دراسات الأدب المعاصر، السنة التاسعة، شتاء ۱۳۹۶، العدد السادس والثلاثون: صص **۳۷- ۵۸**

مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم فی ضوء نقد التفكيكية

تاريخ الوصول: ۹۶/۵/۲۵
تاريخ القبول: ۹۶/۸/۱۷

عبدالرزاق رحمانی*
زهرا گرمه‌ای**
أمينه زرگر***

الملخص

التفكيكية نظرية فلسفية ظهرت فی ستّينات القرن العشرين، ورائدها الفيلسوف الفرنسی *جاک دريدا*. أساس التفكيكية هو ترجيح الكتابة علی الكلام وهذا الترجيح يتطلب التفسيرات والتأويلات المتعددة فی الفترات المختلفة، هذه الممارسة تتضمن مصطلحات مهمة مثل الاختلاف/ الإرجاء، الحضور/ الغياب، التشتيت والانتشار؛ هذه المصطلحات تتوضح فی ضوء الثنائيات. *توفيق الحكيم* فهو كاتب نشيط له آثار كثيرة فی الصيغ والأساليب المختلفة رائد المسرحية الذهنية، تشغل مسرحية أهل الكهف حيزا مهما بين آثار *توفيق الحكيم* وفقا لأسلوب المسرحية الذهنية، حيث إن مضمونها عالج قضايا المجتمع المصری فی زمن الاستعمار. هذه المقالة تدرس الثنائية الشخصية، المكانية والفكرية فی مسرحية «أهل الكهف» *لتوفيق الحكيم* فی ظل نقد التفكيكية، هذه الدراسة ترينا أن المسرحية تتطلب القراءات المختلفة وتتضمن المعانی المختلفة الكامنة فی جملات وكلمات يستطيع القاری أن يستند إليها فی تحليل نصه ويبدع نصّاً جديداً.

الكلمات الدليلية: النص، المسرحية الذهنية، الثنائية، الشخصية، المكانية.

پرتال جامع علوم انسانی

* استاذ مساعد فی مركز مطالعات وتحقيقات هرمز، جامعة هرمزگان. rahmani6038@gmail.com
** خريجة من جامعة العلامة طباطبايی فی فرع اللغة العربية وآدابها.
*** خريجة من جامعة العلامة طباطبايی فی فرع اللغة العربية وآدابها.
الكاتبةالمسؤولة: زهرا گرمه‌ای

المقدمة

إن التفكيكية نظرية فلسفية قائمة على الشک؛ ظهرت فی ستينات القرن العشرين وبلغت ذروتها فی الثمانيات من هذا القرن على أيدی الفيلسوف الفرنسی *جاک دريدا* كصدئ للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية فی الحياة الغربية، على أساس نظريات دريدا نحن لا نستطيع أن نحدد للنص معنى واحد بل نحاول أن نخرج النص من قيد المعنى الخاص.

مسرحية «أهل الكهف» من أهم آثار *توفيق الحكيم* وهی نص كلاسيكی مستمد من الكتب المقدسة، ولكنه صياغها فی قالب جديد.

نريد أن ننظر لهذه القصة وفقاً لنظريات *دريدا*، ونبحث فی نصه ونكتشف معانيه الأخرى بالإضافة إلى المعنى الخاص الذی ذكره النقاد الآخرون. فی هذه القصة نری الثنائيات الضدية التی تشكّل بناء وأساس المفاهيم التفكيكية.

طبقاً لهذه الثنائيات، ندرک مفهوم التفكيكية ونصل إلى المعانی المختلفة من النص الواحد، منها الحضور مقابل الغياب، الروح مقابل الجسم، الرجل مقابل الامرأة، الكتابة مقابل الكلام و...، لكن قراءة الثنائيات فی النقد التفكيكی مختلفة بالنسبة لقرائته فی المناهج الأخرى، على حسب منهج *دريدا* التفكيكی، يصل القارئ فی فهم النص إلى ما لم يعلم الكاتب بنفسه.

نحن نبحث فرضيتنا على هذا الأساس أن التفكيكية توجد فی هذا المسرح، لكن عناصرها تقع تحت عنوان الثنائيات وفی ظل هذه الثنائيات نصل إلى معنى جديد أو معانی جديدة. كما قلنا إن النص فی النقد التفكيكی ليس محصوراً فی معنى واحدٍ أو معنى خاصٍ.

أسئلة البحث

يوجد فی بداية أی بحث مجموعة من الأسئلة التی يسعى الكاتب للبحث فيها، وهنا نطرح بعضا من هذه الأسئلة التی سنحاول الإجابة، منها:م

۱. ما أثر هذه العناصر فی مسرحية «أهل الكهف»؟

۲. ما دور الثنائيات فی مسرحية «أهل الكهف»؟

سابقية البحث

لقد حصلت على العديد من الرسائل والمقالات أهمها:

- رسالة فی مرحلة الماجستير فی قسم اللغة العربية الجامعة الهاشمية تحت عنوان «تمثيلات السلطة قراءة التفكيكية» فـی معلقـة *عمـرو بـن كلثـوم* درس الطالـب *يوسـف محمود عليمات*. تركزت هذه الدراسة على محورين وهما: محور نظری يرصد فاعلية النقـد التفكيكی فی تحليل النصوص، انطلاقاً من المفاهيم والمسلمات التی اجترحهـا عـدد مـن نقاد التفكيكية، وتحديداً *جاک دريدا*. ومحور إجرائی يحاول تفكيک معلقة *عمرو بن كلثوم* بغية الكشف عن مكوناتهـا الإشـارية ومضـمراتها النسـقية، وكـذلک تمثيلاتهـا السـلطوية بنماذجها الإنسانية المتعددة.

- رسالة الماجستير لقسم اللغة العربية بجامعة الإسلامية تحت عنوان البنيويـة ومـا بعدها بين التأصيل الغربی والتحصيل العربی درسـت الطالبـة *وردة عبـدالعظيم عطـاء الله قنديل*. كشفت الدراسة أهم حركة نقدية وفكرية ظهرت علـی أنقـاض البنيويـة وبسـطت نفوذها بشكلٍ ملحوظ على الساحة النقدية ألا وهی التفكيكية وما نتج عنهـا مـن إفـرازات منهجية واتجاهات نقدية سعت إلى نبذ كل الأعراف النقدية المعمول بها وأطلقـت العنـان للنص وقارئه فی تشكيل الخطاب النقدی والأدبی بدعوى الانعتاق والتحرر من كل النفـوذ المهيمنة على النص وأهمها التقليد والتراث والبيئة المحيطة بالنص.

