جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
رئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة و الأدب العربي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة السابعة: نموذج للمسرح الشعري:"مجنون ليلى"لأحمد شوقي

أ- **ملخص المسرحية:** تتألف هذه المسرحية من خمسة فصول، يضعنا الشاعر في الفصل الأول في حي بني عامر، ويعرض علينا منظراً أمام خيام المهدي -والد ليلى- فتخرج ليلى ويدها في يد ابن ذريح رسول قيس إلى ليلى، ويتحدثان في صلة الحب بين قيس وليلى التي لا تتنكر لهذا الحب، ولكنها في الوقت ذاته تقدّس التقاليد، فتبدأ عقدة المسرحية، ثم ينفضّ السامرون فيرى قيس متوجها نحو خيام ليلى، ثم يلتقي منازلاً -منافسه على حب ليلى-، ويتشاجران وينفرد زياد -راوية قيس وصديقه الحميم في حين ينفرد قيس بليلى ليطلب من والدها النار، فتأتي ليلى بها، وينسى قيس نفسه حين يراها، حتى تكاد النار تلتهم جسده، فتستغيث ليلى بوالدها لإخمادها وإيقاظ قيس، ثم يأمره بالانصراف.

وننتقل مع قيس في الفصل الثاني إلى طريق من طرق القوافل بين نجد ويثرب على مقربة من مضارب بني عامر على سفح جبل التوباد، ونرى قيساً وزياداً جالسين إلى جذع نخلة يتحادثان ثم تصل إليهما بلهاء -جارية قيس- تحمل لهما قصعة فيها ذبيحة رقاها عرّاف اليمامة، وأشار بأن يأكل قيس منها ليشفى من حب ليلى، ثم يمر ابن عوف (أمير الصدقات) وكاتبه نصيب فيتعرف إلى قيس الذي كان مطروحاً على الأرض مغشياً عليه، فيعلم خبره، ويناجيه باسم ليلى فيفيق،ويعرض عليه أن يقوم بالوساطة بينه وبين أهل ليلى، فيرحب قيس بهذه الوساطة ويُسرّ بها.

ويصل ابن عوف إلى حي بني عامر في الفصل الثالث، فيُفاجأ بأن الحي قد تدجج بالسلاح بعد أن أهدر الخليفة الأموي دم قيس، ويحاول ابن عوف إقناع المهدي –والد ليلى– ، ولكن منازلاً –غريم قيس– يغري الناس بقتله، ثم جاء لخطبتها (ورد الثقفي)، فتخضع ليلى للتقاليد، ويتحاور المهدي وابن عوف، ثم ينادي الرجل ابنته لتدلي برأيها، ويفاجأ ابن عوف والقارئ أن ليلى ترفض الزواج من قيس ولو كان مراون من رسله، وتندم حين تعلم أنها قد خطبت لورد الثقفي، ولكن الأمر قد خرج من يديها.

ويتألف الفصل الرابع من منظر، نشاهد في الأول منهما قيساً في وادٍ من وديان الجن وهم يرحبون به بعد نقاش حاد بينهم، ثم يستقبله شيطانه الشعري (الأموي)، ويتناقشان في أمور الشعر، ثم يهديه إلى الطريق إلى ليلى، ونجده في المنظر الثاني في ديار ثقيف إلى جانب ورد (زوج ليلى) وهو يخلي لهما سبيل اللقاء، ولكنهما يختلفان لأن ليلى تظل وفية للزوج والتقاليد، فيخرج قيس، وهي مصابة بالداء ضعيفة.

وينتقل بنا الفصل الخامس إلى مقبرة بني عامر بالقرب من قبر جديد هو قبر ليلى، وثمة مجموعة من الناس يعزون المهدي وورد الثقفي، ثم نرى قيسا يناجي جبل التوباد، ويجتمع هو وراويته زياد ببشر، وهو رجل من بني عامر، فيقدم له العزاء دون أن يعرف أنه لا يعلم بموت ليلى، فيغمى على قيس، ثم يفيق، ويأتي شيطانه الأموي، ويدفعه إلى أن يهتف بليلى ويملأ الدنيا بها شعراً، ولكن قيساً يغدو هيكلاً أو شبحاً بعد فقدها، ويقترب من قبرها، فيتلقاه زياد ويسنده، ثم لا تلبث روحه أن تفيض فوق قبر ليلى.

تحليل المسرحية:

1 – من حيث المضمون:

تقول المسرحية: إن الموت حباً في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظلّ حياة بلا أخلاق وقيم، فالتضحية بالحب والحياة أمر ضروري إذا كان ذلك يتعارض مع العادات والتقاليد والقيم، وكأن الشاعر يدعو إلى استمرار هذه القيم في العصر الحديث، ويبدو أن لهذا القول صلة بتأثر شوقي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء دراسته في فرنسا، وقد اتخذ من مسرحه وخاصة في مسرحيته التي نحن بصددها، مدرسة لعزة النفس والإباء والأخلاق كما فعل "كورنيي" من قبل، فليلى تضحي بحبها في سبيل التقاليد، وهذه صورة كلاسيكية استقاها من "كورنيي"، ولكن صورة الموت في نهاية المسرحية جاءت رومانسية فالمحب لا يموت، وإنما يغدو بين الملائكة، ويحل في عناصر الطبيعة وتحل فيه، وهذا ما جاء على لسان ابن ذريح في حديثه عن ليلى بعد موتها، ابن ذريح :

يا ليلَ، قبرُكِ ربوةُ الخـــــلدِ .... نَفَحَ النعيمُ بـــــــها ثرى نجدِ

في كلِّ ناحيةٍ أرى ملـــــكا ... يتنفسَّون تنـــــــــــــفسَ الوردِ

لبسوا الجمانَ الرطبَ أجنحةً ....وتناثروا كتنـــــــــــــاثرِ العقدِ

وتقابلوا فعلى تحيَّتـــــــهم ... صوبُ الغمامةِ أو صدى الرَّعدِ

نفحاتُ طيبٍ ها هنا وهـــنا .... ما للرياضِ بهنّ من عـــــهدِ"**14**

2 – من حيث المقومات الفنية:

أ – الصراع ونمو الحدث:

