Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة
Vol.34/ No.3/ 2026 المجلد ٣٤/ العدد٣/٢٠٢٦

# صراع الأمل واليأس في مسرحيّة لعبة الموت لتوفيق الحكيم

**صفاء يحي الكديس**
*قسم اللغة العربية/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة الملك عبد العزيز*
s.h.143@hotmail.com

**تاريخ استلام البحث:** ٢٠٢٥/١٠/٢٤ **تاريخ قبول النشر:** ٢٠٢٥/١٢/٧ **تاريخ نشر البحث:** ٢٠٢٦ /٣/٢٩

## المستخلص

تتناول هذه الدراسة تحليل العناصر السردية في مسرحية لعبة الموت لتوفيق الحكيم، بوصفها نصاً يكشف بعمق الصراع بين الأمل واليأس من خلال بناء شخصياته وتشكيل أزمنته وتوزيع مشاهده. تنطلق المشكلة البحثية من سؤال محوري هو: كيف وظّف الحكيم آليات السرد في المسرحية لخدمة الفكرة المركزية المتعلقة بصراع الإنسان مع مصيره؟ وتتفرع عنه أسئلة تتصل بوظائف الشخصيات، ورؤية الراوي، وتمثلات الزمان والمكان، ودور الحوار في دفع الحدث والكشف عن التوتر الداخلي للشخصيات. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في قراءة بنية المسرحية، والكشف عن دلالات العناصر السردية، ومساءلة قدرتها على حمل فكرة الحكيم الفلسفية حول معنى الحياة وإمكانية تجددها رغم حضور الموت. وقد توصّل البحث إلى أن الحكيم بنى شخصياته ضمن مستويات متشابكة تجمع بين البعد النفسي والاجتماعي، وأن الحوار يؤدي دوراً أساسياً في كشف تحولاتها، كما أظهر أن الزمن في المسرحية لا يُستخدم إطاراً للأحداث بقدر ما يعمل عنصراً كاشفاً للأزمة الوجودية للمؤرخ وتوتره الداخلي. واتضح أيضاً أنّ المكان، ممثلًا في الفندق، يحمل دلالة عميقة بوصفه محطة انتظار تترسخ فيها فكرة التردد بين الفناء والرغبة في التعلق بالحياة. وانتهت الدراسة إلى أن الحكيم نجح في تحويل هذه العناصر إلى أدوات دلالية تسهم في تعميق الصراع الفكري للمسرحية، مع توصية بضرورة دراسة النص من زاوية تاريخية لفهم الظروف الفكرية التي دفعت الحكيم إلى طرق موضوع الإشعاع الذري والتحذير من مخاطره في تلك المرحلة.

**الكلمات الدّالة:** توفيق الحكيم، رؤية الراوي، عناصر السرد

# The Conflict between Hope and Despair in Tawfiq Al-Hakim's Play *The Game of Death*

**Safaa Yahia Alkudais**
*Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University*

## Abstract

This study examines the narrative elements in Tawfiq Al-Hakim's play *The Game of Death*, approaching it as a text that deeply reveals the conflict between hope and despair through the construction of its characters, the shaping of its temporal structure, and the distribution of its dramatic scenes. The research problem centers on a fundamental question: How did Al-Hakim employ narrative techniques in the play to serve its central idea concerning the human struggle with fate? From this question several sub-questions emerge related to the functions of the characters, the narrator's perspective, the representations of time and place, and the role of dialogue in advancing the plot and exposing the characters' inner tensions. The study adopts a descriptive-analytical method to examine the play's structure, interpret the meanings of its narrative components, and assess their ability to convey Al-Hakim's philosophical vision of life and its



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

potential for renewal despite the presence of death. The findings indicate that Al-Hakim constructs his characters through intertwined psychological and social dimensions, and that dialogue plays a decisive role in revealing their transformations. The analysis further shows that time in the play functions not merely as a frame for events, but as a revealing instrument of the historian's existential crisis. Likewise, the hotel setting acquires symbolic depth as a space of waiting where the tension between annihilation and the desire to hold on to life becomes visible. The study concludes that Al-Hakim successfully transforms these narrative components into meaningful devices that intensify the intellectual conflict of the play, and recommends examining the text from a historical perspective to understand the cultural conditions that led Al-Hakim to address the issue of atomic radiation during that period.

**Keywords:** Tawfiq Al-Hakim, Narrator's perspective, Narrative elements

## ١. المقدمة

شهد المسرح العربي في القرن العشرين تحوّلات فنية وفكرية واسعة أسهمت في تشكيل وعي جديد بطبيعة النص المسرحي ووظيفته، وبرزت في هذه المرحلة أعمال حملت رؤية إنسانية عميقة تتجاوز حدود الحكاية التقليدية إلى مساءلة علاقة الإنسان بالوجود والمصير. ومن بين هذه الأعمال مسرحية لعبة الموت لتوفيق الحكيم، التي تُعد نموذجًا واضحًا لهذا التحوّل، بما تتضمنه من أبعاد سردية وفكرية تكشف الصراع الدائم بين الأمل واليأس بوصفه أحد المحاور المركزية في التجربة الإنسانية. وقد وجد الحكيم في هذا الصراع منفذًا لتجريب أشكال جديدة من البناء الدرامي تقوم على المزج بين الواقعي والفلسفي، وتستند إلى تحليلٍ دقيق لما يحدث في أعماق الشخصية حين تواجه فكرة الفناء، وهو ما يجعل النص مجالًا خصبًا لدراسة العناصر السردية ودلالاتها.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من الحاجة إلى فهم كيفية توظيف الحكيم لهذه العناصر داخل المسرحية، وكيف انعكست على بناء الشخصيات والحدث والزمن والمكان، وما إذا كان هذا التوظيف قد نجح في تعميق الفكرة التي أراد إيصالها. كما تبرز أهمية التوقف عند الظروف الفكرية التي كُتبت فيها المسرحية، والتي تُظهر ميل الحكيم في تلك المرحلة إلى استخدام الصراع الوجودي بوصفه وسيلة لطرح أسئلة تتعلق بالمعنى والقدرة على مواجهة اليأس. ومن هنا تتحدد الأسئلة الرئيسة التي تسعى الدراسة للإجابة عنها، ومن أهمها:

ما طبيعة العناصر السردية التي اعتمد عليها الحكيم في المسرحية؟

وما دور هذه العناصر في إبراز صراع الأمل واليأس؟

وكيف أسهمت الشخصيات والزمان والمكان في تشكيل هذا الصراع؟

وما مدى نجاح الحكيم في تحويل هذه العناصر إلى بنية دلالية تُعبّر عن رؤيته؟

### ١ .١خلفية البحث

قدّم توفيق الحكيم في مسرحيّة لعبة الموت معالجة دراميّة تستند إلى صراع وجودي عميق بين الأمل واليأس، وهو صراع يتجلى في شخصية المؤرخ الذي يواجه فكرة الموت باضطراب نفسي وفكري يتجاوز حدود الحدث المسرحي. وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت تجربة الحكيم المسرحية، فإن العناصر السردية في هذه المسرحية تحديدًا لم تُدرس بالتحليل الكافي، خاصة ما يتعلق ببناء الشخصية، ودلالة المكان، وطبيعة الزمن، وأثر الحوار في كشف التحولات الداخلية. وقد جاءت هذه الدراسة لسد هذا الفراغ من خلال تناول البنية السردية



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

التي اعتمد عليها الحكيم، وربطها بالسياق الفكري والاجتماعي الذي كُتبت فيه المسرحية، ولا سيما أن موضوع الإشعاع الذري كان ذا حضور مؤثر في تلك الحقبة، مما يفسر ميل الحكيم إلى استحضار سؤال الحياة والموت بصورة أكثر حدة ووضوحاً.

**١ .٢منهج البحث**

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي–التحليلي في دراسة العناصر السردية التي بُنيت عليها المسرحية، وذلك من خلال تحليل الشخصيات ودراسة مستوياتها النفسية والاجتماعية، وتتبع حركة الزمن وتداخلاته، وقراءة المكان بوصفه فضاء دلالياً يعبّر عن أزمة البطل، إضافة إلى تحليل لغة الحوار وما تكشفه من توتر داخلي وصراع فكري. ويستند هذا المنهج إلى الربط بين البنية الفنية للنص وبين رسالته الفكرية، بما يتيح فهماً أعمق لرؤية الحكيم للصراع الإنساني في المسرحية.

**١ .٣أهمية البحث**

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يكشف الأبعاد الدلالية والجمالية للعناصر السردية في مسرحيّة لعبة الموت، إذ يسهم في توضيح الطريقة التي يوظّف بها الحكيم هذه العناصر لخلق صراع درامي متماسك يعبر عن رؤية الكاتب تجاه الحياة والموت. كما تُبرز الدراسة دور الشخصيات والزمان والمكان والحوار في تشكيل هذا الصراع، وتدعم فهماً أوسع لأسلوب الحكيم المسرحي، وما يميزه من مزج بين التجربة الإنسانية العميقة والبناء الفني الدقيق، مما يجعل هذه الدراسة إضافة في مجال النقد المسرحي وتحليل البنى السردية في النصوص الدرامية.

## ٢.الإطار النظري

**٢ .١البنية المفهومية للصراع بين الأمل واليأس في مسرحية *لعبة الموت***

تقوم مسرحية لعبة الموت لتوفيق الحكيم على رؤية سردية تتأسس على فكرة الصراع بين الأمل واليأس بوصفها محور التجربة الإنسانية للنص، فالكاتب يوظف البناء الفني للمسرحية بطريقة تجعل العناصر السردية جزءاً من إنتاج الدلالة لا مجرد أدوات للعرض. وتكشف الأحداث منذ بدايتها حالة الانكسار النفسي التي يعيشها المؤرخ بعد إبلاغه بأن موته سيحل خلال ثلاثة أو أربعة أشهر نتيجة التعرض للإشعاع الذري، الأمر الذي يدفعه إلى النظر إلى ذاته والعالم من حوله بعين الشك والخوف، وتجعل من فكرة الانتظار عبئًا أثقل من الموت ذاته. في هذا السياق يضع المؤرخ خطة يدفع بها الراقصة كليوباترا وأهلها لقتله طمعاً في المال، وكأن الموت السريع أقل قسوة من انتظار النهاية المؤكدة، وهو ما يجعل الصراع بين الأمل واليأس كثيفاً ومتداخلًا في كل مشهد. ويبرز الحكيم من خلال هذا البناء قدرة النص على التوغل في النفس البشرية وتحريك الأسئلة المتصلة بجدوى الحياة ومعنى الألم وحدود القدرة على مواجهة المصير. كما تكشف المسرحية عن عمق الرؤية الفلسفية للحكيم الذي نجح في صياغة تجربة إنسانية تتجاوز الحدث الظاهري إلى التأمل في لحظة التردد بين الرغبة في التشبث بالحياة وبين الاستسلام لليأس.


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

**٢ .٢ رمز والدلالة في صياغة فكرة الموت وتجلياته الدرامية**

يتعامل الحكيم مع الموت في هذه المسرحية بوصفه فكرة رمزية أكثر من كونه حدثًا واقعيًا، فالعنوان نفسه يكشف عن استراتيجية فنية تجمع بين الضدين لعبة والموت ليصبح العنوان مدخلًا دلاليًا يكسر المألوف ويقود القارئ إلى قراءة جديدة للحدث المأساوي. ويلجأ الحكيم هنا إلى أسلوب التغريب القائم على جعل الظاهرة المألوفة موضوعًا للتساؤل والتحليل، فلا يظهر الموت بوضعه الطبيعي بل يتحول إلى لعبة ذهنية في وعي المؤرخ، لعبة تختلط فيها الرغبة في الهروب من الألم بشعور عميق بالعجز عن مواجهة انتظار النهاية. وفي المقابل تظهر شخصية كليوباترا بوصفها نقيضًا لهذا اليأس، فهي تقرأ الوصية قراءة عاطفية وترى في المؤرخ رجلًا أحبّها فعلًا، مما يخلق تقاطعًا رمزيًا بين تفسيرين مختلفين للموت ومعناه. ويمتد البعد الرمزي ليشمل المكان أيضًا، فالفندق يتحول إلى مساحة انتقالية تتجسد فيها فكرة الانتظار والعبور بين الحياة والموت، وتعمل الحوارات المتصاعدة بين الشخصيات على تعميق هذا المعنى وتكثيف التوتر الدرامي الذي يجسد انهيار اليقين لدى المؤرخ وتشبث كليوباترا بأمل يراه القارئ هشًا لكنه فاعل في بنية المسرحية. وبهذا البناء الرمزي ينجح الحكيم في جعل الصراع بين الأمل واليأس مركزًا تتفرع منه بقية العناصر السردية وتلتقي عنده دلالاتها.

