# الخطاب الأدبي بين النقد وعلم اللغة النصى
## مسرحية السلطان الحائر نموذجاً

**د/ محمد عبد الرحمن عطاالله**

**كلية الآداب – جامعة الطائف**

يتناول البحث شخصية السلطان الحائر من خلال مسرحية توفيق الحكيم " السلطان الحائر التي اتخذت من شخصية السلطان الحائر قناعا، أو رمزا لأصحاب السلطان ممن يملكون في يمناهم القنبلة أو السيف ، وفي يسراهم القانون أو المبادئ ، وهم حائرون أيهم يطرحون ، وأيهم يستبقون.

وقد عبر الحكيم نفسه عن هذه الظاهرة بقوله : " كانت هناك ظواهر دفعتني إلى مواجهتها بالوسائل التي كانت في يدي. من ذلك خنق الحرية ، وإعطاء القانون إجازة . وهنا رأيت أن أكتب " السلطان الحائر" لأوضح وجوب احترام القانون والحرية ، والابتعاد عن استعمال السيف والعنف".(١)

وإن كانت فكرة الثنائيات واضحة في معظم أعمال الحكيم ، إلا أنها " هذه المرة ليست ثنائية مجردة ، وإنما ثنائية واقعية. ثنائية السيف والقانون ، التعسف والديمقراطية". (٢)

ومن هنا كانت لهذه المسرحية أهميتها ، فهي " تعد من المسرحيات القليلة للحكيم التي أعيد طبعها بالعربية فيما بين ١٩٦٠-١٩٨٦ سبع طبعات ، وترجمت إلى لغتين أجنبيتين : الإيطالية في روما ١٩٦٤، والإنجليزية في لندن ١٩٧٣ ، وقدمت في مهرجان باليرمو بإيطاليا في ١٩٨١.

كما قدمها تلفزيون باريس بممثلين فرنسيين بعنوان "سلطان للبيع"، وأذيعت في تلفزيون السويد وسويسرا.

وهذا يعني أن المسرحية تملك من المقومات ما تستطيع أن تخاطب به القراء والمشاهدين في أرضها والأرض الأجنبية".(٣)

وأحداث المسرحية تقع في عصر سلاطين المماليك ، وتعقدت أحداثها عندما أشاع نخاس أن سلطان البلاد مازال عبدا مملوكا ؛ لأنه باعه منذ طفولته ، وتربى في كنف السلطان السابق ، ومات دون أن يعتقه ، وأصبح سلطان البلاد حائرا بين أمرين : إما أن يستخدم السيف؛ ليخرس الألسنة، ويستتب له الحكم ، وإما أن يذعن للقانون ويُباع في مزاد علني ؛ لأنه مِلك للدولة.

ووقف الوزير إلى جانب السيف ، ووقف القاضي إلى جانب القانون، وبعد حوار ومناقشات ، فكر القاضي في فكرة بموجبها يقوم المشتري بعمل وطني لمصلحة البلاد . تلك الفكرة تقوم على إعتاق السلطان فور شرائه ، وبعد حيرة وقلق يختار السلطان القانون ، ويرسو المزاد على موكل امرأة غانية ، يوقع عقد الشراء ، ويرفض أن يوقع عقد العتق ، ويقوم الوزير بتهديده ؛ ليفصح عن اسم موكلته ، فيرفض ، وعندما يبلغ التهديد مداه ، تظهر الغانية ، وتكشف عن شخصيتها ، وبعد حوار طويل يظهر من خلاله تفوق الغانية على القاضي ، ترفض أن تعتق السلطان إلا بعد أن يقضي في بيتها ليلة ، وتنتهي المسرحية بعتق السلطان.

ويتناول البحث في تحليل شخصية السلطان الحائر خمسة محاور رئيسة. هي : السمات الشخصية للسلطان الحائر ، وعلاقته بالمكان وعلاقته بالزمان ، وثنائية الأنا والآخر، ولغةالسلطان.

ويمكن عرضها على النحو الآتي:

**١- البعد النفسي للبطل**

مسرحية الحكيم تعرض قضية إنسانية من الطراز الأول ، وإن كان لها وجهها السياسي ، ومن ثم نرى الشخوص والمواقف تحمل ألوانا متعددة من المشاعر الفياضة. (٤)

وقد أظهر الحوار ، وأظهرت المواقف المتعددة بعض السمات الشخصية للبطل/ السلطان ومن هذه السمات التي ظهرت في أكثر من موقف ، صفة العدل . فقد بدأت المسرحية بمشهد نرى فيه جلادا ينتظر آذان الفجر ليعدم نخاسا تنفيذا لأوامر الوزير ، ولكن النخاس أرسل مظلمة إلى السلطان يطلب منه محكماته محاكمة عادلة ، وعندما احتالت الغانية لتأخير الآذان ، وأخذت المؤذن إلى بيتها ؛ ليتناول شرابا ساخنا، يأتي الوزير ، ويسأل الجلاد لماذا لم ينفذ أمر الإعدام؟ فيخبره أن الفجر لم يؤذن بعد ، ويظهر المؤذن ويشهد أهل الساحة أنه أدَّى الآذان، وتصدق الغانية على قول المؤذن ، وتدَّعي أن الجلاد كان مخمورا ، ولم يسمع الآذان ، وينوه المحكوم عليه بأنه أرسل مظلمة إلى السلطان ، فيرد عليه الوزير بأن السلطان نظر في مظلمته ، وسوف يحضر محاكمته في الساحة بعد قليل.

وعندما يرى المحكوم عليه السلطان ، يحاوره . ومن خلال الحوار التالي تتجلى صفة العدل لدى السلطان.

المحكوم عليه: ولم أحاكم بعد.. لم أحاكم !

السلطان : ستحاكم المحاكمة العادلة ، وفقا لرغبتك ، وسيتولى محكماتك قاضي القضاة في حضرتنا. (٥)

وقد أظهر الوزير صفة العدل لدى السلطان عندما أذعن للقانون ، وأختار المبادئ ، وتخلى عن سلطة السيف ، حيث يقول

الوزير : ... ولكن سلطاننا المظفر العادل قد اختار أن يخضع للقانون، كما يخضع له أضعف فرد في رعيته.[٦]

وقد اقترنت صفة العدل بالشجاعة في أثناء حوار الغانية مع السلطان تقول الغانية :

بلادنا لن يُتاح لها أبدا سلطان في مثل عدلك وشجاعتك [٧]

ووردت الشجاعة منفردة غير مقرونة بغيرها في المسرحية على لسان كل من السلطان والوزير . [٨]

وفي أثناء حوار الغانية مع السلطان حاولت أن تتعرف أثر الحب في حياته ، لكنه تعالى على إظهار تلك العاطفة .