يتمتع هذا العمل بوحدة الموضوع، فقد دار موضوعه حول الحب العذري بين قيس وليلى، وهو موضوع شهير في التراث الأدبي، وينتظم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها باستثاء ما جاء في المنظر الأول –الفصل الرابع من موضوع جانبي هو موضوع الشعر، والمهم أن الشاعر جعل وقدة هذا الحب أكبر من أن يتحملها قلب بشري، وخاصة أنه حب تمكن من قلب البطل منذ الطفولة حين كانا يرعيان الماشية معاً، وقد نما هذا الحب وشبّ مع الزمن، ومازال لجبل التوباد مكانة خاصة في قلب قيس، لأنه المكان الذي شهد ولادة هذا الحب وصباه وشبابه، وعلى سفحه عاشا معاً: لعبا وتناغيا وتناجيا، ولذلك غدا هذا الحب مهيمناً على قلب قيس، فهو يدفعه دفعاً إلى ديار الحبيبة في بيت الأهل أو في بيت الزوج، وهو يدفعه إلى الإغماء ثم الجنون، ثم الموت.

والحدث الرئيس الذي تدور حوله المسرحية هو زواج قيس وليلى ووقوف التقاليد القبلية حائلاً دون تحقيق ذلك، بسبب ما عرف عن العرب من أنهم يمتنعون عن تزويج بناتهم ممن يشبب بهن، وينمو الحدث شيئاً فشيئاً حتى يفضي إلى النهاية، ولا يتحقق هذا الحلم، بل يفضي بصاحبه إلى الموت حباً كما قرأنا في قراءة المسرحية.

في النص عثرات وعيوب تعترض سير الحدث وتعوق نمو حركته، وهي كثيرة، وأهمها:

1- أن نمو الحدث يتوقف تماماً في الفصل الرابع المنظر الأول إذ ينقلنا الشاعر إلى قرية من قرى الجن، ويتناول موضوعاً آخر هو موضوع الشعر بين قيس وشيطانه الأموي، فإقحام هذا الموضوع على الموضوع الرئيس أعاق نمو الحدث الأصلي، بل أوقفه وشُلّت حركة الصراع، ليتحدث عن قضايا هامشية عن الجن ونسبها إلى إبليس والافتخار بهذا النسب والحديث عن العداوة بينها وبين البشر، ولا يشفع لذلك حديث الجن عن قيس أو حديثها عن الشعر، وقيس أحد أكبر شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، ولكن هذه الموضوعات المختلفة ليست موظفة في بنية الحدث الرئيس ولا في بنية العمل المسرحي.

2- وثمة أبيات لا وظيفة لها، وقد أقحمها الشاعر إقحاماً لجماليتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشواً، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولا يشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لا صوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ما جعل البيت غريباً عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاء هو شقاء شوقي حين نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزتا على حساب شخصية قيس: إني أحبُّ وإن شقيتُ به .... وطني وأوثرهُ على الخلدِ"**15**

3- وقد يتدخل الشاعر في بنية الحدث المسرحي، فيقف بين الممثلين وإن اختفى وراءهم ليعظ ويعلّم، وهذا لا يجوز أبداً في العمل المسرحي، فالمؤلف لا يعبر عن وجهة نظره كما في الشعر الغنائي وإنما يدع شخصياته حرة مستقلة تعبر هي عن وجهات نظرها ، أما

شوقي الشاعر الغنائي فهو يأبى إلا أن يطلَّ برأسه في نهاية المسرحية ليدلي بصوته، وكأنه أحد الممثلين أو كأنه قيس أو كأنه البطل التراجيدي، وليس ذلك وحسب، وإنما يأتي الحديث عن المجنون وليلاه بضمير الغائب المفرد، ولا يشفع له ذلك إن جاء صوته على لسان قيس في نهاية الفصل الأخير:

نحنُ في الدنيا وإن لم ترنا .... لم تمُت ليلى ولا المجنونُ مات"**16**"

فهذا الصوت هو صوت الشاعر نفسه وهو يعبر عن وجهة نظره في أن حكاية ليلى والمجنون خالدة، –وأن ما خلدها هو شعر هذا الشاعر الأموي الكبير، وهذا يعني أن ذاتية المؤلف العارمة لاتزال في بنية هذا العمل المسرحي ولم تخرج منه خروجاً كلياً أو أن آثارها مازالت واضحة فيه. هذا إضافة إلى القصائد الغنائية والمقطعات التي انتابت معظم الفصول وخاصة الأخير منها، فكانت سداً منيعاً أمام تدفق حركة الحدث ونموه، وسيأتي الحديث عن ذلك في الحوار.

أما وضع الصراع في هذا العمل فهو ممتلئ بالعيوب التي شُلَّت حركته، فأساس الصراع هو بين حب قيس وليلى من جهة وبين التقاليد القبلية المتوارثة من جهة، والحب عاطفة داخلية وإحساس آسر، أما التقاليد والأخلاق فهي خارجية، ولذلك فإن التعارض بينهما قد يولد في العمل المسرحي صراعاً نفسياً داخلياً عنيفاً يغني العمل ويثريه، ويذكر المؤلف على لسان ليلى ماكان بين قيس وليلى من حبّ وما جرى من صراع:

يعلمُ اللهُ وحدهُ ما لقيس .... من هوى في جوانحي مُستكنِّ

إنني في الهوى وقيساً سواءٌ دنُّ قيسٍ من الصبابةِ دنّي

أنا بينَ اثنتين كلتاهما النارُ فلا تْلحَني ولكن أعنّي

بينَ حرصي على قداسةِ عرضي واحتفاظي بمن أحبُّ وضنّي

صنتُ منذ الحداثة الحبَ جَهْدي وهو مُسْتَهْتَرُ الهوى لمْ يَصُنّيَ

قد تَغَنّى بليلةِ الغَيْلِ ، ماذا كان بالغَيْلِ بين قَيْسٍ وبيني

كلُّ ما بينَنا ســـلامٌ وردٌّ بينَ عينٍ من الرّفاق وأذنِ

وتبسَّمْتُ في الطّريق إليهِ ومضى شأنَه وسِرْتُ لشأني"**17**"