## ٣ توظيف عنصر الشخصيّة في الدلالة على فكرة الصراع بين الأمل واليأس

تعتبر الشخصيات من أهم عناصر المسرحية، بل عمودها الفقري الذي ترتكز عليه، لذا يختارها الكاتب بعناية ودقة فائقة، لِأنها بمثابة المتحدث الرئيسي عن أفكار الكاتب، التي يريد إيصالها للقارئ، "إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال (significant) والآخر مدلول (signifie) وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل"[٢:ص٥١].

تحوّلت الشخصيات في المسرحيّة إلى أدلة على فكرة الكاتب بعد بنائها في النص وتحتوي مسرحية لعبة الموت على شخصيتين حاضرة فقط وهي (المؤرخ – كليوباترا)، وأربع شخصيات غائبة(ابن المؤرخ – والدته)(حبيب الراقصة–والدتها).

٣ .١**شخصية المؤرخ:** يمثل المؤرخ شخصية الأستاذ الجامعي القدير المتخصص في التاريخ القديم، المُسالم ذو الشخصية الصارمة، الذي امتحنته الحياة في أغلى ما يملك ويُحب، وفاة زوجته وابنه، وأرهقت فؤاده الأقدار لتجعل منهُ إنسانًا خواء بلا روح ينظر للموت، بل يفتش عنه، "بكل بساطة أقول لكِ أني كنت دائمًا رجلًا صارمًا، لأن ظروف حياتي وضعتني هذا الموضع، حياة رتيبة، أوقاتها منظمة، تنظيمها يكاد يكون آليًّا، حياة أستاذ في الجامعة، منقطع للدراسة ومواعيدها المحددة، كل حياتي كانت في جامعة، في نفس الجامعة، كنت بها طالبًا


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وأصبحتُ فيها أستاذًا، حياتي كانت مرسومة دائمًا مقدمًا، في خط واحد طويل، أعرف ماذا سيحدث لي غدًا بالضبط" [٣:ص٣٦].

(كنت) يتذكر المؤرخ شخصيته القديمة وكيف كانت وكيف كوّنت الظروف والأقدار المؤلمة الشخصية التي ظهرت بالنص، وهي شخصية متذبذبة شديدة القلق والخوف من المجهول، وهنا يتضح بجلاء البعد النفسي للشخصية، فالقلق الذي ينهش المؤرخ ليس حالة طارئة بل نتيجة تراكم طويل من الخسارات التي مزقت قدرته على الصمود، النفس هنا محاصرة بين وعي معرفي عالٍ لا يملك أي قوة لإنقاذ صاحبه، وبين تشوّه داخلي جعله يرى العالم من زاوية مظلمة واحدة، إن أبرز ما يكشف هشاشته النفسية هو اعتماده على التفسير العقلي الجامد حتى في أكثر لحظاته اضطرابًا، إذ تتحول كل فكرة في رأسه إلى فرضية موت جديدة، وكل حركة من الآخرين تُقرأ بعين الشك، لذلك تُعد العدة وتقيم الخطط ليتم قتلها بأسرع وقت ممكن، من دون انتظار الموت الذي حدده لها الأطباء، ومن المهم الالتفات إلى البعد الجسدي للمؤرخ، فجسده المتعب وحركته البطيئة في النص ليست تفاصيل عابرة، بل مؤشر على إنسان فقد طاقته الداخلية وتشرّد اتزانه مع أول صدمة تلقاها، الجسد هنا ليس كتلة صامتة بل مرآة لروحه، كل خطوة منه تخرج ببطء، كأن الجسد صار عبئًا لا سندًا، وكأن الحكيم أراد أن يجعل تهاوي الجسد مقدمة لانهيار النفس، الجسد يرتخي كلما اقترب الشعور بالموت، وعلى هذا الأساس استثمر الحكيم الجسد كعلامة أولى على انكسار الداخل.

٣ .٢**شخصية كليوباترا:** فقد صورها الكاتب بأنها فتاة راقصة حالمة شديدة الطهر والنقاء والنيّة الطيبة، وعلى الرغم من بساطة شكلها وبساطة معيشتها إلا إنها ضربت لنا مثلًا عظيماً في الحب الصادق الذي لا يتأثر بالأموال ولا يراها شيئًا أمام ما يشعر به، تبدأ خطة المؤرخ حينما يُمسك بجهاز التسجيل ويقول: "لا داعي لذكر اسمي.. في أوراقي كل ما يثبت شخصيتي.. لن أسجل هنا غير الحوادث التي ستجرى أمامكم خلال الأشهر الثلاثة أو الأربعة التي بقيت لي في الحياة، وهذا أمر مقطوع به بالطبع.. في أوراقي أيضاً كل تقارير الأطباء. وهي لا تقبل الشك، لقد تم اختياري، وأعددت العدة للتنفيذ، لن يرضى هذا الاختيار العقلاء والشرفاء، أعلم ذلك، ولكن هل لرأي العقلاء والشرفاء وزن؟"[٢:ص١٣] يتضح من هذا التسجيل مدى التشوش الذهني واليأس الذي وصل له المؤرخ، تأخذنا المسرحية في ثنايا شخصيته لنشاهد ما حصل لها من تطور درامي طوال أحداث المسرحيّة، يعلم المؤرخ جيّدًا بأن ما يفعله ينافي تفكير العقل البشري، ويعلم أيضًا أن الاختيار الذي اختاره ليكمل به حياته لن يقبل بهِ أحدًا، ولكنه وصل لمرحلة من اليأس لدرجة أنه لا فرق لديهِ إن قيل عنه مجنون أو لم يُقال " لا تقولوا إني مجنون! بل قولوها! لم يعد يُهمني شيء... الكلمات قد فقدت معناها، لم أعد أثق بشيء ولا بأحد.. كل ما انتظره منكم أن تصغوا إلى هذا التسجيل وتلعنوني! إنكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت.. ولكنكم تسمحون لدول بأسرها أن تلعبها! لقد سكتم وهم يلعبون بحياتي...فاسكتوا إذن وأنا ألعب بحياة غيري.. هنا ستتابعون جريمة قتل خطوةً بخطوة.. فلا تنزعجوا كثيراً "[٣:ص١٤].