ومقالات حول قصة أهل الكهف:

- «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكـيم؛ مقاربـة سـيميائية» *لشـلواى عمـار*. فـی الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبی، كلية الآداب جامعة محمـد خيضـر بسـكرة؛ هـذه المقاربة تحاول من خلال تقنية العنونة، وما يرتبط بها، دراسـة مسـرحية «أهـل الكهـف» وفک ألغازها وكشف دلالاتها العميقة قصد التركيب والبناء بعد التفكيک لإنتاج نـص مـواز للنص الأساس ولكنه يختلف عنه بطبيعة الحال.

- «مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة(أهل الكهف نموذجا)» فی مجلـة آفاق الحضارة الإسـلامية أكاديميـة العلـوم الإنسـانية والدراسـات الثقافيـة، *لسـيدة أكـرم رخشنده نيا*. هذا المقال دراسة مدى التطابق أو التناقض بين قصة أهـل الكهـف القرآنيـة ومسرحية *توفيق الحكيم* ويذكر بأنّ مسرحية «أهل الكهف» تأخـذ مادّتهـا الإبداعيـة مـن

القرآن الكريم وهكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة سورة الكهف المصدر الذى استند إليه الكاتب مع تحويره فنيا وروائيا للاستخدام المعاصرة.

التفكيكية

النقدُ التفكيكى هو فرعٌ من فروع ما بعد البنيوية، ظَهرَ فى القرنِ العشرين بعدَ أن أعلنت البنيويةُ موتَها، أشهر ممثل لهذه الحركة هو *جاک دريدا*، الفيلسوف الفرنسى الذى يبين آراءَه حولَ القراءة والنص، أعلن آراءه فى محاضرة له فى عام ۱۹۶۶ فى جامعة أمريكا حول النص التى حملت عنوان «البنية، العلامة، اللعب فى خطاب العلوم الإنسانية، وأصبح المصطلح الجديد الذى حل محل البنيوية هو "التفكيک"»(عبدالعظيم،۲۰۱۰م: ۱۲۳).

تفكيكية *دريدا* تعتمد فى منهجها على تحليل النص كما فعلت البنيوية والمناهج النقدية الأخرى، لكن أصولها ودروبها مختلفة عن سائر المناهج النقدية، ويختلف هدفها عن هدف البنيوية أو السيميائية أو ...؛ *دريدا* يريد أن ينقلب «النص» ويبدع نصاً جديداً على أساس الدلائل الموجودة فى النص دون أن ينظر إلى خارج النص، «عندما يمارس التفكيک على نص ما، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعانى والدلالات الخفية، التى لم تخطر على بال صاحب النص أو محركه الأصلى فحسب، بل إنّه يولد نصاً جديداً»(راغب، ۲۰۰۳: ۲۳۸). «قد دعا *دريدا* إلى تفكيک النص للبحث عن المعانى الخفية والأبعاد الماورائية»(قصاب، ۲۰۰۷: ۱۸۷).

نستنبط من كلام *راغب* أن الهدف من العملية التفكيكية هو اكتشاف المعانى والدلالات الخفية فى النص التى لم تظهر من ظاهر النص بل الكامنة فى ما وراء وعمق الأثر.

تأكد *جاک دريدا* أن عمله فى القراءة وتأويل النص ليس منهجا أو نظرية محصورة فى القواعد الخاصة بل دراسة وممارسة لتحليل أى شىء سواء كان فلسفيا أو أدبيا: تحليل الذهن، تحليل الحياة وتحليل التصور والمتصور، «إن التفكيک ليس نظرية أو منهجا، وليس مذهبا هيرمينوطيقيا بشكل قطعى، بل يمكن تسميته مؤقتا استراتيجية للنص وحتى نكون أكثر دقة إنه "ممارسة وليس نظرية"(حمودة، ۱۹۹۸: ۳۰۹).

إن عملية التفسير والتأويل فی الكتابة(لأن *دريدا* يرجح الكتابة على الكلام ويؤكد على مركزية الكتابة) مفتوحة ولا نهائية على عكس المناهج النقدية آنذاک، وعمل كل ناقد ليس كالناقد الآخر(قراءة القارئ مختلفة عن القارئ الآخر) وأن معنى النص يتشكل فی تعامل القارئ مع النص.

التفكيک يحتاج إلى معايير حتى تطبق هذه المعايير على النصوص، ومن أهم المصطلحات التی قدمها *دريدا*: الاختلاف/ الإرجاء(التأجيل)، الانتشار/ التشتيت، فكرة الكتابة، فكرة الغياب والحضور.

كل هذه المفاهيم مرتبطة وليست منفصلة عن بعضها، وكل منها نتيجة لتأثير الآخر. ويبدو أنّ الاختلاف من أهم المصطلحات التفكيكية الذی يهتم به *دريدا* ويؤثر على المفاهيم الأخرى وينشئ منه النص الآخر.

يدور النص فی التفكيک حول الثنائيات المتضادة كما كان فی البنيوية لكن العلاقة بينهما ليست علاقة توحد، أدّت العلاقة فی البنيوية إلى المعنى الواحد للدال والمدلول أی هذا الدال يتصور ذلک المدلول فقط ولا غير، أما فی التفكيكية فهناک علاقة بين الدال والمدلول، علاقة اختلاف وتأجيل أی أن الحضور يستحضر الغياب والدال يستحضر المدلول وهذا يدور فی سلسلة الدال ويرشد إلى المدلول وهو دال لمدلول آخر، «يرى *سوسير* أن العلاقة هی اتحاد بينما يراها *دريدا* على أنها اختلاف»(محمد زكی العشماوی، أعلام الأدب الحديث واتجاهاتهم الفنية: ۲۵۳). حقيقة الأمر هذا أن التفكيكية طريقة من طرق القراءة التی تكتشف أشياء ومعانی لا يدری الكاتب أنه قد كتب وتكلم عنها.