وثمة فرص لتأجيج الصراع الداخلي، ولكن الشاعر لم يستطع أن يستغل فرصة واحدة، وأهمها ما جاء في الفصل الثالث إذا حضر ابن عوف أمير الصدقات في الحجاز وعامل من عمال بني أمية ليخطب ليلى من أبيها إلى قيس، فيخيرها أبوها الأمر، ولكنها سرعان ما ترفض قيساً وتفضّل عليه رجلاً آخر لا تعرفه جاء من بني ثقيف يخطبها، حتى إنها هي التي تطلب من أبيها أن يستقدم ورداً وأن يرسل في الحال إلى قاضي نجد ليتم الزواج في هذا اليوم، وكأنها على عجلة من أمرها، مع أن الحوار يظهر تعلقها بقيس، ولكنها في الوقت نفسه متمسكة بالتقاليد المعهودة، ويظهر هذا الحب ضعيفاً باهتاً إزاء هذه التقاليد، كما تظهر ليلى حكيمة، عقلها أكبر من قلبها، ولا يشفع لها ندمها بعد أن قضي الأمر، ولننظر كيف تجري الأمور سريعة بلا صراع داخلي، وكأن الحب أمر هامشي عابر:

ليلى: أقيساً تريدُ؟

ابن عوف: نعم!

ليلى: إنه منى القلبِ أو منتهى شغلهِ

ولكن أترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدْلِهِ

ويمشي أبي فَيغُضُّ الجبينَ وينظرُ في الأرضِ من ذُلهِ

يداري لأجلي فضولَ ا لشيوخِ ويقتلُني الغمُّ ومن أجلهِ

يميناً لقيت الأمرين من حماقة قيس ومن جهله

فضّحتُ به في شعابِ الحجازِ وفي حزنِ نجدٍ وفي سهلهِ

(في حياء وإباء) ..

فخذ قيسا يا سيدي في حماكَ وألقِ الأمانِ على رحلهِ

ولا يفتكرْ ساعةً بالزواجِ ولو كان مروانُ من رُسْلِهِ

ابن عوف:

إذن لن تقبلي قيساً .. ولن ترضي به بعلاً

إذن أخفق مسعاي .. وخاب القصدُ يا ليلى

ليلى:

على أنك مشكورٌ ... ولا أنسى لك الفّضْلا

وأوصيك بقيسِ الخير .. لازلت لهُ أهلا

لقد يعوزه حامٍ ... فكنه أيها المولى

(تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينها دموعاً)

أبي كان وردّ ها هنا منذُ ساعةٍ .. ففيمَ أتى؟ مايبتغي؟

المهدي: جاء يخطبُ

ابن عوف: ومن وردُ ياليلى وهل تعرفينه؟

ليلى: فتىً من ثَقْيفٍ خالص القلب طَيِّبُ

أتى خاطباً بعد افتضاحي بغيره .. وعاري، أهذا يابن عوفٍ يُخيَّبُ؟

أبي، أين وردُ الآن؟

المهدي: عند قرابةٍ من الحي ضمّوه إليهم ورَحّبوا

فإن شئتِ أرسلنا إليهِ

ليلى: ابعث ادعهُ وجئنا بقاضي نجدٍ اليومَ يكتُبُ"18"

إنّ هذا الاتجاه الأخلاقي العنيف أخفى وطمس النوازع الإنسانية فمحاها، وصارت الشخصيات متشابهة أو غير متكافئة، فليلى ووالدها المهدي وورد الثقفي من طينة واحدة، ولكن قيسا من طينة أخرى، فهو قد انقاد لنوازعه فكان ضحية لها في مجتمع يقف مانعاً إزاء تحقيقها، إن التشابه بين الشخصيات جعل قيسا غريبا عن بيئته، وهذا ما جنى على هذه المسرحية الشعرية، فخنق الصراع المسرحي النفسي في مهده وبسهولة بالغة، فلم يلتفت الشاعر إلى تصوير المشقات التي تعانيها شخصياته، فالحدث وروايته هو الأهم عند شوقي، ولم يعمق حركة المسرحية الداخلية ونموها، ويعيد الدكتور محمد مندور إخفاق شوقي في هذا

الجانب من مسرحياته الشعرية كلها إلى سببين:(أولهما أن شوقي قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار في مبدئه سببا لضعف تأثير مسرحياته، فقد اعتمد كورني من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا في "السيد" و"هوراس" و"سينا" وغيرها من مآسيه. ولكن كورني لم يسلك مسلك شوقي في تخير المبادئ الأخلاقية التي يدخلها في صراع مع العواطف البشرية، فالأخلاق التي يستند إليها كورني ترجع في جوهرها إلى ما يسميه علماء الأخلاق أدب الرياضة والاستصلاح أي أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهي. وأما شوقي فإن مبادىء الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى ب(أدب المواضعة والاصطلاح)، أي ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها في الضمير الفردي، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه. وجزاؤها يصدر عن رأي الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد. وبذلك لم تصبح مبادىء الأخلاق عنده شيئا مستقرا في أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضا المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجري الصراع العنيف الذي يمزق النفس البشرية، ويثير تفكير ومشاعر القارىء أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله ، وهذا واضح في مأساة المجنون مثلاً ، حيث لا يجري الصراع في نفس ليلى بين الحب

والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب، فهي لا ترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج، بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شبب بها وفضح حبه لها.....

والسبب الثاني هو أن شوقي لم يعمّق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لا نجد في مسرحياته صراعاً حقاً عنيفاً بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية. فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثاراً قوية لذلك الصراع، ولا تمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا، وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مرورا هينا، فوالد ليلى يفّوض لها الأمر ويترك لها الخيار، فتفضّل في يسر وسهولة وردا الثقفي على قيس، دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا. وإذا كان شوقي لم يشأ أن ينطق ليلى أمام أبيها أو أهل قبيلتها بما يفصح عن هذا الصراع، فقد كانت لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع بها أن يصور لنا هذا الصراع المؤثر بواسطة ما يسمونه ب(الائتمان) أو بواسطة (المناجاة)."(19)

2- الشخصيات:

الشخصية هي العنصر الهام في النص، وهي التي تشكل وحدة مفصلية وخاصة في مجالها العلائقي لا بصفاتها الخاصة وحسب، وفي هذا النص حوالي عشرين شخصية إضافة إلى الشياطين والرجال والحداة والفتيات وغيرهم، ولكن الكثير من هذه الشخصيات لا يخدم ما يقوله النص، ويمكننا أن نستغني عن كثير منها دون إساءة إلى وظيفة النص،

ولذلك سنتوقف عند تحليل شخصيتي قيس وليلى لأن العمل يدور حول حبهما، ولأنهما الشخصيتان المحوريتان والأكثر أهمية.