لم يكن اختيار المؤلف لوظيفة المؤرخ اختيارا اعتباطيًا، بل لأنه يُسجل ويؤرخ لكل ما يراه، ويُدقق في كل ما حوله ويراقب تصرفات الفتاة وملابسها وشكلها ويستنتج ماذا تريد أن تفعل، وهذه من صفات المؤرخ بالطبع، ولكي يقُص على الفتاة قصته مع كليوباترا والذي دعته لاستدعائها إلى منزله، يستدعي المؤرخ الفتاة إلى



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

منزله ويظهر بوضوح مدى الثراء الذي يعيش فيه، حينما قالت كليوباترا "من يقطن جناحاً في هذا الفندق الضخم! لم أكن أتصورك بهذا الثراء! برغم سخائك في الملهى كل ليلة"[٣:ص١٩].

والإشارة إلى مدى ثراء هذا المؤرخ وسخائه في الملهى دلالة على أنه لشدة يأسه من الشفاء؛ ينفق ما يشاء من الأموال في أيامه المتبقية، من دون حساب لذلك، وهنا يظهر لنا البعد السوسيولوجي بوضوح وهو "تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع .... كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وآخر".[٤: ص٤٢-٤٣].

وقد حدد الكاتب نوعيّة تعليم المؤرخ وحياته والطبقة التي ينتمي إليها وبرأيي هذه إحالة مباشرة كي يخبرنا أن المظهر ليس بالضرورة أن يكون إشارةً على المخبر؛ فبالرغم من الهيئة المحترمة والطبقة الراقية والتعليم العالي الذي يمتاز بهِ المؤرخ، إلا أن نفسهُ من الداخل مشوّهة يائسة مُحطّمة لا أمل لها ويتأكد البعد الاجتماعي للمؤرخ حين ننظر إلى طبقته ومكانه الوظيفي، فهو رجل من الطبقة الأكاديمية الراقية التي يفترض أنها الأكثر وعياً وثباتاً، ومع ذلك جاءت صدمته هي الأعنف، وهذا التناقض مقصود من الحكيم ليبين أن الانهيار ليس ابن الطبقة، بل ابن التجربة، المؤرخ يتحرك اجتماعياً بسلطة معرفية كبيرة، لكنه في داخله يعاني الفراغ ذاته الذي يعانيه رجل بلا تعليم ولا سند، وهنا يشتبك البعد الاجتماعي مع النفسي ليصنع شخصاً يحمل منصباً مرموقاً لكنه داخلياً هش إلى الحد الذي يدفعه لطلب الموت بملء إرادته.

تمضي الأحداث بين المؤرخ وهذه الراقصة إلى أن يبدأ تحول الشخصية وتطورها الدّرامي حينما يخبرها بأن لديه وصيةً لها، تتفاجأ الفتاة لأنها اعتقدت أنه استدعاها لنزوة عابرة، يعطيها الوصية وتتفاجأ بأنه كتب جميع أمواله باسمها، ولا يُسلّم لها المال إلا بعد وفاته، تتساءل عن السبب بعقلها البسيط الذي لم يحتمل وصيةً مُفاجِئة كهذه، ويخبرها بأن تشابه اسمها مع كليوباترا الملكة هو السبب لذلك!

"المؤرخ: السبب هو اسمك

كليوباترا: اسمي!

المؤرخ: اسم " كليوباترا" إنه عاش معي طوال حياتي لقد أرقني الليل تحت مصابيح الدرس وشردني في بلاد العالم بحثاً عن الوثائق، وكلل هامتي بالنصر يوم أذعت معلوماتي، ودرّ عليا ربحاً كوّن لي الثروة بعد أن نشرت كتابي، إن المال الذي جاءني من كليوباترا يجب أن أتركه بعد موتي لكليوباترا..

ألا تجدين هذا سبباً كافياً" [٣:ص٣٢].

من هنا يبدأ تعارف المؤرخ وكليوباترا، المؤرخ يمضي خلف ظنونه التي تسوّل له أن كليوباترا ستقوم بقتله لتحصل على أمواله، وكليوباترا تعتقد أنه فعل ذلك لأنه احبّها وتُحبّه بدورها هي الأخرى، يظهر لنا من أحداث المسرحيّة، الطيبة الشديدة والأمل الكبير الذي تتحلى به كليوباترا فحتى بعد أن تعلم نوايا المؤرخ لا تتركه ولا تسمح له أن يستسلم لليأس ولظنونه السيئة ، نراها في الفصل الأخير للمسرحية تتنازل عن الوصية للطلبة الفقراء الذي يقوم الأستاذ بتدريسهم وتخبره بأنها لا تريده أن ينظر إليها بنظرة المُورّث ، بل تريده أن يشعر بما



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تشعر بهِ من حُب عميق و إخلاص مما جعل المؤرخ يخبرها بحقيقته "لقد أخطأت تقدير جميع الأمور حينما كنت أفكر أنكِ تحاولين قتلي، لقد بدأت أشك في التاريخ الذي نرويه ونضعه، لعلّ أكثره مصنوع بهذهِ الطريقة، يجري في رؤوسنا فقط، وربما كان كلّ هذا محض استنتاج من مؤرخ محترم، عقلهُ مثل عقلي"[٢: ينتهي المشهد بسماع كليوباترا لجهاز التسجيل وصدمتها الشديدة بالمؤرخ "إنك أسأت الظن بكل قلبٍ طيب، إنك صدمتني صدمة لم أكن أتوقعها،"[٣:ص١٣١].

