي العنصر الرئيس التي يبنى عليها بنيان المسرحية؛ فرونق المسرحية وازدهارها ونشاط حركتها ومن ثم إثارة المتلقي لا يحصل إلا بانتقاء الشخصيات الخيالية أو الواقعية الممتازة التراجيدية أو الكوميديّة التي تدعو إلى الكثير من العجب والإعجاب بأعمالها المثيرة وخلق الحالات المتأزمة أو الفكاهية، واللحظات الحاسمة، بحواراتها المستهدفة. وكلّ هذا يعني أنّ التراجيكيوميديا في المسرحية قبل كلّ شيء قائمة على "كوميديا الشخصية وكوميديا الحوار".

وأما في مجال الشخصيات فيأتي الكاتب بشخصيات تراجيدية أو كوميديّة أو مترددة بين الاثنين (التراجيكيوميديّة) والتي لها حرية إنسان حقيقي وحواره، ولكل أعمالهنّ دليل أو تبرير، فلا يخرجن من إطار الواقعية إلا هنا وهناك، وكلهنّ يلائمن النص والمضمون. تبرز الشخصيات الرئيسية في هذه المسرحية من أول وهلة ممثلة في "رمضان وأنيسة" وهما والدا فتاة تدعى "وجدان" هذه الشخصية التي جعلها الكاتب بمثابة النواة التي انبنى عليها العمل المسرحي، حيث ارتبطت بعلاقة حب مع شاب يدعى "حمدي" وأرادا أن يوطدا العلاقة بينهما برباط الزواج. وكلّ شيء حتى الآن يبدو عادياً، غير أنّ الكاتب قد استطاع أن يلفت القارئ هنا إلى مطامع أم الفتاة وهي امرأة لا يهتمها سوى المال، والمكانة الرفيعة بين الناس بغض النظر عن خلفيات ذلك، وهذا ما يجسده كلامها عن العريس ماذا يملك؟ وعن خاتم الخطوبة: كم يساوي؟. وهنا يمكن القول إنّ هذا السلوك الذي يظهر في صورة رغبة بسيطة في التفاخر الاجتماعي يحمل في عمقه بُعداً سيكولوجياً يرتبط بشعور "أنيسة" الدائم بالهشاشة الطبقيّة، ومحاولتها تعويض هذا الشعور عبر التمسك بالرموز المادية للنفوذ والوجاهة، وهو ما يعكس أزمة القيم التي كانت تعصف بالطبقة الوسطى المصرية آنذاك.

وفي الواقع هذا الأمر هو أرضية مناسبة للكاتب في تأليف العقدة الأولى للقصّة في ليلة الخطوبة. فهو يبرز لنا شخصيات أخرى تدخل المسرحية ممثلة في بعض رجال القصر، وعلى رأسهم الملك الذي قرّر أن لا يتزوج إلا "وجدان" - وهي خطيبة حمدي-، وفي الواقع هنا تبدأ المأساة الحقيقية لهذين الزوجين باعتبار قرارات الملك التي لا يمكن رفضها من أي كان. فهذا هو "حمدي" البطل العاشق عندما يُفرض عليه أن يترك عروسه ليلة خطوبته، ولم يمض على وضع الخاتم في أصبعها إلا بضع ساعات، فيحيطه الغم مفاجئاً بدل السرور والضحك الذي كان متفشياً قبل دقائق؛ حيث يُدقّ الباب

¹ رشدي، رشاد (1984م)، فن القصّة القصيرة، ط3، بيروت، دار العودة: ص 29.

وليس خلف الباب إلا رسول الملك للزواج من وجدان ومعه ضابط للحراسة: «أنا مكلفٌ من قبل مولانا أن أبلغَكَ بأنه قرَّرَ الزَّواجَ مِن كَرِمتِكَ!...»¹. ولكن هذا المشهد التراجيدي بنسبة العريس "حمدي" وعروسه "وجدان"، لم يقع إلا في حوار تراجيكوميدي بين "رمضان برعي" - وهو أبو وجدان - مع رجل السراي؛ إذ ظنَّت عائلة "رمضان" أنَّ سبب الزيارة هو لا محالة اكتشاف الحكومة جريمة الاختلاس التي قام بها هو وزوجته!، حيث قاما باختلاس أموال الدولة وشراء "الفيل" بمبالغ الأمانات المودَّعة في خزانة الوزارة، بينما كان السبب الحقيقي لهذه الزيارة هو رؤية الملك صدفة لابنتهما "وجدان" وهي تشتري خاتم خطبتها على "حمدي"، فقرَّر الزواج بها ضارباً بذلك كل القيم والمبادئ: «رمضان: (وهو ينظرُ مِنَ النَّافِذة) ها هو ذا "مدبولي أفندي" يدخلُ من البابِ الكبيرِ ... لا ... أنظُرِي! .. هذا ليس "مدبولي" .. مَنْ هذا؟ ..

أنيسة: (تنظرُ معه) هذا رجلٌ وجيَّة! .. مَنْ يكونُ؟ .. وخلفه .. خلفه ضابطٌ! ...
رمضان: ضابطٌ؟!

أنيسة: (تدققُ النَّظْرَ) نعم. رجلٌ في زيٍّ رسميٍّ عسكريٍّ.
رمضان: عسكريٍّ! وقَعْنَا! ...

أنيسة: اسمع يا "رمضان"! ... املكْ أعصابَكَ! .. وقابلهم بكلِّ هدوءٍ! ...
رمضان: (في غاية الاضطراب) نَعَمْ ... بكلِّ هدوءٍ! ...
أنيسة: وإذا أرادوا القبضَ عليك، فاذْهَبْ معهم بدُونِ ضِجَّةٍ ... وأنا أجهِّزُ لكَ كلَّ ما تحتاجُ إليه في الحبسِ! ...
وسأمنعُ تسرُّبَ الخبرِ وانتشارَ الفُضيحة...»².

وأما استمرار هذا الحوار المسرحي المشحون بالآراء المتضاربة بين أطراف الحوار (رمضان برعي مع رجل السراي حيناً ورمضان مع زوجته أنيسة حيناً آخر) فهو الذي غلب كفة الفكاهة والكوميديا في هذا الفصل من المسرحية، كما يؤدي إلى تعريفنا الأكثر بالشخصيتين التراجيكوميديتين في هذه المسرحية وهما: "رمضان برعي" وأنيسة -وهي أم العروس!- من جهة، ويوقِّر أرضية خصبة لإثارة المتلقي واستمتاعه الفني، ومن ثمَّ اهتمامه بالنص من جهة أخرى. ومما يلاحظ هنا أن هذا التداخل بين المأساوي والساخِر ليس مجرد تقنية فنية، بل يمثل انعكاساً لواقع اجتماعي مختلٍ تختلط فيه الهواجس والمصالح والمخاوف، حيث يتصرَّف "رمضان" و"أنيسة" بطريقة تكشف هشاشة معيَّنة في البناء الأخلاقي للأسرة المصرية في ظلِّ سلطة سياسية قاهرة. فهذه هي "أنيسة" التي تغرقها السعادة والسرور بعد علمها بأنَّ هذا الرجل الوجيه ليس إلا مندوباً للملك ولقد جاء من الملك لطلب الزواج من ابنتها "وجدان" - وإن كان تصديق هذا الخبر يكون صعباً لها بدايةً -:

«أنيسة: [مخاطبةً رمضان برعي بعدَ أن أخبرها بما مضى في حوارهِ معَ الرَّجُلِ الوجيه] حصلَ في عقلِك حاجةٌ ... قلتُ لكَ املكْ أعصابَكَ قدَّامَهُمْ! ... وأنا أجهِّزُ لكَ أسبابَ الرَّاحةِ ... لكن معَ الأسفِ! ...