شخصية قيس: إن التّسمية(قيس) تعيدنا إلى العنوان,مجنون ليلى) وهذه التسمية، وهذا العنوان مفتاحان نصيان هامان للولوج إلى الدلالة من خلالهما، ويكفي أن نقول: إن شخصية قيس مرجعية، وهي شخصية العاشق المتيم الذي يموت حبا في التراث الأدبي، وهذا يعني أنها شخصية ارتجاعية تحيل دائما إلى الوراء، وتحيل إلى خارج النص، وهي تحاول أن تحاكي الواقع الذي جاء في الكتب الأدبية وتستعيده، وهذا يعني أنها شخصية غير نصية. والمهم هنا أن نتلمس صفات هذه الشخصية في النص.

هو أولا سيد من سادات قومه وابن لسادة نجب، وهذا ما جاء على لسان منازل خصمه في حب ليلى وان كان منازل يسوق هذه الصفات ليوقع بقيس، فهو يمدحه ويسوق أماديحه ليحمله تبعة ما فعلت أشعاره بليلى وأهلها وعادات القبيلة ويطلب دمه ثمنا لذلك:منازل:

«حيث يستقبل الجمعين خطيباً»:

إن قيساً معشرَ الحي أخٌ .... وابن عمٍّ أفمنه تبرأونْ؟

أصوات: لا وربِّ البيتِ

منازل:

أصغوا لي إذن ... ثم ظنّوا كيف شئتم بي الظنونْ

إن قيساً شاعر البيد الذي ... لا يُجارى أفأنتم منكرونْ؟

أصوات: لا وربّ البيت

منازل

أصغوا لي إذن .... ثم ظنّوا كيف شئتم بي الظنونْ

إن قيساً سيدٌ من عامرٍ .... وابن ساداتٍ، أفيه تمترون؟

أصوات: لا وربّ البيت

منازل:

أصغوا لي إذن .... ثم ظنّوا كيف شئتم بي الظنونْ

إن قيساً قد بنى المجدّ لكمْ ... ولنجدٍ أبقيسٍ تكفُرون؟

أصوات: لا ورب البيتِ

منازل:

أصغوا لي إذن ... ثم ظنّوا كيف شئتم بين الظنونْ

إن قيساً كامل في عقلهِ ... أو آنستم على قيس الجنون"20".....إلخ

وقيس ثانياً شاعر عبقري باعتراف الجميع، ويروي شعره القريب والبعيد والصديق والخصم، ومن الذين يروون شعره ويحبونه المهدي –والد ليلى– على الرغم مما فيه من إساءة إليه قياساً على التقاليد القبلية المعروفة في ذلك الوقت: المهدي «يناجي قيساً في غيبوبته»:

أبا المهدي عوفيت ... ويا بورك في عمرك

أراني شعرُك الويلَ ... وما أروي سوى شعرِك

كما لذ على الكرهِ ... كلامُ اللّه للمشرك"**21**"

وهو ثالثاً عاشق متيمٌ بحب ليلى ، بل هو فارس من فرسان العشق، وشخصية تراجيدية أسطورية، وهو ذو عاطفة متأججة، ولا يرى أنثى سواها، ولا يحيد عن حبها حتى لو أودى ذلك بحياته، وهو يركب الأهوال ويتعرض لهدر دمه من أولياء الأمور، ولكنه لا يهاب ذلك، فالحب هو استمراره، وهو أقوى من الموت، وهو يقصد بيتها مع أنه يعلم أنه في ذلك يعرض سمعته ومكانته وحياته للأخطار، ولا يتوانى في أن يجعل بيتها كعبته:

إن النّاس شطرَ البيتِ ولَّوا وجوههم ... تلمَّسْتُ ركني بيتها في صلاتيا"**22**"

وقيس هو المجنون أو شبيهه، فقد تمكن هذا الحب من قلبه وعقله، وكان الحب جارفاً مسيطراً مستبداً، وجعله مسلوب الإرادة، خاضعاً لتأثير الحبّ، وقد اختلف في عقله الناس، وهو في خلاصة الأمر جنون الحب العذري، ولكن الشاعر بالغ في صورة هذا الحب المستبد، وفي رسم صورة العاشق، فهو في النص بين إغماء وصحو، فلا تواجهه صعوبة حتى يرتمي مغمياً عليه، ولا يصحو إلاّ إذا ذكر له أو فوق رأسه اسم ليلى .

وبما أن شخصية قيس محورية فهي المركز الذي تتمحور حوله الأحداث، أو هي قطب المسرحية التي تدور حوله الأحداث وتتلاقى، سواء أكانت هذه الأحداث تجري لمصلحته أو لخلاف ذلك، فهناك شخصيات تعمل لتحقيق هذا الحب، ومنها ابن عوف وزياد، ولكن الشخصيات التي تقف عائقاً أمام تحقيقه كثيرة، منها الخليفة ذاته ومنازل والمهدي وليلى ذاتها، ولذلك كانت شخصية قيس محورية من جهة وقطباً لمجالات علائقية من جهة، وهي

شخصية متكاملة، ولكنَّ تكاملّها جاء من التراث أكثر مما جاء من النص، وهي جاءت متطابقة مع مرجعها (التراث الأدبي) تطابقاً أميناً، وهذا يعني أن فضل الشاعر في الشعر الذي قدمه لا في خلق شخصية مسرحية.