يعتذر منها المؤرخ في حوار صيغ بشكل عميق ويخبرها أن تُفكر في حاله لتعذره وأن نفسه شُوّهت تشويهاً عميقًا بعد أن أُخبر أنهُ سيموت لا محالة، تنتهي المسرحية نهاية مفتوحة يتصارع فيها يأس المؤرخ الغارق بأوهامه مع أمل الراقصة الحالمة التي تحاول بكل ما أوتيت اقناع هذا البائس بالحياة التي يستحقها وإن كان مريضًا فليس كل ما يقوله الأطباء سيتحقق لامحالة! "لن أدعك تعيش وحدك مع الموت وجهًا لوجه، إن الذي سيقتلك أشنع القتل هو اعتقادك أنك تحمل الموت في كيانك، حيث تسير، ما أفظع هذه الفكرة في رأس إنسان، لقد جعلوك تعيش مع الموت، كأنه شريك حياتك تلعب معه وبه، ولكني لن أدعك تلعب لعبة الموت، ستلعب مع الحياة، لعبة الحياة، إني أريد ذلك أريد أن تعيش، وستعيش وترمم بقايا نفسك، وسيعود إليها جمالها وترى بها كل شيء جميلًا." [٣:ص١٣٧]

يظهر من تفاصيل هاتين الشخصيتين التي تعمق في اظهارها توفيق الحكيم من ناحية تعليم ووظيفة ومظهر خارجي وتفكير داخلي، مدى الاختلاف بين الشخصيتين، ومدى دقة الحكيم في تصويرها، كليوباترا نرى أن الحكيم رسمها بأبعادها الثلاثة دون مبالغة، فالبعد الجسدي يتجلى في حضورها البسيط وملامحها التي تخلو من أي بهرجة، أما بعدها النفسي فيظهر بصفاء نيتها وقدرتها العجيبة على الاحتفاظ بالأمل حتى أمام رجل يهدم نفسه بيده، وبالنسبة للبعد الاجتماعي فالحكيم يضعها في الطبقة الهامشية، راقصة فقيرة، ومع ذلك يجعلها تمتلك أعظم ما يفتقده صاحب الطبقة الراقية، تمتلك الأمل وتحاول أن تزرعه في ثنايا شخصية المؤرخ.

يتضح من خلال تحليل الشخصيات أن توفيق الحكيم قدّم بناءً دراميًا محكمًا يقوم على دقة رسم الملامح وتناسق الأبعاد الجسدية والنفسية والاجتماعية. شخصيتا المؤرخ وكليوباترا ظهرتا بوصفهما قطبين متضادين ينهض عليهما الصراع، أحدهما غارق في اليأس والآخر مشحون بطاقة الأمل. وقد أحسن الحكيم في إظهار هذا التناقض عبر لغة بسيطة وحركة نفسية عميقة، مما منح الشخصيات حضوراً واقعيًا يتجاوز حدود المسرح. ومن خلال هذا التوظيف المتقن أثبت الحكيم قدرة واضحة على تشكيل شخصيات تُحرك الفكرة وتكشف معناها. وبذلك جاء بناء الشخصيات في لعبة الموت عنصراً أساسيًا في نجاح التجربة المسرحية.

## ٤ . توظيف عنصر الحـــــوار في الدلالة على فكرة الصراع بين الأمل واليأس

يعتبر الحوار ثاني أهم عنصر بعد الشخصيات، لأن الكاتب لا يستطيع إيصال أي فكرة يريدها من دون حوار مُتقن، مُصاغ بشكلٍ مُوجز ومُعبّر، ولا يحتمل الحوار في المسرحيّة السرد المُطوّل، بل يُحسن فيه الإيجاز والدلالة المُباشرة على المعنى، ويُعرف الحوار بأنه" الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي"[٥: ص١٠١– ١٠٢].

وإلى جانب هذا التعريف العام للحوار، يشير بعض الدارسين إلى جملة من الأدوار التي ينهض بها داخل النص المسرحي، وهي أدوار لا تمثّل تعريفًا للحوار بقدر ما تكشف طبيعة الوظائف التي يؤدّيها أثناء تحريك الحدث وبناء الشخصيات "السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، الكشف عن الشخصيات، مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها "[ ٦:ص٢٣٠].

ومن هنا تظهر لنا وظيفة الحوار في المسرحيّة، أن يسير بالعقدة ويكشف عن الشخصيات، وهذا ما ظهر لنا جليًّا في المسرحية فقد كان الحوار في الفصل الأول يتركب من جمل قصيرة تعكس الصراع القائم بين الشخصيتين، وأغلب حوارات المؤرخ كانت تمتاز بلغة فلسفية عميقة لتعكس مستوى تعليمه، أما حوارات الراقصة فقد كانت بسيطة الكلمات والمعاني.

ومن المهم، قبل الولوج في تحليل الحوارات الواردة في المسرحية، التمييز بين نوعين رئيسيين من الحوار، هما الحوار الخارجي والحوار الداخلي، لأن كلا منهما يؤدي وظائف مختلفة داخل البناء الدرامي، ويسهم في كشف جوانب متعددة من الشخصية، ويقوم بدور أساسي في دفع الحدث وتصعيده. ويُعدّ هذا التقسيم خطوة ضرورية لفهم كيف استثمر الحكيم الحوارات في خدمة الصراع الرئيس بين الأمل واليأس.

**٤ .١الحوار الخارجي ووظائفه الدرامية:**

يبدأ الفصل الأول بحوار خارجي يدور أولًا بين المؤرخ وكليوباترا، وتناوبت فيه الشخصيتان في الحديث، لبيان تدرّج الحبكة والصعود بها إلى الصراع، ولوصف الملامح الفكرية للشخصيتين، وتقديم أفكارهم ومشاعرهم للمشاهد، يبدأ الفصل الثاني بحوار داخلي، بين المؤرخ ونفسه، وفي هذا الحوار يظهر جليًّا مدى يأس المؤرخ وتشوّه نفسه "**هل كان عليّ أن أنفق أيامي المتبقية في انتظار الموت؟ أليس هناك عمل أنفع أفعله بينما أنتظر ايامي الأخيرة؟ هل كانت السياسة عند كليوباترا تتبع الحب؟ أم الحب هو الذي يتبع السياسة؟ ما الذي كان يقودها الحب أم السياسة؟ اعترف... كل ما اشعر به هو الكره والكره فقط** [٣:ص٤٦] ويُلاحظ أن الحوار الخارجي في هذا الفصل لم يكن مجرد تبادل كلام بين شخصيتين، بل كان وسيلة لإبراز التوتر الأولي الذي يتحرك منه الحدث، فالجمل القصيرة والردود المتتابعة تكشف عن حذر المؤرخ وبراءة كليوباترا، كما أن تبادل الكلام هنا يمهّد للصراع اللاحق عبر تعرية الفوارق الفكرية بينهما، مما يجعل الحوار الخارجي أداة بنائية لا يمكن فصلها عن تصاعد العقدة.