ويمكن تبين ذلك من خلال الجمل الحوارية الآتية:

الغانية : أريد أن أسألك عن قلبك ؟ عن الحب؟

السلطان: الحب؟! .. أي حب؟

الغانية : الحب لامرأة

السلطان: أتتصورين أنه لدى من الوقت ما أُشغل فيه بمثل هذه الأشياء؟[٩]

وهناك مجموعة من الصفات ظهرت في المسرحية ، مثل : هيبة السلطان، التي أوضحها حوار الوزير مع السلطان. [١٠] ، ورباطة الجأش ، والثبات والهدوء [١١] ، والتواضع [١٢] ؛ والكرم ، في حوار الغانية مع السلطان.[١٣]

وتبقى سمة نفسية لها أثرها البالغ في المسرحية ، تلك السمة هي الحيرة، وما يتبعها من قلق وشك.

وهذه السمة ينبئ عنها العنوان " فإن الظفر بمغزى العنوان هو أول الحيل التكتيكية لفهم النص ، فهو الذي يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص ، وكشف خباياه ، كما يقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص ، وفهم ماغمض منه". (١٤)

والعنوان الذي بين أيدينا يتكون من دالين ، الدال الأول : السلطان / الموصوف ، والدال الثاني: الحائر /الصفة ، ودلالة الصفة على الثبات(١٥)، لها قيمتها ، فقد ظلت صفة الحيرة ملازمة للسلطان منذ ظهوره حتى نهاية المسرحية والأوبرا ، فلم تحدث لحظة الانفراج إلا في النهاية.

ويعضد ذلك اعتماد العنوان على الجملة الاسمية ، ودلالتها على الثبات(١٦) على تقدير هذا السلطان الحائر .

من هنا أضحى "العنوان رسالة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا ؛ فتكون للنص بمنزلة الرأس من الجسد ؛ نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلائلية النص " (١٧)

إن العنوان إشارة ظاهرة إلى مستور كامن ، ومهمة القارئ أن يكشف عن هذا المستور ، بعد أن ينفك من الحصار المحكم الذي يفرضه عليه العنوان ، لحظة الانتهاء من قراءة النص. (١٨)

إن حيرة السلطان منذ أن عرف حقيقة عبوديته لازمته في كل في فصول المسرحية ، حتى في صمته لحظة بيعه في مزاد علني ، يستطيع القارئ أن يستشف الحوار الداخلي ، أو حوار النفس ، ويستطيع المشاهد أن يتعرف الحيرة التي تساور السلطان علي خشبة المسرح من خلال قراءة تعبيرات الوجه ، ونظرات العينين ، وحركات الجسم.

وهذه السمة لها أثرها الفاعل في المحافظة على البناء الدرامي ، وربط المشاهد والفصول برباط وثيق ، ويمثل العنوان نقطة الانطلاق الرئيسة ، فهناك رباط وثيق بين الرأس والجسد ، بل بين العنوان والنص.

ويمكن أن ندلل ببعض الجمل المعبرة عن حيرة السلطان على سبيل الاستشهاد فقد تجلت حيرة السلطان في الفصل الأول من مسرحية الحكيم عندما تعين عليه أن يختار السيف أو القانون ، ويتضح ذلك من خلال الجمل الآتية :

السلطان"للوزير": يالهذا الشيخ اللعين!.. إن له عبقرية نادرة في إن يوقعنا دائما في حيرة[١٩]

السلطان : الاختيار صعب[٢٠]

السلطان : " وهو مطرق في تفكيره"

السيف أم القانون ؟! .. القانون أم السيف ؟![٢١]

وقبل إسدال ستار الفصل الأول ، تنفرج الأزمة مع صيحة

السلطان : القانون.. اخترت القانون [٢٢]

وبعد انفراج أزمة صعوبة الاختيار ، يدخل السلطان مباشرة في أزمة جديدة ، توقعه في الحيرة والقلق النفسي ، وهي أزمة بيعه في مزاد علني ، وتزداد الأزمة وتشتد ، حينما ترفض الغانية عتق السلطان ، وتحاجج القاضي ، وتكشف له أن العتق فور الشراء تحايل ، ومخالفة قانونية، ومن ثم نرى السلطان يعبر عن قلقه وحيرته بقوله:

بين الوحل والدم يتعين عليَّ مرة أخرى أن أختار[٢٣]

ولما اقترحت الغانية على القاضي أنها سوف تعتق السلطان عند سماع آذان الفجر، ولابد أن يبيت ليلة في بيتها ، ينزل السلطان على رغبتها ، وينتهي الفصل الثاني بذهاب السلطان إلى بيت الغانية.

ويكشف حوارا لغانية مع السلطان في الفصل الثالث عن حيرته ، وخوفه من عدم وفاء المرأة بوعدها ، وظلت الحيرة تساوره حتى أدركه الآذان . ويمكن تبين ذلك من خلال الحوار الآتي :

الغانية : لا.. أنت السلطان دائما .. أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الجالسة عند قدميك!

السلطان: شهرزاد القابضة على رقبة شهريارها القلق حتى يدركه الصباح[٢٤]

وزيادة في إحكام البناء خلع الحكيم صفة الحيرة على كل مَن يحيط بالسلطان من شخصيات ، مثل الوزير والقاضي وأفراد الشعب المنتظرين في الساحة من منتصف الليل حتى بزوغ الفجر لحظة الخلاص ، أو بالأحرى لحظة حصول السلطان على حريته.

ومن كل ماسبق يتضح لنا أثر الحيرة في البناء الدرامي ، وربط أجزائه بعضها ببعض ، وشدها نحو عنوان المسرحية.

## ٢- علاقة البطل بالمكان

يمثل المكان في النص الأدبي " ظاهرة جمالية ، ورؤية أدبية ، اتجهت إليها أقلام النقاد شرقا وغربا ، متأثرين بأصحاب النظريات الأدبية في الدول الأوربية"٠(٢٥)

وربما نشأ هذا الاهتمام بدراسة هذه الظاهرة لعلاقة الإنسان بالمكان، وإدراكه له ، " فهو إدراك حسي مباشر؛ يستمر معه طول سنيّ حياته"٠(٢٦)، وكذلك الحس بالمكان " حس عميق في الوجدان البشري"٠(٢٧)

وإذا أردنا تعرف علاقة السلطان الحائر/البطل بالمكان وجدناه في مسرحية الحكيم يرتبط بثلاثة أماكن رئيسة ، هذه الأماكن هي : ساحة المدينة، والمسجد بمئذنته العالية ، وبيت الغانية ، وهذه الأماكن الثلاثة بينها تقارب شديد ، وقد شكلت وسائل ضغط على السلطان ، وأحكمت عليه الخناق ، فلا يستطيع فكاكا منها ، وهذا يتناسب أشد التناسب مع سمات المكان الذي "يختص بالجانب السكوني".(٢٨)

المكان الأول الساحة ، وفيها حاصر السلطان بيعه في المزاد ، ثم حوصر في بيت الغانية حصار العبودية والتملك ، وفي هذه الأثناء يعاني حصار الزمن/الفجر ساعة الخلاص، والفجر/الزمن مرتبط بالمكان/المسجد.

وبلا شك أن هذا الحصار المكاني المحكم ، كان له سببه المباشر في حيرة السلطان وقلقه ، مما يعود بنا إلى فكرة الارتباط بالعنوان٠ وترتبط هذه الأماكن بعضها ببعض ، ويكون قطب الرحى فيها السلطان، ومن ثم تسهم إسهاما فاعلا في إحكام البناء٠

واستخدم الحكيم بعض الوسائل في إحكام هذا البناء ، فنرى للمكان حضورا في بداية كل فصل. فيبدأ الفصل الأول بقوله: " ساحة بالمدينة في عصر سلاطين المماليك.. الفجر يكاد يبزغ ، وقد خيم السكون ، وأقيم محكوم عليه بالإعدام .. وجلاده على مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس".(٢٩)

وفي هذه الساحة واجه السلطان الحقيقة المرة ، حقيقة رقه وعبوديته، ومن هنا نسجت العقدة خيوطها ، وإن شئت فقل بدأت حيرة السلطان.

ويبدأ الحكيم الفصل الثاني من المسرحية بقوله: " عين الساحة .. وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان". (٣٠)وبعد انتهاء المزاد وتمسك الغانية بحقها في امتلاك السلطان ، وذهابه إلى بيتها ؛ ينتهي الفصل الثاني، ويبدأ الفصل الثالث والأخير بالجمع بين الأماكن الثلاثة ، حيث يقول المؤلف : " عين الساحة .. وقد ظهر فيها جانب المسجد بمئذنته .. كما ظهر جانب من منزل الغانية يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة.. والوقت ليل". (٣١)

بيت الغانية/الحصار ، المسجد / الخلاص ، الساحة /الانتظار ، انتظار الشعب عودة سلطانهم ساعة سماع الآذان ، وكما بدأت المسرحية بالساحة ، وفيها كان خلاص النخاس من الإعدام ؛ انتهت بالساحة أيضا ، وكان فيها خلاص السلطان من الرق والإذلال.

ومن هنا فقد تبين أن البطل تماهى في المكان " فالمكان والبطل ليسا إلا واحدا ، فقد أصبح البطل مدمجا في العالم والعالم في البطل". (٣٢)

وبجانب إحكام البناء عن طريق الترابط الدلالي المتمثل في الحيرة ، هناك تقنية لغوية أخرى زادت من سبك النص وترابط أجزائه ، تلك التقنية تمثلت في تكرار دوال المكان .

**ويمكن تعرف تردد هذه الدوال في المسرحية ا من خلال الجدول الآتي:**

تكرار دوال المكان في المسرحية:-

| الشخوص | الساحة | المسجد | المئذنة | منزل الغانية | نافذة المنزل |
|---|---|---|---|---|---|
| المؤلف | ١١ | ١ | | ٩ | ٧ |
| السلطان | | | | ٦ | |
| الوزير | ٢ | ١ | | ٥ | ١ |
| القاضي | | ١ | ٢ | ٣ | ١ |
| الغانية | | ٢ | ٢ | ٥ | ٣ |
| الخادمة | | | | ١ | |
| الجلاد | | ٢ | ٣ | | |
| الإسكاف | | | | | ١ |
| المجموع | ١٣ | ٧ | ٧ | ٢٩ | ١٣ |

من خلال الجدول السابق يتضح لنا أن تكرار الدوال المكانية علي لسان الشخوص يزيد في المسرحية ، فيكون الاعتماد على المؤلف أكثر . أما بالنسبة إلى نافذة الغانية ، فقد كانت لها أهميتها ؛ فهي إطلالة على الساحة والمسجد معا.

ومن هنا يكون للمكان أثره الواضح في إحكام البناء ، وترابط أجزائه ، سبكا وحبكا في المسرحية .

٣- علاقة البطل بالزمان

يعد الزمان عنصرا مهما في حياة الإنسان ، فلا وجود إلا بالزمان، أوقل " إن الوجود والزمان مترادفان ؛ لأن الوجود هو الحياة ، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة ، والحركة هي الزمان ، فلا وجود إلا بالزمان ، لهذا فإن كل وجود يُتصور خارج الزمان وجود وهمي". (٣٣)

ومن ثم كان اهتمام الأديب بالزمن ، لما له هذه الأهمية في حياة البشر ، فكلما " ازدادت خبرة الكاتب في الحياة ، كلما ازداد وعيه بالزمان ، وينعكس ذلك بدوره على حياته الأدبية والفكرية ، فالزمن كامن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الأديب أشد". (٣٤)

ويمكن عند دراسة الزمن في المسرحية الوقوف على زمن واحد فقط ؛ لأنه هو المهم ، فقد كان سببا في بدء حركة الأحداث ، وكان سببا في انفراج الأزمة ، هذا الزمن هو الفجر .

والفجر لعب دورا بارزا في البناء الدرامي ، حيث إنه ارتبط بالمكان ارتباطا وثيقا ، فالزمان والمكان " يتلاقيان في الأفعال والأشياء تلاقي الخطوط الطولية والخطوط العرضية عند نقطة واحدة ، إلا أن الزمان يختص بالمظهر الحركي ؛أي الأفعال ، وأن المكان يختص بالجانب السكوني ؛ أي بالصفات". (٣٥)

ومما لاشك فيه ، أن الفجر ارتبط بالأماكن الثلاثة الرئيسة في المسرحية ، فعلاقته بالمسجد والساحة وبيت الغانية واضحة.

وكما قلنا من قبل إن إسهام المكان في إحكام البناء ، وترابط الأجزاء. وارتباط الزمان بالمكان ، وعنصر الانتظار الكامن في الزمن / الفجر – بما يثير من حيرة السلطان – يزيدان من هذا الرباط.

وإن كان المكان تميز بالسكون ، فإن الزمان امتاز بالحركة والتغير، ونفعت الحيلة في تأخير موعد الآذان وتقديمه.

كانت حيلة الغانية في تأخير الآذان في الفصل الأول من المسرحية لإنقاذ النخاس السبب الرئيس في بدء حركة الحدث ، ومن ثم أدرك السلطان النخاس ، وواجه السلطان بحقيقة عبوديته ، فأضحى تأخير الفجر سببا في بداية الأزمة.

ونفعت حيلة القاضي أيضا ،– في الفصل الثالث من المسرحية – في انفراج الأزمة ، فكما احتالت الغانية على المؤذن ؛ لتأخير آذان الفجر ، فقد احتال القاضي عليه أيضا ؛ لتقديمه ؛ حتى يخرج السلطان من ضغط المكان وسكونه.

ومع أن التقابل بين الحيلتين له تأثير في البناء ، إلا أن الحكيم نسج خيوطا بين الحيلتين زيادة في إحكام البناء .

وهذه الروابط وردت في الفصل الثاني ، والفصل الثالث من المسرحية.

في الفصل الثاني يقول الخمار لخادمة الغانية :

لقد كانت (الغانية) بارعة ! ونفعت حيلتها مع الجلاد. (٣٦)

**وفي الفصل الثالث يقول الجلاد للوزير:**

عرفت بعض حيلها (الغانية) ، عندما كنت هنا ذلك اليوم في انتظار الفجر ؛لأنفذ حكم الإعدام في النخاس. (٣٧)

وفي الفصل نفسه يقول المؤذن للقاضي عندما طلب منه التبكير بالآذان :

سأقوم فورا بهذا العمل .. وسأكون فخورا به طول حياتي ، واسمح لي يا مولاي القاضي أن أفضي إليك أنا أيضا ، والكلام فيما بيننا ، أني سبق أن كذبت كذبة صغيرة من هذا القبيل ؛ لأنقذ محكوما عليه بالإعدام، فكيف لا أفعل مثلها كي أستخلص حرية مولانا السلطان المحبوب.(٣٨)

وبقيت وسيلة لغوية ظهرت في المسرحية ، اعتمدت على عنصر التكرار ، فقد تكرر دال الفجر الزمني بصورة لافتة. وهذا التكرار المحض يغلب عليه أن يكون وسيلة لسبك النص حبكه في آن واحد.(٣٩)

**ويمكن تبين تردد دال الفجر عند توفيق الحكيم من خلال الجدول الآتى :**

| الشخوص | تردد الفجر |
|---|---|
| المؤلف | ٢ |
| السلطان | ٣ |
| الوزير | ١٠ |
| القاضي | ١٥ |
| الغانية | ١٥ |
| الجلاد | ١٥ |
| النخاس | ٧ |
| المؤذن | ٨ |
| الإسكاف | ٣ |
| الخمار | ٢ |
| الشعب | ١ |
| المجموع | ٨١ |

من خلال الجدول السابق تبين أن تردد دال الفجر في المسرحية بلغ ٨١ ترددا ، ومن ثم نرى

عنصر الزمان يسير في خط متوازٍ مع عنصر المكان ، وكان لهما أكبر الأثر في إحكام البناء الفني في المسرحية.

## ٤- البطل وثنائية الأنا والآخر

إن الإنسان باعتبار أنه كائن اجتماعي ، لا يمكن أن يعيش منعزلا ، أو منطويا على ذاته " ولكن إدراك الذات يظل في دائرة البحث النفسي مجادلا صورة أخرى من صور الوجود الإنساني ، ألا وهي صورة الآخر ... فالآخر هو صورة ذهنية توازي الذات ، وتقابلها وتشاركها في أحيان كثيرة في بعض مناطق الالتقاء التي تشابه النماذج الإنسانية ، فهو يغاير الذات ويماثلها في الوقت نفسه ؛ لأنه مجموعة من المكونات الذهنية والسلوكية تشغل مساحة في قائمة تصنيف المعاني والمشاعر والأفعال التي نشترك فيها جميعا نحن البشر".(٤٠)

ونركز هنا على أهم الشخصيات التي كانت لها علاقة مباشرة مع السلطان ، والتي أدت دورا في تطور الأحداث وإنشاء الصراع.
ويمكن دراستها على النحو الاتي :

### أ- الآخر/ الأزمة

تجلت في المسرحية شخصية ثانوية كان لها أبلغ الأثر في إحداث الأزمة أو العقدة ، تلك الشخصية هي شخصية النخاس ، ولا يمكن أن نستهين بدور تلك الشخصية التي لم تظهر كثيرا على خشبة المسرح " فإذا كانت الشخصيات الرئيسة محركة للفعل عبر متوالية الأحداث ، فإن للشخصيات الثانوية أدوارا لا تُنكر في تنمية المشاهد ، وتشعيب الأحداث. إنها ظلال تقوم بوظيفة تفسيرية ، معمقة الرمز المعنوي ، والدلالة الفكرية التي يقوم عليها بناء الشخصية". (٤١)

إن بناء شخصية السلطان في المسرحية قام على الصدمة التي نشأت منها حيرته الكبرى ، تلك الصدمة هي حقيقة عبوديته ، التي كان مصدرها النخاس ، ومن ثم لا يليق بعبد أن يحكم شعبا حرا ، وهذه المعلومة وقع على أساسها الفعل الدرامي الرئيس في المسرحية .

يقول الحكيم على لسان
الوزير: وبعد يامولاي... هذا الرجل (النخاس) يزعم أنك لم تعتق حتى الآن. وأنك لم تزل رقيقا. وأن صفة العبودية ما تزال لاصقة بك .. وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا.(٤٢)

ومما لا شك فيه أن هذه الأزمة سببت الحيرة للسلطان ، والحيرة العمود الفقري في إحكام البناء – كما تبن مكن قبل- غير أن الحكيم حاول يظهرا النخاس في الفصل الثاني متوليا بيع السلطان في المزاد العلني ، وزاد الحكيم تقنية تظهر النخاس بصورة غير مباشرة في الفصلين : الثاني والثالث – كما مر بنا من قبل- في أثناء الحديث عن الربط بين حيلتي الغانية والقاضي.

## ب- الآخر/ موقف الرفض والانحياز

هناك شخصيتان تجلى في تصرفاتهما موقف الرفض والانحياز ، هما : الوزير والقاضي ، والوزير يمثل الشخصية الشريرة ؛ ينحاز إلى السيف ويرفض القانون ، والقاضي – الذي ظهر في الفصل الأول ممثلا الحق والعدل- ينحاز إلى القانون ويرفض السيف. وظل السلطان ملازما تلك الشخصيتين على مدار الحدث الدرامي ، ووقع بين شخصيتين متناقضتين.

الوزير لجأ إلى السيف مرتين ليحل الأزمة ، المرة الأولى عندما واجه النخاس السلطان بالحقيقة المرة ، فقال :

الوزير: إذا قُطع رأس هذا الرجل (النخاس)، وعُلق في الساحة أمام الناس فما من لسان يجرؤ على الكلام. (٤٣)

والمرة الثانية ، عندما رفضت الغانية التوقيع على وثيقة العتق ، فقد قال الوزير: دع الأمر يا مولاي !.. الآن أرى جليا ما ينبغي أن أفعل.. "ويستل سيفه" (٤٤)

أما القاضي ، فقد وقف رافضا السيف ، منحازا إلى القانون ؛ ليحدث مفارقة تقوم على ثنائية السيف / القانون ، أو الظلم / العدل.

يقول القاضي في المسرحية :

بالنسبة إليَّ الأمر يختلف . فأنا لا أستطيع أن أكذب على نفسي . لا أستطيع التخلص من القانون ، وأنا الذي أمثله. (٤٥)

ووقع السلطان في حيرة بين الموقفين المتباينين أشد التباين ، ومن المنطقي أن ينحاز في بداية الأمر – باعتبار أنه رجل عسكري قاد الجيوش– إلى السيف. ويتجلى ذلك في قوله :

اسمع أيها القاضي .. قانونك هذا لم يأتني بالحل ، في حين حركة صغيرة من سيفي كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة. (٤٦)

لكن السلطان يتراجع أمام منطق القاضي ، وإن شئت فقل أمام منطق القانون ، ويقع السلطان في حيرة وارتباك بين السيف الذي يفرضه ،ويعرضه للخطر ، وبين القانون الذي يحميه وفي النهاية يحسم السلطان أمره ويصيح :

القانون ٠اخترت القانون (٤٧)

وإذا عدنا إلى شخصية القاضي وجدناه في أول المسرحية يرفض طلب السلطان والوزير اللجوء إلى حيلة للخروج من المأزق ، ويظهر ذلك من قول

القاضي : حيلة! ٠٠ لست أنا الذي يطلب منه البحث عن الحيل٠ (٤٨)

لكن القاضي في نهاية المسرحية لجأ إلى حيلة تقديم موعد الآذان – كما عرفنا سابقا– حتى تنفرج الأزمة ٠ ولم يرض السلطان عن ذلك ، ويقدم له اللوم بقوله :

في آخر الأمر تنظر إلى القانون هذه النظرة ؛ وتجرده من قدسيته ، فإذاهو بين يديك لا أكثر من حيل وجمل وألفاظ وألاعيب٠ (٤٩)

وهذا التباين في شخصية القاضي دفع فؤاد دوارة إلى قوله : " رغم هذا النجاح الفني الكبير فأنا ألاحظ خللا في شخصية قاضي القضاة ، فقد رأيناه في الفصل الأول يتمسك بالقانون ويدافع عنه في مواجهة السلطان ببطولة وفدائية ، ثم إذا به في الفصلين التاليين يعبث بالقانون عبثا صارخا دون مبررات لهذا التحول المفاجئ من النقيض إلى

النقيض٠٠٠ ولا يكفي لتبرير هذا التحول ما قاله السلطان لـــه خـــلال جدلهما "٠ (٥٠)

ويبرر نبيل فرج تناول الحكيم شخصية القاضي بقوله : " وهذا يعني أن نقص المسئولين وأصحاب الشعارات والعناوين أفدح عند الحكيم من نقص الذين لا يتصفون بهذه الصفات ، ولا يحملون علـــى صـــدورهم لافتاتها٠

ومحاولات القاضي الأولى التحايل على القانون ، والذي يجـــد فـــي المسرحية تأييدا من الوزير الذي لا يقل عنه دهاء يفصح عـــن رؤيـــة الحكيم النقدية اللاذعة ، بهذا الأسلوب التغريبي في الزمان والمكـــان ، دفاعا عن الحق والعدل والقانون ضد الاستبداد الذي عانت منه مصر ، مثلما عانى منه العالم"٠ (٥١)

وأغلب الظن أن رسم الحكيم شخصية القاضي بهذه الصورة يعـــود إلى حيلة مسرحية لجأ إليها المؤلف ؛ ليقيم توازنا بين تحايل الغانيـــة ؛ لتأخير الآذان ، وبين تحايل القاضي ؛ لتبكيره ، وبين الحيلتـــين يكـــون الخلاص ، خلاص من الإعدام ، وخلاص من العبودية٠ ومن هنا تسهم هذه الحيلة المسرحية التي لجأ إليها الحكيم إسهاما فعالا في إحكام البناء الفني للمسرحية٠

### ج- الآخر/ الأزمة والانفراج

تمثل شخصية الغانية العقدة والحل في آن واحد ، وهـــي شخـــصية محورية لعبت دور البطولة في المسرحية ، وقد كان لها حضور ظاهر، ربما سبق حضور السلطان على خشبة المسرح ،" فهي التي تحـــرض

المؤذن ليؤخر – أو ألا يقوم بـــ – الآذان ؛ وبذا تسهم في تشكيل الفعل الدرامي أيضا ، كما أنها تقوم بآليات أغلب مساحة مرحلـــة التعقيـــد ، حيث تشتري السلطان ، وتفرض عليه أن يذهب إلى بيتها لقضاء ليلة. ويوظف المؤلف شخصية الغانية أيضا لتشكيل مرحلة الحـــل ؛ إذ هـــي التي تقرر أن تهب السلطان حريته، وترفض أن تسترد مالها". (٥٢)

**ويُظهر الحوار الآتي بين الغانية والسلطان بعضا من سمات البطلة :**

الغانية : أنا إذن أملك في يدي زمام الأمر الآن؟

السلطان: نعم

الغانية : بمشيئتي أبقي السلطان!

السلطان: نعم

الغانية : وبكلمة مني يتم عزل السلطان !

السلطان: نعم

الغانية : إن هذا حقا لمدهش !

السلطان: بدون شك !

الغانية : ومن الذي أعطاني هذا الحق !.. المال !

السلطان: القانون (٥٣)

وكشف الحوار في المسرحية عن صفات الغانية ، ومـــن أهمهـــا : اختلاف ظاهرها عن باطنها ، ووطنيتها ، وأوضحت أنها ليست غانية ، وإنما هي أرملة ثرية ، تحب مجالسة الأدباء والفنانين ، وأن ما يُـــشاع عنها ليس حقيقيا.

وكانت وطنية الغانية عند الحكيم معادلا لانفراج الأزمة ، ونهاية للأحداث ، فنراها ترفض في حسم طلب السلطان العودة إلى بيتها حتى يتبين الفجر الصادق ، وتقول له في حسم :

لا٠٠ إن قاضي قضاتك أراد أن ينقذك ٠٠ وإني لا أحب أن أكون أقل منه إخلاصا لك٠٠ أنت حر يا مولاي ٠ (٥٤)

وبعد ، فقد تبين لنا أن الغانية لعبت دورا مهما في تشكيل الفعل الدرامي عند توفيق الحكيم في مسرحيته٠

تلك هي أهم الشخصيات في المسرحية التي كانت لها علاقة مباشرة بالسلطان ، وكلها أثارت حيرته وقلقه ، والحيرة – كما مر بنا من قبل – هي العنصر الأساس في إحكام البناء ، وارتباط النص بالعنوان٠

كما أن هذه الشخصيات ظلت في علاقة جدلية مستمرة مع السلطان من خلال ثنائية الفاعل والقابل ، فتارة نرى السلطان فاعلا ، وتارة أخرى نراه قابلا ، وتتبادل الشخصيات الأدوار مع السلطان من خلال تلك الثنائية٠ والحركة المستمرة بين الفاعل والقابل ، تتآزر مع جميع العناصر الأخرى – التي تحدثنا عنها سابقا – للإسهام في إحكام البناء٠

## ٥- لغة البطل

إننا عندما نتعامل مع المسرحية والأوبرا ، لا نتعامل معهما إلا بوصفهما بنية لغوية٠ وكل ما تقدم من سمات شخصية ، ومكان ، وزمان،وشخوص ، لا يقع تحت طائلة القراءة إلا من خلال اللغة ، ومن ثم تكون اللغة هي البوتقة التي تنصهر فيها كل عناصر العمل الأدبي٠

وفي هذا الصدد لا نقف إلا على لغة السلطان فقط في العمل المعنيي بالبحث ٠ ومما لا شك فيه أن اللغة التي نطق بها الأشخاص الأخرى لا تختلف كثيرا عن لغة السلطان لدى الحكيم ٠ عزالدين٠

ويعد الحوار الأساس الذي قامت عليه المسرحية ، و" الحوار الجيد لا يعني أن يكون ذا صبغة بيانية ، وإنما يعني الحوار الجيد أن يتبع الشخصية ، وأن يناسب النطق به من فوق منصة المسرح في دقة ووضوح بما يقتضي الأداء المسرحي للكشف عن الأوضاع الاجتماعية، وعن المستوي الفكري والذهني"٠ (٥٥)

ومن اللافت للنظر أن الحكيم قد وظف الحوار على لسان السلطان توظيفا جيدا٠ فقد ورد الحوار فصيحا مناسبا لسلطان في عصر المماليك ، وكشف الحوار عن سماته النفسية والاجتماعية ، وعبر عن مستواه الفكري والعقلي٠

وأول ما يلفت الانتباه توفير الوسائل الدرامية للحوار على حد قول د٠ علي الراعي : " إن المناقشة هنا تتم بوسائل درامية يسهل تقبلها واستيعابها بما تقدم من زاد للفكر والعين معا"٠ (٥٦) إذًا ، فالحوار اتسم بالقدرة العالية على المناورة ، وعدم كشف ما يسعى إليه الموقف إلا بالقدر المطلوب٠(٥٧)

وقد تجلت اللغة الحوارية عند الحكيم برشاقتها ، وبروحها الفكهة ، وعمق رمزيتها الفلسفية، وهذا ما شهد به كثير من النقاد والباحثين٠(٥٨)

ويمكن أن ندلل بموقفين حواريين أجراهما المؤلف على لسان السلطان تعبيرا على اللغة الرشيقة الفكهة .

الحوار الأول يعبر عن حيرة القاضي عندما واجههم النخاس بحقيقة عبودية السلطان ، والسلطان يريد أن يعرف الحقيقة من القاضي ، وقد دار الحوار على النحو التالي :

السلطان : ألم تسمع ما قلت ؟

القاضي : بلى.. إني..

السلطان : كنت مشغولا بمداعبة لحيتك بأصابعك .....

السلطان: ما زلت تداعب لحيتك بأصابعك ! هلا تركتها وشأنها الآن قليلا.(٥٩)

والحوار الثاني بعد رسو المزاد على الغانية

الوزير : عاهرة!

الجموع : نعم.. عاهرة مشهورة في الحي !

السلطان : مرحى.. مرحى ! ختامه مسك ! (٦٠)

وكما امتازت لغة الحوار بالرشاقة والفكاهة ، امتازت أيضا بالرمزية ، وتعد الرمزية سمة أسلوبية بارزة في المسرحية على حد قول د. محمد مندور: " ولقد خُيل إليَّ أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ ، وكل موقف إلى رمز كبير لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية". (٦١)

نعم مواقف السلطان في أغلبها رمزت إلى العدل واحترام القانون ، والشخصيات المحيطة بالسلطان حملت بعض الرموز ، فالوزير رمز للشخصية الشريرة ، والقاضي جاء في الفصل الأول رامزا لاحترام القانون ، وشخصية الغانية ترمز إلى اختلاف المظهر عن الجوهر.

وحملت الأماكن التي أحكمت سيطرتها على السلطان رموزا هي الأخرى ، فالساحة رمز للمكاشفة ، المكاشفة بين الحاكم والمحكوم ، بين السلطوي والشعبي ، والمسجد رمز للخلاص ، وبيت الغانية رمز للوطنية ، ورمز لأثر الأدب والفن في المجتمع.

أما الزمن / الفجر ، فقد رمز إلى الخلاص ،وانفراج الأزمة ، أو بالأحرى فهو رمز إلى الحرية ، وخلاص المقهورين من عبودية الظلم ، ورق القهر ، وضيق العيش.

ويمكن أن نقف على سمة أخرى امتازت بها لغة الحكيم ، هي الشاعرية ، فنرى لغته تحمل في طياتها الشفرة الجمالية ، وتتجلى هذه السمة أكثر عندما تطول الجملة الحورية ، والتي قد تصل إلى فقرة ، فيحاول الحكيم أن يوفر لها أكبر طاقة إبداعية.

فنراه يلجأ إلى التوازي أو الاتحاد في الصيغة الصرفية في الجملة الآتية:
السلطان : وما العمل إذاً ؟ .. إن هذا الرجل (القاضي) يضعنا في مأزق ، ويخيرني بين أمرين كلاهما مر : القانون الذي يظهرني ضعيفا، ويصيرني أضحوكة ، والسيف السيف الذي يصمني بالوحشية ، ويجعلني بغيضا.(٦٢)

فلا يخفى علينا التوازي هنا بين ( يخيرني – يصيرني– يجعلني) وبين (ضعيفا– بغيضا)٠ إن هذا التوازي يسهم في تماسك الفقرة ، وإحداث الإيقاع المناسب.

ونرى جملة حوارية أخرى طالت بصورة لافتة ، حتى بلغت فقرة ، يوفر لها الحكيم أكثر من سمة أسلوبية ، يقول

السلطان : انظر إلى هذا الشيخ (القاضي) ٠٠ أتراه يحمل سيفا في منطقته ؟ كلا بالطبع٠٠ إنه لا يحمل غير لسان في فمه يديره بكلمات وعبارات ،و إنه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة ، ولكني أحمل هذا٠٠ " ويشير إلى سيفه"

وهو ليس من خشب ، ولا هو لعبة من اللعب ، إنه سيف حقيقي ، وينبغي أن يصلح لشيء ، ويجب أن يكون لوجوده سبب٠ أتفهمون كلامي ؟ ٠٠ أجيبوا ٠٠ لماذا قدر لي أن أحمل هذا ؟! ألزينة أم للعمل٠ (٦٣)

هنا يلجأ الحكيم إلى بعض التقنيات اللغوية ليحفظ للفقرة ترابطها ، فيوازن بين ( كلمات – عبارات) ، ويحدث شبه تكرار بين ( لعبة– لعب) ، ويستخدم السجع في نهاية الجمل الثلاثة قبل الأخيرة : ( خشب – لعب – سبب ) ، وتنتهي الجملة الأخيرة بلفظ "العمل" الذي يتوازى مع كلمات التسجيع الثلاثة السابقة عليه ، ومن ثم نرى الحكيم يوفر للفقرة أكبر طاقة موسيقية ودلالية، بجانب إحكام بنائها٠

أما بالنسبة للنصوص غير الكلامية ، أو النسق غير اللغوي ، فنرى كثيرا من المؤلفين يستثمرون هذه النصوص بنوعيها الخارجية

والداخلية، وقد استخدم الحكيم النصوص غير الكلامية في صدر كل فصل.

أما النصوص الداخلية التي ارتبطت بالسلطان – ولها أهميتها – فقد ظهرت في المسرحية من خلال المواقف الآتية :

١- السلطان" يكظم" (٦٤)

٢- السلطان "مفكرا لحظة" (٦٥)

٣- السلطان " وهو مطرق في تفكيره" (٦٦)

٤- السلطان " صائحا في عزم" (٦٧)

٥- السلطان " يفكر مليا، وهو يقطع المكان جيئة وذهابا" (٦٨)

٦- السلطان "في نبرة سخرية" (٦٩)

مع أن هذه النصوص غير الكلامية قد أكدت مصداقية الفعل ، وعبرت عن انفعال الشخصية ، فإنها ارتبطت بحيرة السلطان ذات البعد النفسي في المسرحية ، وذات الأثر في البناء الدرامي.

ويمكن أن نختم هذا المبحث بالوقوف على سمتين أسلوبيتين كان لهما تأثير في المسرحية ، تلك السمتان هما : استخدام الفعل ، واستخدام بنية الاستفهام.

وإذا بدأنا بالفعل ، فسوف يكون تركيزنا على الأفعال الواردة على لسان السلطان دون غيره من الشخصيات ، فقد تردد الفعل المضارع على لسان السلطان ٣٢٧ مرة في المسرحية ، وتردد الفعل الماضي ١٢١ ، وقد بلغت نسبة تردد فعل الأمر ٢٣ ترددا.

ومهما يكن من أمر فارتفاع نسبة تردد الفعل المضارع في المسرحية بتجدده واستمراريته فتح دائرة الحدث ، وأتاح نوعا من الحركة الزمنية المتعددة في اتجاهاتها ومساحتها وأبعادها.

أما في دراستنا لبنية الاستفهام ، فسيكون التركيز على تردد هذه البنية على لسان السلطان فقط ، فنرى الاستفهام يتردد ١١٣ مرة في المسرحية ، وتعد نسبة التردد على لسان السلطان عالية .

وإذا نظرنا إلى أسلوب الاستفهام من حيث القيمة الفنية وجدناه " قد يكون حوارا مع النفس ، أو مع الغير ، ولهذا فإنه يخلق ثنائية ، وحركة في بنية العمل الأدبي ، تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرامي".(٧٠)

وبجانب مناسبة الاستفهام للتعبير الدرامي ، نراه " غالبا ما يتصل بموقف ينزع صاحبه إلى تحقيق كشف ، أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه ، وينزع منه إقراره ، ولهذا لا يطلب منه جوابا ، وكأننا بالمستفهم قد طلب وصادر المطلوب في آن واحد.

والاستفهام مثلما يكشف عن موقف ، يكشف أيضا عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه وعالمه ، وإلى الخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة ، أو يكشف عن نزوع نحو رؤية أوضح لنفسه ولعالمه ولمجتمعه ، وتجسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع".(٧١)

إذاً؛ توظيف الاستفهام أحدث مشاركة وجدانية بين السلطان والمتلقي، وكذلك جسد حيرته ، ومن خلال البنية الاستفهامية حاول السلطان تعرف حقيقته ، كما حاول جاهدا الخروج من الحيرة والقلق.

وفي النهاية يمكن القول : إن هذا العمل الأدبي امتازا بالجودة، ولذا نرى " الأعمال الفنية الجادة لا بد أن تشف عن معناها الحيوي مهما كان موضوعها ، ولا بد أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوي الإحكام الفني ، لا شيء سواه ، وإلا خرج العمل من نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواعظ المباشرة". (٧٢)

والإحكام الفني ، وترابط البناء من أكبر الوسائل التي منحت هذا العمل الجودة ، وتظل تلك الجودة علامة بارزة مشيرة إلى عبقرية الحكيم ، وكذلك تبقى الجودة رامزة إلى خلود العمل الفني ، مهما طال به الزمن ، واختلفت عليه الأيام.

## الهوامش

١. الحكيم ، توفيق : عودة الوعي ، ١١٠ ، ط٢ ، دار الشروق ، بيروت، ١٩٧٤ .
٢. العالم ، محمود أمين : توفيق الحكيم " مفكرا وفنانا" ،١٥٠ ، دار شهدي للنشر، القاهرة، ١٩٨٤
٣. فرج ، نبيل : السلطان الحائر بين سيف الدولة وسلطان القانون ،١٤ ، جريدة القاهرة ، ع٤٥٧ ، ٢٧ /١ /٢٠٠٩
٤. راجع : الحكيم ، توفيق: عودة الوعي ، ١١٠
٥. الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر، ٤٥ ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٤
٦. السابق: ٩٨
٧. نفسه : ١٣٨

٨. راجع : نفسه : ١٩٠ .

٩. نفسه : ١٦٤

١٠. نفسه : ٥٧

١١. ١١– نفسه : ١٣٢ ، ١٣٣

١٢. ١٢– نفسه : ١٣٤

١٣. ١٣– نفسه : ١٩١

١٤. ١٤– مفتاح ، محمد : دينامية النص ، ٧٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، د٠ ت

١٥. ١٥– راجع : أحمد ، الشفيع الماحي : طفرة النظام وكسب الأشعري وأحوال أبي هاشم ، ٤٤٥ ، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإسلامية ، مج ١٥ ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٤٢٣ – ٢٠٠٣

١٦. راجع : العلوي ، يحيى بن حمزة : الطراز ، ٢٥/٢ ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ، ١٣٣٢ – ١٩١٤.

١٧. بوقرة ، نعمان عبد الحميد : بناء الشخصية ووظائفها دراسة سيميائية في "جدارية لا تصحو" للكاتبة الجزائرية عمارة كحلي ، ٦٥ ، مجلة وج ، ع١٢ ، نادي الطائف الأدبي ، ٢٠٠٩

١٨. راجع : عبد المطلب ، محمد : بلاغة السرد ، ٢٢ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة' ٢٠٠١

١٩. الحكيم ، توفيق : ٧٨

٢٠. السابق : ٧٩

٢١-نفسه : ٨١

٢٢-نفسه : ٨٢

٢٣-نفسه : ١٢٨

٢٤-نفسه : ١٥٣

٢٥-مصيلحي ، نبيلة أمين : جماليات المكان في قصيدة " طائر الدعاء" ديوان نيما يوشيج ، ٤٢٠ ، مجلة فيلولوجي ، كلية الألسن ، ع ٢-xliv ، يونيه ٢٠٠٥

٢٦-إبراهيم ، نبيلة : فن القص بين النظرية والتطبيق ، ١٣٩ ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د٠ت

٢٧-عثمان ، إعتدال : إضاءة النص" قراءات في الشعر العربي الحديث" ، ٨ ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨

٢٨-الكردي ، عبد الرحيم : السرد في الرواية المعاصرة " الرجل الذي فقد ظله نموذجا" ، ١٨٧ ، ط٢ ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ٢٠٠٦

٢٩-الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر ،٥

٣٠-السابق : ٨٣

٣١-نفسه : ١٤١

٣٢-حسام الدين ، كريم زكي : الزمان الدلالي " دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية" ، ٩ ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢.

٣٣-مبروك ، مراد عبد الرحمن : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨

٣٤-الكردي ، عبد الرحيم : السرد في الرواية المعاصرة ، ١٧٨

٣٥-الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر ، ٩٠

٣٦-السابق : ١٤٧

٣٧-نفسه : ١٨٠ ، ١٨٢

٣٨-راجع : مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعري ، ١٥٨ ، مجلة فصول مج١٠ ، ع١ ، القاهرة ، ١٩٩١

٣٩-عبد المعطي ، عبد المعطي صالح : أنماط الآخر في شعر أحمد تيمور "دراسة في الجدلية المعرفية" ، ٥٦ ، مجلة فيلولوجي ، كلية الألسن ، ع ٢-xliv ، يونيه ٢٠٠٥

٤٠-بدري ، عثمان : بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ ، ٢٣ ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦

٤١-الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر،٥١

٤٢-السابق : ٥٨

٤٣-نفسه : الصفحة نفسها

٤٤- نفسه : ٦٢

٤٥- نفسه : ٦٨

٤٦- نفسه ٧٢

٤٧- نفسه : ٧٥

٤٨- نفسه : ١٨٨

٤٩- دوارة ، فؤاد : مسرح توفيق الحكيم -٢- المسرحيات السياسة ، ٢٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦

٥٠- فرج، نبيل : السلطان الحائر بين سيف الدولة وسلطان القانون ١٤،

٥١- أبو العلا ، عصام الدين : مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ،١٤٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٥

٥٢- الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر، ١٣٨ ٨٠

٥٣-السابق : ١٨٩

٥٤- عبد الخالق ، مفيدة إبراهيم علي : في الإبداع الأدبي المعاصر ، ١١٥ ، ط١ ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ، ١٤٢٦- ٢٠٠٥.

٥٥-الراعي، علي : توفيق الحكيم " فنان الفرجة وفنان الفكر" ، ٩٦ ،٩٧ ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٩

٥٦- راجع : أبو العلا ، عصام الدين: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ،١٤٣

٥٧-راجع : ١- بولو، بابا دو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي ، ٢٥٠ ، ملحق مسرحية السلطان الحائر

٥٨- أبو العلا ، عصام الدين: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ،١٤٣

٥٩-الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر ، ٥٣ ، ٥٤

٦٠- السابق : ١١٥

٦١- مندور، محمد : مسرح توفيق الحكيم ، ١٦٢ ، ط٣ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د٠ ت

٦٢- الحكيم ، توفيق: السلطان الحائر ،٧٢

٦٣-السابق : ٧٦

٦٤-نفسه : ٧٤

٦٥-نفسه : ٧٨

٦٦-نفسه : ٨١

٦٧-نفسه : الصفحة نفسها

٦٨-نفسه : ٦٠

٦٩-نفسه : ١١١

٧٠-يوسف ، حسني عبد الجيل : أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " التركيب والموقف والدلالة " ، ٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د٠ ت

٧١-السابق : ٢ ،٣

٧٢-هلال ، محمد غنيمي : في النقد المسرحي ، ٦٢ ، دار نهضة مصر ، د٠ت.