شخصية ليلى: لليلى نصيب في العنوان (مجنون ليلى)، وإن كان هذا النصيب جاء من الإضافة، ولكنه دال في ضرورته وتقابله مع شخصية البطل المحورية، وهي شخصية فاعلة في الأحداث، ففي تخييرها واختيارها قلبت الموازين، وأفضت إلى المأساة بنفسها وبغيرها وهي شخصية مرجعية كشخصية قيس، وهذا يعني أنها إرجاعية تحيل إلى الوراء، وإلى خارج النص وصفاتها في النص:

هي أولا محبة لقيس، وقد أحبته منذ كانا طفلين يرعيان البهم معاً على سفح جبل التوباد، وهي تناجي اسمه وتذكره حين الملمات، وهي لا تتنكر لهذا الحب ولا تنكره أمام نفسها وأمام الناس، ولكنها تخشى من ذلك إذ كان حبّها عذرياً صادقاً شريفَ الغاية، و تصرح به حتى لابن ذريح:

يعلمُ الله ما لقيسٍ ... من هوىً في جوانحي مستكنَّ

إنني في الهوى وقيساً سواءٌ ... دَنَّ قيسٍ في الصَّبابةِ دَنُّي"**23**"

وهي ثانياً أنثى عفيفة تحفظ العهود ولاتخون عهداً، وهي لذلك تقابل الوفاء بالوفاء ضاربة بعواطفها عرض الحائط، فتحكم عقلها في أمورها وحياتها، وهي ليست شبيهة بقيس تنهار

إزاء الحب الجارف، بل هي شخصية متماسكة،وهي لذلك ترفض عرض قيس بأن تفر معه من بيت زوجها ليعيشا معاً:

قيس: بل تذهبِيْنَ معِيْ..

ليلى: لا، لا أخُون لهُ ... عهداً فما حاد عن عهدي ولا خَانا

فتىً كنبع الصفا لم يختلفْ خلقاً .... ولا تلوَّنَ كالفتيانِ ألوانَاْ"**24**"

وهي ثالثاً ذات رأي سديد، حتى إن المؤلف جعل البون بين عقلها وقلبها شاسعاً، وبالغ في إبراز هذه الصفة وهذا الجانب ليسوغ لنا ما قامت به ليلى من اختيار بمحض إرادتها، وبالغ من جهة، وليصل بنا إلى نهاية المأساة من جهة، فطمس شخصيتها وفرديتها، حتى إن والدها المهدي كان قد أطلق لها حريتها فيمن تختاره، لانه واثق من عقلها الراجح سلفاً:

المهدي:

هو الحكُم يا ليلَ ما تحْكمِين ... خذي في الخِطَابِ وفي فصلِهِ"25"

ويؤكد الشاعر على لسان أحد الحضور أن عقل ليلى ناضج مكتمل، وهو يتجاوز عمرها الفتي بكثير، والحقيقة ان هذا الصوت يعود إلى الشاعر وتمسكه بالتقاليد وأمثالها:

الثاني:

أراها وإن لم تَخَطَّ الشَّبَاْبَ عجوزاً على الرّأي لا تُغلبُ

تَصَونُ القديمَ وترعى الرَّميمَ وتُعْطِي التقاليدَ ما توجبُ

وبالجاهلية إعجابُها إذا قلَّ بالسَّلف المعجبَ

ومن سُنّةِ البِيد نفضُ الأكفِّ ... من العاشقين إذا شبَّبُوا"**26**".

وهي منذ البداية تتغنى بالعادات والتقاليد والبيد، ومع ذلك كله فإن الشاعر لم يوفق في رسم صورة هذه الشخصية رسماً مقنعاً ومسرحياً، فهي في غير مكان تشفع لقيس عند أبيها، بل إنها تظهر ما يتناقض مع بناء شخصيتها، ولذلك جاءت مواقفها متخلخلة، فهي مثلاً، تسرع في عمليه الاختيار إلى رفض قيس، ولكنها في مكان آخر ترجو أباها ألاَّ يلتفت إلى ما يقوله الناس عنهما، وهذا يعني أنها لا تلتفت إلى ما يقال ويشاع، وأنَّها تقرب عواطفها وقلبها في هذا الموقف، مع أن قيساً يصاب بالإغماء في دارها، وتسغيث بأبيها لنجدته:

المهدي: يرانا الناسُ يا ليلى

ليلى : أبي انْفِ النَّاس من فكرِكْ

هنا لا تقع العينُ ... على غيري ولا غيرك

ولا يطلعُ إنسانٌ ... على سرّي ولا سرّكْ

ولا أجدَر من قيسٍ ... بإشفاقك أو برَّكْ"27"

وهي في مكان آخر تعترف أمام الجميع بحبها لقيس من جهة، وبتمسكها بالتقاليد من جهة،وهي حين تُخيّر تقف إلى جانب التقاليد بسرعة وبصراحة ودون صراع نفسي، ومع ذلك نجد في المسرحية ما يتناقض مع هذا الموقف، فهي في الفصل الرابع يزول إعجابها بهذه التقاليد، وتدعي أنها وقيساً من ضحاياها، وتظهر تذمرها من زواجها الذي اختارته بنفسها:

كلانا قيسُ مذبوحٌ ... قتيل الأبِ والأمِّ

طعيّنانِ بسكّيْن من العادة والوهمِ

لقد زُوّجْتُ ممَّن لَمْ يكن ذوقي ولا طعمي

ومن يكبُرُ عن سنّي .ومن يصغُرُ عن علمي

غريبٌ لا من الحيِّ ولا من ولدِ العمِّ

ولا ثروته تُرْبي على مالِ أبِيْ الجَمَّ

فنحنُ اليومَ في بيتٍ على ضدّيْنِ مُنْضَمِّ"**28**"

ثم تعود بلا مسوغ بعد قليل إلى أحضان تلك التقاليد حين يطرح عليها قيس أن تعيش إلى جانبه:

ليلى: إني أراك أبا المهدّي غَيْرانَا

وردٌ هو الزوجُ، فاعلم قيُس أنَّ لهُ... حقاً عليّ أؤدّيْهِ وسُلْطَانَا

قيس: إذن تحابيتما؟

ليلى: بل أنت تظلمني ... فما أحبَّ سواك القلبُ إنسانا"**29**"

هذا التناقض في رسم شخصية ليلى وفي مواقفها عيب من عيوب رسم الشخصيات المسرحية.