تأتي كليوباترا لرؤية المؤرخ في بيته لأنه طلب حضورها، يندفع المؤرخ لفتح جهاز التسجيل ومحادثة المشاهدين، والقول لهم بأنها بارعة وتستطيع التمثيل، ويجب أن نتوقع منها كل براعة ويجب من جهتي أن أكون حذرًا حتى لا أثير شكوكها، يدور بينهم حوار مطوّل عن كيفية أدائها للرقصة التي ستؤديها في الملهى أمام المتفرجين، وبينما هي تؤدي رقصتها يتساءل المؤرخ في حوار داخلي أحادي "**لماذا تريني رقصها هنا؟ لابد أن لديها طريقة لتقتلني بها، ويذهب لجهاز التسجيل ليسجل ذلك (كليوباترا ومؤرخها يموتان بنفس الطريقة)** [٣:ص٧٧].



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

**٤ . ٢. الحوار الداخلي ووظيفته في كشف البنية النفسية للشخصية:**

يبدأ الفصل الثالث بمشهد المؤرخ وهو يتنقل بين أركان الفندق ويرفع بحذر المقاعد والأغطية ويبحث عن الثعبان الذي وضعته كليوباترا بزعمه، ويردد في حوار داخلي أحادي: **(لم أنم منذ البارحة، ولم أترك مكانًا لم أبحث فيه عن هذا الثعبان الملعون، ما من شك أنها أتت بثعبانين، فأخذت واحد و تركت النوع السام لديّ، اعترف أني خفت وجبنت، ليس أمام الموت، فأنا مقضيّ بالموت المحتم بعد أشهر وأنا الذي دبرت كل هذا، مهما يكن من أمر فإني خفت ولا أزالُ خائفًا"** [٣:ص٧٨]

قلق المؤرخ وخوفهُ من الموت في الوقت الذي كان يبحث عنه دلالة صريحة من المؤلف على جُبن هذا المؤرخ وبدء تعلقه بالحياة مرةً أخرى، ونرى بوضوح تبادل الحوارات وقصرها، ودلالتها على الحالة الذهنية للمؤرخ، والحالة النفسية للراقصة صاعدةً مرة، وساكنةً مرةً أخرى، ويكشف الحوار الداخلي عن صورة أكثر عمقًا للمؤرخ، فهو حوار لا يهدف إلى مخاطبة شخصية أخرى، بل إلى كشف البنية النفسية المتصدعة التي يحاول المؤرخ إخفاءها عن الآخرين. فالجمل المترددة، والأسئلة المشتتة، والخوف الذي يتسرب بين الكلمات، كلها علامات على الانشقاق الداخلي الذي يعيشه، وهذا ما يجعل الحوار الداخلي عنصراً حاسماً في فهم طبيعة اليأس الذي ينهش الشخصية من الداخل، على خلاف الحوار الخارجي الذي يكتفي بإظهار السلوك الظاه

وبذلك يتبين أن الحكيم قد استثمر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي استثماراً دقيقًا يخدم البناء الدرامي ويكشف باطن الشخصيات وظاهرها، فالحوار الخارجي صعد بالحدث وكشف الفوارق الاجتماعية والفكرية، بينما الحوار الداخلي غاص في تشوهات النفس وصراعاتها، مما منح المسرحية حركتها الحقيقية وجعل الصراع بين الأمل واليأس أكثر وضوحاً وعمقًا.

## ٥ . توظيف عنصر المكان في الدلالة على فكرة الصراع بين الأمل واليأس

يعد المكان من أهم عناصر السرد، حيث إن جميع الأحداث والحوارات تُقام فيه، والمؤلف الناجح يستطيع صياغة المكان بشكل جيّد يتناسب مع الأحداث ويدلل بشكل مباشر على أفكار الكاتب، ويعرّف المكان بأنه،" مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها" [٧:ص٨١].

فلا بد أن يتناسب المكان مع الاحداث التي تُقام فيه يمكن أن نفصل سينوغرافيا المسرحية في لعبة الموت في مكان واحد فقط ألا وهو غرفة المؤرخ في الفندق، والتي دارت فيها جميع الأحداث والحوارات واستهدف الكاتب مكان واحد فقط لتبيين مدى تشوّه نفس المؤرخ وخوفه من مواجهة الموت والقلق الدائم الذي يحيط به.. وليبث حالة من الترقب والغموض لدى القارئ وليبيّن الحالة الاجتماعية والمادية للمؤرخ، "لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها. وفي بيت واحد، قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

واحد نراهـــا تخلق ابعاداً مكـــانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضاً بعين الاعتبار [٢:ص٦٣].

وعلى الرغم من أن جميع أحداث المسرحية دارت في مكان واحد، إلا أن الكاتب قد استطاع وببراعة أن ينقل فكرته ويدلل عليها عن طريق هذا المكان، بتناوله كل زوايا الفندق، فكل زاوية قد حملت للمتلقي حدثًا مختلف عما قبله

فقد تحددت الأحداث الدرامية في الفصل الأول في صالون الفندق حينما ذكر (كل شيء يجري هنا في جناح فندق كبير في الصالون) بالإضافة لحديث كليوباترا (لم أكن اتصورك بهذا الثراء، من يقطُن جناحاً في هذا الفندق الضخم) يُشير الفندق الكبير الضخم الذي يسكنه شخص واحد فقط على ثراء المؤرخ والحالة المادية والاجتماعية الجيدة حيث رغد العيش والثراء الفاحش، وأرى أن سبب اختيار الكاتب للفندق مكاناً للمسرحية هو أنه رمز لمحطة انتظار حيث التنقل الدائم، وهو ليس مكان مُستقرّ، حيث أنّ المؤرخ يقطنه لأنه ينتظر دنوّ اجله وموته السريع الذي خطط له لشدة يأسه من الحياة، يمكن القول إن الحكيم لم يتجه إلى وصف المكان بملامحه التفصيلية، بل اعتمد على الإشارة العامة التي تتيح للقارئ تشكيل صورته الذهنية الخاصة عن الفندق، وكأنه يريده فضاءً مفتوحاً لا يحدد بقدر ما يوحي، فالمكان هنا ليس عنصراً زخرفيًا بل إطار دلالي يمنح الحدث طبيعته القلقة ويُسهم في إبراز حالة الانتظار التي تحاصر المؤرخ.