¹ الحكيم، توفيق (1955م)، صاحبة الجلالة، مصر، دار مصر للطباعة: ص 39.

² المصدر نفسه: ص 29 و30.

زوجي لم يتحمل الصدمة! .. لأنه طبعاً غير معتادٍ على هذا الموقف؛ ولذلك بدأ يهرق ويخرف بكلامٍ مجاني، فإذا سمحتم...

رجل السراي: حضرتك والدّة الأنسة "وجدان"؟

أنيسة: نعم يا "أفندم" ..

رجل السراي: تشرّفنا يا هانم ... اسمحي لي أن أبلغكِ باسم مولانا! ...

أنيسة: (في دهشة) مولانا؟! ..

رجل السراي: "صاحبُ الجلالة الملك المعظم" قرّر اختبار كرميتكم "الآنسة وجدان" زوجةً لجلالته! ...»¹.

ولكن ماذا سيحدث لحمدى الفنان؟! والذي هو يحتفل حالياً بخطوبته! وما زال يرتفع صوت أنغامه من الحديقة وهو مخاطباً زوجته "وجدان"، ومن هنا تقترب القصة وشخصياتها طابعين متضادين: طابع تراجيدي وهو متصل بحمدى وعروسه، وطابع مأساوي - ملهاوي الذي يتبلور في الحوار بين حمدى مع رمضان برعى حيناً وبين رمضان وزوجته أنيسة هانم حيناً آخر؛ والذي يخلق بمجموعهما طابعاً تراجيكوميدياً للقارئ أو المشاهد. فنرى أنيسة - الشخصية ذات طابع كوميدى - والتي تسمى عريسها حمدى: "الأستاذ والفنان البارِع و... قبل دقائق ويمدحه لانسجامه مع بنتها وجدان: "الحق.. هو لائقٌ لها، وهي لائقةٌ له"، تتغيّر رأيها مفاجأة! وهي تطلب من زوجها رمضان برعى، التخلص من حمدى المطرب والمغني!! في أسرع وقت ممكن:

«أنيسة: (تقف أيضاً فجأة) إلى العمل يا رمضان .. إلى العمل! ...

رمضان: أي عمل؟! ...

أنيسة: التخلص بسرعةٍ من هذا الولد المغني»².

فلا حيلة إذ إنّ "مصائب قوم عند قوم فوائد"، لأنه من المقرر أن تكون "أنيسة هانم" حماة جلاله الملك!. وفي النهاية هي بكذبها - كيف لا وهي التي كانت تحلم بالعرّ والجاه - والأب بمعرفته لجبروت الملك، استطاعا أن يقنعا حمدى بالتنازل عن حقّه. وأما هذا ليس نهاية الأمر لأنيسة وشخصيتها الكوميديّة (وفي الواقع لمقدرة الكاتب على إنتاج عمل إبداعي وتذوّق أثره الأدبي من خلال شخصياته القصصية)، فكلّ شيء يسير بسرعة وتتمّ مراسم الزفاف، ولكن ظلم الملك لم يتوقف عند هذا الحد والكاتب يسلط لنا الضوء على كيفية سير الأحداث واستبداد الملك وظلمه داخل القصر الملكي وخارجه، ويصوّر معاناة عامة الناس من هذا الظلم والتذمّر الذي يعيشه الكلّ جراء هذا النظام، والأمل الذي يختلج نفوس العامة في قيام ثورة التغيير والتجديد، وعلى رأسهم "حمدى". وسرعان ما ينتقل بنا إلى الساحة العامة مصوراً حياة

¹ المصدر نفسه: ص 41 و 42.

² المصدر نفسه: ص 45.

الشعب في ذلك اليوم بالذات، إنه اليوم الذي انتظره "حمدي" وكافة المضطهدين، لقد سئم الكل وثار على هذا النظام المتسلط، فسقط الملك وبهذا تتغير كل أحداث المسرحية.

والجدير بالذكر هنا أنّ أنيسة وزوجها رمضان بعد سقوط النظام الملكي وطلاق الملك والملكة (وجدان)، يأتیان إلى "حمدي" محاولين تجديد العلاقة بين الصهر الأول وابنتهما وجدان، وبالفعل ينجحان في ذلك ويتزوج الاثنان. وهنا تبدو المسرحية وكأنها انتهت نهاية سعيدة، لكنّ الكاتب سرعان ما ينقلنا إلى جو جديد من الصراع بظهور شخصية جديدة ترغب في الزواج من "وجدان"، ممثلة في أمير من أمراء الشرق، وبذلك تظهر مطامع "أنيسة" للمرة الثانية محاولة التفريق بين الزوجين، غير أنّ الحب هذه المرة كان أقوى من كل شيء، حيث يرفض الزوج تطليق زوجته، وترفض هي بدورها الانفصال عن زوجها مستعينة بأبيها الذي لم يخل هذه المرة بالتضحية من أجل ابنته معلناً عن حقيقة عائلته ومكانتها التي بُنيت على أساس اختلاسات سابقة قام بها في الحكومة، حيث يصرّح بذلك للشرطة، ويدخل هو وزوجته السجن. وهكذا تكتمل صورة الشخصيتين التراجيكوميديتين: فمزيجهما من الخوف والطمع، ومن السذاجة والدهاء، ومن الضعف الأخلاقي ومحاولات التبرير، يجسّد أزمة قيم أوسع في المجتمع المصري، حيث يعيش الأفراد تمزقاً بين الرغبة في الارتقاء الاجتماعي والخوف من السلطة والوقوع تحت سطوتها. وما يقدمه الكاتب عبر "رمضان" و"أنيسة" ليس مواقف كوميدية فقط، بل قراءة عميقة لواقع اجتماعي ونفسي مأزوم يتجلّى في شخصيات تبدو فكاهية في ظاهرها، لكنّها تحمل في باطنها آثار الضغوط السياسية والطبقية السائدة آنذاك.

3-3. الحوار التراجيكوميدي في مسرحية "صاحبة الجلالة":

إنّ الحوار - وهو تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما-، يقوم بدور هام في المسرحية؛ حيث يشمل قسماً عظيماً منها ويحرّك قصتها ويسوقها إلى النمو والحياة، كما يرمي إلى تقديم الحدث تقديمًا خاصاً يستوعبه القارئ أو المتفرج وبعث الروح الحيوية في الشخصية نفسها. فلا نص مسرحي بدون حوار وإن تداخلت الحركة الدرامية والمشهدية في إكمال بنية النص، لأن الحوار هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويمضي به في الصراع الدرامي في المسرحية، وبهذا الخصوص يتم اقتباس كلمة الناقد "الأراديس نيكول" حيث يقول: «إنّ الحوار هو موضوع المسرحية بأكمله وجميع الشخصيات المسوقة، فلا يمكن تصويرها والكشف عن مكنوناتها إلا باللغة»¹، ونستطيع القول بأنّ نجاح المسرح في توصيل الخطاب وميزان تأثيره على القارئ مرتبط تمام الارتباط بمقدرة الحوار. فعلى هذا يجب على الكاتب والمؤلف المسرحي أن يطور قدراته الكتابية لتطوير الحوار المسرحي الذي يعدّ مركزاً الدائرة التي تدور المسرحية في فلكه، وله دور رئيسي في إثارة المتلقي بما فيه من الانفعالات والاحاسيس النفسية أو الموحية والمؤثرة التي يقتبسها من القضايا المجتمعية.

في هذا الصدد يأتي توفيق الحكيم في مسرحيته "صاحبة الجلالة" بمقاطع حوارية مثيرة؛ التراجيدية حيناً والكوميدية حيناً آخر وأحياناً غنائية، وقد فتح بهذا الطريق آفاقاً رحبة أمامنا، فنجد فيها ما نصبو إليه من نفثات فنية سحرية، وومضات إبداعية خلّاقة تقترب من القلب بأدق العبارات المعبّرة وتصوير الآمال والآلام الإنسانية المعاصرة وتحسيسها. ففرى هذه

¹ الدليمي، مروان ياسين (2019م)، بنية الحوار المسرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سياقات متحركة: <https://www.alquds.co.uk/>.

المسرحية تبدأ بوصف قصير الذي يمهد الطريق للمحادثة حول العريس "حمدي" ومكانته مالياً، ثم حوار غنائي بين أعضاء الأسرة خاصة "حمدي" وعروسه "وجدان"، كما هو الشأن في المسرحيات الأوبريتية¹ السائدة في القرن التاسع عشر:

«وجدان: (مندفعة نحو النافذة، هاتفه) حمدي! ...

حمدي: (يغني مع الموسيقى، من تحت النافذة):

وجداني وجداني ...

وجداني إيماني

أفديك بنفسي

وبروحي كياني!

وجداني إلهامي ... (يهرغ على صوت الغناء والموسيقى كل من في داخل البيت؛ من نساء وخدم، ويظهرون على أعتاب الأبواب، يسمعون ويتمايلون من الطرب ...)»².

ولكن لا يدوم هذا الغناء والفرح للبطل "حمدي" وعروسه، وسرعان ما يميل إلى التراجيديا لهما؛ إذ إن الحوار المسرحي يسوق القصة إلى القلق والاضطراب لرمضان برعي وزوجته أولاً، بل للقارئ أيضاً؛ ثم إلى التراجيديا لحمدي وعروسه. فحينئذ تواجه القصة العقدة الأولى وهي وجود رجل وجيه ومعه ضابط خلف الباب، علماً بأنه قد أشار "رمضان برعي وأنيسة" خلال محادثتهما بجريمة التي ارتكباها وهي اختلاس مبالغ الأمانات المودعة في خزانة الوزارة! لذلك يعتبر رمضان وزوجته والقارئ، ذلك الرجل الوجيه عسكرياً قد جاء لاعتقال رمضان، ولكن بعد حوار قصير بين رمضان والرجل الوجيه أصبحت القضية غامضة للمتلقي؛ حيث لا يرى أي مؤشر على قرار الضابط للقبض على رمضان برعي، وفي نفس الوقت لا يرى شيئاً على إنقاذه! فالقارئ لا يغمض عينيه لثلا يفوته شيء من القصة، ولكنه لا يحصل على شيء إلا في أوانه. وفي الواقع هنا الفائز الحقيقي هو الكاتب الذي استطاع أن يغرق القارئ في القصة بحيث لا خيار أمامه سوى مرافقة الكاتب لاكتشاف الحقيقة. فهذا الحوار الغامض الذي يبدأ تراجيكوميدياً؛ أي رهيباً وحزيناً لرمضان برعي وزوجته ليلة خطوبة إبنتهما الوحيدة، وفكاهياً ساخراً للقارئ ومقلقاً له أيضاً في الوقت نفسه:

«أنيسة: وإذا أرادوا القبض عليك، فاذهب معهم بدون ضجة ... وأنا أجهز لك كل ما تحتاج إليه في الحبس! ..

رمضان: (في اضطراب شديد) الحبس! ..

¹ الأوبرا عمل درامي مغني بمصاحبة آلات موسيقية غالباً ما تكون أوركسترا، ويمكن أن تنقسم موسيقى الأوبرا إلى قطع موسيقية لأصوات منفردة أو جماعية، وتتصل هذه المقطوعات الموسيقية عادة بأغاني موقعة، أو حوار إلقائي. وهذا يعني أن الأوبرا عمل موسيقى مسرحي تقوم فيه الشخصيات بغناء أوارها بدلاً من أدائها بالحوار الكلامي. لذلك يكون للموسيقى والغناء دور رئيسي فيها. لمزيد من التوسع راجع: عبدالمعظم محمد (2010م)، "من المسرح الموسيقي (الموسيقى العالمية)"، <https://m.ahewar.org/s.asp=231911&r=0>.

² الحكيم، توفيق (1955م)، صاحبة الجلالة، مصر، دار المصير للطباعة: ص 39 و 40.

أنيسة: وسأشيعُ في النَّاسِ أَنَّكَ سافرتَ في مهمّةٍ مستعجلةٍ!.. وسأمنعُ تسرّبَ الخبرِ وانتشارَ الفضيحةِ... (خادمٌ يدخلُ بسرعةٍ معلناً...) سيدي البك! ..

أنيسة: (مقاطعةً دونَ انتظارٍ) أدخلهم!... (لزوجها) وأنا سأذهبُ الآنَ وأتصلُ بالتليفونِ بابتِ عَمِّي "طلعت" المحامي... ("أنيسة" تخرجُ... ويبقى "رمضان" بمفرده ينتظرُ مضطرباً... ولا تمضي لحظةً حتّى يظهرَ الرَّجلُ الوجيهُ وخلفه الضابطُ ويقفُ بكلِّ أدبٍ ويقدمُ التّحيّةَ... الرَّجلُ الوجيه: "رمضان" بك برعي؟!...»¹.

فلا ينتهي إلا تراجيكوميديا كما يبدأ، وهذه المرّة مدهشاً مفرّحاً لرمضان وزوجته خلافاً لبدايته؛ حيث نرى أنّ الرجل الوجيه والضابط لم يأتيا لإعتقالهما بل هما رسولا الملك لإبلاغ قصده وهو قرار الزواج بكرميتها الوحيدة "وجدان" -وهي خطيبة حمدي الفنان-، ولكن لم يتم الكشف عن هذا الأمر إلا بعد حوار مسرحي بديع ومملوء بالظرافة الأدبية، والذي لا يمكن إتيانه هنا بسبب طوله² ومنه:

— ٣٦ —

رمضان : طبعاً ! ...
الرجل الوجيه : وإذا كان لهذه الفتاة خطيب ، أليس من واجب الخطيب أن يتنحى في الحال ، ويتركها لمولاه ؟ ...
رمضان : طبعاً ! ...
الرجل الوجيه : انتبينا ! ... هذه هي الأوامر ... وتصرف على هذا الأساس ؟ ...
رمضان : كلمة من فضلكم ! ... أنا غير فاهم ! ...
الرجل الوجيه : أظن الموضوع أصبح في غاية الوضوح ! ..
رمضان : بالعكس ! ...
الرجل الوجيه : ماذا تقول ؟ ...
رمضان : أقول إن الموضوع بعد أن كان واضحاً تعقّد وتلخبط فجأة ..
الرجل الوجيه : أفصح ! ..
رمضان : أفصحوا أنتم من فضلكم ! ... ماذا تطلبون مني بالضبط ؟ ... المفهوم أنكم حضرتم أولاً لتأخذوني ! ...
الرجل الوجيه : تأخذك إلى أين ؟ .. لا ... لا داعي الآن لأي تعب ...

— ٣٥ —

رمضان : إنه لن يتركها ! ... إلى أعرفه ..
الرجل الوجيه : أو يجرو أن يقف في وجه الأوامر العليا ؟ ...
رمضان : الأوامر العليا ؟ ... أو متهم هو أيضاً ؟ ...
الرجل الوجيه : أنتصور بقاءه خطيباً لابنتك بعد الذي حصل اليوم ؟ ...
رمضان : وما المانع ! ... ما دام هو راضياً ؟ ..
الرجل الوجيه : ومولانا ؟ ...
رمضان : مولانا من ؟ ...
الرجل الوجيه : جلالة الملك .. أستطيع مرد من رعاياه أن يقف في وجه رغباته ؟ ...
رمضان : لا ... أبدا ! ..
الرجل الوجيه : إذن كيف تتصور أن خطيب ابنتك يرفض تركها ؟ ...
رمضان : وما هي العلاقة ؟ ...
الرجل الوجيه : (بمحذرة) رمضان بك ! ... حذار أن تعيب في الذات الملكية ! ...
رمضان : يا خير أسود ! .. أنا عبت في الذات الملكية ؟ ..
الرجل الوجيه : ألا ترى من حق مولانا أن يتزوج الفتاة التي يريد ؟ ...

فهذا الخبر يفرّج رمضان ويبعجه؛ حيث يعدّه خلاصاً من الضيق والرعب الذي استحوذ عليه بسبب الاختلاس من خزانة الوزارة، فبمجرد سماعه يهرول داخل البيت وهو يصيح منادياً زوجته أنيسة، وما يلبث أن يسمع الرجل السراي أصواتاً تقترب، فتظهر أنيسة في إثر زوجها وهي تصيح به:

«حصل في عقلك حاجة.. قلتُ لك امليكَ أعصابك قدأمهم! وأنا أجهّزُ لك أسبابَ الرَّاحةِ. لكن مع الأسف! ...

رمضان: (من الخارج) صدّقيني يا "أنيسة"! .. الموضوعُ جد! ...»³.

¹ المصدر نفسه: ص 39 و40.

² المصدر نفسه: ص 31 - 43.

³ المصدر نفسه: ص 41.

فهنا تلتقي العناصر التراجيدية والكوميديّة من المضحك والمبكي، والسرور والغم... وكلّ هذا يفتح أمام القارئ فصولاً مضحكة مثيرة، كما يكون خيطاً مشجّعاً لمرافقته القصة حتى يكشف نهايتها. وأما الكوميديا فنراها تبدأ بحوار أنيسة هانم والرجل السراي أولاً، وثمّ الحوار بين رمضان برعي وزوجته اللذين قد تخلّصا من تلك اللحظات المخيفة، وفي الوقت نفسه من المقرر أن يكونا كحماة جلاله الملك في القصر الملكي، ومنها:

- «رجل السراي: مساء الخير يا هانم!...»

أنيسة: زوجي لم يتحمّل الصدمة! لأنّه طبعاً غير معتادٍ على هذا الموقف؛ ولذلك بدأ يهرق ويخرف بكلام مجانيّ، فإذا سمّحتم...¹

ومنه أيضاً: «رمضان: على فكرة! ... نسينا شيئاً يا "أنيسة"! ...»

أنيسة: ما هو؟! ..

رمضان: أنت!... ستصبحين حماة جلاله الملك! ...

أنيسة: وأنت!... ستصبح حماة جلالته!...

رمضان: كلّ هذا حدث في أقلّ من يومٍ؟! ... كنّا منتظرين شيئاً آخر... أنت أدري به! ... أتذكرين؟!...

أنيسة: ربّنا أكرمنا!...

رمضان: وأنقذنا من الذهاب إلى حيث تعلّمين!...

أنيسة: (هامسةً) هس!.. كفاية!...²

بالإضافة إلى ما سبق، يمكن ملاحظة أن هذه المقاطع الحوارية تُظهر مفارقات درامية دقيقة تخلق التأثير التراجيوميدي المرغوب. فالتباين بين حالة الرهبة والقلق التي يعيشها رمضان برعي وزوجته أمام احتمال الاعتقال، وبين التصرفات الرسمية المهذبة للرجل الوجيه والضابط، يولد مزيجاً من التوتر والسخرية. كما أنّ التضاد بين لغة الشخصيات العادية البسيطة ولغة السلطة المهيمنة يعزز الإحساس بالمفارقة ويجعل القارئ يتأرجح بين الخوف والمرح في الوقت نفسه. إضافة إلى ذلك، التصاعد الدرامي للحوار، من الغناء والفرح إلى الخوف ثم الفرح المفاجئ، يعكس البنية التراجيوميديّة التي تعتمد على المفارقات المتلاحقة لشد انتباه المتلقي. وهكذا، يصبح الحوار ليس مجرد وسيلة لسرد الأحداث، بل أداة لإشراك القارئ نفسياً، إذ يشعر بالقلق والمتعة معاً.

وأما التراجيديا كما قلنا آنفاً فتكون للبطل وعروسه؛ حيث يجب أن يفترقا في ليلة خطوبتهما وفي أقلّ من ساعات، وفي الواقع يكون للشعب المصري الذي يستسلم أمام الحكام الظالمين، كما تكون نقدٌ ساخراً، وتعرية لاذعة لمظاهر الحياة اليومية والإنسان المعاصر الذي يفضل نفعه الشخصي على آمال الآخرين بل الشعب كلّ، وهذا يتبلور في شخصية

¹ المصدر نفسه: ص 41.

² المصدر نفسه: ص 66.

"أنيسة" بما تحمله من أسى وقسوة...؛ حيث تحكم بافتراق الزوجين الجديدين بعد سماعها لهذا الخبر واطمئنانها على صحته وهذا رغم مخالفة زوجها "رمضان برعي":

«أنيسة (تقفُ هي فجأةً) إلى العملِ يا رمضان.. إلى العملِ!...

رمضان: أيّ عملٍ؟!

أنيسة: التخلّصُ بسرعةٍ من هذا الولدِ المغيّ..

رمضان: لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله!...

أنيسة: (في نظرةٍ ناريةٍ) ماذا تقولُ؟...

رمضان: بعد أن وضعنا بطاقات الدّعوة.. وحدّدنا ميعادَ كتابِ الكتابِ.. وقبّلنا الشّبكة؟... أف! ... أرميني كعادتك في المأزق ... وأوحليني لشوشتي!...»¹.

فيتولّى "رمضان برعي" مهمة التكلّم مع حمدي وتتولّى "أنيسة" هذه المهمة مع إبنيتها، وكلّ من هذين الحوارين يمثل تراجيديا الطلاق والافتراق. فيتكلّم الزوج مع حمدي وهو في النهاية نائراً على الملك الظالم وهذه الكارثة: "هذه كارثة!... كارثة وقعت على رأسي... هذا عملٌ غيرُ انساني! هذا إجرام!..."، يقتنع بترك وجدان آملاً سعادتها من الحاكم، فيخرج سريعاً وهو يسمح دمة سقطت على الرغم منه، ورمضان يشيّع بنظرة واجمة حزينة. وهذا لا يتم إلا بعد حوار سردي حزين ومملوء بالعناصر التراجيدية، كما هو مملوء بالعناصر البلاغية كالتشبيه والكناية موجّهاً الحكام الظالمين والحكومة الاستبدادية في مصر. وفي جانب آخر تأتي "أنيسة" بالخدعة والأكاذيب لإرضاء إبنيتها الوحيدة، فعند اصرار البنت على رؤية حمدي لحظة واحدة قبل ذهابه، تقول لها - وهي تخفي الخاتم في ثيابها - بأنّه قد ذهب ولم يطلب إلا شبكته. وأما هذه التراجيديا للبطل فلم تتوقف هنا، بل نرى الملك بعد حصوله على ما يرام، ينتخب "حمدي الفنان" للغناء في ليلة عرسه!! بل لإذلاله والإهانة عليه:

«الملك: أنظري يا وجدان إلى هذه الستارة!...

وجدان: (تنظرُ صامتةً)؟...

الملك: (للموظفِ الواقفِ بجوار الستار) اكشف! (الموظفُ يكشفُ الستارَ فيظهرُ خلفها حمدي بعوده، جالساً على الكرسي).

الملك: (باحترارٍ) أطرينا أيّها المغيّ!...»².

ويتجلّى هنا شكل آخر من التراجيديا - ونستطيع أن نسميها تراجيديا الاستبداد والظلم-، حيث تستمرّ هذه المحادثة المهيمنة ويضطرّه الملك أن يغّي، ووجدان ناظرة إلى حمدي في ذهول وتسقط من عينيها دمة! وحمدي مطرقاً رأسه بلا حراك!. والأكثر حزناً وأسفاً هنا -والذي يستفزّ المتلقي أيضاً- هو أنّ الملك بعد انتهاء الغناء والموسيقى، يطلب من "وجدان" أن تبصق في وجه "حمدي"، ثمّ يطلب سوطاً ويضربه بنفسه، وهذا في رأيه ليس إلا الأجر المستحق له بعد

¹ المصدر نفسه: ص 45 و 46.

² المصدر نفسه: ص 109 و 110.

الغناء، وإثر هذا يصاب "حمدي" بمرض الأعصاب. وأما كما قلنا أن الحوار في هذه المسرحية لا يسير سيراً مستقيماً من التراجيديا أو الكوميديا، فهو يتقلب بينهما كنوبات القلب ونبضاته، وفي الواقع لكل كلمة حوارية وظيفة درامية معينة؛ بغية استفزاز المتلقي. فنرى أنه قبل هذا المقطع التراجيديا، يعطينا المسرحي لحظات مفرحة ومضحكة تفهقها حقاً في الحوار بين "رمضان برعي والتشريفاتي"، و"أنيسة هانم والوصيفة"؛ حيث من المقرر أن يتشرف رمضان وزوجته بمقابلة الحاكم وعليهما رعاية البروتوكول الخاصة، وعلى التشريفاتي والوصيفة أن يعلمهما هذا البروتوكول! فنحن نرى "رمضان" الذي قد أضجره التمرين والممارسة على كيفية الانحناء أمام الملك، يقول للتشريفاتي: «قل لهم إنك علمتني، وغلبت في تعليمي!... ولكن ما مسئوليتك إذا ظهر أن حما جلالة الملك حماراً!...»¹. كما هو في حوار مع رجل السراي الذي يسأله -المطلوب الصحف والسفارات والوكالات- عن تاريخ أسرته التي سيصاها جلالة الملك! يأتي بمقاطع مضحكة ومنها: «رجل السراي: أقصد أي شخص يكون له عندكم شخص خاص... بعبارة أخرى... في أسرتم رجل أنعم عليه مثلاً؟...»

رمضان: جدّي!...

رجل السراي: جدكم أنعم عليه!...

رمضان: في عيد جلوس "أفندينا الخديو" هكذا سمعت من المرحوم والدي...

رجل السراي: (فرحاً) عظيم جداً... بماذا أنعم على المغفور له جدكم؟...

رمضان: أنعم عليه بالإفراج...

رجل السراي: الإفراج؟!...

رمضان: كان محكوم عليه بسبع سنين سجن؛ لاعتياده سرقة البط! كان الله يغفر له أكبر اختصاصه سرقة البط من الترع والبرك!... طريقته عجيبة... كان عنده صنارة طولها...»².

يستمر هذا التقلب بين التراجيديا والكوميديا في هذه المسرحية حتى نهايتها، إلا أنه من المقاطع الحوارية المفرحة والكوميديية الجديدة بالذكر، ذلك الحوار الذي تقوم به "أنيسة" موجهة حديثها إلى حمدي الفنان. فتراها بعد موافقة المحكمة الشرعية على طلاق الملكة السابقة "وجدان" من الملك المخلوع! إثر ثورة مصر والتي تؤدي إلى سقوط الملك وهروبه، انطلقت مع زوجها نحو بيت حمدي وهنا تجري حواراً تراجيكوميدياً منسجماً مع شخصيتها المتقلبة والانتهازية "بيروح مع أم العروس ويبرجع مع أم العريس"، طوال القصة ومنه:

¹ المصدر نفسه: ص 82.

² المصدر نفسه: ص 87.

— ١٣٣ —

أنيسة : ألا تعرف عنوان قصرنا ؟ ...
 حمدى : قصر كم ؟ ...
 رمضان : منزلنا ! ... منزلنا إياه ! ...
 حمدى : متى كنت أستطيع الاتصال بكم ؟ ... يوم كنتم حول ذلك الملك ؟ ...
 أنيسة : دعنا الآن من سيرة ذلك الملك ! ... لقد ذهب إلى حال سيئه ! ..
 حمدى : تقصدين بعد ذهابه ؟ ...
 أنيسة : بالطبع ... بعد أن ترك البلاد ... ألم يخطر في بالك أن تزورنا ؟ ...
 حمدى : لماذا ؟ .. لأعزيكم ؟ ...
 أنيسة : تعزينا ؟ .. ما هذا الكلام أنظن أننا نحزن لذهاب هذا الفاجر العاهر الطاغية ؟ ...
 حمدى : أهو كذلك الآن في رأيكم ؟ ...
 أنيسة : وهل في هذا شك ؟ ...
 حمدى : وعندما كان متربعا فوق عرشه ؟ ...
 أنيسة : كنا نقاسى الويل ، من سخافته وجبروته ! ...
 حمدى : إنك تجيدين وصفه يا هاتم ! ...
 أنيسة : ليس هذا بالأمر الصعب .. أن نعرف أنه لم يكن بالملك

— ١٣٢ —

عوضين : (يظهر متجها إلى باب الشقة) أظنه الأستاذ ! ...
 أنيسة : (وهي تعتدل في جلستها بكبرياء) اجلس بوقار يا رمضان باشا ! ...
 حمدى : (يدخل وتدهشه المفاجأة ولكنه يتأسك) أهلا وسهلا ! ...
 رمضان : (ينهض ويسلم على حمدى) أهلا بك يا حمدى ! ..
 أنيسة : (تمظهر يدها إلى حمدى ، كى يلثمه) بونسوار ! ...
 حمدى : (لا يلثم اليد المقدمة بل يسلم فقط) مساء الخير يا هاتم ! ...
 رمضان : أردنا أن نفاجلك بزيارتنا ! ..
 حمدى : أنا سعيد بهذه الزيارة ! ...
 رمضان : ما دمت لا تسأل عن أصدقائك القدامى ... فلنبدأ نحن بالسؤال ! ...
 حمدى : أترافى قصرت يا عمى ؟ ...
 أنيسة : عمك ! ... أقصد ، عمك « الباشا » له حق العتاب ! ... وكان الواجب عليك حقا أن تتصل بنا ! ...
 حمدى : أتصل بكم ؟ ... وكيف ؟ ... كنت أستطيع ذلك ؟ ...

وإذا أردنا أن نتجاوز الوصف السردي لهذه المقاطع ونخوض في عمق صنعتها التراجيكيوميديا، فيجب أن ننتبه إلى أن الحكيم لا يكتفي بإبراز التناقض بين المواقف (كالفرح والحزن)، بل يُجسّد هذا التناقض في البنية اللغوية نفسها. ففي المشهد المهيّن لـ "حمدى"، لا تكمن التراجيديا فقط في طلب الملك أن "تصفعه وجدان" أو أن "يضره بالسوط"، بل في الصيغة الأمرية الجافة ("أطرينا"، "بصقي"، "اضربه") التي تحوّل الإنسان إلى أداة صامتة، بل وتُلغى إرادته عبر لغة الأمر المطلق-وهو انزياح لغويّ يعكس انزياحا سياسيا: فالسلطة لا تطلب، بل تأمر، والضحية لا يُسمح له حتى بالاحتجاج. أما في المقابل، فالمشهد الكوميدي حول "سرقة البط" ليس مضحكا بسبب مضمونه فحسب، بل بسبب التفاوت الساخر بين التوقع والواقع: فعندما يسأل رمضان عن "إنعام" الدولة على جده، يتوقع المتلقي منحة أو لقباً، لكنه يسمع "الإفراج من السجن" ... ثم يُكشف أن "الجرمة" هي سرقة بط! هنا، يُحقّق الحكيم كوميدياً عبر الاستبدال المفارقي (بدل "الفضل"، "العقوبة")، والتفصيل الزائد ("كان عنده صنارة طولها...") الذي يحوّل الجريمة إلى مهارة فنية ساحرة. وهذا الأسلوب لا يُضحك فقط، بل يُدين ضمناً نظاماً يفتخر بـ "إنعامه" على لصوص الطيور، بينما يسحق الفنانين الأبرياء. والأهم أنّ هذه التناقضات لا تبقى منفصلة، بل تتدفق في حوارات الشخصيات ذاتها: فأنيسة تنتقل من لهجة الأمر القاسي ("إلى العمل!") إلى الكذب الرقيق ("ذهب ولم يطلب سوى شبكته")، ثم إلى لهجة التملّق بعد سقوط الملك-كل ذلك دون انتقالٍ منطقي، بل بقفزاتٍ لغويةٍ تعكس "انعدام الثبات الأخلاقي" في عالم يُقدّس المصلحة. وهكذا، يصبح الحوار عند الحكيم ليس مرآة للواقع، بل ساحةً لصراع القوى: حيث اللغة تُستخدم كسلاحٍ للقمع (في فم الملك)، وكدرعٍ للنجاة (في فم أنيسة)، وكأداةٍ للتفكيك الساخر (في فم رمضان). ولا يتحقق التأثير التراجيكيوميدي إلا حين يُدرك

القارئ أنّ الضحك هنا هو دمغٌ مقلوب، وأنّ الدموع ما هي إلا ضحكاتٌ مكتومة. وهذا بالضبط ما يجعل مسرح "صاحبة الجلالة" مسرحاً سياسياً في جوهره، حتى حين يبدو كوميدياً في ظاهره.

3-4. دراسة الأسلوب ودوره في خلق الآليات التراجيكوميدية في مسرحية "صاحبة الجلالة":

إنّ الأسلوب - وهو طريقة الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن الشخصيات الأدبية وسرد الأحداث¹، من أهم العناصر التي تؤثر في نفس المتلقي أو المستمع بما فيها من الفكاهة، والمرح، والجد، وبما أنّ القصة في المسرحية في غالبها تعتمد على طبيعة رؤية الكاتب المسرحي للإنسان والواقع، وكيفية إدراكه للبشرية والعالم الذي يعيش فيه أكثر من غيرها، فمن الضروري أن تمتع بأسلوب التشويق والإثارة لكي يرغب المتلقي في متابعة المسرحية حتى نهايتها. ففي هذا الصدد يأتي توفيق الحكيم في مسرحيته "صاحبة الجلالة" بأسلوب جديد، وهو المزج بين المذاهب المسرحية المختلفة والاتجاهات الأسلوبية في تقديم قصته وحوادثها كالكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، وفي الحقيقة القارئ في هذه المسرحية يواجه سرداً واقعياً قبل كلّ شيء وهو قصة المجتمع المصري آنذاك بما فيه من ظلم الملوك والإرثاء والاختلاس، ولكن كاتبنا العملاق والمسرحي الكبير "توفيق الحكيم" بخياله المنح يمزج هذه المفاهيم الواقعية بتقنيات المذاهب الأخرى كالرومانسية وغيرها، فيقدّمنا مسرحية مبدعة ذات أبعاد مختلفة من حيث الأسلوب والمحتوى.

على سبيل المثال أصحاب المسرحيات الكلاسيكية الجديدة - وهو اتجاه سائد في بدايات القرن السابع عشر الميلادي حتى قرب قيام الثورة الفرنسية - وضعوا شروطاً معقدة لكتابة الدراما منها التراجيديا والكوميديا²، ففي هذا المجال نحن نرى الكاتب أن يأتي برسم الشخصيات التراجيكوميدية وتصوير حالاتها المختلفة، كما يركّز على الحوارات التراجيدية والكوميديية بينها وأحياناً على المونولوجات الدرامية وبنفس الوقت ذات طابع بصري ومسرحي الذي يجب التركيز عليها في مسرحية مبدعة والمثيرة ومنها هو المقطع الذي تأتي "أنيسة" بأناية إلى بيت "حمدي الفنان" - والتي يسميها حمدي الزوبعة عند قدموها - بعد ثلاثة أشهر من زواجه وتطلب من ابنتها أن تطلق منه بدون تأخير وتذهب معها لمقابلة أمير من أمراء البلاد الشرقية، وهذه المفاجأة تؤثر في نفس المتلقي فتثير لديه عاطفة الرحمة والشفقة:

«(جوس البابُ يرنُ)

وجدان: مَنْ يا ترى القادم؟ ...

حمدي: اللهم خيراً! ...

(أنيسة هانم تدخلُ مندفعَةً...)

وجدان: ماما! ...

¹ عبد النور، جبور (1979م)، المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين: ص 20.

² لمزيد من التوسع حول هذه المذاهب المسرحية راجع: كارلسون، مارفن (2010م)، نظريات المسرح؛ عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمه وتقديم د. وجدي زيد، ط1، ج1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، صص. 45-52.

حمدي: (هامساً) الزّوبة!...»¹.

وبهذا الشكل يمزج الكاتب بين عنصر الفكاهة والمرح وعنصر الحزن والألم (التراجيكوميديا). كما نرى أنّه يأتي بالمغامرة والموضوعات العاطفية بخياله الخصب ويندرج الحب بين "حمدي الفنان ووجدان" - وهذا من سمات المذهب الرومنسي - وما جرى لهما في هذا الطريق ضمن المفاهيم الواقعية السابقة. كما يكون إكراه هذا الزوج بالطلاق في ليلة خطوبتهما من جانب الملك هو رمز لاستبداد الملوك ومدى ظلمهم على كافة أفراد الشعب المصري، وذلك يتجلى من خلال تصويره معاناة فرد من أفراد.

وأما من السمات الهامة والفاعلة في هذه المسرحية التي تمتازها عن مثيلاتها الأخرى فهي قدرة الكاتب على الإبداع والابتكار في انتقاء الشخصيات الرئيسة وعرضها وبالتبع الحوار الدائر بينها، وربما لا نغالي إذا قلنا إنّ هذه المسرحية، مسرحية الشخصيات؛ إذ أنّه القارئ حين يتصفح هذه المسرحية يظن بداية أنّ أحداثها تتمحور حول شخصيات أساسية أربعة وهي البنت، ووالداها "رمضان وأنيسة" وخطيبها، في بيئة مكانية واحدة وهي "الفيلا"، غير أنه سرعان ما وفي غمرة فرحة وضع خاتم الخطوبة يتفاجأ ب بروز شخصيات محورية أخرى ممثلة في بعض رجال الملك، والملك ذاته لينقلنا الكاتب بذلك إلى أحداث أخرى مغيّراً مسار سير الأحداث السابقة بإضافة بيئة اجتماعية أخرى وهي بيئة الملك واتباعه. ولهذا نحن لا نرى شخصيات هامشية إلا الخدام الثلاث والأمير الشرقي. كما نحن عند بحثنا عن البطل، نرى أنه لا يتم تبادل المعلومات الجديدة إلا على كلّ منها من "أنيسة وزوجها رمضان، وحمدي وزوجته (وجدان) بدورهم الرئيس في حركة السرد، فكّلهم يليق لهذا العنوان. وفي الواقع إنتقاء أيّ منهم دون أخرى يخلق اضطراباً كبيراً في القصة. فهذا هو "رمضان" بنفسه الذي يأتي بدور البطل في نهاية القصة وحلّ العقدة الرئيسية حلاًّ تراجيكوميدياً: فالتراجيديا لنفسه وزوجته والكوميديا لابنته "وجدان" وعريسه "حمدي"، حيث لم يخل هذه المرة بالتضحية من أجل ابنته وصهره معلناً عن حقيقة عائلته ومكانتها التي بنيت على أساس اختلاسات قام بها في الحكومة، حيث يصرح بذلك للشرطة، ويدخل هو وزوجته السجن، وتستمر العلاقة بين الشابين:

«وجدان: الحلُّ يا بابا؟...»

رمضان: فكّرتُ في ذلك كلّ من أجلكما... بمجرد أن شرحت لي يا "وجدان" الموقف في التليفون وأنت تبكين... لم أجد غير حلٍّ واحدٍ!...

وجدان: ما هو؟...

رمضان: هو أن تروح أُمك في داهية!...

وجدان: ماما؟...

رمضان: ولكي تروح أُمك في داهية يجب أن أروح أنا قبلها... لتسبني!...

وجدان: أنت يا "بابا" تمزح!...

¹ الحكيم، توفيق (1955م)، صاحبة الجلالة، مصر، دار المصر للطباعة: ص 154.

رمضان: لستُ أمرحُ. لقد قمتُ بالترتيبات اللازمة قبل المجيء ... وبين لحظةٍ وأخرى يتمُّ كلُّ شيء...»¹.

وهذه هي "أنيسة" التي بشخصيتها المتقلبة الكوميدية وجشعها وطمعها تسود القصة وحوادثها نحو الأمام أكثر من غيرها، كما هو الشأن عن إبنيتها "وجدان" وقصتها مع "حمدي" التي جعلها الكاتب بمثابة النواة التي أنبنى عليها العمل المسرحي في هذا النص، والتي صارت ملكة مصر وفي الواقع يدورها القسم الأوفر من السرد وأحداثه. وكلّ هذا يعني البطل الحقيقي في هذه المسرحية هو الكاتب بنفسه؛ حيث يخلق هذه الشخصيات أساساً على حقائق بلده أو بخياله الواسع، ويضمها تنوعات مختلفة من الأحداث وفي نفس الوقت كلّها ذات طابع منسجم مع تنوعها لدرجة أنّ القارئ لا يشعر بالانتقال من حدث إلى آخر، وإنما يحس وكأنّ جلّ أحداثها تسير في وقت واحد، ومتراصة إلى حد بعيد، وهذا ينم على قدرة الكاتب على التحم في اللغة، وتمكّنه من فنيات هذا النمط الفني، كما أنّ لجوء الكاتب إلى أكثر من عقدة في هذه المسرحية راجع إلى كونه يريد الإكثار من عنصر التشويق لإثارة اهتمام المتلقي ومن ثمّ استيعابه الفني.

وهكذا، يصبح الأسلوب عند "توفيق الحكيم" آلة تفكيكية تُظهر أنّ الواقع نفسه، في زمن الاستبداد، هو مزيجٌ لا فكاك منه من المأساة والمهابة. بيد أنّ هذا التنوّع الأسلوبي لا يكتسب دلالة النقدية إلا من خلال الآليات التي يوظّف بها الحكيم تلك المذاهب المسرحية المتنوعة في توليد تأثير تراجيكوميديّ متماسك. فالهم ليس مجرد وجود الواقعية إلى جانب الرمزية أو الرومانسية، بل الكيفية التي تتفاعل بها هذه المستويات الأسلوبية لتنتج -في آنٍ واحد- التعاطف والسخرية، الألم والضحك، الاحتجاج والمهابة. فلا يكفي القول إنّ الحكيم يمزج بين المذاهب المسرحية في مسرحيته "صاحبة الجلالة"، بل إنّ الجِدّة تكمن في كيفية توظيفه هذا التعدد ليوّلد تأثيراً تراجيكوميديّاً عضويّاً.

يتجلى هذا التوليد التراجيكوميدي بوضوح في مشهد دخول "أنيسة" المفاجئ إلى بيت "حمدي" بعد ثلاثة أشهر من زواج ابنتها، حيث تطلب طلاقها فوراً لتزوّجها بأمر شرقي. يبدأ المشهد بجرس الباب، ليثير فضول "وجدان" و"حمدي"، ثم سرعان ما يتحول إلى مفارقة درامية حين يُهمس "حمدي" بعد دخولها: "الزوجة"! هذه الكلمة، في بساطتها، ليست مجرد لقب ساخر، بل انزياحٌ لغويّ يحمل دلالةً كرنفالية: فهي تحوّل الأم من رمز السلطة الأبوية إلى قوة فوضوية تهدّد الاستقرار العائلي. وفيما ترى "وجدان" في هذا الطلب كارثةً شخصيةً تهدد حبّها، تتعامل "أنيسة" معه كـ"فرصة اجتماعية" - وهنا يتصادم الخطاب العاطفي الرومانسي مع الخطاب المادي الواقعي، مما يوّلد عند المتلقي شعوراً مزدوجاً: التعاطف مع "وجدان"، والسخرية من سذاجة الطمع لدى "أنيسة". ولما كان هذا المشهد يقع بعد عودة "وجدان" من حياة القصر الملكي الفاسد، فإنّه لا يكتفي بتصوير الصراع الأسري، بل يرمز إلى فشل الطبقة الوسطى في الحفاظ على قيمها بعد اختبار السلطة. وهكذا، يتحول الموقف من كوميديا شخصية إلى نقد اجتماعيٍّ لاذع -وهو جوهر التراجيكوميديا عند الحكيم-.

ومن هنا، يتضح أنّ التراجيكوميديا عند الحكيم تنتج من التصادم الواعي بين مستويات الخطاب المختلفة:

¹ الحكيم، توفيق (1955م)، صاحبة الجلالة، مصر، دار المصير للطباعة: ص 181.

- فالواقعية تُقَرَّب الموقف من المتلقي.
- والرومانسية تُضفي عليه بعداً إنسانياً متعالياً.
- والرمزية ترفعه إلى مستوى النقد السياسي.
- بينما الكوميديا (من خلال الشخصيات أو الحوار) تجعل هذا النقد ممكناً دون وعظٍ مباشر.

إنّ هذا التداخل ليس تجميلياً، بل وظيفيٌّ. فالمشهد الذي يُطلَب فيه من "حمدي" أن يغنيَ أمام زوجته الجديدة وملكها، ثم يُهان ويُضرب، لا يكتسب قوته التراجيدية فقط من الألم الظاهر، بل من الخلفية الكوميديا/الرمزية التي سبقته: فقبل لحظات، كان "رمضان" يسخر من بروتوكولات القصر، و"أنيسة" تفاخر بعلاقتها الجديدة بالملك. هذا التباين الحاد في أنماط الأسلوب هو ما يولّد عند المتلقي شعوراً مزدوجاً: الضحك على السخافة، والغضب على الظلم - وهو جوهر التراجيكوميديا الحديثة-. وأخيراً، يُحقّق الحكيم هذا التوليد التراجيكوميدي ليس عبر المفارقات الموضوعية فحسب، بل عبر بنيةٍ سرديةٍ مُتعددة الطبقات: فالقارئ يرى أن "رمضان"، الذي بدا في البداية شخصيةً كوميديّةً خائفة، يتحوّل في النهاية إلى بطلٍ تراجيدي يضحي بنفسه لإنقاذ ابنته. وفي هذا التحوّل، لا يُقدّم المسرحي "حلاً سعيداً" كلاسيكياً، بل نهايةً كرنفالية: فالعدالة تتحقق، لكن عبر الجريمة (الاعتراف بالاغتلاص)؛ والحب ينتصر، لكن بعد أن يمرّ بالسخرية والهوان.

4. خاتمة:

توصّل هذا البحث إلى أنّ توفيق الحكيم في مسرحيته "صاحبة الجلالة" لا يوظّف التراجيكوميديا كأداةٍ زخرفيةٍ تجميلية، بل كاستراتيجية درامية واعية تتفاعل عبر مستويات الشخصيات والحوار والأسلوب لبناء خطابٍ نقديٍّ مزدوج: اجتماعيٍّ يفضح هشاشة القيم في الطبقة الوسطى، وسياسيٍّ يعرّي آليات الاستبداد وامتهان الكرامة.

فعلى مستوى الشخصيات، تُجسّد "أنيسة" و"رمضان" تناقضاً وجودياً داخلياً: فهما ليسا نماذج كوميديّة سطحية، بل شخصياتٌ ممزقة بين الطمع والخوف، تكشف سلوكاتها عن أزمة طبقية عميقة لا تنتهي بسقوط النظام، بل تستمر في صمتها وانتهازيتها. وعلى مستوى الحوار، يوظّف الحكيم المفارقة والانزياح اللساني - كقصة "سرقة البط" التي تُقدّم كإنعام وطني - ليحوّل اللغة نفسها إلى ساحة صراع بين خطاب السلطة المهيمن وخطاب الشارع المقهور. أما على مستوى الأسلوب، فيدمج الكاتب الواقعية مع الرمزية والرومانسية ليس لتخفيف حدّة النقد، بل لتكثيفه: فالرومانسية تمنح الجرح الاجتماعي بعداً إنسانياً عالمياً، والرمزية كـ"الزوبعة" ترفعه إلى مستوى التعميم التاريخي.

وبهذا، تسهم هذه الدراسة في إعادة قراءة تجربة "الحكيم" المسرحية من منظور جديد: فهي تكشف أن تراجيكوميديا ليست محض خليط بين الضحك والبكاء، بل نموذجٌ دراميٌّ متكاملٌ للنقد السياسي والاجتماعي في المسرح العربي الحديث. وخلافاً للدراسات السابقة التي ركزت على البنى اللغوية أو الفلسفية في نصوص الحكيم، أو قلّلت من بعده النقدي تحت غطاء "الخلط بين الجدّ والهزل"، فإنّ هذا البحث يبيّن أنّ الغموض التراجيكوميدي عند الحكيم هو وعيٌ فنيٌّ. ومن ثمّ، تفتح هذه القراءة آفاقاً أوسع لفهم المسرح العربي المعاصر: فالتراجيكوميديا عند الحكيم - خصوصاً في "صاحبة الجلالة" - ليست استثناءً، بل بدايةً لتيارٍ نقديٍّ جماليّ استُنهين به، وظلّ يُقرأ كـ"انحراف" عن الأرسطية، بينما هو في جوهره ثورةٌ ضدّ ثنائية المأساة والملهاة، وضدّ الصمت أمام الظلم باسم "الفن المحض".

5. قائمة المراجع:

الكتب

- 1- ابن ياسر، عبدالواحد (2011م)، حياة التراجيديا، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- 2- أرسطو (1343ش)، فن شعر، ترجمه دكتور عبدالحسين زرين كوب، ج 2، تهران: بنگاه ترجمه ونشر كتاب.
- 3- بافي، باتريس (2015م)، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- 4- بدوي، محمد مصطفى (2016م)، المسرح العربي الحديث في مصر، ترجمة أنوار عبدالحالق، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- 5- بلبل، فرحان (د.ت)، مراجعات في المسرح العربي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- 6- حمادة، ابراهيم (1977م)، طبيعة الدراما، د. ط، مصر: دار المعارف.
- 7- حمداوي، جميل (2020م)، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ط1، المملكة المغربية: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.
- 8- الحكيم، توفيق (1955م)، صاحبة الجلالة، مصر: دار المصر للطباعة.
- 9- الخطيب، محمد كامل (1994م)، نظرية المسرح، دمشق: إصدار وزارة الثقافة.
- 10- الخياط، جلال وصالح جواد الطعمة (1972م)، تاريخ الأدب العربي الحديث، ط14، بغداد: مطبعة الارشاد.
- 11- دياب، عبده (1999م)، الدراما الضاحكة: مطابع ماهر الحديثة.
- 12- راغب، نبيل (1996م)، موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، لونغمان: الشركة المصرية العالمية للنشر.
- 13- رشدي، رشاد (1984م)، فن القصة القصيرة، ط3، بيروت: دار العودة.
- 14- عبد النور، جبور (1979م)، المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين.
- 15- الفاخوري، حنا (1986م)، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط1، بيروت: دار الجليل.
- 16- فتحي، إبراهيم (1986م)، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
- 17- كارلسون، مارفن (2010م)، نظريات المسرح؛ عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم د. وجدي زيد، ط1، الجزء الأول، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- 18- لوكاتش، جورج (2016م)، تاريخ التطور الدراما الحديثة، ترجمة كمال الدين عيد، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- 19- ميرشنت، مولوين وكليفورد ليتش (1979م)، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، الكويت: عالم المعرفة.
- 20- نيتشه، فردريك (2008م)، مولد التراجيديا، ترجمة شاهر حسن عبيد، سورية: دار الحوار والنشر والتوزيع.

المقالات

- 21- سعودي، سلاف (2020م)، تمظهرات التراجيكوميديا في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد، مجلة لغة-كلام، العدد 1، المجلد 6: 145 – 154.
- 22- طيار، اديب (1946م)، الرواية المسرحية في التاريخ والفن، مجلة القيثارة، العدد 1: 57.
- المواقع الإلكترونية
- 23- الدليمي، مروان ياسين (2019م)، بنية الحوار المسرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سياقات متحركة: <https://www.alquds.co.uk/>.
- 24- عبد المنعم، محمد (2010م)، "من المسرح الموسيقي (الموسيقى العالمية)"، <https://m.ahewar.org/s.asp>.