إن تصوير الشخصيات في هذه المسرحية بسيط ، فهو يتوقف عند حدودها المرجعية في التراث الأدبي وفي الأخبار المتناقضة هنا وهناك، ولذلك أعاد شوقي هذا التناقض في الأخبار في المسرحية دون أن يتنبه إلى حقيقة البنية المسرحية، وهو يتوقف عند العواطف

العامة، ولا يجاوزها إلى خصوصية كل شخصية على حدة، ولا يصل إلى أعماقها وعواطفها الداخلية، ولا يبتعد عن سطحها وعناوينها ((ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية))"**30**"، ((حتى إن شخصياته الثانوية أحياناً هي أقرب إلى الحياة من شخصياته المحورية ، فهو لم يحاول أن يتدخل بشؤونها، فبدت على حقيقتها))" **31**"، أو هي أكثر توفيقاً من تلك، ومردّ ذلك من وجهة نظرنا أنه هو الذي يتحدث عن شخصياته فلا يدعها تتحدث عن نفسها، لذلك جاءت بسيطة التركيب، قليلة الألوان، ثابتة، ضحلة الغور يشوبها بعض التناقض.

3- الحبكة الفنية:

تقوم المسرحية سلفاً على الانتصار للعادات والتقاليد القبلية وتغليبها على عاطفة الحب الفردية ، ولكن الشاعر يتناسى مقابل ذلك في بعض جزئيات المسرحية ما يتناقض والمبدأ الذي يقوم عليه عمله المسرحي، فالعمل يقدس التقاليد، ولكن الشاعر يدسُّ بعض الأحداث دون أن يتنبه عليها فيحدث التناقض جلياً، فهو في الفصل الرابع –المنظر الثاني يجعل ورداً زوج ليلى يخلي المكان في سبيل لقاء العاشقين – قيس وليلى – في خيمته ، وهذا عيب غير مستساغ ، وخاصة في العادات والتقاليد العربية حتى يومنا هذا، فمهما تكن النخوة وسماحة النفس فإن العربي، أو الإنسان بصورة عامة، لا يسمح بمثل هذا الموقف.

وثمة موقف آخر معنوي يعيب بنية المسرحية في المنظر ذاته، وهو بقاء ليلى عذراء في كنف رجل بدوي يقدس رابطة الزواج، بل إن ليلى تموت وهي عذراء، وهي تؤكد لجاريتها

"عفراء" ذلك مع أنها تحت بعل، ويؤكد ورد ذلك أيضاً، ويبين أن شعر قيس هو الذي دفعه إلى التعلق بها والزواج منها:

بَنَيتُ بها فتهيَّبتُها .. . وأيُّ امرئ هاب قبلي الحلالا

فشِعركَ يا قيسُ أصلُ البلاء . لقيتُ به وبليلى الضَّلالا

كساها جمالاً فعلّقتها ... فلما التقينا كساها جلالا

إذا جئتها لأنالَ الحقوقَ ... نهتني قداستُها أنْ أنَالْ **32**

وثمة عيب معنوي آخر، وهو أن تسأل ليلى، وهي ابنة شيخ القبيلة، في رأيها بالزواج من قيس أمام الناس ، وليس من عادات العرب ولا من عرفهم هذا الأمر ، والعيب الآخر هو أن يرى على لسان ابن عوف أن الشعب جهول، وهذا الرأي ليس بعيداً عن رأي شوقي ذي النظرة الأرستقراطية المتعالية: ابن عوف:

أناةً أبا ليلى وحلماً ولا يكن ... عليك لطغيانِ الظّنون سبيلُ

رددتم ركابي واتهمتم زيارتي .. . وأجلبَ فيتانٌ وضجَّ كُهُولُ

تأمَّل تَجِدْ جَمْعاً مغيظاً وكثرةً تصول وما تدري علام تَصُولُ

رؤوسٌ تنزى الشَرُّ فيها وراءها . . نفوس ذئابٍ مالهنّ عُقُوْلُ

تطلَّبُ أن يُلقى إليها بجثَّة ... على غير جوعٍ أو يساقَ قتيلُ

نواظرُ ما يأتي به اليومُ من دمٍ ... وإن لم يساورها صدىً وغليْلُ"**33**"

وتنتاب البنية المسرحية عيوب فنية كثيرة، وأهمها أن موت ليلى جاء بين الفصلين الرابع والخامس سريعاً دون مقدمات، والإشارة إليه ضعيفة، ومثل هذا الحدّث يحتاج إلى تمهيد ومماطلة لأن العمل المسرحي غير ما يحدث في الواقع، وهو يصور الممكن والمتخيل، وبنية هذا العمل وحبكته تقومان على ذلك، ولكن موت ليلى أضعف فكرة الدراما نفسها.

أما الحوار فله شأن آخر في هذه المسرحية خاصة والمسرحية الشعرية التقليدية عامة ، صحيح أن بعضه جاء قصيرا مركزاً متوثباً موظفاً في بعض الصفحات، ولكن المقطوعات الغنائية الطويلة نسبياً على لسان شخصية واحدة وقفت سدّاً منيعاً إزاء تدفق حركة العمل المسرحي ونموه داخلياً وطبيعياً عضوياً، فالمقطوعات الغنائية تتوزع بين ثمانية أبيات وتسعة عشر بيتاً،وهي قد تكون متممة للعمل الدرامي في بعض الفصول، ولكنها زادت على الحد، وخاصة في الفصل الأخير، فجاء الفصل وكأنه منفصل عن بنية الحدث، وهو أقرب إلى الشعر الغنائي منه إلى المسرح الشعري، ومن هذه القطع الغنائية البارزة ما جاء على لسان قيس أو ليلى أو غيرهما، ولا تصلح هذه الغنائية أبداً لبنية المسرحية الشعرية، لأنها تعيق الحوار والحركة معاً، ومنها هذا المقطع:

قيس:

جبلَ التوُّباد حَيّاكّ الحَيا .. وسقا اللّهُ صبانا ورعى

فيك ناغينا الهَوى في مهدهِ . ورضعْناه فكنتَ المُرْضعا

وحدَوْنا الشمس في مِغربها .. . وبكرنا فسبقْنا المطلعا

وعلى سفحكَ عِشْنا زمناً ... ورَعَينا غنمَ الأهل مَعَا

هذه الرَّبوةُ كانتَ مَلْعَباً ... لِشبابينا وكانت مرتَعَا

كم بَنَيْنَا من حصاها أربُعاً .. . وانثنيا فمحونا الأربُعا

وخططْنا في نقا الرمل فلم .تحفظ الريحُ ولا الرملُ وعى

لم تزلْ لَيلى بعيني طفلةً لم تَزدْ عن أمسٍ إلى إصبْعَا

ما لأحجارك صَمّاً كلّما هاجَ بي الشوقُ أبْت أن تسمعا

كلما جئتُك راجعتُ الصِّبا . .. فأبتْ أيَّامُه أن ترجِعَا

قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً ... وتهونُ الأرضُ إلى مَوْضِعَا"**34**"

أما اللغة فهي لغة الشاعر الغنائي لا لغة شوقي المسرحي، ولاهي لغة شخصياته، وقد فرضها فرضاً على شخصياته، كما فرض عليها أخلاقه ومبادئه وسواها، فكبلها بأغلاله، ولذلك جاءت اهتمامات شوقي بجمالية الشعر وبالأخيلة والتشبيهات أكبر من اهتماماته بحركة المسرحية والحوار.

وشوقي جاء إلى المسرح، ولكنه في المسرح لم ينس أنه شاعر ، وكثيراً ما جذبه الشعر إليه، فأخرجه من جاذبية المسرح ودائرته، ففي اللحظة التي يعرف قيس أن ليلى قد توفيت ينشد شوقي على لسانه لإبداع شعر كلاسيكي راق:

زياد: رجعتَ لنا قيس؟

قيس: هيهات هيها ... تَ من كان في النَّزْعِ لا يرجعُ

لقد بقِيت خفقةٌ في السّراجِ ... سيلفظُها ثم لا يسطعُ

زياد غداً يلتقي الموجَعون ... وموعدُنا ذلك البلقعُ

«يشير إلى المقابر»:

عرفتُ القبورَ بعرفَ الرّياح ودلّ على نفسه المَوْضِعُ

كثكلى تلمَّسُ قبرَ ابنها .. إلى القبر من نفسها تُدْفَعَ.

هداها خيالُ ابنِها فاهتدت ..وليلى الخيالُ الذي أتبَعُ

لنا اللّه يا قلبُ، ليلاكَ لا . تجيبُ وليلاي لا تسمعُ!

فُجِعْنا بليلى ولم نكُ نحسَبُ–يا قلبُ– أنا بُها تُفجَعُ"**35**"

4- النهاية

إن إخفاق المسرح الشعري التقليدي الذي رأينا مثالاً عليه مسرحية "مجنون ليلى" لا يتحمل تبعتة الشعر، فالمسرح بدأ شعرياً وارتقى شعرياً، والشعر يغنيه ويجعله متوهجاً، ولكن السبب هو في طريقة استخدام الشعر مسرحياً، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفاً، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتّد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعاً أو وسيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية، وقد انطلق

هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولاً وثانياً، وظلوا، وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والإنشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي.

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
رئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة و الأدب العربي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة الثامنة : المسرحية النثرية

1 - المسرحية في أدب توفيق الحكيم

كانت المسرحية الأولى منذ عهد مارون النقاش موزّعة بين النثر المصنوع والشعر، واتجه يعقوب صنّوع اتجاهاً جاداً نحو النثر الميسّر في مسرحياته التي تعالج القضايا الاجتماعية بنزعة انتقادية، لذلك لم يكن محمد ومحمود تيمور أو توفيق الحكيم أول من اتجه إلى النثر والمسرحية الواقعية الاجتماعية، ثم سار فرح أنطون بالمسرحية الاجتماعية النثرية شوطاً لا بأس به، وخاصة في مسرحيته الشهيرة "مصر الجديدة ومصر القديمة" 1913 التي تعدّ ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديد، ومثلتها فرقة جورج أبيض بتاريخ 5- 7- 1914"**36**"، وكان للأخوين تيمور دور آخر في هذا المجال، فألف محمد بعض المسرحيات، منها "العصفور في القفص" و"عبد الستار أفندي" و"العشرة الطيبة" و"الهاوية"، وهي باللهجة المصرية، أما أخوه محمود فألف مسرحياته بالعامية لتمثل وبالفصحى لتقرأ، ومنها "ابن جلا" عن الحجاج بن يوسف الثقفي و"اليوم خمرٌ" عن الشاعر امرئ القيس، و"صقر قريش" عن عبد الرحمن الداخل، و"المخبأ رقم 13" و"حوّاء الخالدة" و"الخالدون .

يعد توفيق الحكيم (1898- 1987) بصفته المسرحي الكبير الذي نذر حياته للمسرح أهم من كتب هذا النوع من النصوص حتى منتصف هذا القرن بلغتنا، وهو من المؤسسين والمؤصلين لحركة المسرحية العربية، وقد ارتبط اسمه بالمسرحية وبالثقافة

المسرحية على الرغم من أنه كتب المقالة والقصة. لذا مرت المسرحية عند الحكيم بعديد النماذج منها :

أ- النموذج الفكاهي:

تمثّل هذه المرحلة بدايات الحكيم، وهي متصلة بالمسرحية التي كانت معروفة قبل أعمال الحكيم في بدايات هذا القرن، وكانت ممتزجة بالغنائية من جهة وبالتوجه إلى الحياة الاجتماعية من جهة، وقد وجدنا ذلك عند كثير من المسرحيين الذين سبقوا الحكيم، سواء كتبوا مسرحياتهم بالفصحى أم بالعامية، وتنتمي إلى هذه المرحلة مسرحيته المفقودة "الضيف الثقيل" 1919 وهي تنديد رمزي بالمستعمر البريطاني، وقد ذكرها الحكمي في مقدمة مجلّده "مسرح المجتمع"، وتدور أحداثها حول محامٍ هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً، فمكث شهراً، وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة، وكان المحامي يتخذ من مسكنه مكتباً لعمله ، فكان الضيف يستغل ذلك فما أن يغفل المحامي لحظة أو يتغيّب ساعة حتى يتلقّف الضيوف الوافدين الجدد، فيُوهمهم أنه صاحب الدار، ويقبض منهم ما تيّسر له قبضه من مقدّم الأتعاب.

ب- النموذج الاجتماعي الواقعي: أصدر الحكيم في هذه المرحلة مجلدين ضخمين جمع في كلّ منهما إحدى وعشرين مسرحية متفاوتة الطول، وعنوان المجلد الأول "المسرح المنوّع" والثاني "مسرح المجتمع"، يضمّ الأول منهما بعض مسرحياته المكتوبة بين عامي (1923-1966)، وهي مسرحيات لا يجمعها قاسم مشترك أو صفة واحدة سوى أن مؤلفها واحد، وهو

يصفها في المقدمة بقوله: "والواقع أنها مسرحيات منوّعة في أسلوبها وفي أهدافها، ففيها الجدي والفكاهي، وفيها كتب بالفصحى وبالعامية، وفيها النفسي، والاجتماعي، والريفي، السياسي ونحو ذلك"، ومن أهمّ مسرحياته المكتوبة بالفصحى في هذا المجلد "سرّ المنتحرة" و"الأيدي الناعمة" و"الخروج من الجنة" و"صاحبة الجلالة" و"نهر الجنون".

وصف هذا الرجل بأنه عدوّ المرأة ،وهو يشبه العقاد في ذلك، وردّه بعضهم إلى تربية والدته التركية الصارمة، وردّه بعضهم إلى خشيته منها وإخفاقه في الحبّ الذي أسلمه إلى الاندماج في الحركة الوطنية والإنتاج المسرحي. لقد كان الرجل محافظاً ينظر إلى المرأة من هذه الزاوية، ولم ينفع في ذلك خروجه إلى باريس أو سواها وإن حاول أن يساير الثورة في مصر وأن يتراجع عن بعض أرائه، وربما كان تراجعه شكلياً، وقد يعود موقفه من المرأة إلى أسباب في تركيبة الحكيم النفسية والبيولوجية نجهلها، وزواجه المتأخر قد يساعد في معرفة بعض هذه الأمور، ولنتوقف هنا عند بعض كلماته في المرأة والحبّ والزواج لنتبيّن بعض ملامح صورة المرأة في مخيّلة الحكيم. فهي مخلوق جميل، يقول في ذلك: الجنة لا تسمّى جنّة إذا لم تكن فيها حواء"، و"الجمال هو العذر الوحيد الذي يغفر للمرأة كلّ تفاهتها وحماقتها". كما أنها مخلوق حسّاس وفيّ، يقول في ذلك: "المرأة تستطيع أن تعيش مع الحبّ الميّت لأنها تستطيع أن تضع على قبره في كل يوم زهرة من دموع الذكرى.

بالوقوف عند مسرحيته "المرأة الجديدة" 1923– 1924 وهي مسرحيته الثانية، نجده يعالج فيها قضية السفور والحجاب ويقف منها موقفاً محافظاً، فيرى أن السفور يعني اختلاط

المرأة بالرجل، ويعني أيضاً خروجها للعمل وصداقتها للرجل، ونجد هذه الفكرة بين أخذ وردّ على لسان شخصيات المسرحية، ويبدو من خلال الحوار أن المرأة الجميلة تفضّل السفور وأن المرأة الدميمة تفضل الحجاب، وهذه وقفة نفهم منها أن الحكيم إلى جانب السفور، ولكن ختام المسرحية ينسف هذا الرأي نسفاً، فهو يحمّل على لسان شخصياته السفور تبعة المصائب التي حلّت، وهذا واضح من المصير الذي انتهت إليه نعمت وليلى، وقد اختارهما الحكيم لتمثّلا المرأة الجديدة المتحررة، فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها، والثانية فقدت حبيبها الراغب في الزواج منها وشوّهت سمعتها، وهذا يعني أن السفور يؤدي إلى انهيار الحياة الزوجية من جهة وانصراف الشباب وعزوفهم عن الزواج من جهة، وسفور المرأة يعني سقوطها. ولا يعني ما تقدّم أن الحكيم كان محافظاً في مسرحياته الاجتماعية الأخرى، فهو – مثلاً– يعالج في مسرحيته "أغنية الموت" مشكلة متأصلة في المجتمع العربي وخاصة في صعيد مصر، وهي مشكلة الثأر والبحث عنه على مدى العمر، وبيّن فيها أن الثأر لا يأكل إلاّ صاحبه.

إن معظم مسرحياته الاجتماعية من نوع الكوميديا، وهي في نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية، ويحاول معالجتها في السخرية منها، لتنقلب في الأعماق إلى مأساة دامعة، فهي محزنة لما في هذا المجتمع من عيوب وأمراض متجذّرة في بنيته، وليس الضحك منها سوى قشرة خارجية، أما باطنها فمأسوي.

ج- نموذج المسرح الذهني: هي المرحلة التي تمثّل نضج المسرحية عند الحكيم، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاءً، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ليواصل دراسة القانون بجامعتها للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده، لكنه انصرف هناك إلى الأدب والمسرح، وابتعد عن المسرحيات ذات الموضوعات الاجتماعية والسياسية، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد، وقد قال في ذلك""منذ عشرين عاماً كنتُ أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمّونه المفاجأة المسرحية.. ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرّك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. **37**"

تعالج المسرحية الذهنية قضية عامة أو فرضية نظرية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحلّلها بعيداً عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرة تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل وردّ الفعل فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد، ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية يفترض الحكيم فرضية ما، ثمّ يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجموعها إلى أنّ الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكنه الخروج منها

د. النموذج الهادف: اتجه توفيق الحكيم إلى كتابة المسرحية الهادفة بعد ثورة 23 تموز 1952 ، وهي مسرحيات تصدر عن الفلسفة الاشتراكية ، فكتب في هذه الفترة مسرحيات

مثل "الأيدي الناعمة" و"الصفقة"، وهما مسرحيتان تصدران عن أفكار الثورة وتوحيان بالثقة بالشعب، ويبيّن الدكتور محمد مندور أن الحكيم يمثّل الطبقة البورجوازية، وهو ممّن يؤثرون السلامة ويتجنبون تبعة الرأي الحاسم، وليس له فلسفة اجتماعية محدّدة، وهو لم يكن في يوم من الأيام رائداً، وإنما هو تابع، وأدبه "أدب الصدى" لا"أدب القيادة، وهذا يعني أن الحكيم لا موقف له، أو أن موقفه إلى جانب مصلحته الشخصية وأحياناً إلى جانب طبقته.