## ٦ . توظيف عنصر الزمَـــــان في الدلالة على فكرة الصراع بين الأمل واليأس

يعتبر عنصر الزمان في المسرحيّة من العناصر المهمة، والتي تؤثر بشكل مباشر على سير الأحداث في المسرحية، ويُعرف "الجانب الزّمانيّ للمسرحيّة: هو الوقت المُحدّد لعرض المسرحيّة والذي لا يجب تجاوزه، حيث إنّ العدد الأقصى لعدد فصول المسرحيّة خمسة فصول ليتناسب مع قدرة الجمهور لمُشاهدة مسرحيّة لمدّة تُقدّر بثلاث ساعات، وهذا الجانب لا يجب إهمال تفاصيله أبداً" [٨:ص٣١].

وقد جرت أحداث مسرحية لعبة الموت في أربعة فصول، وكان الزمن المقدر لها ثلاثة أو أربعة أشهر كما قال المؤرخ: "لا داعي لذكر اسمي، في أوراقي كل ما يُثبت شخصيتي، لن أسجل غير الحوادث التي ستجري أمامكم خلال الأشهر الثلاثة أو الأربعة التي بقيت لي في هذه الحياة " يتبيّن لنا هنا أن المسرحية كان إطارها الزمني ثلاثة أشهر أو أربعة ولا يزيد عن ذلك، ويعتبر الزمن من الجوانب المهمة في المسرحيّة وله وسيلتين فنيتين تتولد من المفارقات السردية في زمن السرد وهي (الاسترجاع– الاستباق)

٦. ١. **الاسترجاع:** هو "العودة إلى أشياء أو أحداث قد وقعت وتلاشى زمنها [٩:ص١٢٤].

وقد استرجع المؤرخ عدة أحداث في المسرحيّة كان لها بالغ الأثر في نفسه، وهذه الأحداث هي ما أوصلته لقمة اليأس الذي يشعر به، يظهر لنا الاسترجاع الأول في حديث المؤرخ مع كليوباترا، حينما كان يروي لها قصة عائلته، وماذا حدث لهم وما الذي أوصله لقاع اليأس الذي يشعر به.

"كليوباترا: أليس لك أهل؟



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

**المؤرخ: ماتوا كلهم، كان لي ابن وحيد، طيّار قتل في الحرب، ولم يتجاوز الثالثة والعشرين، وكانت لي زوجة مخلصة وفيّة ماتت حزنًا على هذا الابن، كم كان هذا الابن معقد آمالنا، حياته هو أيضًا أعدت بنظام دقيق، صحته ونموّه، ساعات أكله ونومه، وأنواع طعامه ولهوه، ... كنت أنا أول من تلقى الخبر، جاءني من قبل الجهات الحربيّة من يبلغني، لم يكن في حاجة إلى كلمات، كفاني وجهه وحده، وإطراقه، وصمته، كان الموقف فضيعًا! لست أدري كيف احتملته، ولكني احتملته ولم أقل شيئًا، ولم أجرؤ أن أخبر زوجتي بالأمر، ثلاثة أيام مضت وأنا اكتم الخبر في صدري، وهو يدمرني تدميرًا من الداخل، ولا أستطيع أن أتأوّه، ثلاثة أيام بلا نوم ولا طعام**" [٣:ص٣٠].

هذا الاسترجاع الزمنيّ الذي ظهر في المسرحية من المؤرخ، حكى فيه سبب آلامه وتشوّه نفسه وذكرياته المؤلمة التي جعلت منه شخصًا بائسًا يائسًا، ينظر للقديم ويسترجع الألم ويتأثر بهِ في حاضرهِ، وهو ما كان سببًا لوفاة زوجتهِ من الألم وشدة الفقد.

أيضًا ظهر الاسترجاع في حديث كليوباترا عن ماضيها حينما كانت تخبر المؤرخ به: كليوباترا" أمي الحقيقية ماتت وهي تضعني، ولا أعرف لي أبًا، وربما هي أيضًا لم تكن تعرف، وشببت مع أطفال صديقة لها، واجتذبني ذلك الملهى وأنا في الثانية عشرة، فلم أعرف منذ ذلك الوقت أمًّا غير تلك التي أناديها اليوم بأمي، صاحبة الملهى "الحوار في هذا المشهد الاسترجاعي يسلّط الضوء على الماضي الذي نشأت منه كليوباترا، وهو ماضي مؤلم بلا شكْ، وهذا الماضي قد تأثرت بهِ أحداث المسرحيّة، فهو الذي صنع منها راقصة تسكن الملهى،

٦. ٢. **الاستباق:** هو "عملية سردية تتمثل في إيراد الحدث أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث، فالاستباق يمثل عملية استباق للزمن الآتي، بذكر الأحداث المستقبلية وهي بهذه تكون قد فارقت نقطة زمن السرد [٩:ص١٣٢].

يُقصد بالاستباق أن يتخيل الممثل أو يتمنى حدثًا سيصبح في المستقبل، أي يستبق نقطة الأحداث بفارق زمني مُستقبلي "المؤرخ في جهاز التسجيل: اسمعتم؟ هذه هي الخطوة الأوليّ ذهبت بالوصية، كما رأيتم في شبه استخفاف، ولكني أتصور ما سيحدث بعد ذلك، ستطلع حبيبها وأمها عليها، سيحسبانها دعابة في أول الأمر، هما أيضًا، هذا طبيعي، ولكن سيخطر لهما بعد ذلك أن يثبتا وعند التثبت من صحة الوصيّة سيبدأ التفكير الجدي، بطيئًا في مبدأ الأمر ثم يسرع وينمو، خصوصًا في رأس الحبيب لاعب الخناجر، والأم البدينة امرأة الأعمال الشرهة، وتبدأ الأسئلة: لماذا الانتظار؟ كيف التخلص من هذا الموصي المغفل؟ وماهي الوسائل المؤدية، دون ظهور آثار الجريمة؟ يظهر لنا من هذا الاستباق الذي جرى في حوار فردي أحادي سوء ظنّ المؤرخ بكليوباترا وأهلها، إذ يرى المؤرخ أن مجرد تحققهم من صحة الوصية وثبوتها سيجعلهم يتجهون مباشرة نحو التخلص منه، وعليه فإن هذا الاستباق ساعد في تشكيل الأحداث وتأكيد إصابة المؤرخ بالعديد من الهلاوس والظنون والمشاعر اليائسة، من الناس والحياة.