ملخص قصة «أهل الكهف»

مسرحية «أهل الكهف» تتشكل من أربعة فصول، وكل فصل فيها يتحدث عن الوقائع التی تجری فی هذه المسرحية، يحكی قصته منذ وقت استيقاظ الأصحاب من النوم(هم مشلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس المتجبر ويمليخا الراعی)، تبدأ القصة بالحوار حول مدة التی قضوها فی الكهف، فی هذا الفصل نعرف مشلينيا ومرنوش ويمليخا، ونصل إلى ماضيهم، هم مسيحيون لكن بعد وقوع بعض الحوادث فرّوا من انتقام دقيانوس الذی كان وثنيا، يتبين سر الوزيرين ليمليخا ولنا من خلال هذا الحوار، وسر مرنوش(حياته الخفية

مع زوجته وولده دون أن يفهمه أحد) وسر مشلينيا(قصة الحب بينه وبين بريسكا ابنة «دقيانوس») أما يمليخا فلا يوجد سر له فی الحياة.

يخرج الراعی من الكهف ليشترى الطعام، فی طريقه يلتقی الصياد وهذا اللقاء هو بداية الأحداث الأخرى؛ منها هجوم الناس على الكهف وخروجهم من الغار، دون أن يعلموا أنه قد مضى عليهم ثلاثمائة عام، ثم يدخلون إلى قصر الملك(فی القصر ابنة الملك بريسكا ومربيها غالياس)، ويشاهدون كيف تتغير كل الأشياء، يطلبون من الملك أن يذهبوا إلى أعمالهم، يذهب يمليخا إلى أغنامه ومرنوش إلى بيته ويبقى مشلينيا فی القصر حتى يتكلم مع بريسكا(الحفيدة)، بعد مدة يفهم يمليخا أن الزمان ليس زمانه وأن كل شیء تغير، يمليخا يفهم لماذا ينظر الناس إليهم بطريقة عجيبة كأنهم يرون أشباحا، ويدرک أنهم ناموا ثلاثمائة عام ويقرر أن يرجع إلى الكهف لأن الحياة فی هذا الزمان أمر مستحيل بالنسبة له، بعد ذلک يدرک مرنوش أن ولده عزيز مات فی الستين من عمره وزوجته قد ماتت أيضا، لذلک يقطع صلته مع الحياة ويدرک أن هذا الزمان ليس زمانه مثل يمليخا، ثم يعود إلى الكهف بعد كلامه الطويل مع مشلينيا.

أما مشلينيا لا يهتم بهذا الموضوع لأنه يعتقد أن بريسكا حی وأنه لم يمض ثلاثمائة عام، مع هذا فإن سبب عودته إلى الكهف ليس مسألة الزمان، لكنه وبعد الحديث مع بريسكا لم يستطع أن يرضيها بالنسبة إلى حبه، ويفشل فی السباق مع الزمان ويعود إلى الكهف، فی نهاية القصة نرى أن بريسكا تصدق حب مشلينيا وتقرر أن تلحق به بعد مضی شهر، لذا تدفن نفسها حية فی الكهف بمساعدة مربيها غالياس، يغلق باب الكهف.

أبعاد التفكيكية فی مسرحية «أهل الكهف»

الثنائية الشخصية: فی مسرحية «أهل الكهف» تنقسم الشخصيات إلى قسمين: القسم الأول؛ الموجودون فی الكهف(مشلينيا، مرنوش، يمليخا وكلبه قطمير) والقسم الثانی؛ خارج الكهف(دقيانوس، الملک، غالياس، بريسكا وبريسكا الحفيدة)، هذان القسمان متقابلان، فی القدرة والحرية والقرار، الفئة الأولى ليست لهم قدرة وحرية وحركة، هم ساكنون فی المكان الواحد لثلاثمائة عام، أما الفئة الثانية عكس الأولى هم قادرون على العمل إلى درجة تغيير القضاء والقدر.

«مشلينيا: اننا محاصرون!

يمليخا (همسا): فلنسلم أنفسنا لله والمسيح!

الناس(فى تقهقر ورعب): أشباح... موتى... أشباح

(ويخرج الجميع بشكل فوضوى تاركين بعض مشاعلهم ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم، والضوء منتشر، ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل، كأنما أرعبتهم هم أنفسهم هاتان الكلمتان: «أشباح وموتى» أو كأنهم لا يفهمون مما رأوا وسمعوا شيئا»(الحكيم: ٤٥).

ونستطيع أن نسأل من أنفسنا؛ هل تتخذ الثنائية الشخصية من الثنائية الزمنية؟ التضاد بين زمن النور وزمن الظلمة.

الكهف القصر

«الملك: قال للناس عندما رآهم ورأى لباسهم أنهم ليسوا بأشباح وموتى، لأن آباءنا وأجدادنا حدثونا عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه، ولحق بهما راع وكلبه: واختفوا، ولكن سوف يظهرون، وكلما جاء عصر، ذكرهم الناس وانتظروهم ...

بريسكا: ولكن يا أبت، ها قد أوشك أن ينساهم الناس فى عصرنا هذا!

غالياس: أجل يا مولاتى .. إن القديسين لا يظهرون إلا فى عصر ينسون فيه

الملك: أتؤمن إذن بهذا يا غالياس؟

غالياس: (فى حماسة وفرح): كل الإيمان يا مولاى، نعم، الآن لا ريب عندى فى أنهم هم، ولقد أظهرهم الله فى عصرك السعيد يا مولاى لأنك مسيحى مؤمن بإله واحد، ولأن عصرك هو عصر ازدهار المسيحية»(المصدر نفسه:٥٥).

نرى يقين «غالياس والملک» فی هذا الحوار، کل الأشخاص خارج الکهف يثقون بکلامهم، ولا يوجد لديهم أی تزعزع وشک فی أنفسهم، لذلک تتلف إحساساتهم وشعورهم، فی الکهف تدور أو تترکز حول الشک، أما فی القصر فيتکلمون دون تردد، الاضطراب والقلق يسيطر علی الشخصيات فی الکهف، بينما فی القصر ليس کذلک.

«الإيمان» لا تمثل مرکزية للقصة، ونحن لا نبحث عن مرکزيتها، کما قلنا فی ما قبل، نحن نحاول أن نحت عن مرکزية أصلية وندقق فی الحواشی ونجعلها مرکزية للقصة لو يمکن لنا، لکن الکاتب يکرر الإيمان فی أرجاء القصة و فی کل الفصل يلجی إليها کأن الغار للکاتب هو الإيمان و ملجأ لتفجر الأفکار، هذا الأمر يرتبط بالمقتضيات الإجتماعية الذی يعيش فيها الکاتب فی ذلک الزمن.

تبين هذه الحوارات فی المکانينِ المختلفينِ(الغار والقصر). نقول المکان يتاثر فی الأفکار، العالم الخارج، هو عالم وسيع، التجارب والنظريات کثيرة(وهو القصر)، لکن الکهف مکان مغلق ومظلم، لا يری شیء جديد، وهذه الظلمة تتأثر علی الکلام وعلی الأفکار.

الجدير بالذکر أن نشير إلی الثنائية الأخری وهی ثنائية(الإنسان/ الحيوان)، يتفوّق الإنسان علی الحيوان فی الثقافة الإسلامية أو فی الثقافة البشرية، ونشهد داخل هذه الثنائية عکس هذا التفوق، نری فی المسرحية أنّ حرکات وأعمال الکلب(قطمير) شبيهة بأعمال الإنسان، حيث ينام ثلاثمائة عام ويستيقظ من النوم مثل صاحبه ومثل مشلينيا ومرنوش، کلاهما(الإنسان والحيوان) ينامان فی الکهف(فی مکان واحد)، فلا نری التفوق المذکور، الإنسان أفضل من الحيوان فی جميع الديانات إلا فی هذه المسرحية، فهو يشعر بالتغييرات الموجودة فی مدينة طرسوس بعد أن يخرج من الکهف، ويرجع مع صاحبه إليه.

هل يمکن أن يذکر *توفيق الحکيم* وجود الحيوان فی هذه المسرحية للحفاظ علی الإنسان فقط؟ ونشير هنا إلی أن هذا الحيوان ليس حارسا فحسب، بل هو علامة تبين لنا أن إدراک الحقيقة(أن الزمان ليس زمانه) ليس صعبا، وهو لا يری الصلة مع هذه الدنيا، الحيوان يصل إلی الحقيقة المذکورة عن طريق الاعتماد علی غريزته وحواسه، "يمليخا: بل إنی سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا، فانتبهت فألفيت کلبی قطميرا کذلک قد أحاطت به کلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه کأنه حيوان عجيب، وهو يحاول الخلاص

من خناقها، ولا يجد إلـی ذلـک سـبيلا». هنـاک ثنائيـة (مشـلينيا/ مرنـوش)، (غاليـاس/ بريسكا)، (يمليخا/ مرنوش)، على الرغم أن مشلينيا ومرنوش رفيقان، لكن بعد الاسـتيقاظ، ينشأ بينهما الاختلاف، ويرجع مصدره إلى الأوضاع الموجودة فـی الكهـف، أنهمـا يخافـان ويريدان أن يتخلصا من هذا الوضع ويعلما ما حدث؟ هـذا الإخـتلاف يظهـر فـی العمليـة المسرحية، من جهة الأسئلة والآراء بالنسبة إلى التغييرات الموجودة والتعامل معهـا، يقـرر مشلينيا على القلب ومرنوش على العقل:

«مشلينيا(بدهشة): مرنوش! أتسمع؟

مرنوش: نعم

مشلينيا: ماذا تقول فی ذلک؟

مرنوش: أقول أن هذا الراعی يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئا سوى أنک غبت ليلة عن امرأتک وولدک!

مرنوش(بتهكم): وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله، وأن قلبينا مشغولان بغير الله»(المصدر نفسه:۲۷)

يأتی ثنائية الأخرى فی المسرحية وهی ثنائية الطمأنينة/ الخوف و الرجوع إلى الكهـف والبقاء فی القصر التی تتجلى فی كلام مرنوش و يمليخا:

«يمليخا: ادع مشلينيا على عجل! ولنذهب... لنذهب

مرنوش: إلى أين نذهب؟!

يمليخا: إلى الكهف ... ثلاثتنا، وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: لماذا؟ ماذا فعلت؟ ماذا حدث؟

يمليخا: إلى الكهف ... ثلاثتنا، وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: لماذا يا يمليخا؟ أجب

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا، هذا ليس عالمنا»(المصدر نفسه: ۷۶)

أو:

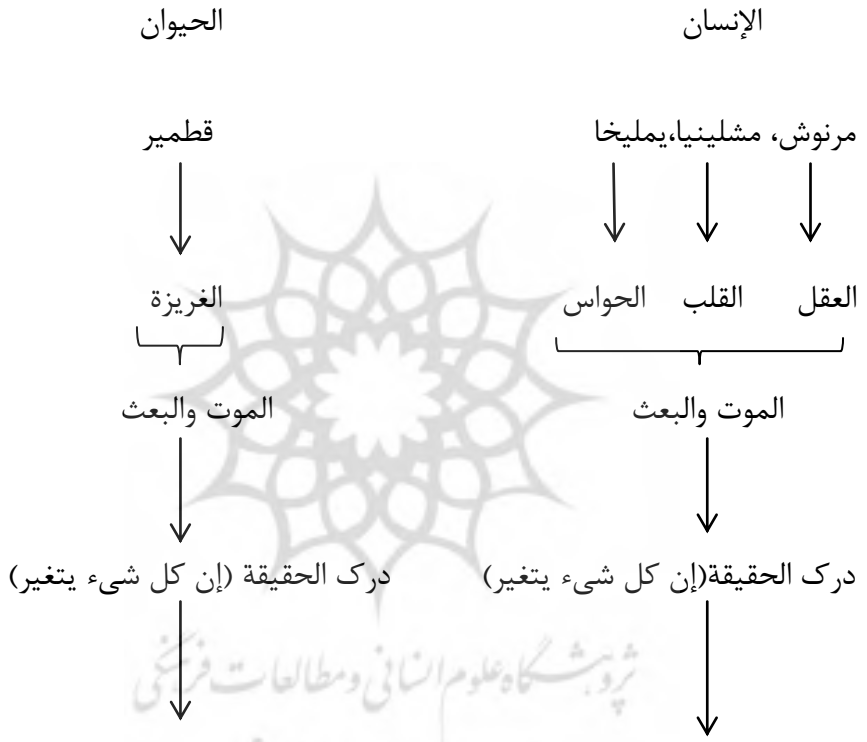
«يمليخا: تفهم أننا لا ينبغی لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة

مرنوش: ما الذی يخيفک من هؤلاء الناس يا يمليخا؟ أليسوا بشرا؟ أليسوا من الروم؟

يمليخا: كلا، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم، ولا يمكن أن يفهموا من نحن...

مرنوش: وما يضيرک؟ تجنبهم وامكث بين أهلک...(مذكرا) ولكنک ذكرت لنا أن لـيس لک أهل يا يمليخا»(المصدر نفسه: ۷۸).

يصر يمليخا على مرنوش للعودة إلى الكهف، ويصر مرنوش على يمليخا للبقاء فی هـذا الزمان ويقول أن شيئا لم يتغير، والصراع بينهما صراع الحيـاة والمـوت، نـرى أن يمليخـا يقول: "هذا العالم ليس عالمنا" و"إن عالمنا باد و أين نحـن إذن؟"(المصـدر نفسـه: ۷۶). تمسک مرنوش بالحياة.



نشاهد الإنقلاب الجديد فی القصة على هذا الشـكل، وهـو وصـول الحيـوان إلـى درک الحقيقة ورجوعه إلى الكهف مع صاحبه بالنسبة إلى مشـلينيا و مرنـوش. هـل يمكـن أن تتفوق الإحساس على القلب والعقل؟

يمكن لنا أن نقول أن العلم والعقل لم يهديا إلى الكمال دائماً، بل فـی بعـض الأحيـان الحواس أفضل منهما كما نرى أن يمليخا وكلبه يحس هذا الأمـر «إن هـذه الـدنيا لـيس

له»، الكلب فی مسرحية *توفيق الحكيم* ليس مركزية، لكن نحن نبرّزه، ونخرجه من الهامش، ونجعله الشخصية الأصلية للقصة، لأن القراءة التفكيكية تمنح القارئ هذا العمل.

ثنائية غالياس وبريسكا، تدل على إختلاف الأجيال، يمثل غالياس جيل الماضی، وتمثل بريسكا جيل الحاضر، غالياس يعتمد على ما سمع من القدماء والأعراف ولا يبحث فی عمق الأشياء أو ما فيما سمع فعلمه سطحی، أما بريسكا تسأل عن كل شیء وتستمع ولا ترضی بكلام القدماء أو الأعراف.

«غالياس: أجل يا مولای. مدون فی التقاويم الرسمية لملوک تلک البلاد أنه فی السنة الحادية والعشرين من حكم الميكادو «يورياكو» خرج الفتی الصياد «أوراشيما» من إقليم «يوشا» للصيد فی قاربه ولم يعد، ولبث- دون أن يسمع عنه خبر- مدة حكم واحد وثلاثين ملكا وملكة، أی أربعة قرون ... وعندئذ تقول التقاويم الرسمية إنه فی أثناء حكم الميكادو «جونجوا» ظهر الفتی «أوراشيما» غير أنه ذهب وشيكا مرة أخرى ولا يعلم أحد إلی أين ذهب؟

بريسكا(مأخوذة، ثم بعد لحظة): وأين كان هذا الفتی الصياد يا غالياس أثناء القرون الأربعة؟

غالياس: لست أدری يا مولاتی. هذه هی حدود علمی بتلک القصة

بريسكا: إنک دائما كذلک يا غالياس سطحی العلم!

غالياس(مستاء): مولاتی! بل هو ذكاؤک الذی لا يقتنع بشیء»(المصدر نفسه: ۵۸).

الثنائية المكانية: بعض الثنائيات الأخری الموجودة فی النص، ثنائية(الكهف/ القصر)، تخفی معان كثيرة، حتی أنه من الممكن أن *توفيق الحكيم* لم يشر إليها، من الممكن أن الكهف هو جهنم لهؤلاء، لأنهم بعيدون عن الأشياء والأشخاص التی يحبونها، أو أنهم منفصلون عن زمانهم، وعكس هذا ممكن فی النقد التفكيكی، فنقول أن الكهف ليس جهنم لهم، هو المكان الآمن والملجأ الذی يحفظهم من الأذی والموت، الكهف/ القصر، ويخطر ببال القارئ تقابل الظلمة/ النور والخير/ الشر، وسوف نتكلم عن هذا فيما يلی.

إن إنفصال يؤرقهم، لذا يشكون فی كل شیء إلا الراعی بسبب إيمانه القوی والمحكم بالنسبة إلی مرنوش ومشلينيا، الراعی فی حديثه معهما يتكلم عن الله و*المسيح* باطمئنان ودون شک، وموقع يمليخا أفضل من وزيرين، ويشير مرنوش إلی هذا الموضوع ويقول:

«مرنوش: هل لک أهل یا یملیخا؟

یملیخا: لیس لی إلا قطمیر

مشلینیا: من هو قطمیر؟

یملیخا(یشیر إلی الکلب): کلبی هذا

مرنوش: أنت إذن أسعدنا حالاً»(المصدر نفسه: ۱۷).

أما ثنائیة الخیر/ الشر هذه تختفی عند فرار أصحاب الکهف من دیارهم، هم یفرّون إلی الکهف من ید السلطة الحاکمة(دقیانوس)، فی هذا الهرب شرٌّ لأنهم یترکون الأموال والأولاد والأحباء من ناحیة، ویظنون أن الخیر فی الفرار من ید دقیانوس من ناحیة أخری، حتی یصلوا إلی مکان آمن، هذا واضح فی کلام مشلینیا حین یسأل یملیخا متی عرفتنا؟ «مشلینیا: هل عرفتنا إذن ساعة جئناک نعدو ونسألک الملجأ والمخبأ؟»(المصدر نفسه: ۱۶).

فرار من ید دقیانوس = نجاة من الموت خیر ← النتیجة = البقاء والخلود

فرار من ید دقیانوس = انفصال عن الولد والزوجة والحبیبة شر ← النتیجة

المحور الأصلی فی هذه المسرحیة هو الإیمان والصراع بین الإنسان والزمان، لکنه یتبع مکانة الکهف/ القصر، الذی لم یشیر الکاتب إلیه وجعله فی الهامشی، الصراع بین الکهف/ القصر بدلا من صراع الإنسان مع الزمان، بعبارة أخری الضیاع والتحیر فیما بینهما، مع أنهما یدلان علی دلائل کثیرة لکن فی النهایة لم یصل إلی المدلول النهائی:

نستطيع أن نستبدل الكهف بالقصر والعكس أيضا، بعد عودة الأصحاب إلى الكهف نرى شوقهم إلى الكهف، لأنهم يختارون هذا المكان، أما القصر فهو مكان يجبرون على العودة إليه. أى نلاحظ عنصرى الجبر/ الاختيار فى هذه القصة إلى حد ما.

يبدو لنا أننا قادرون على أن نستبدل الكهف بدلاً القصر، ونقول القصر الذى له معنى الإيجابية ليس كلمة إيجابية ذاتاً، وليس مكانا للوصول إلى الآمال، ربما أن يكون مقبرة لها، بينما نجعل للكهف معنى الإيجابية على العكس معناه. إذ إنّ الكهف مع المعانى الإيجابية للقصر يجب أن يكون فى مسار الإيجابية لا السلبية.

الثنائية الفكرية: يوجد فى النص الثنائية المتضادة والتى لم تظهر فى ظاهر المسرحية، وهى الثنائية(القبول/ الرفض)، القبول وهو المفهوم الإيجابى، والذى ينتهى إلى الفرح والهدوء، والرفض وهو المفهوم السلبى، والذى يؤدى إلى الهدم والفناء، لم يحاول يمليخا ومرنوش البقاء فى هذه الدنيا بعد أن أدركا انقطاع صلتهما بالدنيا، لكن مشلينيا يحاول كثيرا لإرضاء بريسكا، إنها خطيبته قبل ثلاثمائة عام، يتحدث مرنوش مع بريسكا فى الفصل الثالث، وهى ترفض مرنوش وهو عكسها، لأنه قد صدق أنه ليس المهم أن بريسكا ابنة دقيانوس أو أن بريسكا حفيدته بل المهم هو حبه لذا بعد الرفض من جانب بريسكا(الواقع) يجرى بينهما هذا الحوار الذى يدل على حب مرنوش لبريسكا:

«مشلينيا: لم أستطع البعد عن هذا المكان

بريسكا: نعم ... هذا المكان حيث كنتما تتلاقيان، وما أشقه عذابا على نفسک أن تفارق موضع الذكرى! أليس هذا ...؟

مشلينيا(فی حزن): ليته هذا!

بريسكا: إذن فأنت جئت تبحث عن أثر من آثارها تتعزى به

مشلينيا: آثار من؟

بريسكا: آثار من تحب!

مشلينيا: إنها لم تمت

بريسكا: ماذا تعنی؟

مشلينيا: بل أنا الذی مت ... عندها ...

بريسكا: لماذا تنظر إلی هكذا؟ ... إحذر يا هذا! إن كنت تريد أن تتذكرها فی صورتی، وتتأملنی كطيف لها، وتجعلنی تمثالا يشبهها، فإنی لا آذن لک بذلک

مشلينيا: ليتک كنت تمثالا ولكنک كائن حی»(المصدر نفسه: ۱۴۰).

نری الرفض من جانب بريسكا والقبول من جانب مشلينيا، فی مثل هذا الحوار، هذه الثنائية تميل إلی السلب والإيجاب، أی معنی «الرفض» سلباً أو إيجاباً، و«القبول» كذلک، يهدم المعنی مرّة ويتبنی المعنی الجديد مرّة أخری.

إن الشخصيات فی القصة ترفض شيئاً دائماً وتقبل شيئاً آخر، حيث ترفض بريسكا مشلينيا وتقبله فی حين آخر، ترفض لفظ القديسة وتقبل حب مشلينيا، معظم المسرحية تدور حول الإرادة وبين الموت والبقاء، بين صراع الحب والزمان، تلحق بريسكا بالموتی فی نهاية القصة، لا رغبة فی القداسة بل رغبة فی الحب والخلود:

«بريسكا: ومهمة أخری يا غالياس إذا علمت الناس قصتی وتاريخی فاذكر لهم كما أوصيک

غالياس(وهو يهم بالخروج): إنک قديسة ..

بريسكا: كلا.. كلا.. أيها الأحمق الطيب. ليس هذا ما أوصيک به ..

غالياس: إنک امرأة أحبت ..

بريسكا: نعم.. وكفی!»(المصدر نفسه: ۱۹۲).

يأتى المنحى التفكيكى الآخر الذى نجده فى المسرحية، وهى ثنائية(الطمأنينة/ الخوف) وتتجلى فى هذا القسم:

«مرنوش: ما بك يا يمليخا

يمليخا: ادع مشلينيا على عجل! ولنذهب لنذهب

مرنوش: إلى أين نذهب؟!

يمليخا: إلى الكهف ... ثلاثتنا وقطمير معنا كما كنا ...

مرنوش: لماذا يا يمليخا؟ أجب

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا. هذا ليس عالمنا»(المصدر نفسه: ٧٦).

أو:

«يمليخا(فى صوت يشبه العويل): أجل. إنا أشقياء ... أشقياء»(المصدر نفسه: ٧٨).

نرى قلق واضطراب يمليخا فى هذا الحوار، وإحساس الطمأنينة والهدوء فى العودة إلى الكهف، لذا يصر على مرنوش ومشلينيا ليعودا، فبعد اكتشاف هذه الحقيقة التى تغير كل شىء وأن العالم غير عالمه، يخاف ويضطرب ويظهر هذا فى كلامه، هو يرى الهدوء والطمأنينة فى الكهف وفى البعد عن هؤلاء الناس وهذه الدنيا المجهولة، حضور الإنسان الأجنبى(الناس، الصياد، الملك، غالياس) فى مقابل يمليخا يستحضر زمن الماضى والمكان الذى يعرفه، هو يعرف الكهف لأنه نام فيه ثلاثمائة عام.

يعرف فضاء الكهف، زمانه، يشم رائحة المعرفة، فالمعرفة والطمأنينة تعلو على القلق والخوف والاضطراب فى جميع الثقافات البشرية، نستنتج من هذه الثنائية أن الطمأنينة لا تتواجد فى النور والنهار دائماً بل من الممكن أن يكون العكس، كما نرى فى مسرحية *توفيق الحكيم*، إن أصحاب الكهف يدركون واحدا بعد الآخر أن هذا العالم ليس عالمهم ويسيطر عليهم الاضطراب، لذا يرجعون إلى مأمنهم الأبدى ويجدون فى هذا المكان وطنهم:

«مرنوش(يئن فى الخارج): مشلينيا! ..

مشلينيا(فى خوف): من ينادى؟

مرنوش(داخلا): مشلينيا ..

مشلينيا: مرنوش

(يدخل مرنوش فی ثياب جديدة كثياب مشلينيا وقد حلق مثله)

مرنوش(وهو يجر جسمه ويئن متوجعا): مشلينيا ..

مشلينيا: ما بک يا مرنوش؟

مرنوش(يقع رأسه على صدر مشلينيا): ولدی ..

مشلينيا: ما به ولدک؟

مرنوش(فی أنين): مات ..»(المصدر نفسه:۹۹).

تجدر الإشارة هنا إلى أن فصول القصة تدور حول التضاد والثنائية(الظلمة/ النور) أيضاً، حيث نرى هذه الثنائية تتجلى فی الفصل الأول/ الفصل الرابع والفصل الثانی/ الفصل الثالث:

المكان فی هذين الفصلين واحد، لكن قد تغير رأی أهل الكهف بالنسبة إلى الكهف، هم جاهلون له فی بداية الفصل الأول، ويفكرون أن هذا المكان ليس لهم، لذا يحاولون أن يخرجوا منه، لكنهم يدركون بعد خروجهم من الكهف، الأنوار والضياء التی تموج فی الكهف لا فی القصر، إن فی هذه الثنائية إشارة واضحة على انقلاب المعانی، تفضيل الظلمة على النور ورغبة أهل الكهف فی العودة إلى موطنهم.

أشار *توفيق الحكيم* فی بداية الفصل الأول إلى الظلمة فی صياغة غير كلامية: «الكهف بالرقيم، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد»(المصدر نفسه: ۱۳).

وفى نهاية القصة يقول: «مشهد الفصل الأول عينه: الكهف «بالرقيم»، يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدودون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين... والكلب قطمير قابع على مقربة منهم... سكون عميق..»(المصدر نفسه: ١٤٩). لكنه لم يشر إلى الظلمة على رغم أنهم فى الكهف، فى هذا الفصل الكلام حول الظلمة والليل غير موجود.

أحداث خروج أصحاب الكهف فى النهار ويحكى أيضا: إلى القصر بشكل فورى، الناس يهجمون على الكهف فى النهار لكنهم يحتاجون إلى المشاعل من أجل الرؤية، يشير الكاتب فى الفصل الثانى أن المكان قصر والزمان النهار، «بهو الأعمدة... الأميرة بريسكا بين وصيفاتها وفى يدها كتاب، الأميرة(متسائلة): أين مؤدبى غالياس؟ لم أره هذا النهار» (المصدر نفسه: ٤٧). وفى الفصل الثالث يشير إليه فى هذه الجملة بشكل غير كلامى: «مشهد الفصل الثانى بهو الأعمدة، مشلينيا ينتظر بين الأعمدة وهو نافذ الصبر، الوقت ليل والمكان مضىء، يظهر غالياس فى حذر»(المصدر نفسه: ٩١).

من الملفت للنظر كذلك أن هذا التقابل يبين لنا المعنى الآخر، وهو الحركة من الظلام إلى النور، وهنا نصل إلى الليل، ليس الليل المظلم بل الليل المنير، وهذا يظهر بداية ونهاية مصير الإنسان، من الظلام إلى النور ثم من النور إلى الظلام.

لا شک فی أن المسرحیة تبحث عن فلسفة العبور من عالم المجهول/ الموت إلی عالم الواقع/ الحیاة وثم ینعکس هذا العبور، وتصل إلی عالم المجهول فی نهایة الأمر، لکن فی هذه الجدلیة تفضل عالم المجهول علی عالم الواقع، وتتبنی فکرة التحول من السلب إلی الإیجاب فی القصة، أی أن الموت له مفهوم هادم ویفنی کل شیء، وبعد هذا التخریب یبنی من جدید، کما نری فی موت وحیاة أهل الکهف.

إن وجود الظلام فی بدایة ونهایة القصة یدل علی هذا الأمر وهو أن معناه لیس متساو بل نری التضاد فی دلالة الظلام، حیث یدل فی بدایة المسرحیة علی الجهل وعدم الیقین، وفی النهایة علی العلم والتبصر، لذلک فإن معناه قد أدی إلی السلب والإیجاب والهدم والبناء.

نتیجة البحث

نتائج من هذا المقال یظهر لنا أن القارئ علاوة علی التفکیکیة المستنبطة من قبل الکاتب(*توفیق الحکیم*) یستطلع علی قراءة مختلفة والمعانی الجدیدة التی لم یدرکها ولم یستوعبها الکاتب ومن هذا المعانی:

إن الظلمة والنور لم تستعمل دائما للمعانی الموضوعة لها؛ کما أدرکنا فی هذا البحث الأفضلیة للظلمة، وإذا کان هذا الأمر قد تجسم فی باطن المسرحیة والفصول والأبواب وحرکة الشخصیات تشیر إلی هذه المسألة.

وموضوع الخیر والشر قد انقلب موازینه فی هذه المسرحیة ولا یصل القارئ إلی الخیر المطلق والشر المطلق مع انه موجود نسبیا، تجد فی أماکن یغلب الشر الخیر وفی أماکن یغلب ینعکس الأمر وقد ثبت هذا الأمر واستنتاج الشخصیات من هذه الکلمات مختلفة.

المصطلحات المستعملة فی التفکیکیة کالاختلاف والإرجاء، الانتشار والتشتیت والحضور والغیاب تدرک بصورة جلیة فی هذه المسرحیة؛ کما شاهدنا الاختلاف المطروح فی الظلمة والنور قد عوقت المعانی المستنبطة منهما، أو تعدد المدلولات من کلمات القصر والکهف التی تدل فی معانیها علی الإفشاء والانتشار وهذا یستوجب إیجاد قراءات مختلفة من النص.

تقابل الشخصيات كيمليخا ومرنوش أو مرنوش ومشيلينا تظهر تناقض الجمال لفهم الحقيقة والإيمان. كما أن الكاتب يتطرق لمقوم الزمان ونزاع الإنسان معه ويجعله فی أساس مدار المسرحية لكن من خلال القراءة نصل إلى نزاعات أخرى كنزاع الغرام والزمان والخير والشر واضطرابات الخوف قد أسردت فی باطن المسرحية التی تسبب فی ظهور المعانی الجديدة التی لم يتطرق لها الكاتب.

تشير هذه المقالة إلى أن مسرحية «أهل الكهف» تتطلب قراءات وتفاسير كثيرة ولا نكتفی بوجود ثبوت قطعية فی نزاع الإنسان مع الزمان.

نصل من خلال مجال التفكيكية إلى أن هذه المسرحية قد وضعت على أسس التناقض مع بنية مضغوطة التی توسعت إلى أربعة فصول وتكثر معانی مختلفة ومتعددة فی هذه المسرحية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

أبوالعلاء، عصام الدين. ۲۰۰۷م، **آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

آيت حمودى، تسعديت. ۱۹۸۶م، أثر **الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحداثة.

حمودة، عبدالعزيز. ۱۹۹۸م، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، لا مک: عالم المعرفة.

راغب، نبيل. ۲۰۰۳م، **موسوعة النظريات الأدبية**، لا مک: الدار الشركة العالمية للنشر.

رافيندران، س. ۲۰۰۲م، **البنيوية والتفكيک: تطورات النقد الأدبى**، ترجمة خالد حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الرويلى، ميجان؛ البازغى، سعد. ۲۰۰۲م، **دليل الناقد الأدبى: إضاءة لأكثر من المركز الثقافى**، الطبعة الثالثة، بيروت: الدار البيضاء.

زيتون، على مهدى. ۲۰۰۵م، **النص من السلطة المجتمع إلى سلطة المتلقى**، لا مک: مطبعة الأمير.

ستروک،جون. ۱۹۹۶م، **البنيوية وما بعدها؛من ليفى شترواس إلى دريدا**، ترجمة محمد عصفور، لا مک: عالم المعرفة.

سلدن، رامان. ۱۹۹۸م، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار قباء.

العشماوى، محمد زكى. ۲۰۰۰م، **أعلام الأدب الحديث وإتجاهاتهم الفنية**، لا مک: دار المعرفة الجامعية.

الغذامى، عبدالله محمد. ۱۹۹۸م، **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية**، الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ف.زيما، بيير. ۱۹۹۶م، **التفكيكية دراسة نقدية**، تعريب اسامة الحاج، الطبعة الأولى، بيروت: لا نا.

قصاب، وليد. ۲۰۰۷م، **المناهج النقد الأدبى الحديث؛ رؤية إسلامية**، بيروت: دار الفكر.

المرعى، فؤاد. ۱۹۹۸م، **فى تاريخ الأدب الحديث**، لا مک: منشورات جامعة طلب.

مندور، محمد. لا تا، **مسرح توفيق الحكيم**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مطبعة دار نهضة مصر.

هدارة، محمد مصطفى. ۱۹۹۰م، **دراسات فى الأدب العربى الحديث**، لا مک: دار العلوم العربية.

المقالات والرسائل

أ.العربية

رخشنده نيا، أكرم. الربيع والصيف ۱۴۳۳ ق، «**مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة(أهل الكهف نموذجا)**»، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، السنة الخامسة عشرة، العدد الأول، صص ۸۷-۱۰۰.

عبدالعظيم، وردة.۲۰۱۰م، **«البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربی وتحصيل العربی»**، الرسالة فی مرحلة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية.

عمار، شلوای. ۲۰۱۴م، **«مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية»**، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الملتقى الوطنی السيمياء والنص الأدبی.

عليمات، يوسف محمود. ۲۰۱۰م، **«تمثيلات السلطة؛ قراءة التفكيكية فی معلقة عمرو بن كلثوم»**، الرسالة فی مرحلة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.

ب. الفارسية

علی اكبری، نسرين. ۱۳۹۱ش، **«ساختارشكنی شاهنامه كردی(منظومه رستم و سهراب) بر أساس رويكرد دريدا»**، همايش منطقه‌ای شعر و أدب كرمانشاه.

يوسفی، حسين. ۱۳۹۱ش، **«جلوه‌های مكالمه‌گرايی در «أهل الكهف» أثر توفيق الحكيم»**، مجله انجمن ايرانی زبان و ادبيات عربی، شماره ۲۳.

Bibliography

Holy Quran

Ait Hammoudi، Tasdit،1986، The Impact of Western Symbolism in Tawfiq al-Hakim Theater، First Edition، Beirut: Dar al-Haditha.

Aboala، Essam El Din،2007. Reception Mechanics in Toufic El Hakim Drama، Egyptian General Authority.

Hakim، Tawfiq، the play of the people of the cave، Egypt Library.-

Hamouda، Abdulaziz،1998، Boundary Mirrors from Structural to Deconstruction، The World of Knowledge.

Ragheb، Nabil،2003، Encyclopedia of Literary Theories، Dar International Publishing Company.

Ravindran، S.،2002، Structuralism and Disassembly: Developments of Literary Criticism، translated by Khaled Hamed، Baghdad: House of Public Cultural Affairs.

Al-Ruwaili، Meghan، Al-Bazji، Saad، 2002،Literary Critic's Guide: Lighting for more than the Cultural Center، 3rd ed.، Beirut: Casablanca.

Zaytoun، Ali Mahdi، 2005،The Text of the Authority Society to the Authority of the Recipient، Prince Press.

Struck، John،1996، Structuralism and Beyond; From Levi Strauss to Derrida، Translated by Dr. Asfour، Muhammad، Knowledge World.

Selden، Raman،1998، Contemporary Literary Theory، Asfour Translation، Jabir، Cairo: Darekbaa.
Ashmawi، Mohammadzaki، 2000،Flags of Modern Literature and their Artistic Direction، Dar Al-Maarifa University.
Al-Ghamami، Abdullah Muhammad،1998، Sin and Thinking from Structural to Anatomical، 4th Edition، Egyptian General Book Authority.
V. Zima، Pierre،1996، Deconstruction Critical Study، Arabization of Hajj، Osama، Beirut: First Edition. -Kassab، Walid، 2007،The Modern Literary Criticism Curriculum; Islamic Perspective، Daralfikr.
El-Mari، Fouad،1998، in the History of Modern Literature، University Press، 16-Mendour، Mohamed، Tawfik Hakim Theater، third edition، Dar Nahdet Misr Press.
Hidara، Mohamed Mostafa،1990، Studies in Modern Arabic Literature، First Edition، Dar Al-Ulum Al-Arabiya.

Articles

Rakhshandenaya Nia، Akram، Tawfiq al-Hakim's play between the Quran and the Modern (the people of the cave as a model)، Journal of the Islamic civilization horizons، the fifteenth year، spring and summer 1433 first issue.
Abdel Azim، Warda، Structuralism and Beyond between Western Foundations and Arab Achievement، Thesis in Master's Degree، Department of Arabic Language، Faculty of Arts، Islamic University.
Ali Akbari، Nasrin، 2012،The Shahnameh Failure Structure of the Kurdish (Rostam and Ezerab) based on the Derrida Approach، Kermanshah Regional Poetry and Commentary Conference.
Ammar، Chloe، the play of the people of the cave to Tawfiq al-Hakim semiotic approach، Faculty of Arts and Social Sciences، University of Mohammed Khader Biskra.
Alimat، Youssef Mahmoud، Representations of the Authority; Read the deconstruction in Omar bin Kalthoum commentator.
Yousefi، Hossein،2012، Speech Effects in Ahl al-Khafh، published in Arabic، no. 23.

پرتال جامع علوم انسانی