وعلى الرغم من قلة الاستباق والاسترجاع في المسرحية إلا أنها شكّلت تصوّر للقارئ عمّا سيحدث مستقبلًا وعما حدث بالماضي وهو ما كان له بالغ الأثر في الشخصيتين.


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ويُلاحظ أن معالجة الزمن في مسرحية لعبة الموت تتقاطع بوضوح مع الرؤية الفكرية التي أشار إليها محمد مندور في تحليله لموضوع الزمن عند توفيق الحكيم، إذ يرى مندور أن "هذه القضايا الذهنية التي عالجها توفيق الحكيم، وفي كيفية علاجه لها، والأحداث التي اتخذها هيكلًا لهذا العلاج، نجد: قضية الزمن، وصراع الإنسان له.. كما رأينا فكرة الزمن ومحاولة الإنسان التغلب عليه قد شغلته دائماً"؛ [١٠:ص٤٧].

فالحكيم يجعل من الزمن قوة ضاغطة تُحاصر الشخصية وتجرّها إلى مواجهة ذاتها والوقوف أمام حقيقة الفناء. وهذا ما يتجلى بوضوح في شخصية المؤرخ الذي يعيش أسيراً لزمن محدد بثلاثة أو أربعة أشهر، فيتحول الزمن إلى تهديد مباشر يولّد داخله يأساً متصاعداً، بينما تستخدم كليوباترا الزمن بوصفه مجالًا لإعادة بناء الأمل وإحياء الرغبة في الحياة. وهكذا يصبح الزمن في المسرحية ليس مجرد إطار للأحداث، بل عنصراً دلالياً يصوّر التوتر بين الفناء والرجاء، وبين وعي الإنسان بحدود وجوده ورغبته في تجاوز.

ويبدو هذا التوظيف للزمن منسجماً مع ما أشارت إليه دراسة سلافة صائب خضير حول معالجة الحكيم لشخصياته، إذ تؤكد أن "الحكيم لا يعيد إحياء الشخصيات التاريخية المعروفة التي يدفع القارئ بها إلى استلهام موقف ما أو استحضار فكرة ما في عقله، إنما قد يعيد إلى الحياة أشخاصاً عاديين فيحاول أن يحدد الفكرة التي أراد قولها لنا من خلال إعادتهم ولكن بشكل أكثر وضوحاً وإفهاماً" [١٠:ص٧٠].

وهذا ما نلمحه في مسرحية لعبة الموت، حيث لا تظهر كليوباترا بوصفها شخصية ملكية تاريخية، بل فتاة بسيطة يعيد الحكيم تشكيلها لتصبح محوراً دلالياً للصراع بين الأمل واليأس، بينما يصبح الزمن في حياة المؤرخ أداة كاشفة لحدّة الأزمة التي يعيشها، ومحركاً أساسياً لتطور موقفه من الموت إلى محاولة استعادة الرغبة في الحياة. وبذلك يغدو الزمن عند الحكيم عنصراً دراميًا لا ينفصل عن رؤيته الفلسفية للإنسان ووعيه المتقلّب بين الفناء وإمكانية التجدد.

## ٧. النتائج:

قدمت مسرحية لعبة الموت لتوفيق الحكيم نموذجًا واضحًا للمسرح الذهني الذي تتداخل فيه الرؤى الفلسفية مع البنية السردية، وتكشف من خلال شخصياتها وأحداثها عمق الصراع بين الأمل واليأس وما يرافقه من اضطراب نفسي وفكري. وفي نهاية هذه الدراسة توصلت إلى النتائج الآتية:

١ .نجح توفيق الحكيم في توظيف عناصر السرد توظيفًا مباشراً لخدمة فكرة الصراع بين الأمل واليأس، وجعلها محوراً تتحرك حوله جميع مكوّنات المسرحية.

٢ .كان للحوار دور أساسي في الكشف عن مواقف الشخصيات وذكرياتها وتوتراتها النفسية، مما جعله الأداة الأبرز في تحريك الحدث وتعميق الدلالة.

٣ .اعتمدت المسرحية على شخصيتين متضادتين تماماً، إحداهما تجسّد اليأس والتشوّه النفسي، والأخرى تمثل الأمل والحياة، مما عزز البعد الرمزي للنص.

٤ .جاء المكان ممثلًا في الفندق بوصفه فضاءً دالًا على العزلة والانتظار والاقتراب من نهاية محتومة، وأسهم في


Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إبراز الحالة النفسية للمؤرخ.

٥ .استخدم الحكيم الزمن استخداماً سردياً يقوم على الاسترجاع والاستباق، مما منح الصراع الداخلي للمؤرخ كثافة ووضوحاً أكبر.

٦ .اتكأ الحكيم على عنصر الوصف النفسي للشخصية أكثر من غيره، ليكشف حجم الانهيار الداخلي الذي أصاب المؤرخ تحت تأثير فكرة الموت.

**CONFLICT OF IN TERESTS**

**There are no conflicts of interest**

## المراجع:

[1] حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ١٩٩١.

[2] توفيق الحكيم، **لعبة الموت**، دار مصر للطباعة، ١٩٩٢.

[3] عادل النادي، **مدخل إلى فن كتابة الدراما**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

[4] إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤.

[5] روجرم الابن بسفيلد، **فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، دون سنة.

[6] سناء طاهر الجمالي، **صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية**، عمان: دار كنوز المعرفة، ١٤٣٢هـ.

[7] حسين علي بن محمد، دراسات نظرية ونماذج تطبيقية، الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠١٨.

[8] قيس عمر محمد، **البنية الحوارية في النص المسرحي**: ناهض الرمضاني أنموذجاً، عمّان: دار غيداء للنشر، ٢٠١١.

[9] محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.

[10] سلافة صائب خضير، **توليفة (الحياة – الموت – البعث) في أدب توفيق الحكيم**، مجلة كلية الآداب، العدد ٧٧، جامعة ابن رشد، ٢٠١٥.



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq