http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أكاديميـــــة الفنـــــون
المعهد العالى للنقد الفـــنى

رســـالة دكتـــورا،

المصـــادر الأجنبيـــة
لمســرح علـى أحمـــد باكـــــثير
(دراسة فـــى الأدب المقـــــارن)

تحـــت اشـــراف
لاستاذ الدكتور : صـلاح فضـــل
لاستاذة الدكتورة : نهـــاد صليحـــه

اعـــداد
عـادل يحيى ابراهـــيم
١٩٨٩

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المقدمـــــــــــــة

(١)

تعتبر اشكالية العلاقة بين الادب العربى والادب الغربى بصفة عامة والتى تتفرع منها اشكالية خاصة بالعلاقة بين الرؤية العربية والرؤية الغربية للدراما ، من أهم الاشكاليات الجديرة بالبحث فى مجال الادب المقارن (١) أو النقد المقارن (٢) من ناحية ، وفى مجال النظرية الدرامية والتاريخ الدرامى من ناحية أخرى .

من هنا ثارت أهمية هذا البحث العلمى المقارن التطبيقى فى تلك المصادر الدرامية الغربية للادب المسرحى عند على أحمد باكثير ، وذلك باعتباره نموذجا تطبيقيا للتفاعل بين آداب وقوميات متباينة ـ أى الأدب العربى والقومية العربية من جانب والادب الاغريقى والانجليزى والالمانى وغيرها من الآداب الغربية التى تمثل قوميات أوربية عديدة من جانب آخر ـ وكذلك التفاعل بين رؤى متباعدة للدراما بحيث يسهم هذا التفاعل بدوره فى تجذير دراسة مقارنة لرؤية العالم لدى الاطراف المتفاعلة .

ففى كتابه " فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية " (٣) يصرح باكثير بافتتانه البالغ بالدراما الغربية ـ وبصفة خاصة أعمال شكسبير ـ وذلك من خلال دراسته للادب الانجليزى أثناء التحاقه بكلية الآداب بجامعة القاهرة فى ثلاثينيات هذا القرن ، وقد أكد باكثير على ذلك التأثير عندما قام بترجمة نصوص من مسرحية شكسبير " الليلة الثانية عشرة " ، ثم قام بترجمة " روميو وجوليت "

---

(١) كان " فيمان " أول من أطلق على أحد أعماله " دراسة فى الادب المقارن " وذلك فى مقدمة لاحد المناهج التى قام بتدريسها فى جامعة السربون فى عام ١٨٢٩ .
د . نبيل راغب: دليل الناقد الادبى ،القاهرة ،مكتبة غريب ١٩٨١ ص ٢٢

(٢) أصر " سينتسبرى " على أن الاصطلاح ـ الخاص بالادب المقارن أو بالاداب المقارنة ـ هو اصطلاح حرج وغير دقيق ، لانه يصدر عن الدراسة المقارنة للادب ولذلك من الافضل تغييره الى اصطلاح " النقد المقارن "
د . نبيل راغب : نفس المرجع ص ٢٣

(٣) على أحمد باكثير : فن المسرحية .. مكتبة مصر (د . ت) ص ٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كاملة مستخدما الشعر المرسل ـ لاول مرة فى تاريخ المسرح العربى ـ فى حوار هذه المسرحية .

وقد دفعتنى هذه الاشارات الصريحة من باكثير الى الاطلاع على كل أعماله الدرامية متقصيا مدى تأثير المصادر الاجنبية المتعلقة بالمسرح الغربى بصفة عامة فى مسرح باكثير .

وكانت من أهم الملاحظات الاولية على مسرحيات كاتبنا أنه وان كان مقلا فى ترجمة المسرحيات الغربية ، الا ان مسرحياته المؤلفة تتضح بعلاقات تأثر مباشرة وغير مباشرة بالمسرح الغربى ، متمثلة فى نماذج شخصيات منقولة نقلا مباشرا ونماذج شخصيات أخرى مؤوله عن المصادر الاجنبية ، وكذلك فى تقنيات مسرحية وتيمات وصياغة مستعارة من تلك المصادر ، بدءا من سوفوكليس (مسرحية أوديب ملكا) ومرورا بالمسرح الاليزابيثى (مسرحيات شكسبير : " روميو وجوليت ـ مأساة الملك ليرـ هنرى الرابع ـ تاجر البندقية) ، ثم مرورا أيضا بجوته (مسرحية فاوست) ، ثم وصولا الى مسرحيات ابسن الاجتماعية (وخاصة مسرحية عدو الشعب) وكذلك مسرح برنارد شو السياسى بالاضافة الى أهم المسرحيات السياسية لجان بول سارتر (أى مسرحية الايدى القذرة) وذلك دون أن نغفل التأثر الباكثيرى الخاص بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى بحيث أدى هذا التأثر ـ ومن وراءه نزعة باكثير الدينية القوية ـ الى كتابة العديد من المسرحيات الدينية بالاضافة الى مجموعتى تمثيليات[1] دينية هما : " هكذا لقى الله عمر " ، و " من فوق سبع سموات " وذلك الى جانب الملحمة الاسلامية الكبرى " عمر " التى تكونت من تسعة عشر جزءا .

من هنا ظهر دافعان قويان وقفا وراء فكرة هذا البحث :

الدافع الاول : وهو عام يتعلق بجدة بحوث الادب المقارن فى الدراسات العربية بصفة عامة ، حيث لم تظهر هذه النوعية من البحوث لدينا الا ابتداء من الربع

---

(١) يبدو أن باكثير قد قصد من اطلاق لفظ تمثيلية على أعماله الحوارية الدينية والسياسية القصيرة الى التمييز الطولى بين مثل هذه الاعمال وتلك التى أطلق عليها لفظ مسرحية وذلك الى جانب التمييز الفنى بينهما من حيث عمق الحبكة وتعقيدها فى المسرحية فى مقابل الحبكة البسيطة ـ فى التمثيلية ـ وكذلك من حيث رسم عدة شخصيات رسما تفصيليا فى المسرحية فى مقابل التركيز على بعد واحد من ابعاد احدى الشخصيات فى التمثيلية . وقد تكون هذه الاشكالية فى المصطلح العربى مجالا لبحث آخر وخاصة أن المصطلح الانجليزى يُطلَق على المسميين وهو PLAY

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الثاني من هـذا القـرن ، وذلك على يـد قلة من الاساتذة الجامعيين المصريين الذين درسـوا تاريخ الآداب المقارنة فى الجامعـات الاوربيـة (١)

الدافع الثانى : وهو خاص بمسرح باكثـير حيث تظهـر الحاجة النقدية الماسـة الى الكشف عن مدى تأثـره ـ وهو أحـد رواد المسرح العربى ـ بالدراما الغربية من ناحيـة ، ومدى تأثـيره بالتالى فى المسرح العربى ايجابا أو سلبا من الناحية الاخـرى ، سواء أكان هذا التأثير نابعا مـن الاضافة العـددية الباكثيرية للمسرحيات العربية حيث كتب باكثـير :

ـ سبعاً وثلاثين مسرحيـة

ـ أكثـر من خمسين تمثيلية سياسية (٢)

ـ ما يربو على عشرين تمثيلية دينية .

أو كان تأثير باكثير نابعا ـ وهذا هو الاهم ـ من استخدامه للشعـر المرسل فى الحوار المسرحى العربى بصفة خاصة ونقله أو تأويله للمصادر الدرامية الاجنبية فى مسرحـه بصفة عامة .

---

(١) يعتبر الاستاذ الراحـل الدكتور محمد غنيمى هـلال من أشهر اسـاتذة الجامعات المصرية الذين تخصصـوا فى دراسـات الادب المقارن وله فى ذلك كتب اعتمدنـا عليها كمراجـع هامة لهذه الرسالة مثل : "الادب المقارن" ، و " فى النقد المسرحى و " قضايا معاصرة فى الادب والنقـد " .. الخ

وللاستاذ الدكتور محمد مندور أيضا دراسات هامة فى مجال المقارنة بيـن الادب العربى والآداب الاجنبية منها : " نمـاذج بشرية " و " مسرحيات شـوقى الـخ .

(٢) نشـر باكثـير معظـم هذه التمثيليات ـ قبـل أن يجمع أهمها فى كتاب " مسـرح السياسة " ـ فى الصحـف المصرية وخاصة صحيفة " رسالة الزيات " . ويبـدو أن متطلبات النشر الصحفـى المتعلقـة بالايجـاز ومواكبـة الاحداث السياسـية فى حينها قد جعلت من هذه التمثيليات أشبه ما تكون بمحاورات يعقوب صنّـوع (التى كانت فى معظمها تدور بين شخصيتين ، وكان صنّوع ينشـرها فى جريدتـه المعروفة " أبو نظارة ")

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

(ب)

يمكن تركيز مشكلة هذا البحث في أسئلة محورية على النحو التالي :

السؤال الاول : ما هي العوامل الذاتية والعوامل الموضوعية التي أدت الى حدوث الاتصال بين مسرح باكثير ومصادره الاجنبية ؟

السؤال الثاني : ما هي طبيعة دراسة المصادر في الادب المقارن بصفة عامة وفي الادب المسرحي الباكثيري بصفة خاصة ؟ وهل كانت مصادر باكثير هي مجموع أعمال كاتب مسرحي أجنبي واحد ، أم أنها تنوعت بين أعمال درامية عديدة لاكثر من كاتب داخل اطار لغة أجنبية واحدة ، أم أنها تعددت بين آداب أجنبية مختلفة في لغاتها وعصورها وتوجهاتها ؟

السؤال الثالث : ما حدود العلاقة بين مسرح باكثير ومصادره الاجنبية :

أ ـ هل كانت علاقة سلبية قامت على مجرد التلقي المباشر لنماذج الشخصيات والتيمات والتقنيات المسرحية والاساليب المنقولة نقلا حرفيا من المصادر ؟

ب ـ أم أنها كانت علاقة ايجابية تعامل باكثير من خلالها برؤية انتقائية أو تأويلية لعناصر التأثير الدرامي الغربي ؟

السؤال الرابع : هل كانت قنوات اتصال باكثير بالمصادر الاجنبية من خلال :

أ ـ النصوص الاصلية

ب ـ أم النصوص الوسيطة

حـ ـ أم النصوص المترجمة الى العربية

السؤال الخامس : الى أي مدى امتد تأثير المصادر الاجنبية امتدادا أفقيا ـ كميا ـ في النصوص الدرامية الباكثيرية ؟ فهل كانت كل مسرحيات باكثير متأثرة بمصادر أجنبية ؟ أم اقتصر ذلك التأثير على بعض مسرحياته دون غيرها ؟

وسوف نبادر بالاجابة على السؤالين : الاول (الخاص بعوامل الاتصال الموضوعية والذاتية) والثاني (المتعلق بطبيعة دراسة المصادر) وذلك .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كمدخل طبيعي وأساسي للتعرف على اجابات الاسئلة الثلاثة الاخيرة والتي سوف يتكفل هذا البحث ـ حسب التقسيم المنهجي الذي سوف يحققه ـ بعرض اجابات مستفيضة لسائر الاسئلة المشار اليها ولغيرها من التساؤلات المتولدة تباعا طبقا لمجريات البحث .

ففي محاولة مركزة لتقصي العوامل الموضوعية للاتصال الدرامي الباكثيري الاجنبي فاننا سوف نجد هذه العوامل متمثلة في :

العامل الاول : حداثة عهد الفن المسرحي العربي الذي يؤرخ له منذ القرن التاسع عشر ، بحيث يتغاضى معظم مؤرخي ونقاد المسرح العربي عن مختلف أشكال التعبير التمثيلي السابقة على القرن ١٩ (مثل أداء المنشد أو شاعر الربابة ومن بعده المحدّث الناثر ، وكذلك الحكواتي الذي كان يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات بهدف الاضحاك ، ثم خيال الظل الذي كان يعد بمثابة نوع من أنواع التشخيص المسرحي لظلال على ستار شفيف مرئي أمام النظارة ، والى جانب ذلك فن "الاراجوز" ـ أو القراقوز ـ وكذلك عروض الحواه والقرداتية والمحبظين) (١)

العامل الثاني : عراقة فن المسرح في التراث الغربي بحيث تبدو الهوة شاسعة بين نشأة المسرح الاغريقي (في القرن الخامس ق . م) وحداثة المسرح العربي المعاصر ، وان كان هناك من الباحثين في تاريخ الدراما العالمية (٢) من يرى أسبقية المسرح المصري القديم (٣) على المسرح الاغريقي .

العامل الثالث : تأثر رواد الكتابة الدرامية العربية بالمصادر الاجنبية ـ سواء أكان هؤلاء الرواد من السابقين على " باكثير " أو كانوا معاصرين له أو حتى من اللاحقين لهذا الكاتب ـ وذلك بدءا من يعقوب صنّوع

---

(١) Edward William Lane: An Account Of The Manners And Customs Of The Modern Egyptians , Fifth Edition , Dover Publication, New York 1973 P.P. 385 - 400

(٢) الاردييس نيكول : المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نوية ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ص

(٣) اتين دريتون : المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ المقد

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومارون النقاش ومـرورا بابراهـيم رمـزى وأمين صدقى ، وانتقالا الـى أحمـد شوقى وعـزيز أباظـة وعلى أحمـد باكثـير ثم وصولا الـى توفيـق الحكـيم وغـيره من كتّـاب المسـرح النثرى العربى المعاصـر وكـذلك صلاح عبدالصـبور الذى يعـد من ابـرز كتّاب المسـرح الشعرى العربى المعاصـر الذين أسهموا اسهاما أساسيا فـى استلهام الفن المسرحى من منابعـه الغربيـة من ناحية ، وفـى محاولات دائبـة لارساء دعائـم فن مسرحى عربى مرتبط بالـتراث الشعبى والواقـع العـربى المعاصـر من ناحية أخـرى ٠

والجدير بالذكـر أن استغـاثة هـؤلاء الرواد العرب بالمصادر الدراميـة الغربية قد تطـورت من مجـرد الترجمة والاقتباس والتمصـير ـ عد صنّوع والنقـاش ورمـزى وصدقى ـ الى التشـبه بالمسرح الكلاسيكى فى أوربا القرن السادس عشـر ـ مثلما فعل أحمد شوقى وعزيز أباظة ـ ثم التشبه بالمسرح الشكسبيرى بصفة خاصـة والمسرح الرومانسى بصفة عامة على نحو ما سنرى فى مسرح باكثير ٠ ثم برزت محـاولات اكثر تمـيزا من جانب الحكيم ويوسف ادريس ونعمان عاشـور وعبدالرحمن الشرقـاوى وصلاح عبدالصبور ونجيب سرور وغيرهـم لمنـح المسرح العربى شخصية درامية وفكريـة متمـيزة ٠

ولا يعنى ذلك القاء لائمة الضعـف التأصيلى الدرامى على كاهـل الرواد الاوائل فى الكتابة الدراميـة العربية ، ذلك لان هؤلاء الرواد انطلقـوا انطلاقا طبيعيـا بمجـرد حضـور أو استحضار المؤثـرات الدراميـة الغربيـة اليهـم لكى يقومـوا بمحاكاة تلك المصـادر بنقلها الى لغتهـم أولا ، ثم بمحاولة السـير على هداهـا ، وأخـيرا بمحاولة الاستقلال عنها استقلالا لا ينفـى من ذاكرتهم الدراميـة ما طبـع فيها وذلك حيث أن " أغلـب النصوص الدراميـة التى كتبت فى السنوات السبعين الاولى من عـمر المسرح العربى ذات وشائج شرعية ـ أو غـير شرعية ـ بمسرحيات أوربيـة ٠٠ ٠ وقـد توصـف هذه المديونية بالترجمـة أو التعريب أو التمصـير أو التحوير أو الاقتبـاس أو الاستيحـاء أو التأثـر أو الاحتـذاء أو السطو أو التشـويه "(١)

وسوف نكشف فى بحثنا الى أى مـدى كان على أحمد باكثير واحدا من هـؤلاء المدينين ـ بنصوصه الدرامية ـ لمسرحيات أوربيـة سـواء باستعارة النماذج البشـرية

---

(١) د ٠ابراهيم حماده : هل الدراما فن جميل ، القاهرة ، دارالمعارف ٩٧٨ ص ١٩ ، ٢٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

منهـا أو بمحاكاة مواقـف دراميـة معينة فيهـا الى آخـر تلك المديونيـة الباكثيريـة التي سوف تبدأ بالترجمـة وتنتهـي بعلاقات أخـرى سوف نسميها في حينها .

أما عـن العوامـل الذاتيـة الخاصة بحيـاة باكثـير الواقعية والفكرية والفنيـة والتي أدت الى استلهام المصـادر الدراميـة الاجنبية في مسرحه ، فان هذه العوامل يمكن تصـورها فيما يلي : ـ

أولا : اجادة باكثـير للغـة الانجليزية اجادة تامة (١) ، وذلك جنبـا الى جنب مع اجادته للغة العربية . ويرجع سبب اجادتـه لهذه اللغة الاجنبية الـى دراسـته للادب الانجليزي بكلية الآداب بجامعة القاهرة في الفترة مـن ١٩٣٤ ـ ١٩٣٨ (٢) .

ومن الطبيعـي أن ينهـل باكثير بسبب اجادتـه اللغة الانجليزيـة لا من الادب الانجليزي فحسب ، بل من كافة المصادر الاجنبية الدراميـة المنقولة الى اللغـة الانجليزية بحيث قـرأ في هذه اللغة نصوصا مسرحيـة بلغتها الانجليزية الاصلية ـ مثل الشكسبيريات ـ كما لجأ اليها باكثـير كلغـة وسيطة ـ بين اللغة الاصلية لنص يوناني أو الماني مثلا واللغة العربية ـ وذلك مثل المسرحية الاغريقية " أوديب ملكا " لسوفوكليس والتي عـالجهـا باكثـير معالجـة عربيـة في مسرحيته " مأساة أوديب " ، وكذلك المسرحيـة الالمانيـة المعروفة " فاوست جوتـه " والتي أعاد باكثير طرحهـا طرحـا دراميا وفكريا عربيا واسلاميا في مسرحيتـه " فاوست الجديد " .

ثانيا : ضـيق باكثـير بالشعر الغنائي الذي لم يشـف غلتـه ، ولم يجـد فيـه متنفسا كافيا للتعبير عن مآسـي حياته المبكرة ـ موت زوجته الاولى موتا مفاجئـا

---

(١) في لقاء لي مع الاديب الكبير الاستاذ نجيب محفوظ يوم ٤ فبراير ١٩٨٩ سألتـه عن معرفته بمستوى اجادة باكثير للغات الاجنبية ـ حيث كان الاديبان متلازمين في التزامن الابداعي وفي مجموعة الناشرين الجامعيين وكذلك في الاشراف على ادارتي السينما والمسرح بمصلحة الفنون ـ وقد أفاد الاستاذ نجيب بأن باكثير كان يجيد اللغة الانجليزية بطلاقة شديدة حديثا وقراءة وكتابة .

(٢) محمد أمين توفيق : " باكثير كاتبا مسرحيا " ، حديث اذاعي بالبرنامج الثاني بالاذاعة المصرية ، مسجل في فبراير ١٩٧٩ ، ورد نصه بالملف الخاص بباكثير ـ قسـم الوثائق والمعلومات بجريدة الجمهورية ـ دار التحرير بالقاهرة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهي في ريعان شبابها ثم موت طفلته الوحيدة منها وذلك بسبب انتشار وباء الكوليرا في " حضر موت " موطنه الاصلي (١) ـ كما لم يجد باكثير في الشعر الغنائي وسيلة التعبير الكافية عن المأساة الاجتماعية والسياسية التي كان يعيشها مجتمعه العربي في حضر موت بصفة خاصة والاقطار العربية الرازحة تحت نير الاستعمار بصفة عامة .

وقد أدى ضيق باكثير ـ وكان قد بدأ حياته الفنية شاعرا تقليديا غنائيا ـ أدى ضيقه بالشعر الغنائي ـ للاسباب الحياتية والاجتماعية المشار اليها ـ الى سرعة تعلقه بالفن المسرحي الغربي حتى وجد ضالته في مسرحية " روميو وجوليت " التي قام بترجمتها ثم بمحاكاتها في مسرحيته " اخناتون ونفرتيتي " .

ومما يلفت النظر ان شخصية تادو ـ زوج " اخناتون " الاولى ـ رسمها باكثير بحساسية مرهفة وتركيز درامي كثيف خاصة فيما يتعلق بحزن اخناتون الدامي لوفاتها ، مما يذكر قارئ هذه المسرحية الباكثيرية بحزن كاتبها لوفاة زوجه الاولى (٢) ، خاصة ان كتابة باكثير لهذه المسرحية لم تكن بعيدة ـ تاريخيا ونفسيا ـ عن فترة اجترار لمأساته الشخصية .

كما أننا سوف نلاحظ طوال هذا البحث الى أي مدى كانت مسرحيات باكثير وسائل تنفيس مباشرة وقنوات تعبير مثقلة بهموم الكاتب بقضايا سياسية واجتماعية واخلاقية كانت تؤرق أبناء جيله في سائر أنحاء البلدان العربية والاسلامية .

ثالثا : مال باكثير إلى الاسفار والاطلاع الدائب في آداب القوميات المختلفة حتى شهد له بذلك الاديب الكبير محمود تيمور قائلا : " وقد اتيح لي أن اشهد مطالع أديب مثقف ، اتسع اطلاعه وعمق في أدبنا العربي القديم ، وكذلك نهل من موارد الاداب الاجنبية حتى ارتوى ، وتوافرت له معرفة حسنة بالفن المسرحي .. وأظهر ما يميزه نزعة العروبة ، والتحمس لمشكلاتها السياسية "(٣)

(١) فوزي سليمان : باكثير .. حياته مسرحية ، جريدة المساء المصرية في ١٩٥٩/١١/٩

(٢) عادل البلك : " وا باكثير .. رائد المسرح العربي " ، جريدة الاخبار المصرية في ١٩٦٩/١١/١٦

(٣) محمود تيمور : طلائع المسرح العربي ، القاهرة ، مكتبة الاداب (د . ت) ص ١٣٩ ـ ١٤٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

للمصادر معنى أوسع مما اعتيد اطلاقها عليه ، فهي " تشمل كل العناصر الاجنبية التي تعاونت على تكوين الكاتب ،وهي ثلاثة أنواع : (١)

النوع الاول : وهو ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية .

النوع الثاني : وهو ما يرجع الى مخالطة الكاتب للبيئات والنوادي التي تهتم بالثقافات الادبية العالمية في أرجاء وطنه نفسه . ويلحق بهذا النوع من المصادر تأثير الاصدقاء من الاجانب في الكاتب اما بالمراسلة واما بالمحادثة الشفوية . وتحديد هذا النوع من التأثير صعب المنال من الناحية العلمية ، ولكن الاشارة اليه أو الالمام به مما يحدد نواحي شخصية الكاتب ويساعد على تعرف تكوينه الادبي والفني على وجه ما .

النوع الثالث : هو المصادر المكتوبة ، وهي ما ينصرف اليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر ، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديدا ، اذ مظنة البرهنة عليها الكتابة ، وحجتها ـ متى وجدت ـ لا تدفع ... ولا تكفي المشابهة بين النصوص ، بل لابد أن توجد مع ذلك دلائل التأثر الادبي ، ثم لابد من شرح الاحوال الادبية والاجتماعية التي تم فيها التأثر .

أما عن نوعية المصادر الاجنبية التي تأثر بها علي أحمد باكثير فهي تنتمي غالبا الى النوع الثاني والنوع الثالث . اذ أن باكثير يعترف بتأثره بالمحادثات الشفوية ـ أو المحاضرات ـ التي كان يتلقاها في قسم اللغة الانجليزية بكلية الاداب جامعة القاهرة في ثلاثينات هذا القرن ، حتى ان احدى هذه المحادثات التي القاها أستاذ انجليزي في مقاعد الدرس كان لها أثر كبير في دفع كاتبنا الى محاولة ايجاد الشعر المرسل في اللغة العربية .

---

(١) د . محمد غنيمي هلال : الادب المقارن ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٢ ص ٣٤٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويسرد علينا باكثير تفاصيل تلك المحادثة ـ أو المخالطة والاحتكاك الفكرى بالمحاضر الاجنبى ـ قائلا :

" ان أحد مدرسينا الانجليز تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل وكيف ان اللغة الانجليزية اختصت بالبراعة فيه والتفوق على سائر اللغات ،وكيف أن الفرنسيين حاولوا محاكاته فى لغتهم فكان نجاحهم محدودا . ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له فى لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح فيها . فاعترضت عليه قائلا : أما أنه لا وجود له فى أدبنا العربى فهذا صحيح لان لكل أمة تقاليدها الفنية ، وكان من تقاليد الشعر العربى التزام القافية . ولكن ليس ما يحول دون ايجاده فى اللغة العربية فهى لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الادب والشعر . فاكتفى بأن أعرض عنى ،وشعرت عندئذ بأن علىّ أن أتحدى هذا الزعم وأدحضه بالبرهان العملى .وانصرفت من الدرس وقد ملك علىّ هذا التحدى كل أمرى " (١)

وجنبا الى جنب مع ذلك المصدر الاجنبى المتمثل فى المحادثة الشفوية مع استاذ انجليزى ،لجأ باكثير الى المصادر الاجنبية المكتوبة ـ أى النوع الثالث والأعم من نوعية المصادر المشار اليها ـ حيث اطلع باكثير على المسرحيات الغربية ـ وبصفة خاصة مسرحيات شكسبير ـ وبادر بترجمة بعض مشاهدها كمحاولة أولى لنقل الشعر المرسل الانجليزى الى اللغة العربية ، ثم ألحقها بترجمة كاملة لمسرحية " روميو وجوليت " .

كذلك سوف يتضح لنا اطلاع باكثير على الاعمال الدرامية الاجنبية لكتّاب بارزين فى المسرح الغربى (٢) ـ الى جانب شكسبير ـ وهم ت. س. اليوت وماكسويل اندرسون ـ فى المسرح الشعرى الامريكى المعاصر ـ وبرنارد شو وهنريك ابسن وجون جالزورثى وجان بول سارتر ـ الذين تحدث عنهم باكثير باعتبارهم كتّابا دعاة وحاول محاكاتهم فى قيامه بدور الكاتب الداعية وفى استخدام فن المسرح العربى لتوجيه خطاب سياسى ودينى مباشر على نحو ما سنتناوله بالتفصيل فيما بعد ـ كما يكشف باكثير عن اطلاعه على الموضوعات المستعارة فى أعمال جفرى تشوسر " الذى ترجم كثيرا من الشعر الفرنسى الى الانجليزية وكتب على هداه

(١) فن المسرحية ، ص ٨ ، ٩

(٢) نفس المرجع ص ١٣ ، ٣٦ ، ٤٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بالرغم من أنه ابوالشعر الانجليزى "(١)

غير أننا لا نستطيع أن نغفل تأثر باكثير بالنوع الاول من المصادر وهو الاسفار. ذلك أن هذا الكاتب قد اطلع على مسرحيات شوقى لاول مرة أثناء اقامة كاتبنا فى الحجاز التى سافر اليها بعد ما رحل عن حضرموت اذ يعترف باكثير بذلك قائلا :

" .. غير أنى لم يتح لى الاطلاع على شىء من مسرحيات شوقى الا بعد ما رحلت عن حضرموت فأقمت برهة فى الحجاز، فكانت مسرحيات شوقى هى أول ما عرفت من هذا الفن المسرحى ..... كان لاطلاعى على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير فى نفسى، فقد هزنى من الاعماق وأرانى لاول مرة فى حياتى كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع فى الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتيه قائله الى عالم فسيح يتسع لكل قصة فى التاريخ أو حدث من الاحداث " (فن المسرحية : ص ٦) .

وليس خافيا ارتباط مسرحيات شوقى نفسها بالمصادر الكلاسيكية الغربية - " وخاصة مسرحيات راسين وكورنى الفرنسيين " (٢) - ولا يخفى أيضا تأثر مسرح توفيق الحكيم بالمصادر الدرامية الكلاسيكية (٣) ، مما جعل مسرح شوقى - السابق على باكثير - ومسرح الحكيم - المتزامن مع مسرح باكثير - قناتى اتصال غير مباشر بتلك المصادر وذلك بالنسبة لكاتبنا الذى لم يتعرف على الكاتبين الاخرين الا نتيجة أسفاره من بلده حضرموت الى الحجاز (حيث عرف مسرح شوقى) ثم الى القاهرة (حيث عاصر مسرح الحكيم) .

واذا كانت أنواع البحث فى المصادر على حسب موضوعاتها تتعدد بين :

١ - البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما .

---

(١) أ . م . د . تيليارد : الادب فى عصر شكسبير ، ترجمة نبيل حلمى ، القاهرة ، دار المعا ١٩٧١ ، ص ٣٣

(٢) د . غنيمى هلال : المدخل الى النقد الادبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر الطبعة الثانية ١٩٦٢ ص ٨٥ ، ٨٦

، د . محمد مندور : مسرحيات شوقى ، دار نهضة مصر ١٩٨٢ ص ٤٢ - ٤٥

(٣) د . أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٢ ــ البحث عن مصادر مجموع مؤلفات الكاتب وذلك من أدب أجنبي واحد .
٣ ــ البحث عن مصادر الكاتب في الآداب المختلفة .

واذا كان هذا النوع الثالث والاخير هو " أوسع دراسات المصادر ، واكثرها أهمية ... ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الاطراف وصبرا كثيرا واطلاعا واسعا " (١) فان موضوع بحثنا في المصادر الاجنبية ــ من الآداب المختلفة ــ للاعمال الدرامية الباكثيرية يدخل ضمن النوع الثالث من دراسات المصادر ، وهو ــ بالمصادقة العلمية الحسنة ــ اكثر أنواع تلك الدراسات أهمية واتساعا من ناحية وصعوبة من الناحية الاخرى .

ذلك أن مصادر علي أحمد باكثير قد تعددت بين المسرح الاغريقي والمسرح الاليزابيثي ومسرح جوته ثم المسرح الغربي المعاصر بما يعنيه هذا التعدد الكمي من مدلولات نوعية فنية وفكرية . والى جانب ذلك فان الفروق الاسلوبيه سوف تطفو على السطح بين الاطراف المقارنة جنبا الى جنب مع الفروق الفكرية على اعتبار أن " الافكار عادة تعد شروة مشتركة في أي عصر بينما الاسلوب هو الذي ينتمي للانسان " (٢) .

ومما تجدر الاشارة اليه هنا أن جدة هذا البحث تتمثل في تطبيق المنهج النقدي المقارن وهو ما لم يسبق لمعظم الابحاث الاكاديمية الاخرى التركيز عليه عند تناول النصوص الدرامية الباكثيرية ، اذ اكتفت الابحاث السابقة المتعلقة بدراسة مسرح باكثير بحصر مسرحيات هذا الكاتب وتناولها تناولا وصفيا بحتا (٣) (سوف نشير الى تلك الابحاث في قائمة المراجع الخاصة بالرسالة) . أما المقالات الصحفية التي تعرضت لمسرحيات باكثير فانها ــ الى جانب قلة عدد هذه المقالات .. على نحو ما سنتبين أيضا في قائمة المراجع ــ لم تتناول تلك المسرحيات

---

(١) د . غنيمي هلال : الادب المقارن ، مرجع سابق ص ص ٣٥٠ ــ ٣٥٤
(٢) د . صلاح فضل : علم الاسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ط٢ ص ٢٠٩ .
(٣) نستثني من هذه الملاحظة العامة تلك الابحاث المقارنة القيمة التي أجراها الدكتور عزالدين اسماعيل في كتابيه " التفسير النفسي للادب " و " قضايا الانسان .. " وكذلك الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه " الاسطورة في المسرح المصري المعاصر " حيث أقاما مقارنات علمية دقيقة بين بعض الشخصيات الباكثيرية ونماذجها الاجنبية وسوف نشير الى ذلك بوضوح في متن الرسالة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تناولا تحليليا يعتد به في الدراسة النقدية العلمية بالاضافة الى عدم اشارة اشكالية العلاقة المقارنة التي تربط المسرح الباكثيري بمصادره الاجنبية والتي كانت نقطة الانطلاق المتميزة لهذا البحث .

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الباب الاول

نماذج الشخصية

مدخل : حول دراسة النموذج

الفصل الاول : نموذج البطل الرومانسى

الفصل الثانى : النموذج "البهلولى"

الفصل الثالث :: النموذج الشيلوكى

الفصل الرابع : النموذج الفاوستى

الفصل الخامس : النموذج الاوديبى

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مدخل : حول دراسة نموذج الشخصية

يثير مصطلح " النموذج " عدة تساؤلات :

— هل هو مجرد تصور تجريدى لا تربطه صلة بالواقع أم أنه نابع من الواقع وفى الوقت نفسه يتميز عنه بالتكثيف والتركيز على العوامل الموضوعية التى تحدد بعض الملامح الاساسية فى تطور المجتمع بحيث نصل الى قاعدة علمية دقيقة مؤداها أنه " عندما تتبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الاعماق الاصيلة لشخصية ما ، ينبثق لدينا أدبيا نموذج حقيقى " (١) ؟

ان هذا التساؤل بشطريه يحمل فى داخله الاجابة التى تتمثل فى ترجيح الجزء الثانى من السؤال على الجزء الاول . ذلك لان الشخصية النموذجية بالرغم من تحليقها فى الاجواء الادبية بصفة عامة والدرامية بصفة خاصة الا أنها موصولة بالحياة الواقعية لبعض الشخصيات الانسانية .

واذا كان الميل المعاصر الى دراسة الادب على أنه عالم قائم بذاته ، مستقل بقوانينه " يرحب بفكرة النموذج على أنه نوع من " البنية " التى يجب أن تستقرأ من الاعمال الادبية نفسها ، دون تكلف البحث عن نوع من " التوازى " أو " التفاعل " بينها وبين البنيات الاجتماعية الاخرى . ولكن هذا الموقف لا يمثل " البنيوية " فى جوهرها فضلا عن النقد الادبى الحديث فى عمومه . وهو أدنى الى أن يكون تعبيرا عن موقف بعض الفئات المتحكمة التى ترى من مصلحتها ابعاد الادب عن التأثير فى الحياة ، وهو البديل المناقض للموقف الذى تتبناه فئات متحكمة أخرى : أعنى اخضاع الادب اخضاعا تاما للسياسة " (٢)

— هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية النموذجية والواقع الاجتماعى تثير تساؤلا آخر عن مدى تميز هذه الشخصية تميزا فرديا أو نفسيا .

— ان للعالم السويسرى " كارل يونج " دراسة هامة للنماذج الشخصية من الوجهة النفسية " كان لها تأثيرها فى بلورة النماذج الادبية ... والنموذج عند يونج هو المثال أو النمط الذى يعكس بطريقة متميزة خواص نوع ما ... وقد أبرز

---

(١) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الادبى ، القاهرة ، دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨٠ ص ١٤٨

(٢) د . شكرى عياد : " انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر " ، عالم الفكر المجلد ١٩ العدد الثالث اكتوبر ١٩٨٨ ص ٤٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يونج أربعة أنواع أساسية من نماذج الشخصية وهى تلك الانواع التى تتصل بالوظائف النفسية الاربع الرئيسية وهى التفكير والشعور والحدس والحس ... هذه النماذج التى ترتكز على الوظائف الاساسية نطلق عليها نماذج تأملية وعاطفية وحدسية وحسية " (١)

ومع ذلك فان هذا التنميط النفسى الفردى لنماذج الشخصية قد تشوبه شائبة المبالغة فى الارتكاز على ما هو خاص دون الالتفات بنفس القدر من الارتكاز الى ما هو عام . وقد يبدو ان حسم تلك الاشكالية محتاج الى الرأى الموضوعى الذى يأخذ فى الاعتبار " العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو اطار فردى محدد وما هو فى نفس الوقت نموذجى عام " (٢)

ومثلما تحكم الجدلية العلاقة بين خصوصية النموذج وعموميته أو بين فرديته واجتماعيته وتحكم أيضا العلاقة بين النموذج والطبيعة الانسانية أو الواقع الانسانى — مع الاخذ بتأثير الزمن على تلك العلاقات — كذلك فان السمة الجدلية تحكم أيضا تلك العلاقة بين ثبات النموذج وتغيره بحيث " ينبغى الا تحجب عنا اجتماعية النموذج حقيقية تغيره ، وأثر الافراد ، مبدعين ونقادا ، فى احداث هذا التغير " (٣) .. اذ ان النموذج هو " ناتج عميق الجذور فى الوجود الانسانى وقابل للتغير تبعا لتغير البيئات والافكار " (٤)

ولعل أوضح دليل على قابلية نماذج الشخصيات الدرامية للتغير هو ما أتاحه العديد من تلك النماذج من امكانية ومرونة لاعادة اكتشاف النموذج الواحد عدة مرات فى معالجات درامية مختلفة لدى كتاب دراميين مختلفين حتى أن النموذج الاوديبى والنموذج الفاوستى — على سبيل المثال لا الحصر — مازالا يجتذبان صانعى الدراما المعاصرة لاعادة اكتشافهما مثلما حدث فى المعالجات الاوربية الحديثة لهذين النموذجين وكذلك فى المعالجات العربية المعروفة للنموذج الاوديبى عند توفيق الحكيم فى " الملك أوديب " وعلى أحمد باكثير فى " مأساة أوديب " وعلى سالم

---

(١) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الادبى ، ص ١٤٤
(٢) نفسه ص ١٤٨
(٣) د . شكرى عياد : " انكسار النموذجين .. " ص ٤٨
(٤) نفسه ص ٤٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فى " انت اللى قتلت الوحش " و د . فوزى فهمى فى " عودة الغائب " ومعالجات النموذج الفاوستى عند محمد فريد أبى حديد فى " عبد الشيطان " ومحمود تيمور فى " أشطر من ابليس " وعلى أحمد باكثير فى " فاوست الجديد " .

لقد لجأ باكثير الى استعارة بعض نماذج الشخصية التى جسدها كتّاب دراميون غربيون واستعان بهذه النماذج فى رسم شخصيات محورية لبعض مسرحياته ، وكانت استعانته حرفية أحيانا وتأويلية فى أحيان أخرى وذلك الى الحد الذى بلغ فيه تأويله للنموذج الفاوستى الغربى مثلا درجة قصوى جعلته ينطلق بفاوست من " منطلقات اسلامية " (١)

وسوف نتعرض بالتفصيل للنماذج الشخصية الخمسة التى نقلها باكثير من مصادر درامية غربية فى مسرحيات خص له بحيث يتناول كل فصل من الفصول الخمسة المكونة للباب الاول نموذج الشخصية الدرامية الغربية والشخصية الباكثيرية المقارنة بالنموذج .

ومن الملاحظات الاولية الجديرة بالاشارة اليها هنا ان ثلاثة نماذج بارزة من النماذج الخمسة هى شكسبيرية الاصل (نموذج " روميو " ـ النموذج " البهلولى " ـ نموذج " شيلوك ") بينما ينتمى النموذج "الفاوستى" الى أدب " جوته " الالمانى ثم ينتمى النموذج " الاوديبى " الى مسرح " سوفوكليس " الاغريقى مما يرجح منذ البداية كفة شكسبير فى تأثيره الخاص على أهم شخصيات مسرح باكثير من ناحية ، وفى تأثيره العام كمصدر أساسى لكثير من مواقف وتقنيات مسرح باكثير (وخاصة الشعر المرسل المنطلق) كما سوف يتضح لنا فيما بعد .

وسوف نحاول اكتشاف قدرة باكثير الفنية على محاكاة النموذج الاصلى ومقارنة ذلك بقدرة صانع النموذج الذى " ينفث فى نموذجه من فنه ما يخلق منه فى الادب مثالا ينبض بالحياة ، أغنى فى نواحيه النفسية ، وأجمل فى التصوير ، وأوضح فى معالمه مما نرى فى الطبيعة " (٢)

---

(١) د . مصطفى ماهر : " فاوست فى الادب العربى المعاصر " ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الرابع يوليو ١٩٨٣ ص ٢٤٣

(٢) د . غنيمى هلال : الادب المقارن ، مرجع سابق ص ٣٠٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصـــــل الاول

البطـــل الرومانســـــى

" روميـــــو ـ اخـناتـــــون "

لعلنا نستطيع أن نكشف عن مـدى التطابـق بين " اخناتـون باكثير " ونموذجه " روميـو شكسبير " اذا تعرفنا علـى رؤيـة كل منهما للصـراع الاجتماعـى ، وللطبيعـة الكونيـة ، وكذلك للطبيعة الانسانية وعـلاقتها بما فوق الطبيعـة . عـندئذ يمكننـا أن نـدرك الى أى مـدى تمثـل هاتان الشخصيتان البطـل الرومانسى الذى " لـه نظـرة موهومـة للحياة التى تمخضت عـن تداخـل المعروف والمجهـول ، أو الطبيعـى بما فـوق الطبيعـى ... وتجـىء تلك النظـرة نتيجـة لمزج خـيالى بين الواقعـى والمثالى ، والمتناهـى واللامتناهى ، والمادى والروحى " (١)

واذا كانـت مسرحية " روميـو وجوليت " مـن الصعـب تصنيفهـا تصنيفا قاطعـا حسب الانواع الادبيـة المتعارف عـليها الى درجـة ان النقاد " لم يتفقوا ـ وربمـا لن يتفقوا أبـدا ـ حـول تحديـد حاسم لطبيعـة هذه المسرحية " (٢) ، غـير أن صعوبة التصنيـف هنا لا ترجـع الى عـدم توفـر عـناصر المأساة الكلاسية أو الرومانسية فى هـذه المسرحية ، بل انها ـ عـلى العكس من ذلك تماما ـ اذ يمكـن أن نتقبلها كمأساة " اذا حكمنـا عليهـا بنهايتها ، ولكنها تفتقـر الى عـناصر المأساة الكلاسيـة من بطل تراجيـدى وخطأ تراجيـدى الخ ، وهى مسرحية رومانسية بمعنى انها تعالـج تيمـة الحـب فى اطـار تراث الرومانس الذى ورثتـه أوربـا فى عصر النهضـة مـن العصـور الوسطى " (٣)

معـنى هذا أن مسرحية " روميـو وجوليت " يمكـن اعتبارها ذات مدخـل رومانسى ، ومـن ثم يمكننـا أن نبحـث عـن المعالجـة الرومانسية لشخصية " روميـو " فى موقفه من الصراع الاجتماعـى الذى نشب بين اسرة " منتاجيو " واسرة " كابيولـت "

---

(١) روبرت جلكنر : الرومانتيكية ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصريـة العامـة للكتاب ١٩٨٦ ص ١٤٨ ، ١٥١

(٢) د . محمد عنانى : مقدمة ترجمته لمسرحية روميو وجوليت ، القاهرة ، مكتبة غريب ص ١٦ ـ ١٧

(٣) نفس المرجـع ، نفس الصفحـة

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهما أسرتا العاشقين . ثم علينا — ونحن نخوض غمار هذا الصراع — أن نقارنه بموقف " اخناتون " من الصراع الاجتماعي بين مملكة أبيه أمنوفيس الثالث وأمه الملكة تي في ق ١٤ ق.م وكهنة " آمون " الذين يشكلون قوة نفوذ ديني وسياسي في مواجهة اخناتون نفسه .

ومن الجدير بالذكر هنا أننا قد التفتنا الى ضرورة المقارنة بين شخصية " اخناتون " ونموذجه " روميو " استنادا الى سببين رئيسيين :

اولا : أسبقية ترجمة باكثير لمسرحية " روميو وجوليت" (١) على قيامه بكتابة مسرحيته " اخناتون ونفرتيتي (٢) بحوالي ثلاث سنوات حيث ترجم الاولى عام ١٩٣٥ ، ثم كتب مسرحيته عام ١٩٣٨ .

ثانيا : الابعاد النفسية والفكرية المشتركة في كلتا الشخصيتين ، والتي تجلوها مواقفهما المتماثلة في المسرحيتين .

أولا : حلم السلام الاجتماعي :

يثقل لنا باكثير صورة روميو كما رسمها شكسبير كانسان مرهف الحس ، يرفض الصراع الاجتماعي برمته ، ويراه سرابا باطلا . ففي المشهد الاول من الفصل الاول تحدث معركة بين خدم أسرتي منتاجيو وكابيولت اللتين منهما روميو وجوليت ، فاذا برروميو لا ينتصر لاسرته على أسرة كابيولت ، بل ولا يعنيه أن يحدد من كان على حق من الطرفين ليؤيده ، أو من كان مخطئا في حق أسرته لينتقم منه . وغاية ما يكون رد فعل " روميو " على هذه المعركة ان يستهجنها أمام صديقه بنفوليو ، معبرا عن معاناته من الكراهية التي تحكم هذا الصراع ، وعن معاناته الاشد " اذكاء لها " وذلك من جراء الهوى الذي يحكم قلبه :

روميو : ... آه ما معركة جدت هنا
لا تقل شيئا فقد أعلمت عنها كل شيء
شبها البغض .. ولكن الهوى أبلغ اذكاء لها !
اى وربى ذلك الحب المعادى ، ذلك البغض المحب

---

(١) وليم شكسبير : روميو وجوليت ، ترجمة باكثير ، مكتبة مصر ١٩٧٨

(٢) علي أحمد باكثير : اخناتون ونفرتيتي ، مكتبة مصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يا هباءً يشغل الناس جميعـــــا ،
يا خفيفا ينقض الظهر الشديـــــد ،
يا اضطرابا فى نظام ، يا نشـــــوزا
فى انسجام ، يا جناحا من رصـــاص ،
يا ضياءً من دخان ، يا سقاما فى شفاه ،
يا وقودا باردا ، يـــــا أى شـــىء
ليس فى الحق بشىء ، يا ســـــرابا
باطـلا يحسبه الظمآن مـــــاء ،
يا مناما صاحيـــا فـوق سـريـره ،
أيها الشىء الذى ليس بذاتـــــه ..

(مسرحية روميو وجوليت ترجمة باكثير ص ١٨ ـ ١٩)

هكذا يحول روميو مجرى الحديث عن الصراع الاجتماعى الذى يحيط به الى شكوى وأنين من الحب الذى يراه أشد بأسا وأوقع أثرا وأعمق ألما فى قلبه . أى أن روميو يهرب من الصراع الخارجى لتتكفىء ذاته على صراعه الداخلى ، محاولا احلال صورة نفسه محل صورة مجتمعه .

ان عملية الفصل بين الواقع الاجتماعى والواقع النفسى لبطلنا الرومانسى روميو تجعلنا نتصور معه أن الحب " يمكن أن يزدهر فى اطار الكراهية المتوارثة كأنما هو نبت لا علاقة له بالجو الذى ينمو فيه أو بالتربة التى يخرج منها ، وكأنما هو طاقة روحية تتحدى الاوضاع الاجتماعية التى تحيط به " (١)

فماذا عن بطلنا الرومانسى الاخر ؟ هل يهمل اخناتون أيضا واقعه الاجتماعى الذى يخفى فى طياته صراعا بين كهنة آمون ووالده " أمنوفيس الثالث" فرعون مصر فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ووالدته الملكة تى ؟ وهل كان هذا الاهمال لانشغال اخناتون بواقعه النفسى المرير من جراء تعلقه المشبوب بمحبوبته وزوجه الراحلة " تادو " ، أم أنه " لم تكن تهمه السياسة كما يهمه أمر مذهبه الدينى الجديد " (٢) بحيث وهب اخناتون حياته وفكره " لتقديم صياغة فردية للوحدانية الشمسية فى مصر ، دون نجاح ، وذلك لبعد عامة الناس

---

(١) د . محمد عنانى : المرجع السابق ص ١٧

(٢) سليم حسن : مصر القديمة ، دار الكتب المصرية ، الجزء الخامس ١٩٤٨ ص ر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

عـن تـلك الصياغة التى اعتبروها مجـرد ديانة للملك" (١) ؟

نستطيع الاجابة على هـذه التساؤلات اذا ما تأملنا فى كلمات كبير كهنـة آمون الذى يحـدد لكهنته موقفهم السياسى من أعـدة الحكم الفرعـونى الثلاثيـة (أمنوفيس الثالث ــ الملكـة تى ــ الامـير الصغير) علـى النحو التالى :

كبـير الكهنـة : لا خوف علينا من أمنوفيـس الثالث فهو كريم حليم ،
وهو مشغول عنا بملاهيـه وملذاتـه ،
وكـذا لا خوف علينا كثـيرا من الملكـة
فهى مهمـا أخافـت لا تعـدو أن تكون امـرأه
لن تجمـع فى يـدهـا بيـن السلطتيـن
لكن الخوف على أمـرنا من ذاك الامير الصغـير
اذ يخيل لى أنه سوف يقضى علينا القضاء الاخـير
فالشواهد ثمّ تدل على أنه طفل لا كالاطفـال
وبرغم المذاجة فيه يفكر فيما تقصر عنه عقول الرجال .
جسمه المهزول على الارض لكن خواطره فى السـماء
دائم الاطراق كمن يستشف الغيب ويبلو صروف القضاء
(المسرحية : ص ٢٣ ــ ٢٤)

ان كبير كهنة آمون هنا يتوجس خيفة من الامـير الصغير لا بسبب اتخاذ هـذا الامير موقفا عدائيا من الكهنة أعداء أبيه وأمه ، بل لخطورة تفكير هذا الامير " فيمـا تقصـر عنه عقول الرجال " ، ولتحليـق خواطـره " فى السماء " . أى أن سلبيـة اخناتون فى موقفـه من الصراع المضطرم حول مملكة أبيه ، تلك السلبية التى توحـى " بالسذاجة " لكل من يراه من أعـدائه بل ومن أهل بيته ، هى التى تحير كبـير الكهنة ، وهى التى جعلت أباه يسخر من ضعفـه ويرثى لحاله فاقـدا الثقـة فـى ابنه الذى يكاد أن يهلك أو يجن من بكائه على محبوبته " تادو " :

أمنوفيس (لزوجته تى) : أيسرك أن يهلك ابنك من اجل هذا الوفاء ؟
أو ليس جنونا به أن يبكى ليل نهـار
على زوجة مثلها فـى النسـاء كثـير ؟

---

(١) Richard Cavendish: MYTHOLOGY, Rizzoli, New York 1988 P.99

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تيبالت : انه يعرف الحب خيرا منك ويفهم معنى الوفاء
امنوفيس : ان هذا وفاء المرأة ليس وفاء الرجل
. . . . . .
أترجين من مثل هذا الغلام الضعيف المهين
ان يقضي يوما على كهان آمون
الذين تخافين منهم على فرعون ؟
(المسرحية : ص ٥٠)

ان أبا اخناتون يصف ابنه بالضعف الذى يصل الى حد المهانة . وهو لذلك ينفى — فى سؤال استنكارى — أن يكون لام اخناتون أى رجاء فى قدرة هذا الغلام أن يقف موقفا عدائيا صارما من كهنة آمون . بل اننا نجد أبا اخناتون يشبّه وفاء ابنه لمحبوبته " تادو " بالوفاء الانثوى ، وهذا هو نفس التشبيه الذى سبق لباكثير أن ترجمه نقلا عن شكسبير وذلك على لسان الاب لورنس الراهب مخاطبا روميو اليائس :

لورنس : كفّ يا يائس من كفك ، هل أنت رجل ؟
شكلك الظاهر هذا صارخ
أن نعم ، لكنما دمعك دمع أنثوى
. . . . . .
أفأنثى أنت فى شكل رجل ؟
(المسرحية ص ١٣٠)

الصورة واحدة اذن لاخناتون فى عين أبيه ولروميو فى عين أبيه الروحى ، وهى أن كلا الرجلين لا يتحملان — برجولة — مواقف الشدة ، ولا يتجلدان أمام المحن الخارجة عن ارادتهما (محنة موت زوجة اخناتون الاولى ، ومحنة نفى روميو عن بلدة محبوبته جوليت ليلة زفافهما) .

وينقل لنا باكثير موقفين آخرين متشابهين فى تصوير رد فعل روميو واخناتون لما أصاب الاول من حكم قدرى بموت " تادو " ، ولما أصاب الثانى من حكم قانونى بنفيه عن بلدته " فيرونا " .

فى الموقف الاول الذى ينقله باكثير مترجما عن شكسبير ، نرى روميو يعادل النفى بالموت ، ولذلك فهو يبحث عن وسيلة للموت السريع لدى القس لورانس :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

روميـــــو : أبتـــــاه ...
الخلد والفردوس حيث تحل جوليت الحبيبة
فالكلب يمرح ها هنا ،والقط ،والفأر الصغير
جـذلان فى الفردوس يقـدر ان يراهـــــا
لكن روميـو ــ ويحـــــه ــ لا يســـــتطيع
.....
انى أنا المنفى وحـدى والخلائـق مطلقـون
أو بعد ذاك تقول ان النفى ليس من المنـون
أفما عنـدك من ســـم نقيـــــــــع ؟
أو ما عنـدك ســـكين قطـــــــوع ؟
غـير هـذا النفى ، كى تقتلـنى بـــــه ؟
(المسرحية : ص ١٢٥)

هكذا أيضا ييأس اخناتون فى الموقف الثانى الذى ينقله لنا باكثير ــ فـــــى مسرحيته هو ــ حيث يقول اخناتون لامه :

اخناتون : أماه ؟ لقد حاولت العزاء ولكن كيف العـزاء
انها كانت سلوتى فى هذى الحياة حياة الشقاء
فعلام بقائى من بعدها ؟ لا رغبة لى فى البقـاء
(المسرحية ص ٣٢)

ثم يعود اخناتون ليقول :

ما أعجـب قولك يا أماه ! أأيأس من تادو وأؤمل
فى الدنيـــا بعدها شيئا ؟
لا بل كيف أيأس من تادو وأعيش ؟
.....
لن أعشق غـيرك يا تادو
لن أفرح بعدك يا تادو ــ لن أعيش !
(المسرحية ص ٤٤)

بل ان التساؤل الذى يطرحـه روميو عـن كيفية موافقة رجل الدين لورانس علـــى نفيه ، هو نفس التساؤل الذى يطرحـه اخناتون عن عجـــز إلهـــه آمون عـــن شفاء تـــادو :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

روميـــو : . . . . . .

عجبا منك وأنت الراهب القدسى
والقس الالـهى الذي يمحو ذنوب الآثمين ،
والصديـق البـرّ بى ـ كيف ارتضـــــى
قلبك تعزيقى بالنفـى العتيـــــــد ؟
(المسرحية : ص ١٢٦)

ويتساءل اخناتون فى مرارة أمام أمه عن ارادة الاله آمون فى انقاذ تادو مـــن المرض وتناقض تلك الارادة المفترضة مع عـجز قدرته الواقعية :

هل أعجزه أن ينقـذها الا بالحمام ؟
أو ما كان فى وسعه أن يشفيها من ذاك الداء العقام ؟
(المسرحية ص ٣٨)

ثم يتساءل : كيف يجتمع الخـير والشر فى رب واحـد ؟
أيكون الرب رءوفا رحيمـا وفظا غليظـــا ؟
(المسرحية ص ٤١)

فى هذه التساؤلات جميعا نرى بطلينا يبديان حيرتهمـا ودهشتهما المريـــرة من القـدر من ناحية ، وممن يبررون ارادته من ناحية أخرى ، وهما فى ذلك يرضخـــان لتلك الارادة ، دون أن يسعى روميو للدفاع عن نفسه أمام المجتمع الذى أقر بنفيـــه ، ودون أن يسعى اخناتون الى البحث عن بديل لزوجته رافضا أن يخير من واقعـــــه ، بل ورافضا أن يصدقـه :

تسى : فاخلـع الحزن عنك بنى وهـــىء
نفسك لاستقبال عروس جديـــده
ستكون كما كانت لك تادو وأحلـى ،
وستصفيها حبا مثل حبك تادو وأقوى

الامير : أماه أحس كلامك هذا يمزق أحشائى
اذ يقطع من أملى فى عودتها للحياة
. . . . . .
أماه : جنانيك يا أماه دعـــــينى
استمتع برجائى هذا الضعيـــــف
ولا تسلمينى الى أنياب اليأس العتيد
(المسرحية ص ٤٢ ـ ٤٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد يقول قائل ان روميو قتل تيبالت ـ من عائلة كابيولت ـ حاسما بذلك موقفه من الصراع الاجتماعي ،وان اختاتون صادر أوقاف كهنة آمون متخذا بذلك موقفا صارما من أعدائه ٠

ونحن لا ننفي عن هذين البطلين الرومانسيين أنهما كانا غضوبين ، وأن غضبهما كان فائرا الى درجة فعل القتل ـ عند روميو ـ أو اذلال كهنة آمون ماديا كما فعل اختاتون ٠

غير ان روميو واختاتون لم يتخذا هذه المواقف طبقا لرؤية اجتماعية محددة بل كان الدافع القوى وراء كل مواقفهما الانفعال الداخلي الذى توقده العاطفة الذاتية ٠ فالرومانتيكيون " يجحدون ذلك الاتجاه العقلي الذى مجّده الكلاسيكيون ، ويستبدلون به العاطفة والشعور ٠ وهم يسلمون قيادهم الى القلب ، لانه منبع الالهام ، والهادى الذى لا يخطىء ، اذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير "(١)

فها هو ذا روميو يتزوج سرا من جوليت وهى ابنة خصم أبيه ، ويجرى هذا الزواج بعد ساعات معدودة من أول لقاء له بها ٠ ان هذا الزواج السرى الخاطف ضد العرف السائد في مجتمعه ،وهو أيضا محكوم عليه بالرفض الاجتماعي من قبل أسرتي العاشقين ٠ وبالرغم من هذين المانعين الاجتماعيين القويين يلهث روميو وراء عواطفه الخاصة نحو جوليت ويختارها دون سواها للاقتران بها ٠

كذلك يفعل اختاتون عندما يرفض نصائح مستشاريه وأمه بعقاب كهنة آمون عقابا مسلحا بالرغم من محاولتهم اغتياله على يد أحد أتباعهم ، فاذا باختاتون يعفو عن ذلك المجرم ويسالم من يتآمرون عليه

تـى : ..... ذاك المجـرم
لما واجه اختاتون فخاطبه ولدى بكلام
رقيق وساءله ماذا أغراه بقتل مليكه
ثم أنشأ يدعوه للايمان بدين آتون
(المسرحية ص ٨١)

هنا نجد باكثير قد قلد الموقف الذى يحسن فيه روميو الى تيبالت الذى جاء ليسيء الى روميو بل وليقتله :

---

(١) د ٠ محمد غنيمي هلال : الادب المقارن ، ص ٣٣ ـ ٣٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تيبالت : روميو ، بغضى لك يعجز أن يلقاك
بأحسن من أن يقول لوجهك " أنت لئيم "

روميو : لو تعلم ياتيبالت بما يقتضيني أن
أهواك ، ويجعل هُجْر كلامك عندى تحية !
ما كنت لئيما ٠٠ وداعا اذن
انى لاخالك تجهلني

تيبالت : لن يمحو قولك مما أسأت الىّ به شيئا
فارجع يا غلام وسل حسامك

روميو : أحتج عليك ، فانى لم أمسسك بسوء
قط ، ولكن أحبك أكثر مما تظن
وعسى أن تعرف يوما لماذا أحبك
كابيولت ـ وعزيز علىّ اسم اهلك
مثل اسم أهلى ـ أبشر بخير
(المسرحية ص ١٠٤)

فاذا كان روميو قد قتل تيبالت بعد ذلك غاضبا لمقتل مركيشيو على يد تيبالت فان ذلك القتل كان هياج لحظة ولم يكن موقفا اجتماعيا ٠ كذلك لم يكن قرار اخناتون بمصادرة أوقاف كهنة آمون الا وليد اللحظة التى عرف فيها من الرجل الذى كاد يقتله أن عميد آمون هو الذى دفعه الى جرمه هذا فعفا اخناتون عن المجرم ـ انسياقا وراء عاطفته المتسامحه ـ ثم صادر أوقاف آمون " لينفقها فى مجد آتون " (المسرحية ص ٨٢) ، وفى ذلك انسياق ذاتى أيضا لمرضاة قوى غيبية ٠

ثانيا : التوحد مع الطبيعة :

يرى الرومانسيون ان " الانسان اذا أراد أن يدرك الحقيقة العليا فعليه أن يعرف كل ما يستطيع معرفته من الصور الكونية التى خلقها الله ، ومن ثم كان حب الرومانسيين للطبيعة " (١) ٠

(١) د ٠رشاد رشدى : نظرية الدراما ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٢٠ ـ ١٢١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولقد كان روميو واخناتون يحاولان ادراك تلك الحقيقة العليا بالتعرف على الصور الكونية التى خلقها الله فى الطبيعة من حولهما .

فبينما يتعارك رجال أسرتى منتاجيو وكابيولت فى ميدان عام بمدينة فيرونا تسأل ليدى منتاجيو : من رأى اليوم روميو ؟ ألا أين روميو ؟ فيجيبها بنفوليو صديقه : . . . . . .

كنت أمشى سادرا ما بين هاتيك المروج
التى تمتد نحو الغرب من ركن المدينة
لاح لى من خلل الجميز روميو
فتيممت اليه ، ورآنى فانسلل
ومضى يوغل وسط الغابة الشجراء
لم أشأ اذ ذاك أن أتبعه
(المسرحية : ص ١٥)

ويحكى منتاجيو والد روميو عن رحلة ابنه كل صباح متوحدا بالطبيعة :

كم رأينا ثم روميو عندما
يستهل الصبح ، يمشى وحده باكيا
زائدا مدمعه طل الصباح الغريض ،
ومضيفا لسحاب الافق من أنفاسه الحرى سحابا
(المسرحية ص ١٦)

ثم نكاد نسمع نفس الكلمات على لسان كبير الكهنة ـ فى مسرحية اخناتون ونفرتيتى ـ حيث يبدو باكثير أنه نقل نقلا حرفيا وصف شكسبير لتعلق روميو بالطبيعة باكيا ليصف لنا اخناتون ببث الطبيعة شجونه على نفس المنوال :

كبير الكهنة : . . . . . .

ضاقت نفسه بالناس وبالارض ذرعا
فابتغى فى حقول السماء لعينيه مرعى
يخلو بالنهار الى نفسه واضعا خده فى يده
ينسى يومه ويحن الى أمسه الماضى
ويفكر فى غده الآتى ووراء غده
يرتاد الخلاء كمن يتلمس شيئا أضاعه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويقوم على ضفة النيل مذهوبا لبه ساعة بعد ساعه
ويهيم على وجهـه لا يعرف ماذا يريد ٠٠ الـخ
(المسرحية ص ٢٤ ــ ٢٥)

بـل اكـثر من ذلك التأثـر بشكسبير نجـده عـند باكثـير ، عـندما يصـف كاتبنا العربـي نهاية رحلة اخناتون الصباحية مثلمـا ينهيها شـكسبير علـى لسـان منتاجيو : فاذا ما طفقت كـفّ ذكـاء

ترفع الكلة بالمشرق أن هبى اورورا
رجـع ابنى يسرق الخطو فرارا من سناها ،
وأوى مخـدعـه قد أغلق الباب عليه والنوافذ
(المسرحية ص ١٦)

كبير الكهنة : فاذا نال الجهد منه وآذاه حـر النهار
عاد أدراجه للقصر وفى عينيه احمـرار
فيميل على كتبه يتصفح أوراقها باصطبـار
ويراجعها مرة بعد أخـرى
لا يمل لها قط طيا ونشـرا
(المسرحية ص ٢٥)

فاذا كانت القراءة هى سلوى اخناتون التى يتوحد بها فى قصره بعد توحـده بالطبيعة ، فاننا نجد روميو أيضا يفعل ذلك :

الخادم : ٠٠٠ هل يعـرف مولاى القـراءه
روميو : اى وربى ، انها سلواى فى ساعات همى
(المسرحية : ص ٢٧)

ثم يلقى باكثير مونولوجا مطولا على لسان اخناتون فى تشبيه مفاتن محبوبتـه بمباهـج الطبيعة (المسرحية ص ٦٦ ــ ٦٩) مقلدا بذلك شكسبير (١) الذى أنطـق روميـو مونولوجا مطولا يحمل نفس التشبيهات لمحبوبته جوليت (المسرحية ص٥٧ ــ ٥٩). ففى هـذه المونولوجات يوحـد العاشقان ــ الفرعـونى والاجنبى ــ بين حسن الطبيعة

---

(١) سوف نتناول بالتفصـيل الفروق الاسلوبية بين شكسبير وباكثير حول هذين المونولوجين فى الباب الثالث ــ الفصل الثامن من الرسالة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الانسانية المتمثل فى أنثوية المعشوقتين ـ نفرتيتى وجوليت ـ وحسن الطبيعة الكونية . ثم يصل هذا التوحد الى ذروته بحيث يصبح توحيدا لله خالق الحسن وواهبه للمرأة والكون ، ويصبح تمجيدا للمثال الالهى المطلق للجمال .

ومما هو جدير بالالتفات اليه هنا أن باكثير جعل اخناتون يتغزل فى الجمال النائم لمحبوبته النائمة نفرتيتى تشبهها بجمال الطبيعة ، وقد سبقه الى ذلك شكسبير عندما تغزل روميو ـ فى المونولوج الاصلى ـ فى الجمال الصامت لجوليت .

غير أن حب الطبيعة عند البطلين يفوق بكثير حالة التماثل بين موضوع الحب ـ أى المرأة ـ والطبيعة ، اذ يتسع عالم الطبيعة فى عينى روميو واخناتون لكى يطابق عالم الذات الشاعرة فى كل ما يشغلها من قضايا .

ففى اللحظة التي يتأهب فيها روميو لاكراه نفسه على مقاتلة خصمه تيبالت ، نسمع روميو يناجى الطبيعة راجيا اياها أن تسترجع منه روح الرقة التى وهبتها له السماء ، وأن تمنحه بدلا منها لهيبا للهياج أى روحا عنيفا للانتقام من تيبالت الذى قتل مركيشيو صديق روميو الحميم :

بنفوليو : ها قد عاد هذا الهائج تيبالت من حيث أدبر
روميو : أسليما يتيه انتصارا وخلّى ذبيح ؟
يا روح الرقة ، عنى اليك ارجعى لسمائك
وتعال لهيب الهياج فكن رائدى
(المسرحية ص ١٠٨)

بل اننا نجد القس لورانس ـ الاب الروحى لروميو ـ يرى فى هذه الشخصية تمثيلا للارض والسماء مجتمعتين معا ، ولذلك فهو يحذر روميو من التفكير فى الانتحار بعد نفيه لئلا تسخط عليه الارض والسماء ونفسه المتوحدة فيهما :

لورنس : اعلمن أنك فى سخط وجودك
قد سخطت الارض فيه والسماء
حيث فيك اجتمعت هذه الثلاثه
أفنسيت أنت أن تفجع فيهن معا ؟
ويك هذا الصنع عار بك شكلا وغراما

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وحجـــى ؛
كالمرابى ، أنت مـثر فى الجميع ،
غير أن مالك فيهن متاع يتحلين بحسنه
(المسرحية ص ١٣١)

ويتسع عالم الطبيعة أيضا فى عينى اختاتون ليجلق فيه حتى بعد أن تـــــزوج نفرتيتى ــ عـوضا عـن تادو ــ حيث يصر على القيام بنزهات قمرية كل ليلة ، بالرغـــم ن تعـرضه فى احدى هـذه النزهات لمحاولة اغتيال . فها هى ذى الملكـــة تى عـرب للمرية تاى عـن مخاوفهـا عـلى ابنها من هذه النزهات :

تـى : انظرى كيف حاول ذاك الشقى اغتيال ابنى
عـائدا من نزهته القمرية ليلة أمس
هـذى النزهات التى طالما كنت حذرته
منها ــ لو يسمع لى قولا ياتاى
(المسرحية : ص ٨١)

ان اختاتون باصراره على نزهته القمرية ــ التى يتوحد فيها بالطبيعة ــ يغامـر حياته ومملكه فى سبيل ذلك التوحـد . وهو هنا لا يبث الطبيعـة شجونه العاطفيـة لمتعلقة بالمرأة ــ كما كان يفعل قبل الزواج من نفرتيتى ــ بل هو يستلهم من الطبيعـة جى الاله آتـون :

تحكى نفرتيتى عـن بعض هذه الاستلهامات مخاطبة أمه :
. . . . . ولقد يأتينى مكـــدوداً فاحـاول ترفيهه
بالزهر أؤلفـه طاقة وأقدمها له
فيكون له الزهر شغلا جديدا يتعب فيه :
يتأمله جاهدا جهده ويحدثني
عـن لطيف المعانى فيه وتسبيحه للاله .
لكل فصيل من الزهر تسبيح وصلاه !
فالورد يقول كذا والشقيق يقول كذا
والنرجس والفل والدفلىَ والبهـــار
(المسرحية : ص ١١٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وحتى فى لحظات الاحتضار يحاول اخناتون ان يتنسم لآخر مرة فى حياته انفاس الطبيعة ، طالبا من أهله ان يدفعوا سرير الاحتضار الى الرواق :

ادفعونى ثمّ لكى أتنسم روح السماء !
النسيم العليل مشوق الى لقياى !
والروض الباسم يدعونى لاراه !
(يدفعون سريره الى الرواق)
ربّ ان الخراف التى ترعى أعشاب المروج ،
والطيور التى تشدو فوق أفنان الاشجار
والسحب التى تجرى متبارية فى الفضاء
ترتل آى الثناء عليك !
ما أبرك هذا الغيث سيكسو بالعشب آكام الوادى !
(المسرحية ص ١٦١

كذلك نجد روميو فى اللحظة المريرة التى يلتقى فيها بجوليت العروس التى سوف ينفى بعيدا عنها ليلة زفافها اليه ، نجده يرى فى الطبيعة مصداقا لانفعالاته فهو يرى فى أشعة الشمس " سياطا مخيفة فى الشرق " لانها تعلن له عن ضرورة الانصراف عن جوليت ومدينة فيرونا بأكملها طبقا لحكم الامير عليه :

روميو (لجوليت) : فتلك السياط المخيفة فى الشرق ،
تضرب فى أعطاف السحب بغير رثاء .
هاتيك شموع الليل انطفأن ، وهذا
طروب النهار على قمم الشامخات ،
خلال الضباب على مثل جمر الغضا ينتظر ! (المسرحية ص ٩٣

ثم يردد روميو تلك العبارة القوية الرقيقة المركزة :

كلما عظم النور زاد أسانا ظلاما
(المسرحية ص ١٤١)

وعندما يسمع روميو من خادمه بلتزار خبر موت جوليت ، تدفع شفتاه لتنطق صارخة :

أو قد كان هذا ؟ اذن أتحداكن ، نجوم السوء !
(المسرحية ص ١٨٨)

ان روميو هنا يتصور أن الطبيعة قد تآمرت عليه متمثلة فى نجوم السوء ، فقرر أن يتحداها ، ناويا أن يقتل نفسه ليرقد بجانب محبوبته ميتا ، قاصدا بذلك أن يتبع

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

جمال الطبيعة الميتة وفاء له (أى جوليت) عـن أن يظل حيا أمام الطبيعة الحيـة التى تتحـداه (نجوم السوء) .

يتضح لنا مما سبق أن روميو واخناتون كانا يستغرقان فى محاورة الطبيعـة واستلهامها ومجادلتها ككائن حسى ناطق عـاقل ، وكأنها شاهدة على حيـاة الشخصيتين ، بل وكأنها مشاركـة معهما فى صـنع حياتيهـما حتى الموت . ويبـدو أن باكثير ـ الى جانب حرصه عـلى محاكاه نموذج روميو عـند رسم شخصية اخناتـون المتوحـدة فى الطبيعة ـ كان حريصا أيضا عـلى ترديـد الرواية التاريخية الخاصـة بادعـاء اخناتون لنفسه " أنه أخذ مبادىء الآتونية عـن طريق الوحى الالـهى " (١)

ثالثـا : الذات المطلقـة

تبـدو كلمة التجربة قاصرة فى مدلولها الضيق عـن وصف الحياة العاطفيـة والانسانية لكل من روميو واخناتون اللذين وهبا ذاتيهما المطلقتيـن للحب وللانسانيـة . ذلك لان كلا منهما لم تكن علاقته بالمرأة أو بالبشر علاقة محددة تحديدا نسبيا طبقـا للمكان أو الزمان أو الموقف .

فقد ظهر بوضوح ـ فى مواقفهما من الصراع الاجتماعـى أو من الطبيعة الكونية ـ أنهما ينطلقان من عـالمهما الخاص وكأنه عـالم مطلق الى العالم الخارجى كأنـه يجب أن يخضع هو لذات كل منهما ، وأن يمنحهما ما يريـدان هما منه لا ما يريده .

فها هو ذا روميو يصور من يقلل من جمال محبوبته أو يقارنها بغيرها تزيقـا كاذبـا ، وكأن محبوبته تمثل الجمال المطلق الذى لا يقبل المقارنة ، ولذلك فهـو يصـد بنفوليو ـ صديقه ـ عـن مجرد التفكير فى اغرائه بحضور حفل آل كابيولـت للمقارنة بين فتاته وأية فتاة أخـرى :

بنفوليو : . . . . . .

ووازن هناك بعين العدالـه
بين الفتاة التى سأريك وبين فتاتك ،

---

(١) د . نجيب ميخائيل ابراهيم : مصر والشرق الادنى القديم ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦ الطبعة السادسة ص ١٩٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فحينئذ سأريك اوزتك البيضاء غـرابا

روميو : لئن ألحدت مقلتى بالجمال الذى أخلصته العباده
فحالت مدامعها الساكبات شـآبيـب نار
وان لم تمت غرقا فى الدموع فشـبت
ضـراما عليها ، حريق الزنادقة الكاذبين !
فتاة تفوق فتاتى جمـالا !
لقد كـبرت فـرية خرجت من لهاتك
سل الشمس شاهدة العالميـن
هل عاينتْ قط منذ بـراها الاله
ضـريبا لمعبودتى ـ بله أجمل منها ؟
(المسرحية : ص ٢٩)

ويـرد عـليه بنفوليو منتقـدا رؤيته الاحادية المطلقة لجمال فتاته . وهى تـلك الرؤية التى طغت عـلى عينى روميو فى نظرته لا لفتاته فحسب بل للعالم بأسـره :

بنفوليو : ، ما رأت عيناك سواها ، ولمّا وزنتَ
وضعتَ محاسنها وحدها فى كلا ناظريك
(المسرحية ص ٢٩)

ومثيل لقول روميو فى فتاتـه ، ذلك القول الذى ردده باكثير عـلى لسان بطلـه اخناتون حيث يقطع باستحالة أن يخلق رب أو اله أجمل من امرأته الراحلة " تادو " :

تـى : ان يأخذ تادو منك فسوف يعيضـك خـيرا منها
الامـير : خيرا منها ؟ هل يوجد خير منها يا أماه ؟
هل يقدر رب أو يسـتطيع اله
أن يخلق أجمل من تادو قط يا أماه ؟
(المسرحية ص ٤١)

هذا الحب المطلق للمحبوبة ، يطبقه روميو أيضا على مدينته " فيرونا " . فهـو لا يتصور أن يحيا بأرض أخـرى خـارج سور فيرونا ، بل يجد نفسه وقد حكم عليـه بالنفى من بلدته انه نفى من الحياة ، لان فيرونا ـ المكان ـ هى حياته المطلقـة لان فيها تحيا جوليت روح هذه الحياة :

لورنس : بل منذ هذا اليوم محظور بفيرونا مقامك
صبرا فان الارض واسعة المناكـب

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

روميو : أواه ليس وراء هذا السور دنيا
بل هنالك مطهر ، لا بل عذاب ـ بل جهنم
فالنفى من أسوار فيرونا اذن موت محرف
أعلمت انك حين تدعو الموت نفيا
انما تهوى على رأسى بفأس من ذهب
فترضّه رضّا وفى فمك ابتسامه !

(المسرحية ص ١٢٤)

كذلك يصور اخناتون لامه مدينة " اخيتاتون " تصويرا مشبوبا بالحب المطلق أنار دهشة من يسمعه لانه يتحدث عن المكان ـ المحدود ـ برؤية غير محدوده :

اخناتون : .....

سترين بها وترين بها ما لم ترمن
قبلها عيناك ولم تسمع أذناك

تى : أالى هذا الحد تعشقها يا بنى
فماذا تركت لزوجك أو أمك ؟

اخناتون : لو كانت هذى المدينة أما حنونا
لكانت اياك يا أماه (يعانقها ويقبل رأسها)
ولو كانت زوجا حسناء
لكانت أم مريتاتون (يشير الى نفرتيتى)

(المسرحية ص ١٠٥)

ويطابق اخناتون نموذجه روميو بل ونموذج البطل الرومانسى بصفة عامة ، عندما يجعل من عينيه ـ أى من ذاته ـ مجالا للانطلاق من سجن المكان وقيد الزمان :

اخناتون : هلمى اذن فانظرى فى عينى
وانطلقى من سجن المكان وقيد الزمان
(تقترب نفرتيتى منه وتنظر فى عينيه)
حدّقى فى عينى .. ماذا ترين ؟

نفرتيتى : أرى .. لا أرى يا حبيبى شيئا

اخناتون : انظرى يا روحى أما تبصرين سماء فوق سماء
تحت سماء ـ أما تبصرين فضاء لا حد له

(المسرحية ص ١٤٤)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومما يلفت النظر في شخصيتي روميو واخناتون أنهما يستلهمان المعرفة اليقينية من رؤى غيبية ومن احلام اليقظة ومن نجوم السماء ومن التحديق في عيني المحبوبة ، وذلك اكثر من ــ أو بدلا من ــ الوقائع المادية الظاهرة لهما . وهذا هو الحال عند الرومانسيين الذين " يجسدون معاني غريبة غير مألوفة تنتمي الى عالم ما فوق الحواس " (١)

تي : ما كنت بحاسبة أن يبلغ بابني الامر
الى أن يزعم ان الرب يخاطبه
ويأمر الرب يقول ويفعل ، في اخلاص
قوى ليس يبالي فيه بذكرى أب
أو مشورة أم ، ولا يخشى من صغير أو كبير
ولا يتهيب مما يهدد مهجته من سوء أو
يتهدد سلطانه في مصر وفي غيرها من ضياع
(المسرحية ص ٨٠)

ان اخناتون المستغرق في رؤاه التي تحدث عن الهه آتون ، لا يتنبه الى مؤامرات كهنة آمون التي يزعزعون بها عرشه ، بل ولا ينوى أن يتحداهم عينا بعين ، وسنا بسن ، وسيفا بسيف ، لان رؤياه لآتون تلهيه عن ذلك الصراع ، وتدعوه الى عدم الخوض في معركة مع أعدائه لان الرب آتون " جعل الحب أسسا تقوم عليه السماوات والارضون " (المسرحية ص ١٢٠) .

ويستلهم اخناتون أيضا من عيني محبوبته نفرتيتي ما خفي عليه من أمور عالمه المادي ، حتى أن نفرتيتي نفسها ــ مصدر الالهام ــ لا تعي شيئا مما يستلهمه من عينيها ، فالمربية تاي تبرئ نفرتيتي من اتهام الملكة تي لها بأنها هي التي سلبت عقل اخناتون :

تاي : كلا يا مولاتي .. كل ما كان من أمرها
انه يستطلع عينيها كلما غم أمر عليه
فتبدو له فيهما أشياء غريبة ،
وهي المسكينة لا تدري منها شيئا
(المسرحية ص ١١٠)

---

(١) د . نهاد صليحه : المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة ، المكتبة الثقافية (٣٦٧) ، ١٩٨٢ ص ١٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فاذا بحثنا عن رؤى روميو وأحلام يقظته التى تحجب عن عينيه العالم المادى ، حتى أنه لا يحس بوجوده الجسدى على الارض ، بل ويخيل اليه أنه فى مكان غير المكان الواقف فيه مع صديقه بنفوليو :

بنفوليو : مهلا ، على رسلك يا روميو !
لا تضيعنى هنا وحدى

روميو : بل الضائع والغاوى أنا !
ليس روميو من ترى ، لست بروميو
فالتمسه فى مكان غير هذا ان تشأ
(المسرحية ص ٢٠)

ويعتمد روميو أيضا على حدسه فى توقع حادثة تقلب مصيره رأسا على عقب ، وقد تودى بحياته بالرغم من أن جو " المسرح العتيد " يحيط به من أصدقائه الذين يتأهبون للهو فى حفل آل كابيولت :

وكأن روميو يتنبأ بما سيعرّض حياته للخطر بمجرد أن يلاقى جوليت ، وذلك قبل أن يلقاها أو يعرفها :

روميو : ..... فخاطرى
يوحى الىّ بأن سرا لم يزل سرا بافئدة النجوم
يريد يعصف بى الليلة بين هذا القصف والمسرح العتيد
وبضربة الموت الوحىّ يريح فى صدرى فؤادا
من حياة لا تطاق ، وأنت يا رباه ،
يا من فى يديه دفتى ، وجّه شراعى !
(المسرحية ص ٤٣)

وفى اليوم الذى سيلقى فيه روميو حتفه — دون علمه بذلك — يتحدث عن بشارة رؤياه لموته بجوار حبيبته جوليت وهى تقبّله ميتا :

روميو : ان يكن لى أن أطمئن الى
صدق ما يحكيه ملوك الكرى
فبشارة رؤياى أنباء خير ستطرب سمعى وشيكا
ان عاهل صدرى استوى عاليا فوق عرشه ،
وأحس طوال نهارى هذا بروح عجيب
يسمو بى عن هذه الدنيا بخواطر راقصة بالحبور
قد رأيت كأن حبيبة قلبى أتت فرأتنى ميتا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

عجبا والله لحلم يحس الميت فيه ويفكر
حلم صبّ تلك الحياة على شفتي من القبلات !
(المسرحية ص ١٨٧)

ويصدق شكسبير على نبوءة روميو بحيث يجعل جوليت تفعل ـ دون علم لهما برؤيا روميو ـ ما تمناه روميو في رؤياه بحذافيرها :

جوليت : .....
سم ـ لا ريب ـ حساه الحبيب فكان نهايته الدائمه
اكذا يا بخيل شربت الجميع ، ولم تترك
قطرة للصديق ، أبل بها ظمأي بعدك ؟
سأقبّل فاك ، لعلى أصيب بقية سم
على شفتيك ، فأقضي نحبي والحق بك
(تقبله)
ما أدفأ هاتين الشفتين !!
(المسرحية ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨)

ويقلد باكثير نموذج الشكسبيري ، حين يجعل اخناتون يرى رؤيا تنبئ عن قرب موته وذلك قبل أن يتعرض للموت في الفصل الرابع والاخير . ففي الفصل الثاني الذي وضع له باكثير عنوان " الايمان " يعرّض كاتبنا بطله اخناتون المؤمن ايمانا مطلقا بالهه آتون للرؤيا الاتية :

اخناتون : (يصيح من على سريره)
ابق يا حامل الفجر ! ابق هنا
ان نورك هذا ينعش قلبي !
وانت امكث يا من في يمناه الشمس
يا حامل الشمس لا تذهب عني
لا تتركني وحدي في الظلام
امكث عندي أو خذني معك

نفرتيتي : ..... من تنادي ؟

اخناتون : (يجلس)
أواه ! أما كانت الا رؤيا في المنام !
ان قلبي يرجف ...
(المسرحية ص ٩٦ ـ ٩٧)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويموت روميو واختاتون سريعا بعد رؤياهما ، وكأنهما يسعيان الى الموت أو يجربانه ويستطلعانه وهما على قيد الحياة ، وكأن الموت في ناظريهما تجربة جديدة " تستحق السعي وراءها مهما كلفت صاحبها . وقد تكون هذه التجربة أغرب تجربة يقدم عليها الانسان وهي تجربة الموت " (١)

فمصداقا لذلك القول نجد ان روميو أقدم على الموت بارادته متجرعا سما اشتراه بنفسه ليتناوله في قبر جوليت وفاء لقيمة الحب المطلق عنده .

كما ان اختاتون أقبل على طعنة قائد جيشه حور محب متحمسا وذلك بدلا من عدوه عبد آمون ، الذي كانت الطعنة موجهة اليه ، تأديبا له على اهانة اختاتون .

وفي هذا الاقبال الاختياري على الموت يكتمل الانطلاق الرومانسي بالذات الهائمة نحو الحياة المطلقة المنتظرة بعد الموت حتى تصبح مفارقة الروح للجسد حلما دائما وأمنية غالية لتحقيق أمنيات أكثر غلوا واطلاقا . اذ يبدو أن الخيال الرومانسي يصل في تأثيره البالغ على صاحبه الى درجة تجعله " يؤمن بالامانى ولا يسأل ان كانت حقيقة أم لا . فهو قد يخدع نفسه عن الواقع ويبني لنفسه عنه صورة خاصة بدلا منه ... وقد جازفت وجهة النظر الرومانسية بالسماح للناس أن يعيشوا عوالمهم الخاصة دون أن يولوا ما يدور حولهم عناية كافية ، وذلك لانها خلعت على الذات الفردية قيمة عالية جدا ... وقد تكون روح الرومانسية سما ناقعا حين يترك لها أن تنطلق متحررة دون قيد ، ولا غرابة في أن مصطلحا رومانسيا يستخدم في لوم الافعال والافكار التي تنحرف عن النظام القيمي المقبول .. " (٢)

ان القيم المطلقة للموت والحياة والحب هي التي وجهت بل سيطرت على رؤية بطلينا للعالم ، وللصراع الاجتماعي فيه ، حتى أنهما كانا يتحاشيان التورط فيه ، الا أن هذا الصراع فرض عليهما أن يموتا فداء له ، وذلك بعد أن تعذبا واصطليا بناره في حياتهما .

---

(١) د . عزالدين اسماعيل : قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ، القاهرة دار الفكر العربي ص ١٦٤

(٢) سير موريس باورا : الخيال الرومانسي ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ص ٣٣٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد حرص باكثير على تقليد شكسبير الذى تعود أن يميت معظم أبطاله على المسرح - كتقليد رومانسى " يقضى بأن تعرض الحوادث فى اماكنها وأن يموت الابطال على المسرح بعد أن كانوا فى الكلاسية يذوقون موتتهم دون أن يشهدهم النظارة " (١) - فسمح باكثير لاخناتون أن يموت على المسرح أيضا ، مثلما سمح لكثير من أبطال مسرحياته الذين سيأتى ذكرهم فيما بعد .

موقع الأديب علي أحمد باكثير

(١) د . غنيمى هلال : الرومانتيكية ، دار نهضة مصر ١٩٧١ ص ١٧٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل الثاني

النموذج البهلولي

(بهلول الملك لير / أبو دلامة)

في هذا الفصل ننتقل الى النموذج البشرى الثانى المؤول تأويلا باكثيريا خاصا والمنقول عن نموذج شكسبيرى معروف هو شخصية The fool في مسرحية شكسبير " الملك لير " المقارنة بمسرحية باكثير " أبو دلامة " .

وقد يتبادر للوهلة الاولى تساؤل : ما علة اختيار بهلول لير ـ دون غيره من بهاليل شكسبير أو من مضحكى ملوكه مثل فولستاف مضحك الامير هال ولى عهد الملك " هنرى الرابع " ـ لمقارنته ببهلول باكثير " أبى دلامة " مضحك الخليفة المهدى دون غيره من مضحكى الحكام عند باكثير مثل اختوم مضحك فرعون فى " الفلاح الفصيح " وجحا مضحك أهل الكوفة والساخر من الحاكم الاجنبى فى مسرحية باكثير " مسمار جحا " ؟

ان الاجابة على هذا التساؤل تستلزم التعرف على هؤلاء البهاليل حتى نصل الى ابرز العناصر المتشابهة وتلك المتفاوتة فى هذا الفصل بين بهلول لير وأبى دلامة .

وقبل التعرف على هؤلاء البهاليل فاننا نلاحظ مبدئيا ضعف امكانية المقارنة بين شخصية الخادم الذكى فى الكوميديات الرومانية وشخصية " ابى دلامة " الباكثيرية ذلك لان أبا دلامة لم يكن خادما فى بلاط الخليفة المهدى بل كان نديما للخليفة مقربا منه لظرفه وسرعة بديهته ، ولم يعرض باكثير صورا لخدمة أبى دلامة لخليفته أو لتكليفات خدمية كلف بها الخليفة مضحكه لحل أية مشكلة خاصة بالخليفة أو ذويه أو أية مشكلة عامة كان الخليفة مهموما بحلها . بل اننا سوف نلاحظ أن محاولة أبى دلامة لحل مشكلة حرب الخوارج قد تطوع لها أبو دلامة تطوعا ـ أثار غضب الخليفة وسخطه على أبى دلامة معتبرا ذلك تدخلا وتطفلا من هذا المهرج فى أدق شئون الدولة ـ مما جلب على أبى دلامة متاعب جمة .

أما عن شخصية فولستاف ـ مضحك الامير هال وريث عرش الملك هنرى الرابع ـ فهو وان كان قد صوره شكسبير " فى صورة الرجل البدين المسرف فى البدانة كأنه كتلة من الشحم ، الرجل الشره الاكول .. السكير العربيد .. الفاسق زير النساء ..

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجبان الرعديد ٠٠ الفشار ٠٠٠٠ وهو مع كل هذه الرذائل شخصية ترغمنا على التعلق بها لانه طيب القلب ، ولانه صاحب فلسفة فى الحسة تدفعنا الى الضحك دفعا " (١) ، وان كان أبو دلامة الباكثيرى يشارك فولستاف الشكسبيرى فى كثير من هذه الرذائل ــ على نحو ما سنتعرض له بالتفصيل ــ الا أننا سوف نلاحظ فارقا أساسيا يكفى لالغاء أية مقارنة محتملة بين هذين المهرجين حيث يتمثل هذا الفارق فى عدم قدرة أو رغبة أبى دلامة فى اغواء الخليفة المهدى اغواء شيطانيا وذلك على العكس من شخصية فولستاف " فمن يتأمل شخصية فولستاف والدور الذى لعبه فى اغواء الامير الشاب برنس هال يجد ان فولستاف لم يكن رجل غوى بل كان مصدر الغواية نفسه بمثل ما كان مفيستو فوليس مصدر الغواية بالنسبة لفاوست ، ولكنه يندحر فى النهاية لان الامير الشاب استطاع فى آخر لحظة ، وبجهاده وفضائله الذاتيه ، أن يتحرر من تأثيره الخبيث ويرتقى العرش الذى ينتظره" (٢) ٠

أما عن البهلولين الباكثيريين اللذين قد يزاحمان أبا دلامة فى سبيل اجراء مقارنة بينهما ــ أى بين جحا فى " مسمار جحا " واخنوم فى " الفلاح الفصيح ــ وبين بهلول ليرو ذلك لجمعهما بين التهريج والحكمة بذكاء وظرف شديدين وهما يشبهان فى ذلك بهلول ليرالذى " وهب القدره على التغلغل بعمق والوصول الى مدى أبعد من حدة الفطنة وسرعة البديهة التى جعلته مهرجا فائقا للبلاط ٠ فبهلول لير هو فى الحقيقة المهرج الحكيم The Sage - Fool الذى يرى الحقيقة ويتمتع بدور فكرى يتجاوز المغزى الانفعالى " (٣) ٠

الا أن هناك أيضا ما يضعف امكانية المقارنة بين " جحا " أو " أخنوم " وبهلول ليرنظرا لاختلاف طبيعة العلاقة التى جمعت بين كل بهلول وسيده ، اذ كان جحا ثائرا على الحاكم الاجنبى للكوفة ساخرا منه مدبرا حيلا ظريفة بارعة لاحراجه أمام الشعب تمهيدا لطرده من البلاد ٠ هذا بينما كان اخنوم يستعيد بفرعون من أذى وزيره الفاسد " رنزى " ولذلك انحصرت العلاقة بين " اخنوم " و " فرعون "

---

(١) د ٠ لويس عوض : البحث عن شكسبير ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨ ص ٨٨

(٢) نفسه ص ٩٠

(٣) Enid Welsford : The Fool, His social And Literary History, London, Faber and Faber 1935 , P. 253

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فى اطار العلاقة بين شاك ومشكو اليه أو بين متظلم وقاض (١) .

وبعبارة أخرى فان عناصر الخدمة والمناوءة والملازمة من جانب " اخنوم " و " جحا " لحكامهما لم يشر باكثير الى وجودها ، بينما زخرت مسرحيته " أبو دلامة " بالعديد من المواقف التى كان فيها هذا البهلول ملازما لخليفته وندمائه فى معظم مجالسه مما يقرب من امكانية عقد مقارنة بين أبى دلامة وبهلول لير .

على أننا نبادر بالتأكيد على أنه وان كان ابراز العناصر المتشابهة ضرورى فى المقارنة الا أننا لن نغفل ضرورة ابراز العناصر المتفاوته لان هذا يقودنا الى تحديد مستوى الشخصية فى بنيتها ودورها .

ولعل أول ملاحظة تتعلق بالتفاوت بين شخصيتى أبى دلامة وبهلول لير تتمثل فى درجة الجدلية بين التهريج والحكمة حيث أننا سوف نجدها فى مستوى أدنى لدى أبى دلامة من تلك الدرجة القصوى التى بلغها بهلول لير كمهرج حكيم من الطراز الاول اذ أنه " على كثرة المهرجين الذين وضعهم شكسبير فى مسرحياته ليس بينهم من له هذا العمق ، وهذا الحضور ، وهذه الضخامة التى نجدها فى بهلول لير . انه صوت العقل ، وصوت السخرية معا ، صوت الضحك وصوت التقريع . انه الوجه الآخر لشخصية الملك . لا الحكمة كلها حكمة ، ولا الحماقة كلها حماقة ، والتبادل بينهما أسهل من تقليب وجهى قطعة النقد " (٢) . كذلك سوف نلاحظ اختلاف ابى دلامة فى درجة انتقاله من الغباء ـ أو التغابى ـ الى الحكمة عن بهلول لير الذى " كان مثالا رهيبا على تبادل الموقع بين الرجل الحكيم والغبى " (٣) .

---

(١) نظرا لاختلاف طبيعة العلاقة بين اخنوم وسيده وجحا والحاكم الاجنبى من ناحية وبين بهلول لير وملكه من ناحية أخرى ، مما لا يشجع على عقد مقارنة بينهم ، لذا سوف يكون تعرضنا لمسرحيتى باكثير (الفلاح الفصيح) و (مسمار جحا) بتفصيل اكبر من زاوية بحث أخرى (الخطاب الدينى المباشر فى هاتين المسرحيتين وغيرهما) وذلك فى الباب الثالث من هذه الرسالة .

(٢) جبرا ابراهيم جبرا : مقدمة ترجمته لمسرحية الملك لير لوليم شكسبير ، القاهرة روايات الهلال العدد ٢٦٥ يناير ١٩٧١ ص ١١ ، ١٢

(٣) Enid Welsford: The Fool, Op.cit, P. 254

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وفيما يلى عرض للعناصر المتفاوته والعناصر المتشابهة بين البهلولين :

أولا : الشواهد التاريخية :

ان أول ما يلفت النظر عند التأصيل التاريخى لفكرة البهلول — أن شكسبير قد أضاف شخصية البهلول من عنده وليس لهذه الشخصية أساس تاريخى عند " هولينشد " حيث أن شكسبير لم يرجع الى سجلات هولينشد لاستلهام شخصية بهلوله وانما " رجع الى هذه السجلات التاريخية لاستقاء قصة لير وبناته الثلاث " (١) .

والجدير بالذكر أيضا أن كُتّاب الدراما الاليزابيثية " لم يستفيدوا من شخصية البهلول الا قليلا . ولكن فى هذا الشأن — مثلما فى شئون أخرى كثيرة — يخرج شكسبير عن هذا التعميم السائد اذ يجعل من شخصية البهلول نمطا اجتماعيا محددا له دعوة معترف بها وفطنتها التى تدحض مزاعم الغرور الانسانى . ذلك بعد أن كانت قيمة شخصية البهلول بالنسبة لجمهور عصر النهضة نابعة من التلون السريع والفانتازية والغرابة أو الخروج عن المألوف الاجتماعى "(٢)

واذا كانت شخصية بهلول الشكسبيرية مأخوذة عن دور المهرج فى مسرحيات العصور الوسطى الا أنه " فى مسرحيات الاسرار الفرنسية ومسرحيات الكرنفالات الالمانية نجد أن المهرج ليس واحدا من شخصيات المسرحية وانما هو شخصية المهرج التقليدية بشحمها ولحمها ، تقف على مسافة من هذه الشخصيات ، تعلق على مجرى الاحداث ، وتقوم بدور الواسطة والرابطة بين خشبة المسرح وبين القاعة ، فهو اذ ذاك قريب الشبه بأفراد الكورس فى الدراما الاغريقية " (٣) .كما أننا سوف نلاحظ أن شكسبير قد طور شخصية المهرج التقليدية " حتى انتهى بها الى أن أصبحت فى الملك لير شخصية أساسية تجمع بين الدور القديم —

---

(١) د . نهاد صليحة : " الملك لير بين التراجيدية والعبث والسياسة " ، مجلة القاهرة العدد (٤١) فى ١٢ نوفمبر ١٩٨٥ ص ٣٠

(٢) Enid Welsford : The Fool , Op. cit, P.P. 248 , 249

(٣) د . على الراعى وآخرون : المسرح العربى ، الكويت ، كتاب العربى رقم (١٨) يناير ١٩٨٨ ص ١٦٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

دور المهـرج ـ ودور الشـخصية الانسانية الحية " (١) .

ومما يحسب لشكسبير أيضا أنه قام بتنويع شخصياته البهلولية فى أكثر من عمـل درامى له مثلما فعل فى مسرحيتيه " الليلة الثانية عشرة " و " كما تحب " حيـث استطاع شكسبير ان يجذب تعاطفنا مع أولئك الذين يعرضون عن الواقع ويلجـأون الى الحلم بدلا منه ، لذا صار طبيعيا أن يصبح بهلول شكسبير شخصية رئيسيـة وجذابة تقوم باسهام كبير فى الفعل " (٢)

واذا كان شكسبير قد رجع الى التاريخ الانجليزى فى استلهام شخصيـة فولستاف ـ مضحك الهنرى هال ـ فى مسرحية " هنرى الرابع " ـ حيث أن هـذا المهـرج هـو فى الاصل " شخصية معـروفة فى التاريخ الانجليزى هى شخصيـة السير جـون أولد كاسل " (٣) الا أن شكسبير ـ كما سبق أن قلنا ـ لم يرجع الـى التاريخ الانجليزى لاستلهام شخصيـة بهلول لير بل لاستلهام شخصيات الملك لـير وبناته الثلاث .

هـذا ، بينما استمـد باكثير شخصية أبى دلامة من كتاب " الاغانى للاصفهانى(٤) وقد يقول قائل ان التباعـد بين المصدرين التاريخيين المذكورين قد ينسف منـذ البداية أرضية التشابه بين شخصيتى بهلول لير وأبى دلامة . الا أن الرد البديهـى على ذلك هـو أن باكثير قد اطلع عـلى مسرح شكسبير الى جانب اطلاعـه على التراث العربى ، كما أن باكثير قد أعاد تصوير شخصيـة " زيد بن الجون " التاريخيـة تصويرا دراميا بحيـث صارت شخصيـة أبى دلامـة الدرامية مغايرة لاصلها التاريخـى من ناحيـة ومقربـة من النموذج البهلولى الشكسبيرى من ناحية أخرى . كمـا أن هناك مسافة موضوعـية تفـرق بين الحقيقـة التاريخية والحقيقة الدرامية " فالشعـر يكون اكـثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه لان الشعر عندئذ يميل الى التعبير عـن الحقيقة الكلية أو العامة ، بينما يميـل التاريـخ الـى التعبـير عـن الحقيقـة الخاصة أو الفردية (٥) ذلك لاننا سوف نلاحظ ـ عند التعرض للسمات المشـتركة

---

(١) د . على الراعى وآخرون : المسرح العربى ، مرجـع سـابق ، نفس الصفحـة

(٢) Enid Welsford : The Fool , Op. cit. P. 251

(٣) د . لويس عوض : البحث عن شكسبير ، مرجع سابق ص ٨٥

(٤) أبو الفرج الاصفهانى : الاغانى ، طبعة دار الثقافة ، بيروت ، المجلد العاشـر ، ص ٢٤٧ ـ ٢٨٥

(٥) أرسطو : فن الشعر ، ترجمة الدكتور ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٣ ، ص ١١٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الاخرى بين بهلول لير وأبى دلامة ـ أن باكثير قد رسم صورة " لمهرجه الحكيم " تختلف عن صورة " الجبان الفخور " التى رسمها الاصفهانى لزند بن الجون (١)

ولعل الاختلاف بين الصورتين مرجعه الى الظروف الموضوعية التى تحكم معالجة كل من المؤرخ والكاتب المسرحى أو الروائى للشخصية التاريخية ، "فالصورة التى يقدمها المؤرخ لابد أن تكون مرتبطة بمكان وزمان محددين ، لا يجوز التصرف فيهما بأى تغيير ، يستهدف المواءمة مع الصورة المطلوبة على نحو ما يفعل الروائى"(٢)

غير أن هناك من يرى أن مسرحية " أبى دلامة " "ربما كانت أقل مسرحيات باكثير التاريخية قدرة على تجاوز الماضى الى الحاضر مع ذلك المهرج المضحك والمعروف للعامة قبل الخاصة بما روى عنه من أحاديث وما روى عنه من نوادر" (٣) ثم يعود هذا الناقد ليتناقض مع مقولته بأن يضيف اليها قوله بأن باكثير جعل أبا دلامة " فى مواقف بعينها من المسرحية يقوم بدور المعارض للخليفة المهدى ، واذا كانت المعارضة قد اتسمت فى بعض المواقف بقدر من الدعابة والمرح الا أنها فى بعض المواقف اتخذت الطابع الجاد والتحريض كما هو الامر فى موضوع الخوارج " .

معنى هذا أن الدور السياسى المعارض الذى منحه باكثير لابى دلامة لم يكن هو نفسه الدور الذى قام به زند بن الجون تاريخيا . فاذا كان الامر كذلك فان الناقد هنا يؤكد من حيث لا يدرى أن باكثير استطاع فى هذه المسرحية أن يتجاوز الماضى ـ التاريخى ـ الى الحاضر المعاصر بحيث صور شخصية أبى دلامة كما ينبغى أن يكون وليس كما كان بالفعل . وفى هذا نفى لزعم الناقد بفقدان باكثير فى هذه المسرحية القدرة على تجاوز الماضى الى الحاضر .

---

(١) مما يؤخذ على الاصفهانى أنه " ... اهتم بسرد الجوانب الانسانية الضعيفة فى حياة الشعراء ، وركز على جانب الخلاعة والمجون فى تصرفاتهم ، وأهمل الجاد الرزين المعتدل منها "

د . الطاهر أحمد مكى : دراسة فى مصادر الادب ، دار المعارف ط ٥ ١٩٨٠ ص ٢٠٤

(٢) د . لطفى عبد الوهاب : " الحقيقة التاريخية " ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الاعلام الكويتية ، عدد يناير ١٩٨٧ ص ١٩٣

(٣) د . عبد العزيز المقالح : " البدايات الاولى للمسرح فى اليمن " ، مجلة عالم الفكر ، وزارة اعلام الكويت ، يناير ١٩٨٧ ص ٥٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهناك أيضا من يزعم أن باكثير نقل نقلا حرفيا المواقف التى عرضها الاصفهانى والتى تثبت جبن أبى دلامة وخوره حيث " التزم باكثير بتصوير هذا البعد أو السجية الخلقية فصور أبا دلامة جبانا يتعلل للتخلف عن المشاركة فى القتال برغبته فى البقاء مع روح بن حاتم – قائد جيش الخليفة المهدى – ليشد أزره ويشير عليه ، فاذا أخفقت هذه التعلة ، دفع بأخرى " (١) ثم يطلق صاحب هذا الزعم حكمه على هذا الموقف وعلى تلك الشخصية قائلا : " وتتحدد شخصية ابى دلامة من خلال هذا الموقف كشخصية نمطية من طراز " الجبان الفخور " (٢)

غير أننا نرى أن القول بالتزام باكثير التزاما حرفيا بالصورة التاريخية لشخصية أبى دلامة زعم قابل للتفنيد ، وذلك بالرجوع الى الرواية التاريخية التى رواها الاصفهانى عن أهم المواقف التى تتعلق بجبن أبى دلامة لنرى كيف أن باكثير قلب هذا الموقف رأسا على عقب وأحال شخصية " الجبان الفخور " التاريخية الى شخصية " المهرج الحكيم " أو " المهرج الشجاع " .

فقد نقل الينا الاصفهانى رواية أبى دلامة عن هذا الموقف قائلا :
" أتى بى المنصور أو المهدى وأنا سكران فحلف ليخرجنى فى بعث حرب فأخرجنى مع روح بن حاتم المهلبى لقتال الشراة (أى الخوارج) " (٣)

هذه الرواية التاريخية تبين لنا أن أبا دلامة لم يدخل الحرب الا عقابا له على سكره . غير أن الصورة الدرامية التى رسمها باكثير لابى دلامة تبدو على العكس من ذلك تماما ، اذ أننا نجد أبا دلامة الدرامى يسعى بارادته الغاضبة الواعية سعيا متعمدا لتوبيخ الخليفة المهدى ومعارضته فى مقاتلة الخوارج منطلقا من رؤية سياسية واجتماعية ناضجة تقوم على مبدأ عدم وجوب مقاتلة أبناء الامة الواحدة أو أبناء العقيدة الواحدة بعضهم لبعض .

وأبو دلامة الجديد – مهرجنا الحكيم – على استعداد للمجاهرة بمعارضته أمام رجال القصر بل وجنود الخليفة ، دون أن يخشى فى ذلك العقاب الوخيم الذى يمكن أن يأمر به الخليفة تأديبا لمن يفسد عليه أمته التى لا يجب أن تصغى لصوت غير صوت قعقعة السيوف وصهيل الخيول الراكضة فى ميدان القتال مع الخوارج .

---

(١) مديحة عواد : مسرح على أحمد باكثير ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٨٠ ص ٨٣

(٢) نفسه ص ٨٤

(٣) الاصفهانى : الاغانى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٥ ، ٢٥٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ها هو ذا أبو دلامة ينتقد تورط الخليفة المهدى فى محاربة الخوارج ، وذلك أمام صاحبيه الجنيد وأبى عطاء ، وذلك بالرغم من أنهما جاءا ليعزيا أبا دلامة المهموم بوفاة ابنه الاكبر دلامة ، وهو موقف ينشغل فيه الانسان عادة عن أمور مجتمعه بانكفاء ذاته على أحزانه ، ومع ذلك لا ينسى أبو دلامة قضية أمته :

أبو عطاء : أراك كثير التجنى على المهدى يا أبا دلامة ، فلعله ما نسى أن يبعث لتعزيتك الا لما يشغله اليوم من أمر هؤلاء الخوارج الذين استشرى خطرهم

الجنيد : نعم قد صار اهتمامه بهم حديث الناس فى كل مكان

أبودلامة : ما أدرى والله لماذا يريد أن يحاربهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون أن لا اله الا الله وأن محمدا رسول الله ، أفلا يتركهم وشأنهم ؟

الجنيد : (بصوت منخفض) صه ! لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة .

أبو عطاء : نعم ... حذار يا أبا دلامة !

أبودلامة : والله لأقولن هذا لرجاله فى القصر ولجنوده أيضا ، فما أرى جلهم الا راغبين عن الخروج لقتال هؤلاء المسلمين .

أبو عطاء : ويلك يا شيخ اياك أن تفعل فو الله ليكونن وبالا عليك .

أبودلامة : وأنا والله لا أبالى (١)

هذا هو الموقف الدرامى الذى رسمه باكثير لشخصية أبى دلامة الشجاع ، فهل يوجد أدنى تشابه بين هذه الشخصية هنا وشخصية الجبان الفخور التى تحدث عنها الاصفهانى ؟

بل ان باكثير يزيد على ذلك بادخال أبى دلامة على الخليفة نفسه لمواجهته بمعارضته التى اتخذت اسلوبا تهكميا يبدو فى ظاهره انه تهريج ولكنه فى حقيقته يحمل حكمة لم يتحل بها مستشارو الخليفة أنفسهم .

---

(١) على أحمد باكثير : أبودلامة ، القاهرة ، مكتبة مصر ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص ٩٧ ـ ٩٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أبو دلامة : يا أمير المؤمنين لقد ظننت أن الله عز وجل هو الذى خلق هؤلاء الخوارج كما خلقنى وخلق أمير المؤمنيـن

المهدى : ويلك أفى ذلك شك يا فاسق ؟

أبو دلامة : فقد بدا لى أن لو علم الله انهم سيكونون أعداء له ما خلقهم

روح : فهم أعـداء أمير المؤمنين ويلك

أبو دلامة : أجل انهم لكذلك

روح : أفلم تقل للجنود ان مسالمة هؤلاء أفضل ؟

أبو دلامة : بلى

المهـدى : (غاضبا) قبحـك الله أفقلت ذلك ؟

أبو دلامة : نعم يا أمير المؤمنين ... ان محاربتهم ستجعلهم أشـد عداوة لك ، ولكن مسالمتهم ستفيء بهم اليك ، وتجعلهـم لك أصـدقاء .

(المسرحية ص ١١١)

هكذا تختلف شخصية أبى دلامة الدرامية عـن شخصية زند بن الجون التاريخية ، مثلما جعل باكثير شخصية اخناتون الدرامية تختلف عـن شخصية اخناتون التاريخيـة حتى صارت اكثر قربا من شخصية روميو الدرامية على نحو ما سبق أن رأينا (١)

كـذلك فان شخصية بهلول لـير تختلف اختلافا بينـا عـن شخصية مهـرج مسرح العصور الوسطى ـ المهرج التقليدى فى تاريخ المسرح الاوربى وخاصة فـى مسرحيات الاسرار الفرنسية ومسرحيات الكرنفالات الالمانية ـ بل وتختلف شخصيـة بهلول لير أيضا عـن مهرجى شكسبير فى مسرحياته الاخرى (الليلة الثانية عشـرة ، وكما تحب ، وهنرى الرابع) ذلك أننا سبق أن رأينا كيـف كان فولستاف مهرجـا شيطانيا أفسد أميره البرنس هال حتى كاد أن يفقـده عرشـه بينما سوف نجـد فى بهلول لير مصلحا لمليكه لا مفسدا له ، ومطهرا لنفس وعـقل لير بل ومشاركـا له فى مأساته ، وسوف نرى الى أى مـدى كان أبودلامة يحاول تقليده وذلك مـن خلال دراسة البعد التهكمى والبعد الدرامى لهاتين الشخصيتين .

---

(١) فى الفصل الاول من هذه الرسالة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثانيـــا : الوظيفـــة التهكميـــة

لعل صفة الحكمة التى نسبناها الى بهلولينا نابعة من ممارسة كل منهما للوظائف الآتيـــة :

١ ـ النقد السياســـى
٢ ـ النقد الاجتماعـــى
٣ ـ النقد الفلســـفى
٤ ـ النقد الذاتـــى

صحيح أن هناك تباينا نسبيا ـ فى الدرجـة لا فى الوظيفة ـ بين أداء البهلولين لهذه الوظائف مجتمعة وكذلك بين أداء كل وظيفة وأخرى بالنسبة لكل بهلـــول ، الا أن كـليهما مارس دور الناقد السياسى لسياسة الحاكم الذى يلازمه ، والناقـــد الاجتماعى للمجتمع الذى يعايشه ، بل والناقد الفلسفى للحياة والطبائع الانسانيـــة ثم النقد الذاتى لنفسيهما ، بحيث نراهما يكشفان عـن مثالبهما الشخصية الكامنـــة منها والظاهـــرة دون خجل أو تنكر أو سعى نحو تجميل ما يعرفانه من قبـح فى سماتهما .

فعلى الرغم من فضل الملك لير عـلى بهلوله فى اعـاشته ومنحه شرف ملازمة المـلك والحديث اليه فى كافة أمـوره وأمـور المملكة ، بل واعطائه حظـوة الاولوية على سائـر رجال القصر فى الحديث والمنادمة ، وعلى الرغم من نيل " أبى دلامة " نفس الحظوة والمكانة لدى الخليفة " المهدى " ، الا أن كلا من البهلولين لم يتورع عن توجيـــه النقد التهكمى اللاذع لسياسة سيده .

فها هو ذا بهلول لير ينتقـد لير لتقسيمه المملكة بين ابنتيه الكبريين " جونريل " و " ريجن " ولتخليه عـن العرش لهما وهو حى :

بهلول : .. اعطنى بيضة ، اعطـك تاجين
لـــير : وما التاجان ؟
بهلـول : عـندما أقسم البيضة نصفين وآكل ما فيهما ، يبقى التاجان من قشرتها . ساعـة شطرت تاجك نصفين ووهبت كليهمـا ، حملت حمارك فى الوعـر عـلى ظهرك . ما أقل العقـــل فى تاج رأسك الاصلع حين ألقيت عـنك بتاج رأسك الذهبى !

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ان كنت أتحدث في هذا حديث البهاليل ،
فلتأمر بجلد أول من يتبين ان الامر كذلك .

(يغني) عز البهاليل انقضى
فالحكماء اليوم هبل
العقل فيهم عاطل
والشيم منهم كالقرود

لير : متى اعتدت الفيض بالاغاني يا فتى ؟
بهلول : أخذت أغني منذ أن جعلت من كلتا ابنتيك أما لك (١)

ان بهلول لير يوجه نقدا سياسيا مرا لاهم القرارات السياسية التي اتخذها لير في حياته وهو قرار خطير أساء باتخاذه لير في حق مملكته الموحدة حيث يفرق الرعية بين راعيين ، ويشق التاج الى تاجين يمكن أن يتنازع كل منهما للاستحواذ على الآخر . كما لا يخفى علينا ما يشي به هذا النقد السياسي من تجريد يسمح له بأن يكون نقدا اجتماعيا وفلسفيا موجها من بهلول لير الى كل أب يورث أبناءه — وهو حي — كل ما يملك ليعيش عالة على هؤلاء الابناء من ناحية ، وليعيش هؤلاء الابناء منقسمين على أنفسهم بسبب ما يترتب داخلهم من ضغائن يثيرها الاب بتمييزه بعضهم عن بعض ، تماما مثلما فعل الملك لير عندما حرم ابنته الصادقة الصغرى " كورديليا " من حقها في الميراث وقسم هذا الحق بين أختيها الكاذبتين بالاضافة الى حقهما الاصلي .

والجدير بالملاحظة أن بهلول لير يوجه نقده السياسي الى مليكه بعد أن رأى بعينيه غضب هذا المليك من نقد " كنت " — أحد المخلصين للملك — حتى أن لير طرد كنت من قصره بل وحكم عليه بالنفي من المملكة عقابا له على انتقاده تقسيم المملكة :

كنت : اقتل طبيبك ، وانفق الاجر على الداء اللعين .
استرد ما أعطيت والا فانني مادمت استطيع صراخا
من حنجرتي ، سأقول لك : شرا فعلت

لير : اسمعني يا مارق
ان كان فيك ولاء اسمعني !

---

(١) وليم شكسبير : مأساة الملك لير ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص ٤٠ — ٤١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بما أنك سعيت فى حملنا على الاخلاف فى الوعـد
مما لم نقدم يوما عليه ، وأقمت نفســـــك ،
بكبر مفتعل ، بين ما نطقنا به وبين سلطاننـا ،
وهو ما لا يطيقه طبعنا ولا تتحمله مكانتـــا ،
ودعما لسلطتنا ، خـــذ جزاءك ٠٠٠٠٠
عليك ٠٠ ان تدبـر ظهرك الكريه لمملكتنا ٠٠٠
اى نحن وجدنا كيانك المنفى فى أصقاع دولتنا
كانت تلك اللحظة حتفك ٠ اخـــرج
(المسرحية ص ٢١)

يفعل لير هذا مع كبير نبلاء المملكة ، بينما يسمح لبهلوله أن يستمر فى نقـده سى اللاذع له :

بهـلول : أرجوك ، عـماه ، جئ بمعلم يلقن بهلولك الكذب ٠ أود لو أتعلم الكذب ٠

لـير : والله لو كذبت لامرنا بجلدك
(المسرحية ص ٤١)

ويمزج بهلول لير بين نقد لير كملك ونقده كأب مزجا قويا يجعل من هذا البهلول ا سياسيا واجتماعـيا أريبا فى آن واحـد :

بهلول : ٠٠٠٠٠٠

اذا لبس الآباء الرقـــع
لقوا من أولادهم أقـــا
واذا حملوا أكياسهـــم
لقوا من أولادهم عطفـــا
ربـة الدهـر فاجـره ،
مادار يوما مفتاحها لفقـير
ورغم ذلك كله ، ستجر عليك بناتك من هموم
ما لا تستطيع عده كالدنانير فى سنة كاملـه
(المسرحية ص ٦٥ ، ٦٦)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أما بهلول الخليفة المهدى ـ أبودلامة ـ فانه لا يتورع أيضا عن توجيه نقد سياسى حاد الى الخليفة المهدى والى كبار رجاله العسكريين وذلك لقيامهم بمقاتلة الخوارج كما سبق أن رأينا ٠

غير أن هناك اختلافا فى لغة المخاطبة التى ينطق بها أبودلامة فى وجه خليفته عن تلك اللهجة التي يخاطب بها بهلول لير مليكه ٠ ويبدو هذا الاختلاف طبيعيا اذا نظرنا الى طبيعة العلاقة بين أبى دلامة وأمير المؤمنين وطبيعة العلاقة بين بهلول لير وملكه الذى يناديه بهلول : عماه ! فشخصية أمير المؤمنين قد تسمح لاحد الندماء ـ مثل أبى دلامة ـ بالنقد الصارخ لاى قرار سياسى يصدره الخليفة ، لكن هذه الشخصية ـ التى تستند الى أساس دينى فى حكم الرعية أو المؤمنين ـ لا تسمح بتجاوز الناقد حدود النقد الصارخ لسياسة الحاكم الى النقد الجارح لشخصية الخليفة نفسه ٠ هذا ، بينما يسمح الملك لير لظله بهلول أن يتمادى فى نقده الساخر الى حد المساس بشخص الملك وبهيبته الملكية ، حتى ان بهلول يصف رأس الملك " بالاصلع " ، ويجرده من العقل ، بل ويجرد الملك ـ بالفاظه اللاذعة ـ من " سراويله " ، ويحشره فى زمرة " الاطفال " و"المجانين"، رافضا أن يكون ملكا هزأة مثل لير :

بهلول : ٠٠٠ ليتنى ما كنت بهلولا بل أى شىء آخر ٠
لكننى لن أتمنى لو كنت أنا أنت ، عماه
لقد قصصت عقلك من الطرفين ،
فلم تترك شيئا فى الوسط
(المسرحية ص ٤٠ ، ٤١)

وتبلغ جرأة بهلول لير أقصى مدى عندما يجاهر بوصف الملك لير بأنه " بهلول كذب " ردا على وصف الملك لير لناقده بأنه " بهلول مرير " ! (ص ٣٩)

ويبدو أن شكسبير قد سمح بهذه الجرأة المتناهية فى تهكم بهلول من مليكه لاحداث توازن درامى ٠

أ) بين كذب ابنتى لير " ريجن " و " جونريل " والصدق البهلولى المعادل له ٠

ب) بين النقد الجاد الذى تحمل مسئوليته الفارس " كنت " و النقد الهزلى من جانب بهلول حيث جمع بينهما شكسبير كجناحين للملك الطريد المخدوع

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

حـ) بين الملك ليرولفسه المنقسم عليها وهي النفس الحكيمة التي يمثلها بهلول .

أما باكثير فلم يسمح بذلك التطابق بين شخصيتي الخليفة وبهلوله وظل جامدا عند المسافة بينهما ، وان كان قد الغى المسافة بين أبي دلامة وكبار رجال الخليفة . فأبو دلامة يسخر من موافقة الخليفة على اقتراح أحد رجاله بارتداء جنود الخليفة زيا غريبا مكتوبا على ظهره آية قرآنية وذلك بهدف رفع الروح المعنوية للجنود الذين سوف يقاتلون الخوارج .

يسخر أبو دلامة من هذا الزي اذ يبالغ في عرض ملامحه حيث يلبس " قلنسوة طويلة تدعم بعيدان من داخلها ، وقد علق في منطقته سيفا طويلا ، وعليه جبة سوداء كتب على ظهرها فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم " . ثم يسخر من مزاعم وزير الخليفة الذي نصح بارتداء هذا الزي ـ وهو الربيع بن يونس ـ قائلا :

أبو دلامة : لقد زعم له هذا الاحمق ان ذلك سيقوي نية جنوده في قتال هؤلاء الخوارج ويشد عزائمهم !

الجنيد : ويحك سيضحك الناس منك في الطريق ان رأوك على هذا الحال !

أبو دلامة : ويلك ماذا يحنيني ان يضحك الناس أو يبكوا ؟ هذا أمر خليفتهم أمير المؤمنين !

(المسرحية ص ٩٩ ـ ١٠٠)

ويسوق " أبو دلامة " منطقا ساخرا من أمر الخليفة بارتداء هذا الزي حتى ينفره من هذا الزي ويؤنب وزيره صاحب الاقتراح بارتدائه :

المهدي : ويلك أنا أمرتك بارتداء هذا الزي فكيف تسخر منه ؟

أبو دلامة : أصلحك الله يا أمير المؤمنين أما سمعتني قط أسخر عندك من خلقتي وقبح شكلي ؟

المهدي : بلى وأي شيء في ذلك ؟

ابو دلامة : فالله عز وجل هو الذي أعطاني هذه الخلقة واختصني من بين عباده بهذا القبح ، أفيغضب أمير المؤمنين انما سخرت بزي أمرني بارتدائه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فأطعته ، ولا يغضب اذا هزأت بشكل خلقني عليه رب العالمين ؟

روح : .. لقد أفسدت رجالي بدعاباتك وأضعفت نيتهم في حرب أعداء أمير المؤمنين .

أبو دلامة : ويحك يا ابن المهلب ان كان رجالك من الضعف والخور بحيث تخذ لهم دعاباتي وتوهن نيتهم في القتال فما أغنى أمير المؤمنين عنهم ، فو الله ليكونن عند لقاء أعدائه أجبن وأخور (للمهدي) يا أمير المؤمنين استعمل غير هؤلاء لملاقاة عدوك ، فاني قد عجمت عودهم لك فاذا هم من غرب رخو !! ان الذي توهنه الدعابة لخليق أن توهنه القعقعة عند المعمعة !

(المسرحية ص ١٠٦ ـ ١٠٧)

هكذا أفحم مهرجنا العربي الحكيم كبار مستشاري الخليفة حتى أضحك الخليفة منهم وأغضبه على وزيره الربيع بن يونس وأخجل قائد جيشه روح بن حاتم :

أبو دلامة : والله لو كان في يد المسكين أبي دلامة أن يهدي الخجل لمن لا يخجل أبدا لاهداه لنفسه ثم لكما أنتما فلتواريا حياء أمام أمير المؤمنين بهذا الزي الذي يضحك الثكلى ويشمت بنا الاعداء والحساد !

(يضحك المهدي قليلا ثم يكف)

روح : لقد علم أمير المؤمنين اعتراضي على هذا الزي يوم استشارني فيه ، ولكنه أمضاه على غير رأيي ، فقد وضح اليوم أنه لا يضر ولا ينفع .

المهدي : (ينظر الى الربيع شزرا) هذا اقتراحك أنت !

(المسرحية ص ١٠٩ ـ ١١٠)

ويمارس أبو دلامة أيضا دور الناقد الاجتماعي الذي يرفض أن يأكل مراب يهودي أموال المسلمين بالربا ، فيفكر هذا البهلول الذكي في حيلة ينتزع بها بعضا من مال هذا المرابي ليدفعه الى طبيب يدعى عون كان قد عالج أبا دلامة ولم يتمكن صاحبنا من دفع أجر طبيبه .

فعندما شكا " عون " الطبيب الى ابي دلامة تضور أولاده جوعا ورق قلب أبي دلامة لطبيبه وعياله الجياع ، لم يكن أبو دلامة يملك ما يدفعه للطبيب ،

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فبعث أبو دلامة فى طلب المرابى اليهودى لكى يطالبه بدفع مائة درهم للطبيب بحجة أنه قام بعلاج المرابى .

وعندما يرفض الطبيب هذه الحيلة يخاطبه أبو دلامة قائلا :

أبو دلامة : هذا الشيخ اليهودى ما انفك منذ أربعين سنة يأكل أموال المسلمين بالربا ، فماذا علينا لو زكينا عن امواله بمائة درهم ندفعها لعيال هذا الطبيب

.....

عون (الطبيب) : لكن لا يحل لى أخذها يا أبا دلامة !

أبو دلامة : ويلك يا أحمق .. عيالك يموتون من الجوع وتناقشنى فى الحلال والحرام ! ان سألك الله عنها فقل له عليك بأبى دلامة !

(المسرحية ص ١٨)

هكذا ينطلق أبو دلامة من نقده الاجتماعى الصارخ للربا والمرابين الى نقد اكثر حساسية اذ يوجهه هذه المرة الى المفهوم التقليدى للحلال والحرام . ويبدو أن باكثير قد سمح لابى دلامة بأن يصل الى هذا الحد من النقد تقليدا لما وصل اليه بهلول لير ـ من قبل ـ عندما وصف ربة الدهر بانها " فاجرة " (المسرحية ص ٦٦) . ذلك لان القارئ المتمعن فى مسرحية الملك لير يدرك أنها " تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى بالرفض الميتافيزيقى الذى يقترب أحيانا كثيرة من العدمية ... فمما لا شك فيه أن المسرحية تحمل بعدا عبثيا واضحا يتجلى فى قول لير :

نبكى حين نولد لاننا أتينا
الى هذا المسرح الكبير الذى يعج بالحمقى

(الفصل الرابع ـ المشهد السادس ـ الابيات ١٨٠ ـ ١٨١) (١)

هناك اذن لمحة عبثية فى شخصية بهلول الخليفة المهدى تشبه ـ الى حد ما ـ عبثية بهلول لير . كما أن هناك جرأة فى استخدام الالفاظ الجنسية لدى كلا

---

(١) د . نهاد صليحة : " الملك لير بين التراجيدية والعبث والسياسة " ، مجلة القاهرة ، العدد (٤٢) ١٩ نوفمبر ١٩٨٥ ، ص ١٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

البهلولين ، وان كان الملاحظ أن شكسبير يوظف الجنس توظيفا موضوعيا يضيف عمقا للموقف الدرامي ، وهو ما لم يفعله باكثير حيث نراه يطلق الكلمات الجنسية على لسان أبي دلامة لمجرد الاضحاك المباشر .

ها هو ذا بهلول ليريلقي نبوءة سياسية واجتماعية بانهيار كلا النظامين السياسي والاجتماعي من حوله ، فاذا بشكسبير يعبر عن هذه النبوءة بكثير من الصور الجنسية :

بهلول : هذه ليلة رائعة لتبريد أحر موسم
سأنطلق بنبوءة قبل أن أذهب
اذا امتلأ الكاهن لفظا دون معنى
وفض الخمّار الخمر بالماء ،
واذا أضحى النبيل معلما لخياطه
وسلم الزنديق من نار عقبى دون طلاب النساء ،
.....
اذا راح المرابون يحسبون الذهب في الحراء ،
وراح القوادون والبغايا يبتنون الكنائس
عندها يحل في بلاد البهلون
شغب كبير وفوضى
(المسرحية ص ٨٣)

أما الاضحاك الجنسي المباشر عند أبي دلامة فنجده مثلا في طلبه احدى جواري سيدته الخيزران ـ زوجة الخليفة ـ وذلك بديلا لوجه زوجته أم دلامة القبيح ، حيث يقول أبو دلامة للخليفة عن زوجته :

" هي علتي يا أمير المؤمنين لا علة لي سواها ، فهلا ترحمني سيدتي الخيزران فتنزل لي عن جارية واحدة من جواريها الكثر فما أراها بحاجة اليهن وعندها أمير المؤمنين ! (يضحك المهدي حتى يستلقي على قفاه) (المسرحية ص ٢٥) .

ومن الامثلة على ذلك الاضحاك المباشر أيضا ما يداعب به أبو دلامة خليفته سائلا :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أبو دلامة : يا امير المؤمنين أسألك بالله الذى جعلك ابنا للمنصور ولم يجعلك ابنة له ـ ولو شاء لفعل ـ الا ما نصرتنى على المرأة أم دلامة فانى ذكر مثلك وهى انثى !

المهدى : (يضحك مستلقيا على قفاه) قاتلك الله يا أبا دلامة !

(المسرحية ص ٤١)

فاذا انتقلنا الى النقد التهكمى الذاتى فاننا نجد كلا البهلولين يسخران من نفسيهما ببراعة لا تتوافر لمن يريد أن يسخر منهما . غير ان سخرية بهلول ليز اكثر ذكاء من سخرية بهلول المهدى عندما يصوب كل منهما نقده الى نفسه . فبهلول الشكسبيرى يمجد نفسه بنقدها ولا ينتقص من قدرها :

كنت : هذا ليس بهلولا كله يا مولاى .

بهلول : لا والله ، فالامراء وكبار القوم يحولون دونى ودون ذلك . ولو منحت احتكارا له ، لطالبوا بحصة فيه . والسيدات كذلك ، يمنعنى عن الاستئثار بالبهلول لنفسى . ويتخاطفنه منى . (المسرحية ص ٤٠) .

ثم يخاطب بهلول مليكه ساخرا من الملك بما ينقص من قدره وساخرا من نفسه بما يعلى من قدرها :

بهلول : لقد كنت فتى جميلا يوم لم يكن يهمك شىء من عبوسها . أما الان فأنت صفر بلا رقم . انى خير منك الان : أنا بهلول ، وأنت لا شىء (المسرحية ص ٤١)

وتبلغ مرارة سخرية بهلول ليز من نفسه ذروتها حتى يكاد أن يبكينا ثم سريعا ما يهرب من تلك الحالة المريرة لكى يصب سخريته فى وجه مليكه :

بهلول : لست أدرى أية قربى بينك وبين ابنتيك : هما تأمران بجلدى ان نطقت بالصدق ، وأنت تأمر بجلدى ان نطقت بالكذب وأجلد أحيانا لاننى ألجأ الى الصمت . ليتنى ما كنت بهلولا بل أى شىء آخر . لكننى لن أتمنى لو كنت أنا أنت ، عساه .

(المسرحية ص ٤١)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ان بهلول هنا يتململ متبرما من دوره برمته ، ومع ذلك فهو يحاول أن يسمو على ذاته بأن يسمو على مليكه نفسه لان هذا الاخير قد أساء الى نفسه ـ بتقسيم مملكته بين ابنتيه العاصيتين ـ وهو ما لم يفعله بهلول ليرولم يقبل من لسير أن يفعله.

أما أبو دلامة فهو يلجأ الى السخرية من نفسه هروبا من عقاب خليفته الذى أمره بهجاء أحد خاصته فى مجلس الخليفة ، فاذا بأبى دلامة يهجو نفسه لان كل رجال الخاصة كانوا قد اشتروا أعراضهم من أبى دلامة فلا يجرؤ على هجاء أحد منهم.

ها هو ذا أبو دلامة يسخر من قبح شكله ومن سمات شخصيته بما يجعل منه نموذجا فى القبح :

أبو دلامة : (ينشد) :

ألا أبلغ اليك أبا دلامة
فليس من الكرام ولا كرامة

اذا لبس العمامة كان قردا !
وخنزيرا اذا نزع العمامة

جمعت دمامة وجمعت لؤما
كذاك اللؤم تتبعه الدمامه

فان تك قد أصبت نعيم قوم
فلا تفرح فقد دنت القيامه

(يضحك الحاضرون)

المهدى : ويلك قد عرفت كيف تتخلص !
ابودلامة : المهنى ذلك يا أمير المؤمنين خوفى من قطع لسانى !
لقد نظرت الى هؤلاء فما وجدت فيهم من أحد الا وقد اشترى عرضه منى فلم يبق أمامى الا عرض أبى دلامة !
(المسرحية ص ٣٦)

كما يلجأ أبودلامة الى السخرية من نفسه صدا ووقاية من سخرية الناس منه حتى أنه يفعل ذلك فى موقف أليم لا يحتمل السخرية ، وهو موقف وفاة ابنه دلامة ورفضه تعزية الناس خوفا من سخريتهم :

أبو دلامة : كنت اذا عزانى أحدهم أظهرت له قلة المبالاة وقلت :
دع عنك هذا ، اتعزينى فى ولد عاق قد أرسله الله الى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجحيم وأراحني من شره ؟ (يبكي) أقول ذلك وقلبي يتمزق في ضلوعي حزنا وكمدا !

أبو عطاء : ويحك يا أخي ما حملك على ذلك ؟

أبو دلامة : خشيت أن يركبني أحدهم بالمجانة ويتخذ من موت ابني وسيلة للتندر والتسلي فأردت أن أقطع ذلك فسبقتهم اليه !

(المسرحية ص ٩٧)

غير أن هناك موقفا واحدا يزعم فيه أبو دلامة انه هو الذي يضحك من الاخرين عندما يظنون أنهم يضحكون منه ، وأول هؤلاء خليفته :

أبو دلامة : .... أيزدريني لاني أسليه وأضحكه ؟ ويله . الله يعلم وحده أينا يسخر بصاحبه ويضحك منه !!

(المسرحية ص ٩٦)

ثالثا : دراميـة الشخصية البهلوليـة

يتمثل البعد الدرامي لشخصية كل من البهلولين في دور كليهما في الحبكة الدرامية للمسرحية . فمن الملاحظ أن لكل منهما دورا دراميا مختلفا اختلافا يصل الى درجة التناقض بين السلبية والايجابية وذلك على مستويين

١ ـ مستوى الحبكة

٢ ـ مستوى البناء الخاص بالشخصية والبناء الدرامي للمسرحية .

أما عن الاختلاف على مستوى الحبكة فاننا نجد أبا دلامة هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث مسرحية أبي دلامة بحيث نجد شخصية هذا البهلول العربي هي التي تحرك حبكة مسرحيته تحريكا مرتبطا بالمواقف الهزلية المتصاعدة من جانب أبي دلامة حتى تورط باكثير في ايقاف هذه الحبكة عندما أوقف أبا دلامة أمام موت ابنه دلامة ، دون وجود أدنى مبرر درامي لاقحام حدث موت هذا الابن .

ثم عاد باكثير من جديد لتحريك حبكة مسرحيته باضافة مواقف هزلية جديدة لابي دلامة بعد موت ابنه .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هذا ، بينما نجد فى مقابل ذلك أن دور بهلول لير لا يؤثر على مستوى الحبكة الظاهرة فى مسرحية " الملك لير " حيث تدور أحداث هذه المسرحية حول شخصيتين متوازيتين هما :

أ) الملك لير وموقفه الابوى من بناته الثلاث

ب) جلوستر وموقفه الابوى من ابنيه " ادجار " و " ادموند "

ومن الواضح اذن ان بهلول لير لا تدور حوله أى من هاتين الحبكتين (أى الحبكة الرئيسية التى تدور أحداثها حول الملك لير والحبكة الفرعية التى تدور أحداثها حول جلوستر) .

فاذا انتقلنا الى مستوى بناء الشخصية فاننا سوف نجد شخصية بهلول لير الدرامية أكثر تكاملا وعمقا وحكمة وتأثيرا من شخصية ابى دلامة اذ تصل ايجابية بهلول لير فى البناء الدرامى للمسرحية الى درجة اعتباره الوجه الانسانى للملك لير ، بينما لا يمكن اعتبار أبى دلامة يمثل جانبا من جوانب شخصية الخليفة المهدى الا اذا اعتبرنا أبا دلامة يخاطب البعد النفسى الترويحى لدى الخليفة والاخرين .

ولعل هذا الدور الدرامى لا ينفصل عن البعد المأساوى للشخصية البهلولية المعقدة نتيجة الجمع بين شعورين متناقضين هما :

أ) الشعور بمركب نقص ناتج عن القبح الشكلى والعوز المادى والدونية الاجتماعية .

ب) الشعور بالامتياز على الاخرين من خلال القدرة والجرأة على القول والفعل بحرية تفوق حرية الآخرين وتتجاوز الحدود الاجتماعية للقول والفعل بل وتهاجم بذكاء وظرف شديدين مثالب المنطق التقليدى من ناحية والعرف الاجتماعى من ناحية أخرى .

الا ان البعد المأساوى يبدو أقوى لدى بهلول شكسبير منه لدى بهلول باكثير ، وترجع قوته الشكسبيرية الى تلك الجدلية المعقودة بين (بهلول العربر وبهلول العذب) أى بين لير وبهلوله حيث تعكس مأساة الملك لير وضعية الملك فى مقابل مهرجه ، اذ يصبح الملك هو بهلول الحقيقى ويصبح بهلول هو صاحب الحكمة التى تفوق صاحب الصولجان . كما تظهر مأساة الملك لير فقر هذا الملك عقليا ونفسيا ـ بالرغم من ملكيته المادية للملكة ـ وفى مقابل ذلك يظهر غنى بهلول العقلى والنفسى بالرغم من فقره المادى .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أما ضعف البعد المأساوى لدى أبى دلامة فيرجع الى استخفافه الشديد بنقائصه من ناحية والى عدم انهيار شخصيته أو تألقها فى مأساة غيره لان الموقف الميلودرامى الوحيد فى مسرحية أبى دلامة والذى لم يسمح باظهار البعد المأسوى لهذا البهلول هو موت ابنه دلامة ، وهو موقف ميلودرامى ضعيف من الناحية المأساوية نظرا لفجائيته من ناحية ولقد ربته من ناحية أخرى .

هذا بينما أكد شكسبير الحس المأساوى لبهلوله قبل وقوع مأساة مليكه ، فمنذ أن قام لير بتقسيم مملكته ـ فى بداية المسرحية ـ ينذر بهلول بما سيتعرض له لير من مأساة تتحقق كنتيجة طبيعية لتصرف ارادى بشرى أحمق من جانب لير وكرد فعل ارادى يجسد عقوق الابناء وذلك من جانب بنات الملك باستثناء " كورديليا " الوفية التى يخاطبها لير فى نهاية المسرحية قائلا : بهلولتى !

ويرتبط بالبعد الدرامى للشخصية البهلولية أيضا فعلها التطهيرى لنفسها ولمليكها وللاخرين وذلك من خلال فعل الضحك أو الاضحاك أو السخرية اذ ان " نموذج السخرية الدرامية لابد وان يعكس تلك الطبيعة الاجتماعية للمستويات الادبية " (١) أى مستوى النموذج الفردى ومستوى التخاطب الثنائى ومستوى النقد الاجتماعى .

فاذا كان الدور الدرامى التقليدى للفعل التراجيدى عند أرسطو هو احداث أثر تطهيرى فى نفس المتلقى ـ مما يعنى أن هناك بعدا اجتماعيا فى عملية التطهير يتمثل فى تعدد أطراف اللعبة التراجيدية ـ فان تأملنا فى الفعل التطهيرى الكوميدى يجعلنا لا نكتفى بتتبع أثر الاضحاك على المتلقى فقط بل وعلى الشخصية الدرامية المضحكة والضاحكة معا ، وفى ذلك يرى فرويد " ان عملية الضحك هى فى صميمها " عملية اجتماعية تقوم بين طرفين أحدهما هو المضحك والطرف الاخر هو المتلقى ، ويستند كلا الطرفين الى خلفية تجمع بين الشعور واللاشعور مما يحدث الالتقاء بين المضحك والمتلقى عند القاء النكات "(٢) وقد تفيدنا مدرسة التحليل

---

1) Wayne, C.Boot : ARHETORIC OF IRONY , THE UNIVERSITY OF CHICAGO Press, I975, U.S.A. P. 207

2) SIGMUND FREUD : JOKES AND THEIR RELATION TO THE UNCONSCIOUS edited by James Strachey, U.S.A., The Norton Library, I963 Page : I40

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

النفسي هذه في استبطان ما يكمن خلف فعل الضحك من جانب بهلولينا من ناحية ، وما يحدثه هذا الفعل من استجابة لدى الملك لير والخليفة المهدي من ناحية ثانية ، ثم استجابة المجتمع من حول بهلولينا من ناحية ثالثة .

أما عن فعل الضحك عند البهلولين فقد رأيناه يعكس وعيا عميقا لديهما بالنقائض السياسية والاجتماعية كما يؤدي من زاوية أخرى الى التنفيس عن لاشعورهما وعن احساسهما بمرارة الذات النابعة من متجهها الشكلي أو من نظرة المجتمع اليهما .

فعلى العكس من ذلك نجد البهلولين يقومان بمواجهة العالم بمثالبه ويعريان ذاتيهما أمامه في آن واحد . وهما في ذلك لا يخشيان ملكا أو رجال قصر ، كما انهما لا يخشيان ازدراء الناس لانهما على وعي كبير بنقاط ضعفهم . فالتهكم البهلولي كان وسيلة تعويضية لتلك النقائض التي يعيها البهلولان ، كما أن هذا التهكم لابد وأنه أدى — بدرجة أو بأخرى — الى نوع من التطهير لطرفي عليه السخرية النقدية .

ولعلنا نجد في حكمة البهلول وصراحته المطلقة — اللتين قد يفتقدهما الملك لير في سائر رجال البلاط الملكي — وكذلك نجد في بلاغة أبي دلامة وسرعة بديهيته وظرفه أسبابا جعلت الملك لير والخليفة المهدي يقبلان — عن طيب خاطر — الانصات التام لبهلوليهما واستيعاب السخرية الصارخة منهما والتخلي عن أفكار ومسلمات وانفعالات مسبقة فيما يمكن ادراجه ضمن الاستجابة التطهيرية من الملك والخليفة لسخرية البهلولين .

والحديث عن حكمة بهلول لير وسرعة بديهة أبي دلامة لا تكتمل موضوعيته الا بالربط بين هاتين الصفتين والواقع النفسي وكذلك الواقع المادي اللذين تواجههما حكمة بهلول لير وتلاحقهما سرعة بديهة أبي دلامة تعبيرا عن وعيهما العميق بالواقع .

وقد يكون هذا الوعي ذا سمة تنبؤية حيث يكشف البهلول ببصيرته النافذة عن آثار حدث لم تتضح آثاره بعد . والدليل على ذلك أن بهلول لير قد تنبأ بأفول نجم الملك لير وبضياع ابنتيه الكبريين الجاحدتين بل وبمباركة الابنة الصغرى الصادقة " كورديليا " :

بهلول (يخاطب كنت) : يا سيد ، خير لك أن تأخذ طرطوري

(يقدم قبعته لكنت)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كنـــت : لماذا يا بهلول ؟

بهلـــول : لماذا ؟ لانك تناصر رجلا ذهب عزه . اذا لـم تستطع أن تبتسم حيثما الريح تقع ، ستجـــد نفسك قريبا فى زمهرير : هاك ، خذ طرطورى . الا ترى أن هذا الرجل قد نفى ابنتين من بناته، وبارك الثالثة رغما عـن ارادته !

(المسرحية ص ٣٨)

نلاحـظ هنا أن بهلول لير يتنبأ بأحـداث قبل وقوعهـا . فالموقـف الـذى يلقـى فـيه هـذه النبوءة يختلـف اختلافا بينا يصـل الى حـد التناقض مع النبـوءة نفسها . فالملك لـير لم يكن قد اهين بعد من ابنتيه الكبريين ، أى لم يكـــن " قد ذهب عزه " كما يصفه بهلول . كما أن ابنتيه " جونريـل " و " ريجـــن " هنا كانتا مكرمتين من أبيهما بينما كانت الابنة الثالثة الصادقة ملعـونة فى نظر أبيهـا لانها لم تنافقه كأختيها .

ومع ذلك فان بهلول لير قد استطاع ان يتجاوز هذا الواقع الخادع ، لكـى يرى ما سـيحدث لمجد لير من انهيار بعد جحود ابنتيه ، وما سيودى بحيـــاة هاتين الابنتين لفساد اخلاقهما ، وما سيجعل لير يبارك ابنته الصغرى عندما يكتشف أنها الوحيدة الصادقة بين بناته .

وعلى الجانب الاخـر نجد أبا دلامة يتوقع استخفاف جنود الخليفة المهـدى بالزى الغريب الذى أمرهم الوزير ربيع بن يونس بارتدائه لرفع معنوياتهم فاذا بهـم يستنكفون من هذا الزى عندما بالغ فى عـرضه أبو دلامة أمامهم حتى أن الخليفـــة عنّف وزيره على فكرة هذا الزى كما أعـرب روح بن حاتم عـن رفضـه لهذه الفكـــرة وتـبرأ منها أمام خليفته على نحو ما رأينا فيما سبق .

كما أن أبا دلامة قد أعلن منذ البداية رفضه لقيام حـرب بين أبناء الامـــة الاسلامية الواحدة ، وقد حاول جاهدا ان يثنى الخليفة عن الاستمرار فيها ، حـتى أمـره الخليفة بالاشتراك فى هذه الحـرب ـ رغم أنف أبى دلامة نفسه ـ عقابا لـه على معارضته ، فاذا بأبى دلامة يقوم بحيلة ذكيه لايقاف هذه الحرب ولتطهـــير الخليفة والجنود المسلمين من أوزارها .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فأبو دلامة ينزل ميدان المعركة ـ أثناء هدنة بين جنود الخليفة والخوارج ـ بدعوى أنه سوف ينازل كبير فرسانهم ، وعندما يواجهه " الليث بن أسامة " ـ كبير فرسان الخوارج ـ يستقطبه أبو دلامة ويستقطب من معه وتتوقف الحرب ويعود معظم فرسان الخوارج الى الولاء للخليفة وذلك بعد أن أجرى أبودلامة مع كبيرهم الحوار الاتى :

أبو دلامة : .. كيف يحمى غضبى عليك فأقاتلك ؟ قومك هم قومى ، ودينك دينى ، ولا عداوة بينك وبينى ، فليت شعرى فى أى شىء اقاتلك ؟

الفارس : ويلك اذن فيم خرجت لمنازلتى ؟

أبو دلامة : ظننت أن بينى وبينك ما يدعو للقتال ، فخاب الساعة ظنى ، فهل لك فى خطة خير من قتالنا وأفضل ؟

الفارس : ما هى ؟

أبو دلامة : ان تكون صديقين ، فو الله لقد رأيت من سيماء وجهك وشهامتك ما حبب الى أن تكون بيننا صداقة ومودة

الفارس : والله انى ما اكره ذلك .

(المسرحية ص ١٢٧)

يتضح لنا اذن أن أبا دلامة قد تنبأ أيضا بعدم جدوى ارتداء الزى الغريب وعدم تأثيره فى رفع معنويات جنود الخليفة وذلك قبل ان يلتقى أبو دلامة الخليفة فعليا بهؤلاء الجنود . فقد كان أبو دلامة وقتئذ مشغولا فى بيته بهمومه وحزنه على وفاة ابنه ، ومع ذلك فهو ينتقد هذا الزى وينتقد صاحب الفكرة الذى أقنع الخليفة بمزاعمه حول هذا الرأى ، وذلك قبل أن يخرج أبو دلامة من بيته لملاقاة الجنود :

أبو دلامة : .. فلقد زعم له (أى للخليفة) هذا الاحمق (أى الوزير) أن ذلك سيقوى نية جنوده فى قتال هؤلاء الخوارج ويشد عزائمهم !

(المسرحية ص ٩٩)

كما يتضح لنا صدق نبوءة أبى دلامة بامكانية توقف القتال مع الخوارج اذا أجرى معهم حوارا وديا لان المتقاتلين فى النهاية هم أبناء عقيدة واحدة . وعلى الرغم من رفض الخليفة اجراء الحوار مع الخوارج فقد قام أبو دلامة بحيلته السابقة الذكر لكى يحقق توقعاته بنفسه .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

والى جانب هذا الوعي المستقبلي الذي أظهره البهلولان ، فانهما كانا يملكان أيضا وعيا استرجاعيا ينطلقان منه للتعليق على ما حدث بالفعل تعليقا فلسفيا ينم عن قدرات استنباطية (عندما ينتقل البهلولان من العام الى الخاص أو من المثال الى الوقائع أو من الكل الى الجزئيات المنتمية اليه) كما تنم تعليقات البهلولين عن قدرات استقرائية حيث كانا يستلهمان من الاحداث الجزئية التي تبدو متناثرة لا علاقة بينها ظاهريا اطارا مفهوميا عاما .

ولا يخفى علينا أن وعي البهلولين بما يمكن أن يحدث وكذلك بما قد حدث بالفعل هو وعي متصل اتصالا عضويا بما يجب أن يحدث في حاضرهما — من وجهة نظرهما — وما يجب الا يحدث من حولهما حسب رؤيتهما للواقع الآني من حولهما أيضا .

فها هو ذا بهلول ليرياقي حكمته التطهيرية العامة التي جمعت في طياتها كل أخطاء الذين يثقون فيمن يخدعونهم :

" مجنون من يثق في ألفة ذئب ، أو صحة فرس ، أو حب فتى ، أو يمين بغي "
(المسرحية ص ٩٤)

ان بهلول هنا يجمع بين غدر الحيوان والانسان معا بحيث تبدو حكمته وكأنها تحذير عام من كل خائن ، وادانة عامة لكل من يثق فيمن يمكن أن يخون .

ومع ادراكنا للفارق في درجة العمق أو قوة التشبيه نجد أبا دلامة يدرك — من خلال خبرته الاجتماعية العامة — ان كل زوجة لا يمكن أن تصفو لضرتها بل لا بد وأن تكيد لها بالتأثير على الزوج ومحاولة السيطرة الكاملة عليه اسعادا في تحدي الضره . ولذلك يعرف أبو دلامة على وتوهذه الطبيعة الانسانية الضعيفة بحيث لا تبرأ الخيزران وضرتها ربطه من تلك القاعدة التي يسلم بها أبو دلامة مسبقا .

فعندما يتساءل عن سبب تباطؤ الخيزران — زوجة الخليفة المهدي — عن منحه جارية من جواريها تجيبه الخيزران :

الخيزران : .. ما يمنعني من التعجيل بها لك الا أن أمير المؤمنين يكره ذلك

ابو دلامة : أمير المؤمنين يا سيدتي أم ربطه ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الخيزران : ويلك انه أمير المؤمنين يكره أن يقسع بينك وبين زوجك شجار .

أبو دلامة : بلى ربطة يا سيدتي . أتدرين ماذا تقول لي أم دلامة حين أقول لها انك وعدتني بجارية فائقة ؟

الخيزران : ماذا تقول لك ؟

أبو دلامة : تقول ان ذلك لن يكون ... لقد وعدتها ربطة أن تكلم أمير المؤمنين ليحول دون ذلك .

الخيزران : اذن فهي التي أوحت الى أمير المؤمنين بهذا ؟

أبو دلامة : نعم يا سيدتي فعجلي لي بالجارية لتبطلي كيد ربطة ... انها انما تكيد لي من اجلك لما ترى من تشيعي لك دونها .. لقد قلت لام دلامة اني لن أعود من عندك اليوم الا بالجارية معي فلا تنقضي كلمتي عند عجوز السوء !

(المسرحية ص ٢٩ ــ ٣٠)

كذلك نجد أن أبا دلامة يعرف أن لكل انسان ــ مهما علا شأنه ــ نقاط ضعف يستحي من أن يكشفها الآخرون ، وأن الانسان كلما زادت مكاسبه الاجتماعية والسلطوية كلما زاد حرصه على مداراة أخطائه ولو دفع في سبيل ذلك ثمنا فادحا .

ومن هذا المنطلق كان رجال الخاصة المقربون من الخليفة المهدي ــ وعلى الرغم من مكانتهم وسلطتهم وقرابتهم من الخليفة ــ يشترون أعراضهم من أبي دلامة خوفا من أن يجهر بانتقاداته لهم :

أبو دلامة (للخليفة) : ... لقد نظرت الى هؤلاء فما وجدت فيهم من أحد الا وقد اشترى عرضه مني فلم يبق أمامي الا عرض أبي دلامة !

(المسرحية ص ٣٦)

ولان أبا دلامة يعلم جيدا أن الانسان يخشع أمام رهبة الموت ، بحيث يتطهر من سخطه على من يموت اذا كان ساخطا عليه قبل موته ، لذلك فاننا نجد أبا دلامة يدعي الموت ويرسل زوجته لتنقل خبر موته مصورا جسامة المعاناة التي تجشمها قبل موته المزعوم لاحساسه بعقدة الذنب تجاه " الخيزران " التي غضبت عليه من جراء صراعه مع أم دلامة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعلى الرغم من التصوير الكوميدى الذى أنطق به أبو دلامة لسان زوجته أمام الخيزران عن معاناته المزعومه ، وعلى الرغم من أن الخيزران كانت يغالبها الضحك وتغالبه من طريقة عرض أم دلامة لموت زوجها ، فان زوجة الخليفة قد زال عنها غضبها على أبى دلامة حيث حلت محل هذا الغضب عاطفة الشفقة على بهلول الميت :

الخيزران : .. يرحم الله أبا دلامة ! ما أظرفه حيا وميتا . والله لو كان ذنبه أضعاف أضعاف الذى كان ما وسعنى الا أن أسامحه (المسوحية ص ١٣٨ ــ ١٤٠)

ثم هناك استجابة عكسية لقيها البهلولان من خصومهما الاشداء .

فقد أدى وعى بهلول بمثالب ابنتى ليو الكبريين ونقده لهما الى استجابة عنيفة مضادة لبهلول حتى أن " جوزيل " و " ريجن " كانتا تأمران بجلد بهلول (المسوحية ص ١ ٤) . بل ان أول أسباب تمرد " جوزيل " على أبيها هو قيام الملك ليو بضرب حاجبها الذى تهزء بهلول لسخريته من " جوزيل " .

وشبيه بهذا طابع الاستجابة العنيفة المضادة لابى دلامة من جانب الوزير ربيع بن يونس وقائد جيش الخليفة روح بن حاتم اللذين اتهما أبا دلامة بأنه " يجترئ على تخذيل الجنود عن قتال الخوارج " (المسوحية ص ١٠٤) بل أن ربيع بن يونس يطالب الخليفة بضرب عنق أبى دلامة بدعوى أنه زنديق :

الربيع : يا أمير المؤمنين : أنضرب أعناق العامة على هذا وفى تصر أمير المؤمنين من يفعل فعلهم دون أن يناله حساب ولا عقاب ؟

المهدى : ويلك من تعنى ؟

الربيع : أعنى هذا الزنديق أبا دلامة !

المهدى : ويلك ليس أبو دلامة بزنديق !

الربيع : فأى شىء هو يا أمير المؤمنين ان لم يكن زنديقا ؟ لا فرق بينه وبين الزنادقة الا أنه يقدر أن يضحك الناس فيستظرفوه فيكون خطره عليهم أشد !

المهدى : مه يا ربيع ... لقد حدثتك مرارا أن تكلمنى فى أبى دلامة . فو الله لو علم بما قلته فيه ليسلقنك بلسانه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فـلا يكـف عـنك حـتى تشـترى عـوضك منـــــه
بنصف مـالك !

(المسرحية ص ١٠٣)

ونلاحظ هنا أن الخليفة يصد الذين يتجنون على بهلوله ، مثلما فعل الملك لير حين كان يغضب على بنتيه لتجنيهما على بهلول ، حتى بلغ به الغضب من أجـل بهلول أنه ضرب حاجب " جوزيل " لانه نهر بهلول كما سبق أن رأينا .

فعلى الرغم من جرأة البهلولين التهكمية فى حضرة سيديهما فان لير والمهـدى كانا حريصين على مودة ناقديهما حرصا شديدا . فقد سبق أن سمعنا بهلول لـير يخاطب مليكه منـاديا : عـماه ! بل ان لير كان يفتقد بهلوله ويبحث عنه كأب يبحـث عن ابنه ، حتى أن لير يسأل عن بهلول قبل أن يسأل عن ابنتـه :

لير (لكنت) : . . . . اين ولدى ، بهلولى ؟ اذهب وادع لى بهلولى
(يخرج أحد الحشم يدخل أزوالد رئيس خدم جوزيـل)
أنت ياغلام ، أين ابنتى ؟
. . . . . .
اين بهلولى ، يا قوم ؟ كأنما الدنيا نائمـه
(المسرحية ص ٣٦)

ان غياب بهلول عن لير ليس فقط هو غياب الابن عن أبيه بل هو أيضا غيـاب الصحوة عن "الدنيا النائمة " على حد تعبير لير . وكأن الملك لير يستأنس دائمـا بالصوت البهلولى الساخر منه استئناسا يؤكد لنا على حاجة لير الدائمة الى التطهـير البهلولـى .

ولذلك نرى الملك يقول لبهلول " علمنى " (المسرحية ص ٣٩) ، ويقول لـه فى مشهد العاصفة : " اجلس ايها السيد المفكر " (المسرحية ص ٩٤) .

كذلك نجد الخليفة المهدى يبدى قلقا شديدا عند غياب أبى دلامة عنه حـتى أن الخليفة يصيبه الاسى بمجرد سماعه خبر الوفاة المزعومة لابى دلامة من الخيزران :

المهدى : (باديا فى وجهه الاسى) لا حول ولا قوة الا باللـــه .
ابى لاشعر يا خيزران ان شطرا من لذة العيش قد ذهب
بذهاب أبى دلامـة !

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الخيزران : لقد علمت أن موته سيحزنك ، وان جل حزني عليه لمن أجلك .

(المسرحية ص ١٤٢)

وعندما يكتشف الخليفة ألعوبة ابى دلامة فى ادعاء الوفاة لاستدرار عطف الخليفة عليه (أى لتطهير نفسية الخليفة مما علق بها من عتب على ابى دلامة لحدة خلافاته مع زوجته وابنه دلامة) عندئذ ينقلب أسى الخليفة الى " نشوة فرح " لتأكده من بقاء أبى دلامة حيا على الرغم من ثبوت مكر أبى دلامة فى هذه الالعوبة التى لعب فيها بأعصاب الخليفة :

المهدى : (فى نشوة فرح) حمدك اللهم ! الآن حصحص الحق ! هذه فاقرة من فواقر أبى دلامة ! (المسرحية ص ١٤٦)

معنى هذا أن الخليفة المهدى ـ شأنه فى هذا مثل الملك لير ـ لا يطيق بعدا عن بهلوله ، ولا تطيب له الحياة بدونه . وهذا ما عبرت عنه الخيزران صراحة لابى دلامة عندما أوصته بالا يفارق الخليفة اثناء غيابها للحج :

الخيزران : ... ان أمير المؤمنين كثير الهموم كما ترى ، وما آمن فى غيابى أن يشغلك الشجار بينك وبين أم دلامة عن غشيانه وتسريته ... فلا أقل من أن يجد عندك ما يخفف عنه بعض همه دون أن يشغلك عنه شاغل .

(المسرحية ص ٣٠)

وهناك ملاحظة أساسية تتعلق بالتشابه بين وقفة بهلول لير الى جانب مليكه الطريد فى الفلاة ووقفة أبى دلامة الى جانب خليفته المتعب فى حرب الخوارج . فلعل كلا البهلوانين قد مارسا دورا تطهيريا لسيديهما فى مثل هذه التجارب العصيبة التى لا شك أنها تضيف بدورها أثرا تطهيريا لمن يخوض غمارها .

فلقد تطهر الملك لير بحكمة بهلوله متداخلة مع قسوة الطبيعة عليه . كما أن الخليفة المهدى قد تطهر من اوزار محاربته لفئة من أبناء أمته

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وذلك بعد أن استرضى أبو دلامة هذه الفئة بحيلته السالفة الذكر .

بقي لنا أن نضيف الى الابعاد الثلاثة الاساسية ـ التي توافرت في شخصيتي مهرجينا الحكيمين وانتي شجعتنا على عقد هذه المقارنة بينهما ـ أن هناك ملازمة شبه دائمة بين البهاولين وسيديهما وأن كلا السيدين كانا متكفلين بأسباب العيش لبهلوليهما .

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصـــل الثالـــث

النمـوذج الشايلوكـــي

(شـايلوك البندقيـة / شـــايلوك فلســطين)

تعرضنا في الفصلين السابقين لنموذجين مؤولين تأويلا غير مباشر من مسـوح شكسبير الى مسرح باكثير . ويرجـع وصفنـا لشخصيتي اختاتون وأبي دلامة بأنهما مؤولتان بطريقة غير مباشرة عن نموذجيهما روميو وسهلول ليرالى أن شخصيتي باكثير ليســـتا منقولتين نقلا مباشرا صريحا من نموذجيهما . ولذلك كانت مهمتنا قائمة ـ في الفصلين السابقين ـ على الكشف عـن مدى التقارب بين الابعاد الخاصة بكل شخصية منهمـا وأبعاد النموذج الشكسبيري الاقرب الى التحليـق فوق الشخصية الباكثيرية .

أما في هـذا الفصل فسوف نتناول شخصية شكسبيرية منقولة نقلا مباشرا مـــن مسرحية " تاجر البندقية " (١) لشكسبير الى مسرحية " شايلوك الجديد" (٢) لباكثير . ونظرا لهذه المباشرة التي اتسمت بها عـملية نقل شخصية شيلوك البندقية الى مكـان وزمان وأحـداث عربية ، فان مهمة البحـث في هذا الفصل سوف تقوم على التمـــيز بين الرؤية الشكسبيرية والرؤية الباكثيرية لشخصية شايلوك ، وهو تمييز يأخذ في الاعتبار عناصر التباين والمغايرة أكثر من عناصر التشابه والمطابقة .

ولعلنا يمكننا استجلاء تلك العناصر المتباينة وذلك من خلال البحث عنهـــا بمنظور يختلف عن الاخـر اختلافا وظيفيا وان كانت العناظير الثلاثة التي ســـوف نستخدمها تحقق تكاملا في التحليل النقدي لذلك النموذج الشيلوكي الذي يجمـــع بين كونه نموذجا دراميا ونموذجا نفسيا ونموذجا اجتماعيـا مما يستلزم الكشف عنه مـن خلال العناظير الدرامية والسيكولوجية والسوسيولوجية على النحو التالي :

أولا : المنظـور الدرامـي :

ان أول ما يلفت النظر الى التباين بين النموذج الشايلوكي الشكسبيري وشايلوك الجديد هو ذلك المنظور الدرامي لشخصية شيلوك عند الكاتبين وعلاقته بالمصـــدر

---

(١) وليم شكسبير: تاجر البندقية " ، ترجمة د . مختار الوكيل ، دار المعارف ١٩٨٠

(٢) علي أحمد باكثير: شايلوك الجديد ، مكتبة مصر ١٩٨٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

التاريخي لتلك الشخصية . ذلك أن هناك اختلافا في العلة التاريخية التي دفعت شكسبير الى خلق شخصية شيلوك الدرامية عن ذلك السبب التاريخي الذي دفع باكثير الى استحضار روح شيلوك متقمصا شخصية شايلوك الجديد في المعالجة الدرامية العربية .

فعلى الرغم من أن مناقشة مصدر تاجر البندقية تقود الباحثين الى دهشة ناجمة عن احتمالات لا حصر لها للربط بين العناصر العديدة لحبكة هذه المسرحية وكثير من القصص القديمة ، فان تاريخ المسرحية يقترن بالفترة التي شهدت محاكمة وتنفيذ عقوبة الاعدام في الدكتور " لوبيز " الذي كان صيدلانيا يهوديا في خدمة الملكة ، وقد تم اعدامه في شهر يونية عام ١٥٩٤ " (١)

وليس غريبا على شكسبير أن يكون قد نسج أهم الخيوط الدرامية لمسرحيته " تاجر البندقية " من أحداث واقعية عايشها بنفسه ، أو من التراث الادبي السابق عليه . ذلك لان " قصة هذه المسرحية ليست مبتكرة ، فقد وردت أجزاء منها ـ كقصة الصناديق ـ في مصادر قديمة منها اليوناني ومنها الايطالي ومنها الانجليزي ، وكذلك وردت قصة رطل اللحم في مصادر شرقية فارسية ومصرية قديمة وغربية لاتينية وايطالية انجليزية . كما أن هناك مسرحيات سابقة جمعت القصتين معا منها الاجنبي ـ أي غير الانجليزي ـ ومنها الانجليزي " (٢) .

وقد نفهم من تلك الحادثة التاريخية التي عاصرها شكسبير أن منظوره الدرامي لها قد أراد أن يعبر من خلاله عن ذلك الغضب الاجتماعي السائد في مجتمعه على اليهود تعبيرا دراميا خلاقا يصب فيه تلك اللعنة الاجتماعية على رأس شخصية يخلقها شكسبير كنموذج للشر اليهودي بصفة خاصة وللشر الانساني بصفة عامة .

كما أننا قد نفهم من هذه الحادثة أيضا منظورا دراميا شكسبيريا مقابلا للمنظور الاول وذلك بمعنى أن يكون شكسبير قد أراد التعبير الذاتي عن رؤيته الخاصة المتكاملة لموقف اليهودي من العالم المحيط به وموقف العالم منه .

---

(١) Charles J. Sisson : William Shakespeare The Complete Works, Odhams Press Ltd .; Long Acre , London 1953, P.231

(٢) د . نايف خرما : مقدمة النسخة المترجمة من تاجر البندقية ، ترجمة د . مختار الوكيل ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بل إن المعالجة الموضوعية الشكسبيرية لتلك الحادثة ولكافة المصادر التاريخية المتعلقة بمسرحية " تاجر البندقية " تسمح في الوقت نفسه بتصور منظور درامي ثالث أراد من خلاله شكسبير أن يعيد محاكمة اليهودي ـ بمحاكمة درامية ـ بحيث تسمح المحاكمة الشكسبيرية بما لم تسمح به المحاكمة التاريخية من سماع أدق أقوال دفاع اليهودي عن نفسه والكشف عن أخطر أسرار الشخصية اليهودية ومواطن ضعفها وقوتها وكيفية ادارتها للصراع مع العالم المسيحي حيث استطاع شكسبير أن يطرح من خلال نموذج الشايلوكي " صورة كاملة للفكر اليهودي والحياة الاسرية لليهود ، والديانة اليهودية ، والاحساس العنصري وهذا ما لم تكن قد كشفت عنه مسرحية " بارابـاس " لمارلو و " اليهودية " لتشوسر . فقد كان لليهود مستعمرة في لندن يمارسون فيها تدينهم وذلك في معابد سرية بما يطابق ـ ظاهريا ـ قوانين المملكة الانجليزية . وبالرغم من أن بعض اليهود كانوا معروفين في لندن الا أن أحدا منهم لم يجرؤ على الحديث بعلانية ـ أو صراحة ـ تطاول به شيلوك على خشبة المسرح في لندن " (١)

أما العلة التاريخية المباشرة التي كانت وراء المنظور الدرامي العربي ـ المعالجة الدرامية الباكثيرية ـ لشخصية " شيلوك الجديد " فهي التي عبر عنها باكثير بقوله:

> "... كان ذلك في غضون سنة ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام . كانت القضية ـ يقصد قضية الصراع العربي الاسرائيلي ـ تشغلني وكنت أتابعها باهتمام .. وذات يوم قرأت أن الزعيم الصهيوني جابوتنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول : " أعطونا وطن اللحم . لن نستريح أبدا عن وطن اللحم " مشيرا بذلك الى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور ... واستحضرت في ذهني رواية تاجر البندقية لشكسبير " (٢)

معنى هذا أن مقولة الزعيم الصهيوني " جابوتنسكي " كانت هي مستصغر الشرر الذي ذكر باكثير بمعظم النار التي أشعلها الصهاينة في فلسطين . وفي ذلك ما قد يماثل فعلة الصيدلاني اليهودي الخائن لمليكته وللملكة الانجليزية مما أثار

---

(١) C.J.Sisson: Op. cit , P. 231

(٢) علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مرجع سابق ، ص ٤٣ ـ ٤٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

نارا شعواء في لندن حيث ذكّرت هذه الجريمة شكسبير — ومن ورائه الشعب الانجليزي وسائر الشعوب الاوربية — بالموقف اليهودي المريب تجاه تلك المجتمعات .

أي أنه كانت هناك علة تاريخية عامة وعلة أخرى خاصة وهاتان العلتان هما اللتان دفعتا شكسبير الى خلق شخصية شيلوك ، ثم حلت علتان تاريخيتان أخريان محلهما لتدفعا باكثير الى رسم شخصية شيلوك الجديد .

وعلى الرغم مما يبدو من اختلاف زمني وحدثي بين هذه العلل التاريخية للمعالجتين الدراميتين — الشكسبيرية والباكثيرية — الا أن التاريخ — بهذا الصدد — قد جعل من الدراما مصبا نفسيا ينفّر كل من يقف عنده من رائحة القسوة اليهودية أو الشر الشايلوكي .

والتباين الحقيقي الذي يسترعي الانتباه النقدي بحق هو ما سوف نتبينه من فرق شاسع بين المنظور الدرامي لشخصية شيلوك عند شكسبير وبين المنظور الدرامي لشايلوك الجديد عند باكثير ، حيث قام هذا الاخير بتجميد الشخصية الدرامية لليهودي الصهيوني المعاصر وذلك في قالب الشرير المطلق بحيث جعل منه نمطا جاهزا للعنة البشرية منذ أن فتح فاه في بداية المسرحية حتى فقد النطق في نهايتها .

هذا بينما نجد شكسبير يسمو على كل من جسد شخصية اليهودي المرابي على المسرح " سموا انسانيا واسع الآفاق ، ويحاول أن يعطي ولو لمحة خاطفة عن عواطف شيلوك الانسان ، أمام جمهور واضح العداء لليهود واليهودية في عصره . فهو مثلا يكثر من المناسبات التي يظهر فيها المسيحيون الاحتقار الشديد لشايلوك ويدعونه بالكلب والشيطان الخ ، بحيث تبدو رغبته في الانتقام سلوكا مقبولا لو لم يبالغ فيه الى درجة الاجرام . ثم هو يضع في فم شايلوك كلاما يشكو فيه من احتقار المسيحيين ومعاملتهم السيئة له ولعشيرته من اليهود باعتبار أنه انسان مثلهم (ويتأسى طبعا الاسباب التي تجعلهم يفعلون ذلك) " (١)

ان شكسبير لا يقدم لنا شيطانا أو قردا ممسوخا في صورة آدمية ، لكنه يقدم انسانا حريصا على المال الى درجة البخل ، وتاجرا حريصا على الربح الوفير ولو من الربا ، وأبا متعصبا يحرص على الا تتزوج ابنته دون ارادته أو دون الاقتران بواحد من خصومه في العقيدة أو دون أن تسرقه وتهرب مع حبيبها .

---

(١) د . نايف خوا : المرجع السابق ص ٥١ — ٥٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كما يقدم لنا شكسبير ــ في نموذجه الشيلوكي ــ انسانا مشحونا بالحقد على منافسه التجاري " أنطونيو " وبالرغبة في الأنتقام من هذا المنافس الذي تسبب ــ بأخلاقه المثالية من ناحية وبفضح عيوب شيلوك من ناحية أخرى ــ في ان يجعل من شيلوك هزأة وسخرية في كافة أرجاء البندقية .

معنى هذا أن شكسبير لا يقدم خطأ أو خطيئة شيلوكية غير محتملة الوجود في النفس الانسانية ، اذ ان البخل أو الربا أو التعصب أو الحقد كلها عيوب تعم كثيرا من البشر في كل زمان ومكان ، لكن شكسبير يجعل لهذه العيوب اكثر من دافع ومثير داخلي وخارجي يحتم وجود هذه العيوب في شخصية كشيلوك لها ماض وحاضر كماضيه وحاضره .

وحتى أنسى صور القبح النفسي التي ظهر فيها شيلوك شكسبير وهو يشحذ سكينه لاقتطاع رطل من لحم أنطونيو (ص١٢١) فلم يصل شيلوك الى هذه الدرجة من القسوة الا بعد أن أفقده شكسبير أمواله بحثا عن ابنته الهاربة مع حبيبها المسيحي ، وهي كوارث توالت على شيلوك ــ واحدة اثر أخرى ــ بطريقة يمكن أن تذهب بعقل هذا الرجل .

وعلى النقيض من ذلك فاننا نجد أن باكثير كان مغاليا الى أقصى حد في تجسيد قبح شيلوك الجديد حتى انه صوّر قبحه الجسماني تصويرا كاريكاتوريا ، جاعلا منه كائنا أقرب ما يكون الى الحيوانات المخيفة منه الى بني البشر ، اذ يقول باكثير في وصف شايلوك الجديد :

" .. قصير القامة ، كبير الرأس ، قد أكل الصلع وسطه من مقدمه الى مؤخره فتركه أملس لامعا ، وأبقى قزعتين من الشعر الابيض على جانبيه . وله عينان كبيرتان يسطع منهما بريق عجيب كبريق عيني البومة ، يظلهما حاجبان كثيفان قد تهدلا قليلا ، وفوقهما جبهة ضيقة كلها تجاعيد . وقد غارت وجنتاه فنتأ عنهما أنف دقيق الارنبة منبعج المنخرين . ... لا ينفك عن تحريك شدقيه في حركة دائرية كأنه يمضغ شيئا . وله لحية بيضاء كثيفة الشعر مقصوصة الجوانب ، بحيث يبدو أسفل وجهه في شكل نصف دائرة "

(شايلوك الجديد ص ٤٥ ، ٤٦)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هذا بينما نجد أن شكسبير قد نأى بتصويره لشخصية شيلوك عن الانزلاق فى مثل هذه الكاريكاتورية الفجة ـ وهى الاسهل مثالا ـ اذ سوف نراه قد أجهد بصيرته فى سبيل تلمس أدق الاسرار النفسية الغائرة فى قلب شيلوك وكذلك تفسير السلوك الانسانى بحقائق تلك النفس على نحو ما سيتضح لنا بالتفصيل عند دراسة المنظور السيكولوجى للنموذج الشايلوكى .

ونظرا لشدة حرص شكسبير على الدقة فى تصوير شخصياته المسرحية فان النقاد يعتبرونه بهذا الخصوص من أهم الكتاب الدراميين الذين " تميزوا بخلق نماذج بشرية خالدة ، سواء أكان ذلك فى التراجيديا أم فى الكوميديا ... حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشرى ، وأصبح لها وجود مستقل ، وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الاعمال الأدبية التى صورت فيها " (١)

ولهذا لم يكن شكسبير مغاليا أو مشوها لشخصية اليهودى ـ شيلوك ـ كما لم يكن مغاليا فى اظهار بشاعة شكل اليهود أو كاريكاتورية أية شخصية ليست فاضلة فى مسرحه . اذ يجمع النقاد على أن الشخصيات الشكسبيرية " ليست فقط تفعل وتقول ما يطابق الطبيعة الانسانية بدرجة فائقة ، بل وتفعل وتقول ما يرتبط بنا نحن أيضا " (٢)

ومن أهم عناصر التباين بين المنظور الدرامى الشكسبيرى والمنظور الدرامى الباكثيرى ذلك التكافؤ الموضوعى بين القوى المتصارعة فى مسرحية " تاجر البندقية " ـ أى بين شيلوك وأنطونيو وما وراءهما من قوى قانونية شكلية ومادية وعنصرية ساندت شيلوك ، وقوى عقلانية واخلاقية وانسانية ساندت انطونيو ـ ويقابل ذلك على الجانب الباكثيرى اختلال التوازن بين القوى المتصارعة فى مسرحية " شيلوك الجديد " بحيث نجد قوى الشر الشيلوكية لا يقابلها سوى ضعف " عبدالله الفياض " أمام الاغراء المادي والحيل الخبيثة من جانب شيلوك واستسلامه للاغراء الجنسى من جانب " راشيل " بل واستسلام أسرة عبدالله الفياض للضغوط الصهيونية حتى أننا

---

(١) د . محمد مندور : الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر ١٩٨٣ ص ٨٤

(٢) O.J. Sisson : W. Shakespeare , Op. Cit. , P.xxvII

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

لا نعرف بوجود كفاح عربي مسلح لمواجهة العنف الصهيوني الا من جملة ختاميـــة ينطق بها " عبدالله " بعد توبته في ختام الجزء الاول من المسرحية (ص ١٢٧)

ومما يلفت النظر في الصراع الدرامي الشكسبيري أن تكافؤ قواه لا يرجع الـى التساوي الكمي بين عناصر قوة الطرفين المتصارعين بل يرجعه شكسبير الى التعـــادل الموضوعي بين مواطن القوة والضعف لدى طرفي الصراع بحيث يستعرض شكسبـــير استعراضا جدليا أوراق لعبة الصراع بما يقطع أنفاس المتلقي حتى نهاية اللعبة .

ذلك أن شيلوك ــ ومَن وراءه من اليهود ــ يمثل أقلية عددية ويظهـــره شكسبير قويا في صراعه مع انطونيو ومَن وراءه من أغلبية عددية . ولا ترجع قـــوة شيلوك الى عدد من يقفون وراءه اذ يقف وحده في محكمة البندقية خصما شرسا فـي مواجهة خصومه الكثيرين الذين أحبوا أنطونيو وكرهوا شيلوك .

كذلك فان شكسبير لم يجعل قوة شيلوك في تحديه لمجتمع البندقية قائمـة علـــى تأثيره المادي على أهل البندقية ، بل ان هذا التأثير كانت نتائجه ليست في صالـح شيلوك اذ كان مرابيا منفـرا حتى لمن يقرضهـم في أزماتهم بسبب طمعه وانتهازيته .

ان ما يثير الدهشة في المنظور الدرامي الشكسبيري لشخصية شيلوك أن شكسبير جعل مصدر قوة شيلوك في المحكمة مستمدا من قوة مجتمع خصومه المتمثلة في قانـــون البندقيـة المتعلق بقضاء الدين . أي أن شيلوك اختطف السلاح من يد أعلـــى قوة في البندقية ــ أي السلطة الشرعية ــ لكي يحارب بهذا السلاح نفسه أهـــل البندقية ممثلين في أنطونيو :

شـايلوك : ... لقد أقسمت بسبتنا المقدس أن آخذ مالـي
من حق لمضـي وقت الوفاء ، كما جاء في الصـك ،
فاذا أنكرتم هذا فلتقع مخالفة أنظمة مدينتكم وحرياتها
على كواهلكم
(تاجر البندقية ص ١٠٨)

وعندما يغلّب شكسبير خصوم شيلوك عليه فانه لا يغلّب الكثرة على الخصـم الواحد ، أو يغلّب السلطة الحاكمة ــ ذوق البندقية ــ على السلطة القضائيـة ، بل ان شكسبير يواجه القوة النصية بالروح القانونية نفسها :

بورشيا : ... ولكنك اذا أرقت .. قطرة واحدة من دم مسيحـي ،

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

صودر عقارك وبضائعك لدولة البندقية تطبيقا لقوانينها
(تاجر البندقية ص ١٢٢)

أما باكثير فقد حسم الصراع بين شيلوك وعبد الله الفياض في الجزء الاول حسما ميلودراميا بتوبة عبد الله فجأة عن قراءة راشيل وعن قروض شيلوك ثم حسم الصراع في الجزء الثاني حسما ماديا بتصور وقوع كارثة اقتصادية للدولة اليهودية نتيجة قاطعة العرب لها (شيلوك الجديد ص ٢٣٨) .

فاذا انتقلنا الى دراسة المنظور السيكولوجي المقارن للشايلوكيين ، فسوف نطبق مقياس العدوان Hostility عليهما من حيث " عدم الثقة في الناس بما فيهم الاصدقاء ، وشعور هذا الفرد بأن الاخرين لا يشعرون ازاءه بالود والصداقة وانهم لا يفهمونه على حقيقته ، والشعور بأنهم يعرفونه أنه ينتقدهم بل ويكرههم ، وكذلك الشعور بالعزلة ترفعا عن بقية الجنس البشري " (١)

ثانيا : المنظور السيكولوجي :

اذا كنا قد جعلنا نقطة انطلاقنا في تحليل النموذج الشايلوكي هي تطبيق مقياس العداوة عليه ، فان عدوانية شايلوك لا تنفصل عن احساسه بعقدة الجيتو GHETTO الفردية . فعلى الرغم من أن الجيتو " كان معزلا جماعيا لليهود في أوربا ينظمون فيه حياتهم الدينية والاجتماعية والقضائية والاقتصادية كفئة منفصلة عن المجتمع الذي يحيط بهم وعلى أسس من دينهم وتقاليدهم ، ويلتزم كل مجموعة منهم حاخام أو (Rabbi) خاص بها " (٢) . على الرغم من تلك السمة الجماعية التي اتسم بها الجيتو اليهودي تاريخيا ـ قبل هجرة اليهود الى فلسطين ـ فاننا سوف نجد أن شيلوك شكسبير وشيلوك الجديد يحيط كل منهما نفسه بسور مادي ومعنوي يجعله يحتمي بمعزل فردي خاص ليعد عدته للعدوان على خصم له ، ينافسه ماليا أو اجتماعيا أو سياسيا أو يتعصب ضده دينيا .

---

(١) د . عبد الرحمن عيسوي : علم النفس في الحياة المعاصرة ، دار المعارف ١٩٨٠ . ص ٣٦٣

(٢) د . نايف خرما : المرجع السابق ، ص ٣٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وكما أن عدوانية شيلوك لا تنفصل عن احساسه بعقدة الجيتو الفردية ، فان هذه العقدة ذاتها لا تنفصل بدورها عن احساس صاحبها بالخوف وبالنقص معا . وذلك على اعتبار ان " الخوف والشعور بالنقص لفظان مترادفان . فليس ثمة احساس بالنقص بدون خوف كما أنه لا يوجد خوف دون الشعور بالنقص ... وهذا الشعور اما شخصي واما اجتماعي بالضرورة ، أي أنه ينم عن " مقارنات " أو عن " أفكار اشارة " فيما بين الافراد " (١)

وليس أدل على تمكن عقدة " الجيتو " الفردية من نفس شيلوك شكسبير من قوله عن خصمه أنطونيو :

شايلوك : (لنفسه) .. انى امقته لانه مسيحي ، ويشتد مقتي له ، لانه — بسذاجته الخرقاء — يقرض المال بدون فائدة ، ومن ثم يعمل على الهبوط بسعر الفائدة عندنا في البندقية ، فلو أنني تمكنت منه يوما ، اذن لشفيت منه أحقادي القديمة . انه يبغض أمتنا المقدسة ، ويعيرني — حتى في ذلك المكان الذي هو أكثر الامكنة ازدحاما بالتجارة بما جمعته بصفقاتي وأموالي الحلال التي جمعتها بكدي — ويسفها هو بأنها ربا . ألا لعنة الله على قومي اذا أنا غفرت له ذلك !

(المسرحية : ص ٢٣)

ان شايلوك شكسبير هنا معقد عقدة فردية من أنطونيو الذي يهينه ويفضح سلوكه العالي المنحوف — متمثلا في الربا — بل ويتسبب أنطونيو في انصراف بعض المقترضين عن شايلوك لانهم يلجأون الى انطونيو الذي يقرضهم بدون فائدة . وفي هذا المثال ما يؤكد شعور شايلوك بالنقص من ناحية — نظرا لانه من الاقلية اليهودية بينما خصمه أنطونيو من الاغلبية المسيحية — ومن ناحية أخرى يؤكد هذا المثال احساس شايلوك بالخوف على سمعته المالية — نتيجة فضح انطونيو له في قلب السوق التجاري — ثم يؤكد مثالنا أيضا النية العدوانية الموثبة لدى شايلوك للانتقام من انطونيو بمطالبة هذا الاخير بالتوقيع على صك يقضي " باقتطاع رطل

---

(١) و. ج. مكبريد : التغلب على الخوف ، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ص ٢٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

من لحم أنطونيو وأخذه من الجزء الذى يختاره شايلوك من بدن أنطونيو ، اذا لم يوف انطونيو بالمبلغ الموضح فى الصك فى موعده المحدد وفى المكان المتفق عليه"
(المسرحية ص ٢٨)

ويفعل شايلوك هذا الفعل الانتقامى مستغلا عطف أنطونيو على صديقه بسانيو الذى يحتاج بشدة الى المبلغ الذى سوف يقترضه أنطونيو من شايلوك لكى يتمكن بسانيو من التقدم لخطبة محبوبته بورشيا .

ويجرد أن يعجز أنطونيو عن سداد القرض لشايلوك ينتهز هذا الاخير تلك الفرصة فيستعرض عدوانيته على أنطونيو وهو سجين بسببه ، وهى عدوانية تفضح فى الوقت نفسه خوف المعتدى من حديث المعتدى عليه :

انطونيو : أرجوك أن تصغى لمقالى .
شايلوك : سأنال حقى ، ولن أصغى لحديثك ، سأنال ما تقضى به وثيقتى ، ومن ثم فلا داعى الى اطالة الحديث . فأنا لن أسمح لنفسى أن اكون من أولئك البلهاء ، الضعاف القلوب ، القصار النظر ، الذين يهزون رؤسهم عطفا عليك فى أحزانك ، ويتحسرون ويستسلمون لشفاعة النصارى . كف عن ملاحقتى فليس لى معك حديث . وسآخذ حقى الذى تقضى به الوثيقة" .
(المسرحية ص ٩٥ ــ ٩٦)

من الواضح هنا أن شايلوك يفكر بصوت عال مبديا خوفا شديدا من تأثير حديث أنطونيو على مشاعره محاولا أن يصم أذنيه تماما عن الاصغاء الى هذا الحديث حتى لا يجره ذلك الى العطف على أنطونيو ، وهو عطف يتبرأ منه شايلوك باعتباره من سمات المسيحيين الذين انعزل عنهم ذلك اليهودى داخل أسوار الجيتو الفردى الخاص به .

فاذا انتقلنا الى شيلوك باكثير فاننا سوف نجد أعراض هذه العقدة متأصلة فيه حتى أنه يحرص على تعميقها داخل نفسية الفانية اليهودية راشيل نحو الشاب الفلسطينى الساقط فى شراكهما عبدالله القياض :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

شيلوك (لراشيل) : .. أخشى أن يكون هذا العربي أعجبك يا راشيل ،
لا تنسى يا ابنتي وانت تتحببين اليه أنه عدوك .
(مسرحية شايلوك الجديد ص ٥٠)

أن شيلوك الجديد يتآمر على خصمه العربي ويجند من أجل تلك المؤامرة أتباعا له يصطاد كل منهم ـ انطلاقا من عقدة الجيتو الفردية الخاصة بكل شيلوك ـ خصما عربيا أو أجنبيا طالما كان غير صهيوني . فحتى هذه الغانية يحاول شيلوك أن يحجم خروجها من الجيتو الخاص بها خشية أن تستهويها لعبة التحرر من هذا المعزل وهي تتحبب الى عبدالله الفياض .

ففي مقابل الصراع الفردي بين شايلوك وانطونيو عند شكسبير ، ينسج باكثير صراعا فرديا آخر بين شيلوك وعبدالله الفياض ، ويكرر نفس الاسلوب الخادع الذي اتبعه شايلوك القديم لكي يمارسه بدهاء شيلوك الجديد .

فها هو ذا المرابي اليهودي الشكسبيري يداهن خصمه انطونيو بمعسول الكلام واضعا له السم في العسل :

انطونيو : اقرضنا كما لو كنت تقرض عدوا لك ، اذا أخل بتعاقده استطعت في غير حياء ان تقتص منه .

شايلوك : ولم هذا الهياج ! انظر كيف يعصف بك الغضب ! إني أود أن أصادقك وأظفر بحبك ، وأن أنسى ما لطختني به من مهانة ، وأن أسد لك مطالبك العاجلة ، بدون أن أتقاضى على مالي أقل فائدة ، ومع ذلك فأنت لا تصغي الي ، وأنا أتقدم بهذا شفقة مني وعطفا .

انطونيو : لو فعلت ، لكان هذا هو اللطف بعينه

شايلوك : سأبرهن لك على صدق هذه العاطفة . اصحبني الى محرر العقود ، ولتحرر لديه الصك بامضائك وحدك ، وسأطلب اليك على سبيل التسلية والمزاح أن تكتب ...

(المسرحية ص ٢٧ ـ ٢٨)

ويطلب هذا الشايلوك المنافق ـ بعد كل هذه المداهنة ـ ان يوقع انطونيو على صك باقتطاع جزء من جسده بدعوى أن شايلوك يتسلى ويمزح بهذا المطلب الوحشي .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فماذا عن الصراع الفردى الذى أداره شيلوك باكثير ـ بدهاء أيضا ـ مع خصمه عبدالله الفياض ؟

ان شيلوك الجديد يلعب لعبة الاغراء الجنسى ـ بواسطة راشيل ـ والاغراء المادى ـ باقراض عبدالله مبالغ كبيره لينفق منها ببذخ على الخمر والغانيات اليهودية ـ وذلك مقابل الاستيلاء على أراضى عبدالله . فكيف يغرى شيلوك الجديد خصمه لاجتذابه وايقاعه فى حبائله ؟

شيلوك : ... ياليتنى أستطيع أن أعيش طليقا حرا كما تعيشان ، " يبتسم " لكن حذار يا بنى أن يدور بخلدك اننى احسدكما على ما أنتما فيه من النعيم . بل أشعر حين أراكما سعيدين بشىء من العزاء عن شبابى الذاهب " تعود راشيل باكواب خمر ... "

عبدالله : نخب صحتك يا مسيو شيلوك

شيلوك : نخب حبكما وشبابكما !
انى والله لا أدرى لماذا أحبك كل هذا الحب يا استاذ عبدالله . (المسرحية ص ٥٥)

وعندما تأتى اللحظة المواتية للمواجهة سرعان ما يتجرد شيلوك الجديد من قناع المداهنة لكى ينقض على خصمه العربى لتعييره بمفاسده التى كان وراءها شيلوك نفسه .

فأمام المحكمة الدولية التى تصور باكثير امكانية عرض المشكلة الفلسطينية عليها فى المستقبل ، نرى وجه شيلوك الجديد سافرا فى قبحه الاخلاقى والسياسى وهو يشير الى عبدالله الفياض قائلا :

شيلوك : ... وهذا الشاب الفلسطينى الذى أضاع ميراث أبيه فى مجلس العربدة وموائد القمار لا يستنكف العرب أن يبعثوه مندوبا عنهم فى هذا المجلس الدولى الموقر ، ليتشدق أمامنا بألفاظ الشجاعة الضخمة الجوفاء .....

عبدالله : " ينهض " أجل أيها السادة ، انني لكما وصفنى هذا العجوز اليهودى . ولكنى سلوه عن موائد القمار وحانات العربدة ومواخير الليل التى بددتُ فيها ميراث

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أبى ، من كان يديرها فى بلادنا الطاهرة المقدسة ؟
انه شيلوك هذا ...
(المسرحية ص ٢١٤)

هذه المغالطة الشايلوكية الفجة يفوقها حقد شايلوك شكسبير على أنطونيو حتى أنه ـ أمام محكمة البندقية ـ لا يجد منطقا يبرر به الاصرار على اقتطاع لحم أنطونيو سوى منطق الحقد نفسه .

فها هو ذا يخاطب دوق البندقية متوقحا بقوله :

شايلوك : ... ولسوف تسألنى لم أفضل الظفر بقطعة من اللحم الفاسد على ثلاثة آلاف دوقية ؟ ولكنى لن اجيبك عن ذلك السؤال ، ولكن لنقل ان هذا هو مزاجى الخاص ! ... ولن أدلى بسبب أكثر من أننى أضمر البغض لانطونيو ، وأحقد عليه أشد الحقد ، ..
(المسرحية ص ١٠٨ ـ ١٠٩)

هذا المزاج الدموى الخاص يذكرنا بوجهة نظر التحليل النفسى فى السادية (Sadism) ذلك ان " الشخص السادى يخاف من الطرد أو النبذ وعن طريق ايذاء شخص آخر فانه يطرد خوفه ويؤكد ذاته ويثبت أنه سليم ولا يستطيع أحد المساس به .... وقد تصل السادية فى درجاتها القصوى إلى القتل " (١) . وهذا ما يبدو على شايلوك شكسبير الذى " يشحذ سكينه على نعل حذائه .. لكى ينتزع رطل اللحم من ذلك المفلس أنطونيو " (المسرحية ص ١١٢) ويتلذذ شايلوك بذلك الفعل العلنى ـ أمام محكمة البندقية ـ وهو فعل اجرامى يخجل من الجهر به عتاة المجرمين . بل ان شايلوك ـ السادى ـ يقوم بهذا التحضير العلنى لاقتطاع جزء من جسد خصمه لاهانة ذلك الخصم وكل الحاضرين فى قاعة المحكمة ـ المتعاطفين مع أنطونيو ـ وهو بذلك يذكرنا أيضا بمظاهر السادية التى منها " التحضير والاهانة .. كما كان يفعل جنكيز خان كلما استولى على مدينة حيث كان يجبر الرجال الاسرى على مشاهدة هتك أعراض نسائهم " (٢) .

---

(١) د . عبد الرحمن عيسوى : علم النفس فى الحياة المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ٨٠
(٢) نفس المرجع ، ص ٨١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم يأتي باكثير لكي يقوم بدوره في الكشف عن أعراض السادية التي أصابت شايلوك الجديد أيضا حيث يصوره مصاصا للدماء يتلذذ بتدبير الاغتيالات السياسية " ليس في فلسطين وحدها ، بل في غيرها أيضا من البلاد " (المسرحية ص ١٢٧)

ويعبر شيلوك الجديد عن تلك اللذة السادية بقوله :

" ... يجب أن نشعر بتلك اللذة العجيبة التي يحس بها المظلوم ، حين يصبح يوما فيقال له ان ظالمه قد ذهب في رحلة الى العالم الاخر لن يعود منها أبدا ! أريد أن أشم رائحة الدم وعيني تشتهي أن ترى جثته ! "

(المسرحية ص ١٢٧)

ويتسع مجال تلك اللذة الشايلوكية حتى تصبح تلذذا مرتبطا ارتباطا شرطيا بفعل الاستنزاف المادي والمعنوي باعتبار ذلك الاستنزاف تحضيرا قويا لتجهيز الفريسة للذبح بعد ايقاعها في حبائل الضياع المادي لتجريدها من أهم أسلحتها حتى تصاب بالاحباط النفسي الذي يعد موتا نفسيا للفريسة قبل موتها الجسدي .

هكذا فعل شيلوك الجديد بخصمه عبدالله الفياض عندما الح على راشيل ان تجره على موائد القمار حتى انها تشكو شيلوك لاصراره على هذا الاستنزاف المادي الذي يأتي على حسابها الخاص :

راشيل : مازلت تلح عليّ في جره على الموائد الخضر ، فمنذ ان عرفها لم يستطع أن يهدينا شيئا .

شيلوك : " يبتسم " ها ، تعنين انه أصبح دائما في ازمة

راشيل : نعم ايعجبك هذا ؟

شيلوك : بالطبع يعجبني ويجب أن يعجبك أيضا ياراشيل . انك اذكى من ان تجهلي أن هذه الخطوة لابد منها لنجاح عملنا . ليس كالموائد الخضر في طي المسافات الشاسعة !

(المسرحية ص ٤٨)

ويعبر لنا شكسبير عن ذلك الاستنزاف النفسي الذي تعرّض له أنطونيو من جانب شيلوك أثناء المحاكمة حتى يفضح لسان انطونيو بمرارة المقهور قائلا :

" ما أنا إلا كبش أجرب في القطيع ، فأنا لذلك أجدر ما فيه بالموت . وان أضعف أنواع الفاكهة هي التي تسرع بالسقوط الى الارض ، فليكن

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هذا شأنى . ان أفضل ما تستطيع أن تصنعه يا بسانيو هو أن تعيش لتكتب كلمة ترحّم على قبرى "

(المسرحية ص ١١٢)

ان انطونيو ــ ضحية سادية شايلوك ــ يعلن موته المعنوى فى قاعة المحكمة وذلك من جرّاء ما تعرض له من تعذيب نفسى من جانب شايلوك سواء كان ذلك التعذيب الشايلوكى متمثلا فى التشهير بأنطونيو ــ كتاجر مفلس يعتبر افلاسه موتا اجتماعيا وماديا له وسط التجار بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة ــ أو كان ذلك التعذيب متمثلا فى سجن هذا الانسان الشريف ووضعه تحت رحمة أنياب تاجر مراب يصوره شكسبير ــ على لسان جراتيانو صديق انطونيو ــ بقوله :

" لعنك الله أيها الكلب الذى لا يلين . ولتكن حياتك سبّة فى جبين العدالة . انك لتكاد تزعزع إيمانى ، وتدفعنى الى اعتناق رأى فيثاغورث القائل بأن أرواح الحيوانات تتقمص أجسام البشر . ولا شك أن روحك الشريرة هى روح ذئب شنق لفتكه بآدمى ، وأن روح ذلك الذئب قد هربت وهو فوق المشنقة ، وسرعان ما تقمصتك وأنت فى بطن أمك الخبيثة ، ذلك أن رغائبك ذئبية عضها الجوع ، فظمئت الى النهش والافتراس ! "

(المسرحية ص ١١٣)

هذه الرغائب الذئبية هى أقوى ما أفادنا به شكسبير للتعبير عن سادية شايلوك .

غير أن شكسبير لا يكتفى باستعراض هذه الرغائب الذئبية التى تتضح وجه شايلوك ، بل نراه يغوص فى أعماق صاحب تلك الرغائب لكى يكشف لنا عن مصدرها الذى يفسرها تفسيرا انسانيا ، اذ يجعل شايلوك يدافع عن هذا المزاج الدموى الخاص قائلا :

" ... ان من الناس من يمقتون رؤية خنزير مشوى فاغر فاه ، وآخرين يجنون جنونا اذا شاهدوا قطا ، ومنهم من لا يستطيع منع نفسه من التبول اذا أصغى لنغمة مزمار . ذلك أن عواطفنا تسيطر سيطرة كاملة على ما نحب وما نكره ... "

(المسرحية ص ١٠٩)

أى أن التفسير الانسانى العام للميول النفسية التى تحكم العلاقات بين بنى البشر هو تفسير غامض ــ من وجهة نظر شايلوك ــ وهو يماثل فى ذلك غموض

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الميول النفسية التى لا تقبل التحيص العقلى ، ولا تستند الى براهين قاطعة .

ثم لا يكتفى شكسبير بهذا التفسير الانسانى العام بل يورط شايلوك فى الاعتراف بحقده على منافسه أنطونيو ـ على نحو ما سبق أن بينا أسباب ذلك الحقد ـ حتى أن شايلوك يواجه أنطونيو شاكيا اليه منه :

شايلوك : يا سيد أنطونيو ، كم من مرة قابلتنى فى الربالتو فسخرت منى بسبب أموالى وكيفية استخدامى لها ، وكنت على الدوام أقابل تلك السخرية بأن أهز كتفى فى صبر وتجلد ، ذلك أن الصبر هو شعار أمتنا على بكرة أبيها . انك تدعونى كافرا ، وكلبا مسعورا ، وتبصق على عباءتى اليهودية ، وما ذلك كله الا لانى استثمر مالى وهو ملكى .... أفى ميسور الكلب أن يقرض ثلاثة آلاف دوقية ؟ أو هل أنحنى فى ذلة وانكسار ، وفى صوت العبد ، المبهور الانفاس الهامس فى ذلة أقول : " يا سيدى المنصف .... من أجل هذه النعم سأقرضك هذا المال الكثير "

(المسرحية ص ٢٦ ـ ٢٧)

هكذا تبدو أقوال شايلوك شكسبير هنا وكأنها تعطى تفسيرا انسانيا خاصا بتجربة انسان تعرض لاضطهادات كثيرة من جانب خصمه فما كان من هذا المضطهد الا أن يسعى للانتقام .

ويهمنا من هذه التفسيرات ـ العامة منها والخاصة ـ أنها تحسب لشكسبير كقيمة درامية حافظت فى رسم شخصية شايلوك على تحقيق نوع من التوازن بين العلة والمعلول بحيث اتسقت هذه الشخصية الشكسبيرية مع ذاتها بغض النظر عن عدم اتساقها مع القيم الاخلاقية .

فلا يخفى علينا ذلك الفارق فى التشبيه أو تلك المغالطة التى تذرع بها شايلوك عندما شبّه درجة حقده على انطونيو بدرجة نفور بعض الناس من رؤية خنزير فاغر فاه أو الفزع الجنونى الذى يصيب آخرين لمشاهدة أحد القطط .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فالحقد الذى امتلأ به صدر شايلوك ليس مجرد نفور أو اشمئزاز بل هو مؤامرة محكمة التدبير على حياة انطونيو حتى أن شايلوك يحدد فى صكه الموضع الذى سوف يقتطع منه لحم انطونيو بحيث يكون " أقرب موضع من القلب " (المسرحية ص ١١٩). فاختيار هذا الموضع بالذات يعنى نية شايلوك وتعمده قتل خصمه ـ باسم القانون ـ مع سبق الاصرار والترصد .

أما باكثير فلا يشجعنا على أن نحسب له تلك القيمة الدرامية التى حققها نموذج الشايلوكى ، ويرجع ذلك الى عدم تقديم باكثير تفسيرات انسانية يمكن أن تتسق مع رغائب شيلوك الجديد الذهبية نحو خصمه عبد الله الفياض .

اذ يكتفى باكثير بأن يورد على لسان شيلوك بعض الاقوال التى تشى بمطامع شيلوك المادية ـ فى أطيان عبد الله ـ والسياسية ـ فى حكم فلسطين ـ بحيث لا يتعدى صراع هذا الشايلوك الجديد مع عبد الله صورة عملية نصب ولصوصية فجة من جانب أحد الطرفين دون أن يقابلها ـ أو يسبقها ـ أى فعل اضطهادى ، أو أى رد فعل انتقامى من جانب الطرف الاخر .

والدليل على ذلك ما يقوله شيلوك باكثير لراشيل عن هذه اللعبة : " حاذرى يابنتى ان تكونى جادة فى هذا الامر . اننا انما نلعب بهذا الشاب العربى لنقضى وطرنا منه .. "

(المسرحية ص ٤٧)

ولهذا سوف نتبين أن باكثير ركز على جعل شيلوك الجديد رمزا للصراع الجماعى بين اليهود الصهيونيين والعرب الفلسطينيين انطلاقا من عقدة الجيتو الجماعية اكثر من الانطلاق من عقدة الجيتو الفردية .

ثالثا : المنظور السوسيولوجى :

من المعروف أن المسرح السياسى " لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية ، لانه أساسا لا يحاول التعرض لمشكلة فردية بل مشكلة جماعية . من هنا لا نرى البطل التقليدى أو غير التقليدى ، ولا نرى شخصيات ثابته الا فى النادر . المهم هو تقديم الجماعة التى تمسها المشكلة " (١)

(١) د . عبد العزيز حمودة : المسرح السياسى ، مكتبة الانجلو المصرية (د . ت) ص : هـ

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعلى الرغم من تعرض شكسبير بتركيز شديد على المشكلة الفردية الدرامية بين شايلوك وانطونيو ، فان ذلك لا يعنى أن المنظور الشكسبيرى منظور فردى لان النموذج الشيلوكى يمثل فئة اجتماعية ومن ثم فهو ذو دلالة سياسية عميقة وان كانت غير مباشرة .

كذلك فانه يمكن منذ الوهلة الاولى النظر الى مسرحية " شايلوك الجديد " لباكثير كمسرحية سياسية مباشرة حيث كان هم باكثير الاول والاخير هو طرح قضية الصراع العربى الاسرائيلى باعتبارها مشكلة جماعية خصص لها الجزء الاول من مسرحيته (أربعة فصول) ثم الجزء الثانى من هذه المسرحية للحل (ثلاثة فصول) وهو حل مستقبلى يرى باكثير وجوب تحقيقه .

ولعل تقسيم مسرحية باكثير على هذا النحو يتمشى مع منطق المسرح السياسى عندما يحل المشكلة الجماعية التى يعرضها ، اذ أن هذا الحل " لا يجىء نتيجة حتمية فنية أو نتيجة منطق التسلسل الفنى ، بل يجىء على انه الحل الذى حدث فعلا أو الذى يجب أن يحدث فى الواقع " (١)

غير أن ما يمكن أن يؤخذ بنوع خاص على مسرح باكثير السياسى هو ما سبق أن لاحظه الدكتور محمد مندور عليه من حيث " ضعف البناء ، وهذا الضعف يرجع الى ضعف فى قوة الخيال وعدم عنايته بأصول البناء المسرحى الذى يتطلب الطبيعية والمعقولية وقرب المشاكلة للحياة ... وقد تسبب ضعف البناء فى اضعاف القيم الفكرية والعاطفية التى تتضمنها مسرحياته (السياسية) لان البناء الذى يلوح مفتعلا خليق بأن يضعف من قوة القيم الانسانية التى تنطق بها الاحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال " (٢) .

ويرجع ضعف بناء مسرحية باكثير ــ فى نظرنا ــ الى الخلط بين عقدة الجيتو الفردية وعقدة الجيتو الجماعية خلطا مباشرا حتى أدى ذلك الى ضعف الصراع الفردى الناشب من طرف واحد ــ هو شايلوك ــ نتيجة تشبعه بعقدة الجيتو الفردية وذلك ضد طرف آخر ــ هو عبد الله الفياض ــ الذى لم يحرك ساكنا ولم يسهم بأية درجة من الارادة ــ فى الجزء الاول ــ لاثبات وعيه بهذا الصراع أو مشاركته فيه .

---

(١) المرجع السابق ، ص : و

(٢) د . محمد مندور : فى المسرح المصرى المعاصر ، دار نهضة مصر (د . ت) ص ١٠٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

حدث ذلك فى مسرحية " شايلوك الجديد " نتيجة الخلط بين العقدتين ـ أو الصراعين الفردى والجماعى ـ ثم زاد الطين بلة ذلك التحول المفاجئ فى شخصية عبد الله الفياض الذى جعله باكثير يندم فجأة على سلبيته واستسلامه لمؤامرة شايلوك وسائر الصهاينة بحيث ينقلب حال هذه الشخصية الغريبة من أقصى درجات اللامبالاة بالصراع الى أقصى درجات الاستماتة ـ أو الفدائية ـ فى سبيل حسم هذا الصراع الجماعى لصالح وطنه فلسطين .

واذا كان البعض يرى أن " حتمية التناول المسرحى الذى تفرضه قضية خطيرة كقضية فلسطين تلزمنا بالضرورة بشكل المعالجة . وهذا الشكل ينبغى ـ من وجهة النظر الخاصة بصاحب هذا الرأى ـ ألا يشطح فى العوالم الرمزية ، وألا ينتقى عناصره من اللامباشريات . فلا شىء يخدم هذه القضية بالذات مثل التناول المباشر الواضح القائم على اسس فنية واقعية ومنطقية أيضا " (١) .

اذا كان هذا الرأى يشجعنا على قبول الشكل المباشر الذى تناول به باكثير عقدة الجيتو الجماعية ـ أى الصراع بين الصهيانية وعلى رأسهم شيلوك والعرب ممثلين فى عبد الله الفياض كمعاون لميخائيل جاد ممثل عرب فلسطين وغيرهما ـ الا أن قبولنا لهذا الشكل الخاص بطبيعة المسرح السياسى لا ينفى تحفظنا على تناقض الصراع الفردى بين شايلوك وعبد الله الفياض ـ فى الجزء الاول ـ مع طبيعة المسرح السياسى الذى يركز على المشكلة الجماعية كما سبق أن ذكرنا .

هذا ، بالاضافة الى تحفظنا على الاسهاب فى عرض المونولوجات المطولة ـ فى الجزء الثانى من المسرحية ـ حتى أن باكثير يسمح لبعض الشخصيات أن تلقى مونولوجا مطولا يشغل عدة صفحات (ومن الامثلة على ذلك مونولوج ميخائيل جاد من صفحة ١٥٥ الى صفحة ١٥٩ وكذلك مونولوجه الثانى من صفحة ١٦١ الى صفحة ١٦٥ ثم مونولوجه الثالث من صفحة ١٨٥ حتى صفحة ١٨٧) .

وغنى عن البيان أن شكسبير لم يكن قد سمح لشخصياته ـ فى مسرحية " تاجر البندقية " ـ بالانزلاق فى مهاوى المونولوجات المطولة ، كما أنه ـ وهذا هو الاهم ـ لم يخلط بين عقدة الجيتو الفردية وعقدة الجيتو الجماعية ، حيث انصب تركيز شكسبير

---

(١) د . ابراهيم حماده : هل الدراما فن جميل ، مرجع سابق ، ص ١٢٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

على ذلك الصراع الفردى الحاد بين شايلوك وأنطونيو دون أن يجعل للصراع الجماعى بين اليهود والمجتمع الانسانى غلبة على الصراع الفردى .

فشكسبير يقدم مبررات قوية لعقدة الجيتو الفردية التى أصابت شايلوك حيث جعله يفقد كرامته أمام المجتمع المسيحى بصفة عامة ـ بسبب يهودية شايلوك ـ وأمام المجتمع المصرفى بصفة خاصة ـ بسبب معاملاته الربوية ـ ثم يفقد كرامته أيضا داخل بيته بهروب ابنته جيسيكا بأمواله مع حبيبها المسيحى لورنزو .

لقد فقد شايلوك شكسبير ابنته لانه ضيق عليها فى حريتها المادية والمعنوية حتى جعلها تقول عن دار أبيها : " ان دارنا هذه هى الجحيم " (المسرحية ص٤٥). بل ان شايلوك الاب دفع ابنته ـ بشحه وبعقدة الجيتو الخاصة به ـ الى أن تتبرأ من أبيها قائلة : " انى استشعر العار بانتسابى الى أبى ! بيد اننى أخالفه فى الطباع ، وان كنت من دمه ".

(المسرحية ص ٤٦)

وعلى الرغم من تعصب شايلوك فى هذا الفقدان والعقوق ، الا أن ذلك لا يمحو تصورنا للاثر الانسانى السلبى الذى يمكن أن يسهم ـ الى حد كبير ـ فى حقد شايلوك الاب على خاطف ابنته بصفة خاصة وعلى المجتمع بصفة عامة .

ونلاحظ هنا أن شكسبير ـ تعميقا منه لعقدة الجيتو الفردية لدى شايلوك دون أن يفصلها فى الوقت نفسه عن عقدة الجيتو الجماعية ـ جعل جيسيكا ابنة شايلوك تهرب بثروة أبيها ـ وهى تعادل روح هذا العرابى البخيل ـ ولاذت بالفرار فى رفقة رجل مسيحى . وهذا يعنى ان مستقبل شايلوك شكسبير المادى والعائلى قد سلب منه فى لمح البصر مما يمهد لانتقامه العدوانى فى حاضره من انطونيو ذلك المسيحى الوحيد الذى لما يزل فى قبضته .

فها هو ذا شايلوك الصارخ من عقدة الجيتو الجماعية صرخة واحدة تعقبها عدة صرخات من عقدة الجيتو الفردية بعد هروب جيسيكا :

" ... يا ويلتا ! سرقتنى ماسة اشتريتها من فرانكفورت بألفى دوقية ،

كأن اللعنة لم تحل على أمتنا حتى الان ، ولم أشعر بها قط قبل اليوم ! ..... وددت لو أنها ميتة هنا عند قدمى والدوقيات فى نعشها ! أما من نبأ عنها ؟ ولست أعلم كم من

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المال انفق فى البحث عنها ؟ يالها من خسارة فوق خسارة ! لقد هرب اللص بكذا من المال ، ثم يُنفَق كذا من المال للبحث عن اللص ، ثم لا جدوى ، ولا انتقام لا .. " .

(المسرحية ص ٧٥ ــ ٧٦)

فى هذه اللحظة يبحث شايلوك عن الانتقام من العالم كله ، وتواتيه اللحظة نفسها بسماع خبر افلاس انطونيو ، فاذا به يبتهج ابتهاجا شريرا ، ويستبدل غضبه على ابنته بفرحته لقرب تحقيق رغائبه الدنيئة وشفاء غليله من انطونيو :

تويسال : جاء معى الى البندقية كثيرون من دائنى أنطونيو ، وقد أقسموا أنه لا محال مفلس !

شايلوك : انى لمبتهج جدا لسماع هذا النبأ . وسأنقض عليه ، سأعذبه انى فرح لسماع هذا .

(المسرحية ص ٧٦ ــ ٧٧)

ثم يضيف شكسبير ــ بذكاء درامى دقيق ــ لفتة صغيرة ذات مغزى كبير يزيد من عمق التداخل الموضوعى بين عقدتى الجيتو الفردية والجماعية عند شايلوك ، وذلك برفض خادمه لونسلو الاستمرار فى خدمته لبخل سيده العميت حيث يقول ذلك الخادم مخاطبا أباه عن شايلوك :

ان مولاى هذا يهودى قح . أو تود أن تقدم اليه هدية ؟ بل قدّم له حبل المشنقة . انى أكاد أموت جوعا وأنا فى خدمته . انه ليسهل عليك أن تعد أضابعك ضلوعى .. يا أبى لتقدم هديتك ــ اكراما لى ــ لسيد يدعى بسانيو ، فهو يخلع على خدمه ملابس جديدة .. فاذا لم يقدر لى أن أخدمه ، فسأهيم على وجهى فى بلاد الله " .

(المسرحية ص ٣٩)

حتى خادم شايلوك شكسبير يهرب من هذا السيد اليهودى البخيل ليعمل فى خدمة أحد خصوم شايلوك وهو بسانيو ، السيد المسيحى الكريم ، وهو ــ لسوء طالع شايلوك ــ أقرب الاصدقاء الى عدو " شايلوك " اللدود " أنطونيو " .

كل هذه تعتبر أسبابا قوية لتعميق عقدتى الجيتو الفردية والجماعية لدى شايلوك شكسبير بحيث يسلط هذا الكاتب المتمكن أقوى ضوء درامى على الصراع الفردى من

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بداية مسرحيته الى نهايتها ، مبرزا فى الوقت نفسه ظلالا درامية واضحة على الصراع الجماعى بين اليهود والمجتمع الانسانى كخلفية موضوعية ثابتة .

ومن أوضح ملامح عقدة الجيتو الجماعية التى يجسدها شكسبير كطاقة عدوانية فائرة فى قلب شايلوك ضد المجتمع الانسانى المسيحى ما يتجلى فى هذا الموقف الانعزالى الشايلوكى الساقر :

بسانيو : أفيسرك أن تتعشى معنا ؟

شايلوك : نعم ، لأشم رائحة الخنزير ، ولأطعم من اللحم الذى جعله نبيكم الناصرى للشيطان سكنا ؟ لا .. انى اشترى منكم وأبيع لكم واتحدث معكم ، وأسير معكم ، بيد أننى لن آكل معكم ، أو أشرب معكم ، أو أصلى معكم ..

(المسرحية ص ٢٢ ــ ٢٣)

غير أن شكسبير لا يلقى هذا الموقف على عواهنه ، بل نراه يكشف عن أغوار تلك العقدة الجماعية على لسان شايلوك الذى يزعم أن يهوديته هى سبب عقدته الفردية فى مواجهة اضطهاد أنطونيو له وهى فى الوقت نفسه ــ أى يهودية شايلوك ــ هى سبب عقدته الجماعية فى مواجهة المجتمع المسيحى :

أفليس لليهودى عينان ؟ أفليس لليهودى يدان ، وأعضاء وطول وعرض وحواس وعواطف ؟ .....

شأنه فى ذلك شأن المسيحى ؟ .....

واذا ظلمتمونا أفلا نعمد الى الانتقام ؟ .....

واذا ظلم يهودى مسيحيا فهل يتسامح المسيحى ؟ .....

انه الانتقام ، سأطبق عليكم ما تعلمته منكم من غلظة ... ولو أننى لم أزد على ما تعلمته منكم لكان ذلك أمرا عجيبا .

(المسرحية ص ٧٣ ــ ٧٤)

ويبدو أن شكسبير لا يريد أن يترك أية حجة لناقد مجتمعه الا وساقها على لسان شايلوك محققا من وراء ذلك هدفين كبيرين أحدهما درامى والآخر اجتماعى .

فالهدف الدرامى الاول لهذا الكاتب هو أن يكون موضوعيا فى التعامل مع شخصيته الدرامية (شايلوك) بحيث يترك المجال رحبا لهذه الشخصية لكى تنطلق حرة فى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

التعبير عن كل ما يجول بخاطرها دون أن يتدخل الكاتب لاخفاء أدنى خاطرة لدى هذه الشخصية اخفاء مغرضا .

أما الهدف الثاني فهو توجيه النقد الاجتماعي الذي يمس سلوكيات مجتمعه ـ وغيره من المجتمعات التي يسود فيها التمييز العنصري لاختلاف العقيدة الدينية ـ كما يسمح شكسبير بتوجيه النقد اللاذع أيضا ـ من خلال شخصية شايلوك ـ للفروق الطبقية القائمة بين السادة والعبيد في المجتمع الاوربي في ذلك العصر .

وأوضح مثال على ذلك نراه ساطعا من خلال الحوار الدائر في محكمة البندقية بين الدوق ـ حاكم البندقية ورأس نظامها السياسي والاجتماعي العنصري والطبقي ـ وبين شايلوك :

الدوق : كيف نرجو مرحمة وأنت لا تظهر شيئا منها ؟

شايلوك : وأي حكم اخشاه مادمت لا أظلم أحدا ؟ ان لكثير منكم عبيدا اشتريتموهم بأموالكم ، وتستخدمونهم في أعمال مهينة حقيرة ، كما لو كانوا حميرا أو كلابا أو بغالا ، ذلك لانكم اشتريتموهم بالمال ، فهل أستطيع أن أقول لكم : حرروا هؤلاء العبيد ، ودعوهم يتزوجوا من ورثتكم ؟ ..... ستجيبونني قائلين : ان العبيد عبيدنا ، وكذلك أجيبكم أنا : " ان رطل اللحم الذي أطالب به قد اشتريته بثمن غال ! " . انه حقي وسأناله ، فاذا أبيتم عليّ ذلك فسيلحق العار بقضائكم ، ولن يصبح لقوانين البندقية أي أثر فعال .

(المسرحية ص ١١١)

وعلى الرغم من أن شكسبير يسمح لشايلوك بأن يعبر عن كل انتقاداته القاسية الخاصة بمثالب المجتمع الاوربي في ذلك الحين ، ويعبر أيضا عن مزاعمه المتعلقة بحقه الشكلي في تنفيذ الصك ، الا ان شكسبير ينهي مسرحيته باثبات بطلان ذلك الحق المزعوم بطلانا موضوعيا استنادا الى حرفية نص الصك التي تحرم على شايلوك اراقة قطرة واحدة من دم المدين ـ أنطونيو ـ او اقتطاع أقل أو أكثر من رطل اللحم المنصوص عليه ، مما أعجز شايلوك عن الاقدام على تنفيذ الصك .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

والاكثر من ذلك أن شكسبير قد قلب المائدة على رأس شايلوك السادى عندما عرّض حياة شايلوك للموت وعرّض كل أملاكه للمصادرة طبقا لقوانين البندقية التى تنص على أنه " اذا ثبت أن أجنبيا حاول القضاء على حياة مواطن بطريق مباشر أو غير مباشر ، فان من حق الطرف الذى بذلت تلك المحاولة ضده أن يحصل على نصف ممتلكاته ، أما النصف الآخر فيصبح حقا خاصا لخزانة الدولة ، وتكون حياة المذنب تحت رحمة الدوق نفسه " . (المسرحية ص ١٢٤)

أى أن شكسبير قد استند الى الشرعية القانونية ومن ورائها الشرعية السياسية لسلطة الدوق فى انتزاع سلاح ذلك الجانى ـ نصف ممتلكاته ـ وتسليمه ليد المجنى عليه انطونيو .

كما أن شكسبير لم ينس مواجهة عقدة الجيتو الجماعية التى انطلقت من تراث شايلوك وأمثاله ضد المجتمع ، بحيث صور النصف الثانى من ممتلكات شايلوك لخزانة ذلك المجتمع ، كما صورت حياة شايلوك وأصبحت رهينة تحت طائلة الدوق وهو حاكم ورمز المجتمع الموجهة ضده عقدة الجيتو الجماعية .

أما باكثير فقد حاول أن يسلط الاضواء الدرامية على عقدة الجيتو الفردية الخاصة بشيلوك الجديد فى الجزء الاول من المسرحية (ويسميه " المشكلة ") ثم انسحب تركيزه كلية من هذه العقدة الى تلك المتعلقة بالجيتو الجماعى الذى مثله شيلوك ومحامى الصهاينة كوهين فى مواجهة المتحدثين دفاعا عن العرب وهم : عبدالله الفياض وميخائيل جاد وفيصل وعربى باشا ، وذلك فى الجزء الثانى من المسرحية (الذى يسميه باكثير " الحل ") .

وقد سبق أن لاحظنا ضعف الصراع الدرامى الذى أثاره باكثير من جانب واحد هو جانب شيلوك الجديد ضد عبدالله الفياض فى الجزء الخاص بالمشكلة ، بحيث لم يقتصر هذا الضعف فى أثره على الجزء الاول من المسرحية بل أسهم ذلك فى اضعاف حجر الزاوية الذى قامت عليه هذه المسرحية فى المقام الاول وهو انها مسرحية سياسية هدفها الاول هو طرح مشكلة جماعية وليس مشكلة فردية .

واذا بحثنا عن أسباب عقدة الجيتو الجماعية التى تعرض لها باكثير فى مسرحيته فاننا نجده قد اكتفى بقول شيلوك الجديد أمام المحكمة الدولية

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهـو يرد على اتهام " سـوردز " مندوب بريطانيـا :

سوردز : ولكنها (أى صورة شايلوك شكسبير) بالرغم مما تزعـم صورة صحيحة للرجل اليهودى الشحيح الجشع الحاقـد على الانسانية .

شيلوك : قولوا عنا ما شئتم فلن ننسى قط اضطهاد الانسانيـة لنا واحتقارها ايانا فى مختلف العصور .

سوردز : لعلكم استوجبتم ذلك منها بحرصكم وجشعكم

شيلوك : كلا ، بل تحسدوننا على ما أتانا الله من الغنى والثـروة بذكائنا ونشاطنا .

(المسرحية ص ١٤٥)

ان المندوب البريطانى هنا هو الذى جعله باكثير يثير الذاكرة السـوداء لاضطهاد اليهود فى ذهن شيلوك الجديد ، ولم يكن المندوب العربى هو الـذى أثار تلك الذاكرة ، عـلى الرغم من أن صراع الصهاينة الجماعى موجه فى أساسـه الى صدر العرب ، وكان لابد أن يطرح باكثير مزاعم الصهاينة المتعلقة بعقـدة الجيتو الجماعـية نحـو العرب .

فاذا اراد باكثير لشيلوك الجديد أن يشير الى أسباب عربية لعقدة الجيتـو الجماعـية لدى الصهاينة فان هذه الاسباب تبدو سلوكيات قويمة وحسنة من جانـب العرب دون أن تكون مظاهـر حقيقية لاضطهاد العرب للصهاينة ومن ثم لا يمكـن قبولها كمـبررات قوية ـ دراميا أو اجتماعـيا أو سياسيا أو تاريخيا ـ لتعميق عقـدة الجيتو الجماعـية الصهيونية نحـو العرب .

فها هو ذا شيلوك الجديـد يعيب عـلى مأمور عربى مسيحى يدعـى " كسّاب " لمجرد أنه يرصد الجرائم الصهيونية فى حق الفلسطينيين ويتعقب الجناة الصهاينة :

شايلوك : .. هذا المأمور العربى المسيحى من أشد النـاس وطأة على الصهيونية ، وهو يهتم اهتماما بالغا بتعقـب أعمالنا والكيد لخططنا بما له من السلطة البوليسية فيجب التخلص منه ومن مضايقاته بأى سبيل .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كوهين : سيأتي يوم يترك فيه منصبه في مركز البوليس ، كما ترك أخوه منصبه في المجلس البلدي .

شيلوك : لكن هذا يختلف عن أخيه ميخائيل ، فميخائيل رقيق الحس فما كاد يشعر بغلبة الاعضاء اليهود في المجلس حتى استقال من منصبه .

(المسرحية ص ٨٦)

يتضح لنا من هذا الحوار أن كل ما يوغر صدر هؤلاء الصهاينة من هذين الاخوين العربيين ـ ميخائيل جاد " و " كسّاب جاد " هو شغل الاول منصب رئيس بلدية القدس بينما الاعضاء اليهود تحت رئاسته ، كما يتضح أن سلوك المأمور العربي الحريص على احقاق الحق هو سبب آخر من الاسباب الضعيفة التي أوردها باكثير على لسان أصحاب عقدة الجيتو ـ شيلوك وكوهين وغيرهما ـ ليبرروا حقدهم على العرب .

ويعرض لنا باكثير الحيلة الشايلوكية القديمة ـ أي اقراض الخصم ليصبح مدينا تحت رحمة الدائن ـ وحيلة أخرى جديدة ـ بوضع يد عصابات اليهود على أراضي العرب ـ وذلك كوسيلتين أساسيتين للانتقام الصهيوني ـ غير المبرر ـ من العرب .

فبمجرد توريط عبد الله الفياض في ديون فادحة جعلت أرضه تحت يد شيلوك ، يصر هذا الاخير على ضم أطيان عم عبد الله ـ كاظم بك ـ وهو أحد كبار الملاك العرب :

كوهين : أجل لقد فزنا بصفقة عظيمة .

شيلوك : لن تهدأ نفسي حتى أضم الى هذه الاطيان أطيان كاظم بك

كوهين : بأي سبيل يا مسيو شيلوك ؟

شيلوك : بسبيل المضايقة طبعا حتى يزهق في ملكه

(المسرحية ص ٦٣)

بل اننا نجد في مسرحية شيلوك الجديد أن الفعل الاستفزازي ينشب من الجانب الصهيوني باعتراف صريح من هؤلاء الصهاينة وهم في الوقت نفسه يعترفون بصواب الموقف العربي سواء في ثورة العرب أو في سكينتهم :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

شيلوك : قد بذلنا جهودا كبيرة لاستفزازهم (أى العرب) ليعودوا للثورة ، فذهبت جهودنا سدى . ويلهم ! لقد كسبوا بثورتهم الكتاب الابيض وسيكسبون بسكينتهم هذه زيادة العطف على قضيتهم . (المسرحية ص ١٢٦)

والادهى من ذلك أن باكثير يقدم فى مسرحيته نموذجا يهوديا لا صهيونيا يدعى " ابراهام " يقف على النقيض تماما من صهيونية شيلوك وأتباعه بحيث ينسف هذا النموذج كل مزاعم اليهود الصهاينة عن الصراع الدينى بين العرب اليهود والعرب المسيحيين أو المسلمين ، وينسف هذا النموذج غير الصهيونى أيضا أية دعوى عن اضطهاد العرب ـ سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا ـ لليهود وذلك فى خطبة عصماء تصور ابراهام عربيا اكثر من العرب :

ابراهام : " محتدا على شيلوك وكوهين " ما أوقحكم وأجرأكم على الحق ! بأى لسان تتحدثون أنتم عن الانصاف ؟ ..... أتنتظرون أن تنصفكم الامم اذا انتهكتم أنتم قوانين الانصاف والعدل ؟ أم هل تتوقعون أن ترفع عن ظهوركم سياط الاضطهاد ، اذا وضعتموها فى ظهور قوم لا ذنب لهم الا أنهم كانوا الشعب الوحيد الذى أنصفكم وعاملكم بالعدل والحسنى يوم كانت الدنيا كلها تضطهدكم ... (المسرحية ص ٦٨)

ويبدو أن باكثير رسم شخصية ابراهام ـ غير الشايلوكى ـ كبديل لشخصية جيسيكا ـ غير الشايلوكية ـ مع فارق كبير تتميز به هذه الاخيرة دراميا حيث لم تلق خطبا مطولة لتبرير غضبها على شايلوك الاب بل انها تمهد لهروبها من أبيها الذى تشعر بالعار لانتسابها اليه بقولها : " .. واخسارتاه ! .. ما أشنع خطيئتى ، "
(المسرحية ص ٤٥ ـ ٤٦)

كذلك حاول باكثير تقليد شكسبير فى التركيز على خاتم الخطوبة كحيلة لتعرف الخطيب ـ عبدالله الفياض ـ على خطيبته ـ نادية ـ بعد تنكرها فى زى محام يدعى فيصل ، وذلك فى مقابل حيلة شكسبير لتعرف الزوج بسانيو على زوجته بورشيا بعد تنكرها فى زى محام مع ملاحظة أن كلا منهما تنكرت لكى تدافع عن قضية انسانية كبرى (الاولى خاصة ببطلان صك بلفور واثبات حق الفلسطينيين فى وطنهم والثانية خاصة ببطلان صك شايلوك واثبات حق انطونيو فى الحياة) . غير ان باكثير سمح لعبدالله ان ان يخون حبيبته نادية ـ مع راشيل ـ ثم يندم فجأة على خيانته لها وللوطن بينما أبقى شكسبير على وفاء بسانيو لحبيبته بورشيا وأبقى الخاتم رمزا للوفاء .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل الرابع

النموذج الفاوستي

" فاوست جوته (١) / فاوست الجديد (٢) "

كتب علي أحمد باكثير مسرحية " فاوست الجديد " عام ١٩٦٧ واضعا نصب عينيه مسرحية " فاوست " التي كتبها "جوته" في العقد الاول من القرن التاسع عشر حيث " مضت ما بين مرور الفكرة الاولى بخاطر جوته ، وما بين اتمامه السطور الاخيرة من الجزء الثاني قبيل وفاته مدة لا تقل عن الستين عاما " (٣) . وقد تكونت مسرحية جوته من جزأين أنشأهما نظما في " أكثر من اثني عشر ألف بيتا كان نصيب الجزء الاول منها ما يزيد عن أربعة آلاف وستمائة بيتا ، والثاني نحو سبعة آلاف وربعمائة بيتا " (٤) .

والجدير بالذكر هنا أن جوته قد قام بتوزيع هذا العدد الهائل من الابيات الشعرية على خمسة وعشرين منظرا في الجزء الاول وعلى خمسة فصول مكونة من عدة مناظر في الجزء الثاني ، بحيث وضع لكل منظر عنوانا خاصا به . هذا ، بينما تكونت مسرحية " فاوست الجديد " لباكثير من أربعة فصول لم يعنون أي فصل منها ، ولم ينظمها شعرا ـ باستثناء أغنية ختامية منظومة نظما تقليديا في نهاية الفصل الرابع والاخير ـ وهذا يعني أن كاتبنا العربي خالف ـ من حيث الشكل والتكنيك ـ مصدره الدرامي الالماني مخالفة أساسية تعتمد على النثر بدلا من الشعر وهي مخالفة أولية ضمن عدة مخالفات جوهرية سوف نتعرض لها فيما بعد .

ولعل من الاهمية بمكان أن نذكر أن باكثير لم يكن أول كاتب عربي مسرحي تنبه الى استلهام اسطورة فاوست ـ التاريخية أو الدرامية ـ من التراثين التاريخي والدرامي الغربيين .

---

(١) جوهان فولجانج جوته : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧١ .

(٢) علي أحمد باكثير : فاوست الجديد ، مخطوطة مسجلة بالبرنامج الثاني بالاذاعة المصرية .

(٣) د . محمد عوض محمد : مقدمة ترجمته لمسرحية " فاوست جوته " ، ص ٤٩

(٤) نفس المرجع : ص ٥٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فقد سبق أن عالج هذه الاسطورة معالجة عربية " محمد فريد أبو حديد " في مسرحيته " عبد الشيطان " عام ١٩٤٥ ثم " محمود تيمور " في مسرحية أسماها " أشطر من أبليس " والتي ظهرت عام ١٩٥٣ ، ثم كتب فتحي رضوان مسرحيته " دموع ابليس " عام ١٩٥٦ ، بحيث سبقت هذه الاعمال جميعا مسرحية باكثير في تاريخ ظهورها عام ١٩٦٧ .

واذا كان عقد موازنات بين هذه الاعمال المكتوبة بلغة قومية واحدة ليس من المهام المنوط بها هذا البحث - حيث ان مهمة البحث المقارن تتركز في عقد مقارنات بين أعمال مكتوبة بلغات مختلفة - الا أن هناك من يرى اتفاقا بين أصحاب هذه المعالجات العربية جميعا على " صدورهم في رؤيتهم لفاوست من المنطق الفكري الاسلامي ، فهم جميعا مسلمون وليس معنى ذلك أنهم دعاة للفكر الاسلامي ، وانما معناه أنهم جميعا متأثرون بذلك الفكر في رؤيتهم لفكرة فاوست . كما أنهم جميعا التزموا بالموقف الاسلامي في رؤيته لعلاقة الله بالشيطان ، وفي أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طرد ابليس من رحمة الله . فهو لم يعد يلتقي بالله أو يتحادث معه كما في سفر أيوب ، وانما هو مسير موجه في محاولة دفع الانسان للخطيئة دونما حاجة لاذن من الله في كل محاولة يقوم بها ، فهي قدرة الذي اختاره " (١) .

كما تجدر الاشارة أيضا الى أن فاوست جوته نفسه لم يكن أول شخصية درامية في المسرح الغربي تعبر عن اسطورة فاوست التاريخية ، " فقد سبقه في الظهور "دكتور فاوستس" بطل مسرحية " كريستوفر مارلو " الذي كان معاصرا لشكسبير وذلك في مأساته التي صدرت عام ١٥٨٩ " (٢) . ولو أن شخصية فاوست جوته " صارت عالمية بفضل جوته . وأصبحت قالبا لتصوير الافكار الفلسفية والمعاني الانسانية في الادب " (٣) .

وقد يتبادر الى الذهن سؤال عن علة انبهار باكثير بصفة خاصة وغيره من كتاب المسرح بصفة عامة بأسطورة فاوست . ويجيب على هذا السؤال الدكتور أحمد كمال زكي

---

(١) د . أحمد شمس الدين الحجاجي : الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ص ٢٢٥

(٢) M.Esslin:Encyclopedia of World Theatre , Thames and Hudson, London, 1977 P.100

(٣) د . محمد غنيمي هلال : الادب المقارن ، مرجع سابق ، ص ٣١٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بقوله : " أصبحت العادة أن ينسج الادباء أساطير تستمد بعض عناصرها من التاريخ وتخلع عليها سائر الصفات من أبطال اسطوريين معروفين .....
وليس بين جميع الاساطير التى أصبحت رموزا اكثر من حكايتى " فاوست " و "دون جوان" تمثيلا لما نريد ، وقد أصبحتا محور أبحاث مقارنة دقيقة . واهتدى الباحثون الى أن الدكتور فاوستوس الذى كان يعيش فعلا ... فى القرن السادس عشر أصبح رمزا انسانيا للعصر الرومانسى المذبذب بين العلم والعمل ، والشكاك الذى ينتهى به الامر الى الضياع " . (١)

وتنطبق الصفة الاخيرة فى هذه المقولة ـ أى الشكاك الضائع ـ على فاوست مارلو الذى أنهى مارلو حياته بالضياع ثمنا لطموح بطله الجامح ، بينما لا تنطبق هذه الصفة على فاوست جوته الذى سوف نلاحظ أنه أفلت من قبضة الشيطان قبل أن يلفظ آخر أنفاسه .

وقد يكون مفيدا أن نسلط الضوء على موقف باكثير الصريح من علاقة الفن المسرحى ـ عنده ـ بالموضوعات الاسطورية . اذ يقول باكثير بهذا الصدد : " .. ان الفن عموما والفن المسرحى خصوصا ينبغى عندى أن يقوم اكثر ما يقوم على الرمز والايحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التى يصورها العمل الفنى ـ وهو هنا المسرحية ـ أوسع وأرحب من الحقيقة التى يمثلها الواقع ..... ولذلك أغرمت .. بالموضوعات الاسطورية لان الاساطير أغنى من التاريخ فى هذا المعنى وأرحب أفقا واكثر انطلاقا من القيود الزمنية " (٢)

واذا كان لويس سبنس قد قسم الاساطير الى عدة تقسيمات هى " الاسطورة الطقوسية والتعليلية والرمزية والتاريخية " (٣) فان اسطورة فاوست تجمع بين النوعين الاخيرين وذلك " لاشتمالها على الخوارق من ناحية ولانها من ناحية أخرى تجعل بطلها مزيجا من الاله والانسان " (٤)

---

(١) د . أحمد كمال زكى : الاساطير ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٨٣ ، ٨٤

(٢) على أحمد باكثير : فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٣٩ ، ٤٠

(٣) ، (٤) ، L.SPENCE : The Outlines of Mythology, Watts . London, 1949 P.45

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وفى تعريف لاسطورة فاوست فى التراث الغربى (١) تتبين لنا العلة الاسطورية فى قيام انسان ببيع روحه ــ وهى التى تعادل عمره الباقى من حياته ــ وذلك ثمنـــا للمعرفة ، وهو يخوض فى سبيل ذلك تجارب ونكبات محاولا أن يخلص بروحه فى النهاية .

أما الاصل التاريخى لهذه الاسطورة فيرجعه هذا التعريف الى العصـــور الوسطى حيث ترجع شخصية فاوست الدرامية الى " شخصية حقيقية لرجل يدعـــى جوهان فاوست كان مشعوذا وعاش فى المانيا فى القرن الخامس عشر حوالى ١٤٨٨ ــ ١٥٤١ ، (٢)

ويهمنا فى هذا الفصل أن نكشف عن أوجه التباين الفاصلة بين المعالجتيـــن الدراميتين لكل من جوته وباكثير والتى تعكس بدورها اختلافا فى الرؤية والفكـــر والعقيـدة والمؤثرات الاجتماعـية ، بل واتجاه العصر الذى عاشه كل كاتب .

ذلك لان " الصور المختلفة لفاوست انما هى تعبير عن اتجاهات العصـــور المختلفة التى ظهرت فيها . فمازال الزمن يختار لفاوست الاطار بعد الاطار ليـــبرز صورته ، وكل اطار جديد يعكس على هذه الصورة معنى جديدا " (٣)

واذا كنا سوف نلاحظ جدة المعالجتين الدراميتيـن لدى جوته وباكثير لتـلك الاسطورة الفاوستية فاننا ــ مع ذلك ــ لا نزعـم أننا بصدد اجراء حكم قيمى لتحديد أفضلية معالجة على أخرى . واذا كانت طبيعة البحث المقارن تبرز عناصر القوة والضعف وكذلك عناصر التباين والتماثل بين طرفى المقارنة فان ذلك لا يعنى أن المحصلـــة النهائية تحسب لصالح طرف على حساب الاخر . فبالرغم مما لقيتـــه معالجة جوتـــه لفاوست من تقدير نقدى بالغ الا أنه لم يكن معصوما من نقد اليوت مثلا حيـن قـــال : " ان هذا الشاعر الالمانى لم يضـح بالفكرة الفلسفية فى سبيل دعم هذه الدراما ، بـل اتخذ الدراما اداة لابراز فلسفته ، وهذا ما لا يتفق مع الخلق الفنى الاصيل " (٤)

---

(١) J.R.Taylor: Dictionary of the Theatre, Penguin, reprinted in 1984, PP.103,104

(٢) M.Drabble: The Oxford Companion To English Literature, Oxford University Press, 1985 P.342

(٣) د . عزالدين اسماعيل : قضايا الانسان ، مرجع سابق ص ١٧٤

(٤) د . فائق متى : اليوت ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦ ص ٢٣١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا

الشخصية الفاوستية

بين الاتساق والتناقض

ان من يتتبع شخصية فاوست كما أراد جوته أن يصورها يجد أن فاوست" ليس مجرد مذنب مكابر عاص ، يعاقب بالهلاك والدمار على معصيته ، كما ترسمه الاسطورة القديمة ، بل هو باحث مجد ، ضاق ذرعا بالعلوم التي لم تشف غليله ، فالتمس في السحر ما عجز عن نيله بواسطة الدراسة ، ولقد يضل وتزل قدمه ، ولكن عنصر الخير فيه يعود وينتصر وان طال الزمن ، وعلى الرغم من أحابيل الشيطان وألاعيبه يخرج من التجربة بالفوز والنجاه " (١)

هذه هي الصورة العامة لشخصية فاوست جوته وقد وضعها كاتبها في اطار درامي محكم لا تخرج عنه هذه الشخصية بما يحدث خللا في اتزانها النفسي بين أقوالها وأفعالها . هذا الاتزان النفسي يذكرنا بأهم شروط الشخصية الدرامية كما أوردها أرسطو ــ وهو شرط الاتساق والثبات ــ عندما قال عن الامر الرابع من الامور التي ينبغي على الشاعر أن يهدف اليها فيما يتعلق بالشخصيات التراجيدية " فهو ثبات الشخصية أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية . وحتى لو كانت الشخصية ــ موضوع المحاكاه ــ غير متساوقة مع نفسها " وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية ــ فينبغي أن تبقى هكذا ، غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية" (٢)

ويبدو لنا جوته منذ بداية مسرحيته حتى نهاية الجزء الثاني منها محافظا على اتساق شخصية فاوست مع ذاتها . اذ يطالعنا جوته في افتتاحية مسرحيته بحوار يتصوره بين الرب وابليس حول موقف كل منهما الثابت من البشر بصفة عامة ومن فاوست بصفة خاصة .

في هذا الحوار يتخيل الكاتب عقد رهان بين الرب وابليس على المستقبل الروحي لفاوست ، بحيث يضمن الرب النهاية الصالحة لنفس عبده فاوست ــ مهما أظلمت بصيرته ــ بينما يؤكد ابليس عكس ذلك تماما :

---

(١) د . محمد عوض محمد : مقدمة ترجمته للمسرحية ، سبقت الاشارة اليها ، ص ٦٣

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د . ابراهيم حماده ، الانجلو المصرية ١٩٨٣ ص ١٥٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الـــرب : لا ضير ! انى منحتك سؤلك وخليت بينك وبينه • حـــاول ان استطعت ان تحول تلك الروح عن ينبوعها الاســـمى ، واجذ بها ان قدرت الى حضيضك ، ثم لتقف ذليلا صاغـــرا حين يضطرك فشلك وعجزك الى الاعتراف بان الرجل الصالح ـ مهما أظلمت بصيرته ـ لا يلبث أن يهتدى الى السبيـــل الارشـــد والطريق الاقوم •

ابليس : حسن جدا ! ان هذا الامر لن يدوم طويلا • ولست أخشى أن أخسر الرهان • ومتى ادركت غايتى فائذن لى بـــأن أسر وأفتخر بما أحرزت من النصر •

(المسرحية ص ١ ٧)

ونظرا للمصداقية المطلقة التى يتسم بها قول الرب فاننا نلبث وراء شخصيـــة فاوست فى أهم مواقفها الدرامية حتى آخر هذه المواقف ، فاذا بنا نتبين الحقيقـــة الثابتة لمقولة الرب فى هذه الشخصية التى لم تخرج عن اطار هذه المقولة مهما كـــان قول فاوست أو فعله •

ففى المنظر الاول من المسرحية نجد هذه الشخصية موّرقة بعد بحثها الدائب عن المعرفة دون أن ترضى عما وصلت اليه :

فاوست : أجهدت نفسى فى دراسة الفلسفة والشريعة والطب وتعمقت أيضا ـ ويا للحسرة ! ـ فى دراسة علوم الدين ، بجـــد لا يعتوره فتور ، وهمة لا تعرف الكلال • ثم أرانى أنـــا البليد المسكين بعد هذا كله لم أتقدم شبرا ولم أخـــط نحو العرفان خطوه (المسرحية ص ٧٣)

فى هذه الحالة الانعدامية لا نتعجب من فاوست عندما يمل دراسة العلـــوم المتعلقة بالظواهر والمحسوسات ليجرب ممارسة السحر طمعا فى معرفة أســـرار الغيبيات :

فاوست : لهذا قد انصرفت الى ممارسة السحر ! لعلى بمخاطبـــة الارواح ، وبما لها من الصولة والقوة ، أحيط علما بكثير مـــن الاسرار ، وأصبح فى غنى عن اجهاد نفسى هذا الاجهـــاد المر ، فى ذكر أمور أجهلها الجهل كله ... فأغـــدو وقـــد

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أدركت أى شىء خفى يمسك هذا العالم بعضه الى بعض
(المسرحية ص ٧٤)

ثم يتصاعد طموح فاوست فى بلوغ الحياة العلوية والسعادة القدسية حتى يحلم بالتطلع الى مقام الآلهة . وهو لكى يحقق ذلك الطموح يشجع نفسه على اختيار لحظة الموت بارادته فيهيىء ذاته للاقدام على تناول السم قائلا : " .. أحس الآن كأنما أسلك سبيلا جديدة الى حيث أخترق الاثير ... أجل لم يبق الا أن تولى شمس هذا العالم ظهرك بعزم ثابت ! لتكن لديك الجرأة على تحطيم تلك الابواب التى يفرق من منظرها الجبناء ، ويجزعون من اقتحامها .. لقد آن لك أن تثبت بالفعل ــ لا القول ــ أن كرامة الانسان لن تجبن عن التطلع الى مقام الآلهة "
(المسرحية ص ٨٦ ــ ٨٧)

وبينما يرفع فاوست كأس السم الى ثغره يسمع دق نواقيس الكنيسة وأناشيد عيد القيامة فيتوقف عن محاولة الانتحار (المسرحية ص ٨٧) بحيث يتفق هذا الموقف من هذه الشخصية مع تأثرها بماضيها الايمانى فى الصغر مما يؤكد لنا من جديد موضوعية جوته فى رسم أبعاد شخصية فاوست المختلفة وفى كشف أغوارها التى لم ينطفىء فيها تماما روح الرجل الصالح كمقولة " الرب " فى البداية .

وحتى عندما يلتقى فاوست وابليس ويعقدان مراهنة ، يكون شرط انتصار ابليس على فاوست ــ كما يفرضه هذا الاخير ــ هو أن يستسلم فاوست لفراش الكسل والراحة متخيلا أنه من السعداء وهو تخيل يستحيل على فاوست أن يحققه لانه يصر على ألا يريح نفسه أبدا ــ حتى وهو مع ابليس خادمه المطيع ــ من مشقة البحث عن الحقيقة :

فاوست : لئن جاء اليوم الذى أرقد فيه على فراش الكسل والراحة ، ولئن أصبحت بفضل مكرك وخداعك ، وبحيلك والاعيبك ، أتوهم أنى فى رغد من العيش ، أو خيل لى أنى من السعداء ، فليكن ذلك اليوم آخر أيام عمرى . وهذه مراهنة بينى وبينك

ابليس : اذن اتفقنا

فاوست : وأريدك فوق ما قلته : انى لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : ان " لا تبرحى فما أحلاك ! " .. فهناك فلتهيىء لى سلاسلك واغلالك ــ هنالك أرحب بالموت (المسرحية ص ١٢٤ ــ ١٢٥)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعلى الرغم من تغرير ابليس بفاوست وبحبيبته مرجريت حتى جمعهما في فراش الخطيئة فحملت سفاحا وتسببت في موت أمها وفي مقتل أخيها بيد فاوست ،على الرغم من هاتين الجريمتين اللتين ارتكبهما فاوست في حق مرجريت وأخيها ـ بتحريض من ابليس ـ فاننا نجد أن هذا السقوط لم يقض تماما على كل النوازع الانسانية الكامنة في قلب فاوست . فهو يعنف ابليس ويوبخه توبيخا مريرا على الهائه عن تذكر ما أصاب مرجريت وابعاده عنها حيث " ذهب ابليس بفاوست الى الملاهي المعقوته المرذولة وأخفى عنه ما فيه مرجريت من عذاب شديد وحزن مبرح ليتركها بلا نصير وسط هذه الكوارث الاليمة " (المسرحية ص ٢٦٤)

ولا يكتفي فاوست جوته بالندم والتعنيف بل يتوعد ابليس بأن " يستنزل عليه سخط الروح الابدي ومقته لكي يعيد هذه الافعى الى صورة الكلب الدنس " .
(المسرحية ص ٢٦٥)

بل ان فاوست يجبر ابليس على فتح باب السجن المقيمة فيه مرجريت لكي يحررها من جديد ويكفر عن خطاياه معها . (المسرحية ص ٢٦٦ ـ ٢٧٨) لكن مرجريت تموت في السجن ذاهلة عن فاوست ، تائبة لله ، فتكتب لها النجاة .

وفي الجزء الثاني من المسرحية يحاول ابليس التفنن في جذب فاوست اليه يحمله الى جبال الألب حيث الطبيعة الخلابة التي تعلك على نفس فاوست ، والى البلاط الامبراطوري حيث يصبح فاوست وابليس ـ بأعمالهما السحرية ـ أقوى رجلين في هذا البلاط ، ثم يستحضر ابليس لفاوست هيلانه ، كما يمكنه من حيازة قطر عظيم .
(المسرحية ص ٢٨١ ـ ٢٩٩)

وعلى الرغم من كل هذه المؤثرات الشيطانية على فاوست ، تظل هذه الشخصية ـ في اطار تساوقها مع ذاتها ـ تبحث عن سر السعادة الكبرى للانسانية حتى أن فاوست يموت وهو يعد مشروعا ضخما لاصلاح كبير للاراضي بحيث تنقذ روحه الملائكة من أيدي الشياطين . (المسرحية ص ٣٠٠) فيخسر بذلك ابليس رهانه مع " الرب " لان فاوست لم يخاطب اللحظة الزمنية التي تمناها الشيطان ودبر لها لكي يقول فاوست " تمهلي ما أحلاك ! "

أي أن جوته حافظ على اتساق شخصية فاوست كباحث جري* ونهم ومخلص للحقيقة وأتاح له فرصا للخطأ والصواب ممهدا لكليهما تمهيدا يتفق مع منطق هذه الشخصية

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وأبعـادها ورواها العقليـة والنفسـية .

أما شخصية فاوست باكثير فانها تبدو منذ حديثها الاول عن الصدق مع النـاس غير صادقة ، وعـن شرف المقصد من الحبيبة مرجريت يبدو فاوست باكثير ليس شريفـا في داخله بل انه يفكر فعلا في ارتكاب فعل التغرير بمرجريت جنسيا . ثم نرى فاوست باكثير يخطب في الشيطان خطبة صـوفية يلقنه فيها درسا في الاخلاق والايمـان واذا بالخطيب سرعان ما يوقع عقدا مع الشيطان يبيح روحه له مقابل اشباع شهوته من مرجرجت مارجريت ! والادهى من ذلك أن فاوست باكثير يحرق اوراق مشروعه العلمي الخـيري لاستصلاح الاراضي الجرداء ويحرم الانسانية من ثمار هذا المشروع خوفا على الانسانية نفسها ! ثم يختم باكثير على تناقضات شخصية فاوست بأن يجعله يتبرأ من الشيطـان بعد اكتشافه لمرجريت المزيفة وكأن هذا الفاوست يندم على أنه لم يخطئ مع مرجريـت الحقيقية ويرفض أن تكون خطيئته مع مرجريت أخرى زاعما أنه اكتشف بذلك خديعـة الشيطان وبأنه لم يصـن عهدا شريفا مع فاوست !

ففي حـواره مع صديقه بارسيلز ـ في الفصل الاول ـ يفرق فاوست بين كذبـه على الناس وكذبه على مرجريت قابلا الكذب في الحالة الاولى ورافضا اياه في الحالـة الثانية :

بارسيلز : لا يعقل أن يتغير قلبها بهذه السرعـة .
فاوست : قد تغير يا بارسيلز
بارسيلز : لابد لذلك من سبب
فاوست : لانى زيفت النقـود
بارسيلز : وما الذى أدراها ؟
فاوست : أنا أخبرتها .
بارسيلز : .....

لكـنا قد اتفقنا على أن تزعـم للناس اننا اكتشفنا سـر تحويل المعادن الى الذهب .

فاوست : للناس يا بارسيلز لا لمرجريت (المسرحية ص ٣)

وبعد أن يصفـع فاوست بارسيلز لتحريض هذا الاخير له على التغرير بمرجريت يصدمنا فاوست باكثير بقوله : " لا اكتمـك يا أخى ان نفسى راودتـنى عـن ذلك " .

(المسرحيـة ص ٧)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعند لقاء فاوست بالشيطان تبدو سذاجة فاوست متناقضة تناقضا حادا مع عقليته كعالم ضليع ، اذ يطلب من شيطانه ان يحلف له بالكتاب المقدس لكي يصدق انه هو الشيطان ! (المسرحية ص ١٧) وفي نفس الموقف يزعم فاوست أن الشيطان " لا يؤمن بالله البته " وهو زعم يتنافى مع معرفة فاوست الدينية اذ لا تنفي هذه المعرفة ايمان الشيطان بالله .

ومما يزيد من حدة هذا التناقض هذا الحوار الذي يعلن فيه فاوست ايمانه الصوفي بأن " ملكوت الله هو كل هذا الكون " وهو يعتقد في الوقت نفسه أن الشيطان خرافة ! :

فاوست : .. لولا اعتقادي أن الشيطان خرافة لقلت انك الشيطان

الشيطان : الشيطان خرافة وملكوت الله ليس خرافة ؟

فاوست : ملكوت الله هو كل هذا الكون الذي تراه (المسرحية ص١٦)

ثم يصدم باكثير قارئه مرة أخرى عندما يجعل أهم مطلب يشترطه فاوست لتوقيع عقده مع الشيطان هو تسليمه مرجريت و " حسان الدنيا جميعا " (المسرحية ص ٢٢) وكأنه تحول فجأة من زاهد في الجنس لا يقرب حبيبته مرجريت خشوعا لـ " هالة القداسة التي عليها " (المسرحية ص ٧) يتحول الى عربيد شهواني لا تشفي غلته امرأة واحدة .

بل ان فاوست باكثير يثير الدهشة عندما يؤكد ايمانه بأن " الله واحد أحد " (المسرحية ص ٢٣) وذلك أثناء توقيعه على العقد مع الشيطان ! هذا من ناحية ثم يستنتج فاوست ـ بسذاجة عجيبة ـ أنه اذا كان الله الواحد ـ شاهدا على هذا العقد المريب ؟ ـ فان فاوست ينتظر تواجد شاهد ثان أيضا ! ثم يصيبنا هذا الفاوست بخيبة أمل عندما يعظه الشيطان ويصحح له ايمانه بالله الذي يعلن عنه الشيطان انه " أقوى من شهادة الالوف " ! :

الشيطان : .... بقي الشهود

فاوست : أجل من الذي سيشهد

الشيطان : الله جل جلاله .....

الا ترضى به شهيدا

فاوست : لكنه واحد أحد

الشيطان : أقوى من شهادة الالوف .. موافق ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فاوست : موافـــق

الشيطان : اللهم رب العزة ذا الجلال والاكرام ... أنت الشاهـــد لا شاهد غيرك وكفى بك شاهدا ووكيلا

فاوست : والان على مرجريت .. هات مرجريت

(المسرحية ص ٢٣)

ولعل آخر هذه التناقضات وأخطرها هو قيام فاوست باحراق كل بحوثه العلميـــة ـ ضمن كافة أوراقه ـ وذلك لاحساسه بقرب نهايته متصورا بذلك أن احراق ما يثفـــع الناس من هذه الكشوف يدخل فى اطار توبته الى الله توبة كاملة وعلامة على انقطاعـــه عن الشـــيطان :

مارجريت : فاوست . اغـرب عن وجهى . لا أريد أن أموت والشيطـــان عنـــدى .

فاوست : انى قد قطعت كل صلة بينى وبين الشيطان يامرجريت

مرجريت : يوسفنى اننى لا استطيع ان أصدقك

فاوست : .. انظرى هذه أوراقى وبحوثى التى كتبتها أثناء ارتباطـــى بالشيطان ، سألقيها كلها طعمة للنار . (يتمتم بصـــوت خافض) كلا لن تقع فى أيديهم أبدا .. لأحرقنّها وأنقـــذنّ العالم (يخرج الاوراق من الحقيبة فيلقيها ورقة ورقة فـــــى نار المدفأة) ها أنذا قد تخلصت من كل أثر من آثاره .

مرجريت : لكن بلغنى يا فاوست انك بعت له روحـــك

فاوست : أجل ولكننى استردتها منه والحمد لله

(المسرحية ص ٧٥)

كما يتصور فاوست باكثير أنه ـ باحراقه هذه الكشوف العلمية النافعة ـ يحمـــى البشر من احتكار بعضهم لاسرار تلك البحوث وحرمان سائر الشعوب منها ، وذلك الصراع بين الدولتين العظميين ، وكأن التخلص من هذه البحوث سوف يوقف هذا الصراع الدولى ، او كأن خطر احتكار هذه المشروعات اكبر جرما من حرمان الانسانية من ثمارها :

فاوست : لا تتعب نفسك يا بارسيلز .. فانى قد أحرقتها

بارسيلز : أحرقتها غير معقول

فاوست : رأيت من واجبى ألا أبقى لها على أثر .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بارسيلز : لماذا ؟

فاوست : خشيت أن تستعمل فى تدمير الحضارة البشرية وافناء البشر

بارسيلز : لكن فيها كشوفا علمية نافعة للناس بما فى ذلك الكشف الذى يوفر الاغذية للناس ويجعلها كالماء والهواء

فاوست : ان يحتكروه لمضاعفة ثرواتهم على حساب الشعوب المحتاجة الى الطعام سيزداد نفوذهم وطغيانهم على العالم

(المسرحية ص ٧٨)

ثانيا

الارادة الفاوستية

بين الندية والتبعية

تتأرجح المواقف التى تمثل العلاقة بين فاوست والشيطان أى بين الارادة الفاوستية والارادة الشيطانية بحيث يغلب على هذه العلاقة الطابع الندى حينا ثم يغلب عليها الطابع التبعى أحيانا أخرى . والباحث المدقق فى تتبع مسار هاتين العلاقتين ، والمهتم برصد طبيعة الصراع بين كلتا الارادتين يجد نفسه أمام ندية صارخة تحكم العلاقة بين فاوست جوته والشيطان ، ثم تهتز هذه الندية وتضطرب فى قوتها ومنطقها لتهبط بكفة ارادة فاوست باكثير فاذا بهذه الارادة المشوشة تصبح مسيّرة ـ أو تابعة ـ لارادة الشيطان .

وسوف يتضح لنا ذلك بالنظر الى اللقاء الاول الذى اتخذ صورة مواجهة حادة بين فاوست جوته والشيطان ، ثم انكسرت حدة هذه المواجهة للوهلة الاولى فى حضور شيطان فاوست باكثير .

أما عن فاوست جوته فهو يبادر بالهجوم على ابليس ـ الذى اتخذ من الكلب صورة تتكرية له ـ حيث يبدو فاوست هنا عليما بمثل هذه الحيل الشيطانية ، مستعدا دائما للتعامل معهم معاملة الند للند بل ومعاملة السيد للعبد :

فاوست (مخاطبا الكلب) : الآن عرفتك جد المعرفة . وان خير سلاح لمحاربتكم يا سلالة جهنم هو خاتم سليمان .

غاريت (فى الخارج) تنشد :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رئيسنا محبوس معذب منكوس
مرتبط مقيد في سجنه مصفد
. . . . . .

فاوست : أول ما يجب عمله تلقاء هذا الحيوان أن اتلو عزيمة العفاريت الاربعة (١)

(المسوحية ص ١٠٨ ــ ١٠٩)

فاذا ما ظل ابليس ــ الكلب ــ " مقعيا على رجليه فاغرا فى وجه فاوست فاه " كأن فاوست ما فعل به شيئا ولا أحدث له ألما " فان فاوست جوته يهجم هجمته الثانية على ابليس وذلك باجباره على النظر الى اشارة ترعب ذلك الشيطان وهى " اشارة الصليب " (المسوحية ص ١٠٩) .

ثم يهجم فاوست هجومه الثالث على ابليس ــ الذى تراجع أمام اشارة الصليب التى رسمها فاوست ــ ويهدد فاوست عدوه بابراز أسلحته الهائلة التى يمكن أن تحرق هذا الشيطان :

فاوست : اراه تراجع الى وراء الموقد ... وكأنما يريد أن يستحيل سحابة أو بخارا فيطاير ويتلاشى ! احذر ويلك أن تخرج من السقف ، قم راكعا عند قدمى مولاك . أنا لا أهدد عبثا .. لقد أصابك شواظ من تلك النار المقدسة . وأسهل علىّ أن أحرقك بها احراقا .. فلا تدعنى ابرز أسلحتى الهائلة ! (المسوحية ص ١١٠)

وتنتصر الارادة الفاوستية فى هذه الجولة الاولى حيث تخضع الارادة الشيطانية لفاوست محاولة استرضاء ذلك السيد القوى الذى يسخر من تنكر الشيطان ــ بعد خروجه من الكلب ــ فى زى طالب علم متجول ، بينما يعترف ذلك الاخير بالتعب الذى أصيب به من عزائم فاوست :

ابليس : فيم هذه الضجة ؟ هل فى قدرتى أن أخدمك أيها السيد ؟

فاوست : أأنت يا طالب العلم كنت تسكن فى جوف ذلك الكلب ؟ ان القصة لطريفة مضحكة

ابليس : أحييك أيها الاستاذ العلامة ، وان كنت قد أتعبتنى بعزائمك حتى جعلت العرق يتصبب من جسدى (المسوحية ص ١١٠)

---

(١) اى التى تقابل العناصر الاربعة المعروفة : النار والماء والهواء والتراب

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

والجدير بالذكر ان جوته يصور لنا فاوست ــ فى اللحظات السابقة مباشـــرة على هذه المواجهة ــ قويا ، هادىء البال ، مستردا أنفاسه بالعودة الى حجرتـــه مستنيرا بمصباحها ، مرتاح القلب مسرورا ، والاهم من ذلك عـودة زهرة الامل الـى فاوست جوته ــ قبل ملاقاة ابليس ــ بعد يأس مرير جسّمه لنا فى المنظـــر الاول ، لولا اندماجه فى احتفالات عيد القيامة وسط الناس كما فى المنظر الثانى ، بحيـــث يتبدل تفكيره فى الانتحار وفقدانه الثقة فى نفسه بصفة خاصة وفى المجتمع والحياة بصفة عـامة الى استعادة الثقة فى كل هؤلاء وكأن جوته يمهد فاوست ــ وهو فى هـــذه الحالة من القوة المعنوية ــ لمواجهة ابليس فى المنظر الثالث .

أما باكثير فانه يجعل فاوست فى أدنى درجات القوة المعنوية وفى أقصى حـالات اليأس والقنوط قبل مواجهة الشيطان مباشرة . وفى حالـة كهذه ، تختـــل ارادة فاوست باكثير عـند الاحتكاك بالارادة الشيطانية بحيث يكون الصراع بين الارادتيـن محسوما لحساب الارادة الاقوى ، مما يجعل التسمية اللائقة بالعقد الذى وقعـــه فاوست باكثير والشيطان هى أنه عـقد اذعان وتسليم ــ أى تبعية ــ وليس عقـــدا بين طرفين كل منهما يمثل ندا للاخـر .

فها هو ذا فاوست باكثير يصيبه الرعـب والجبن والاحساس بالعدمية أمـــام فكرة الانتحـار :

فاوست : .... ما خطب المصباح كيف ترتعش ذبالته من غير ريح ؟ عجبا انى أشعر بوحشة غريبة ورعـدة تسرى فى جسـدى كله كأنها دبيب ثعبان بارد أملس ، انها لا ريب هواجس المنتحـر .. الدوار الذى يعترى من يقف على حافـــة الابدية ..... عجبا كأننى لست وحدى كأن أحـدا يراقبنى .. أتراه ياوسيلز قد اختبأ هنا ... ليته اختار لى السبيل فكفانى مشقة الاختيار .

(المسرحية ص ١٤)

هكذا يبدو فاوست باكثير فاقدا لارادة الاختيار حتى أنه كان يتمنى لو أن صديقه بارسيلز ــ الذى يختلف معه فى قليل أو كثير ــ لو أنه اختار لفاوست طريقة الانتحـــار لكان قد وفر على فاوست هذه المشقة التى يبدو عاجزا تماما عن تحملها .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

والاده هى من ذلك ان فاوست باكثير يفقد ايمانه التام بالله وينكر وجود الشيطان بحيث يصعب عليه عند مواجهته ان يعرفه ، اذ يكمل فاوست مناجاته الانتحارية قائلا : " لا وجود للرحمن ولا للشيطان ٠٠ لا شيء غير المادة ٠٠ فلا آسف على شيء فـــى الحياة ٠٠" (المسرحية ص ١٤)

ويزيد باكثير من عـوامل تشويش ارادة فاوست عندما يجعل الشيطان يظهر فـى صورة بارسيز صديق فاوست ــ أى فى صورة بشرية ــ وذلك قبل تنكر الشيطان فى صـورة حيوانية ــ أى كلب ــ بناء على طلب فاوست الذى ظل متشككا فى شيطانه حتى تنكر فـــى هذه الصورة ــ هذا الترتيب التنكرى للشيطان الباكثيرى يبدو مناقضا عند شيطـــان جوته الذى ظهر أولا فى صورة كلب ثم أسفر عن حقيقته فى صورة بشرية ٠ وتبدو ارادة شيطان باكثير فى ترتيب تنكراته اقل حجيه ومنطقيـة من ارادة شيطان جوته ، اذ ان هـــذا الاخير مهّد لاحساس فاوست بالكلب الشيطانى تمهيدا طويلا فى النصف الاخير مـــن المنظر الثانى بحيث ــ استنفر هذا الكلب استعداد فاوست لمواجهة الارادة الشيطانية التى سوف تتجسد بعد ذلك فى صورة طالب علم شيطانى فى المنظر الثالث ٠

أما باكثير فقد فاجأ فاوست بشيطان بشرى ــ فى صورة صديق ــ وهى مفاجـــأة تزيد من صعوبة تمييز فاوست لهذا التنكر ــ الى جانب صعوبة داخلية خاصة بحالتـــه النفسية المحيطة ــ مما يستحيل معه استنفار ارادة فاوست باكثير لمواجهة الارادة الشيطانية

ثم هناك موقف ثان يعتبر محكا رئيسيا للعلاقة أو الصراع بين الارادتين ذلـك هو توقيع العقد المشروط بين الشيطان وفاوست ، وكذلك طريقة التزام كلا الطرفيـــن بتنفيذ بنود هذا العقد ٠ فكما ذكرنا من قبل كيف انكسرت ارادة فاوست أمـــــام الاراده الشيطانية بحيث وافق على توقيع عقد بيع روحه مقابل اعادة مرجريت اليـــــه ليتملكـها تملكا جسديا ٠ وعندما يوافق الشيطان على اغراء فاوست بهذه الحيلـــة الجنسية من خلال مرجريت المزيفة ، يصبح غريبا من باكثير ان يسمح لفاوســـت بـــأن يعظ الشيطان مواعـظ أخلاقية أو أن يختلف معه اختلافا حادا ٠ والاغرب مـن ذلـك أن يرتد فاوست باكثير فجأة عـن غيه وهو يختلى بمرجريت الشيطانية فاذا به يـــتردد فى فعل الخطيئة معها بحجة أنه يخاف الله !

مرجريت : ما خطبك يا فاوست ألم تعـد تحبنى

فاوست : (مستمر فى نجواه) يا الهى ان كنت سلطته عليها وأنت خالقها فلن أكون أرحم بها من خالقها

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مرجريت : ماذا تخاف أتخاف من أحد

فاوست : أخاف الله يا مرجريت (المسرحية ص ٢٥)

أما جوته فانه يبث في فاوست ارادة قوية واعية بكل خطورة الطوف الابليسي المتعاقد معه ، بحيث يعلن ابليس استعداده لتسليم ارادته الكاملة طوع بنان فاوست استرضاء لارادته :

فاوست : لا وأبيك فانا أعلم ان الابالسة أهل طمع وجشع ، ولا يعملون عملا لوجه الله ان كان للناس فيه فائدة . فقل لي أي جزاء تريد مني تلقاء خدماتك تلك . فان خادما مثلك خطر على الدار وصاحبها أي خطر .

ابليس : هاك ما أبتغيه منك . مادمت في هذا العالم فانا أطوع لك من العصا ، وأسرع الى اجابة أمرك من البرق . وأعدى خلف ما تشتهيه من السهم ، وأشد اخلاصا لك من يمينك .. حتى اذا حان الحين وانتقلت الى العالم الآخر ، فهناك فلتطعني كما كنت هنا أطيعك .

(المسرحية ص ١٢٣)

فاذا نظرنا الى مطالب فاوست جوته من الشيطان فسوف نجدها طموحات اكبر بكثير من مطلب فاوست باكثير الذي كان يمكن ان يحققه له قوّاد من البشر ولم يكن يحتاج الى الشيطان لتحقيقه .

ها هي ذي أحلام فاوست جوته التي قد يُعجز بها الارادة الشيطانية :

" والان فلتخمد عواطفنا الثائرة المضطربة في أعماق بحر من الشهوات ، ولنكشف قناع السحر عن كل آية وأعجوبة لم تقع على مثلها العيون ، ولنثب بقوة وسط أمواج الدهر المتلاطمة ، وتيار الحوادث المتدفق .. وسيان عندي ان تعاقبت علينا الراحة والالم ، والصحة والسقم ، والنجح والفشل ، على شرط ألا يستقر لنا قرار ، ولا نخلد الى السكون " (المسرحية ص ١٢٦)

كما تتجلى قوة اراده فاوست جوته امام الاراده الشيطانية عندما يرفض في البداية أن يوقع على عقد مكتوب مع ابليس ، واثقا في قدرته على الالتزام بالكلمة التي التي يتفوه بها لذلك فهو يواجه الشيطان قائلا : " لا يخطر ببالك أني أنقض العهد الذي أبرمته واياك ، فان كل مالدي من حول ومن قوة موقوف على انفاذ ما عاهدتك عليه " (المسرحية ص ١٢٦)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد سبق أن ذكرنا كيف فض فاوست باكثير اتفاقه مع الشيطان بمجرد اكتشافه ان التى أخطأ معها هى مرجريت مزيفة وليست حبيبته الحقيقية ! وعند هذه اللحظة تنتقض ارادة فاوست باكثير ضد ارادة الشيطان وتتحول فجأة الى ارادة صالحة تائبة .

هذا بينما نعلم عن فاوست جوته ـ كما سبق أن ذكرنا أيضا ـ أنه ينتقض ضد الشيطان عندما يكتشف أنه أخفى عليه عذاب مرجريت فى السجن ، ويصر فاوست ـ بارادته القوية المخلصة لحبيبته ـ أن يجبر ابليس على فعل الخير بالسجينة المظلومة اذ يفتح لها باب السجن تمهيدا لخلاصها (المسرحية ص ٢٦٦ ـ ٢٦٩) ، كما يصر فاوست جوته مرة أخرى على استخدام قدرة الشيطان الخارقة فى انجاز مشروع خيرى زراعى لصالح البشر (المسرحية ص ٢٩٨) ، بينما فشل فاوست باكثير فى ذلك (فاوست الجديد ص ٤٣) .

ثالثا :

الفكر الفاوستى

بين المطلق والنسبى

يختلف فاوست جوته عن فاوست باكثير فى التمييز بين المطلق والنسبى ، وفى طريقة التفاعل مع كل ما هو نسبى وفى كيفية الانطلاق الى عالم المطلق . ذلك لان فاوست جوته عندما يمل رويّة أدوات تجاربه العملية ـ النسبية ـ يبحث عن الهروب من محدودية هذه التجارب ـ أى نسبيتها ـ الى الموت المادى باعتباره المنفذ الاخير لفنائه فى المطلق اللانهائى الذى يود أن يلقى بروحه فى رحابه لكى يلمس فيه المعرفة الكاملة والطبيعة غير المحدودة . فهو يخاطب البدر المنير قائلا :

" آه ليتنى كنت فوق قمم الجبال ، أمشى مستضيئا بنورك المحبوب ، ثم أسبح مع الارواح حول الكهوف .. ، طائرا وسط نورك اللطيف فوق المراعى والمروج ! فأطرح عنى ما اكسبتنى هذه العلوم من ألم وعذاب ، وأطهر نفسى بقطرات الندى المتساقطة من ضيائك ! ويلى ألا أزال حليف هذا السجن ؟ أسيرا فى غرفة رطبة لعينة لا يدخل اليها الا القليل من نور الشمس المحبوب . يحجبه عنها كل هذا الزجاج الملون ، ويملؤها الى سقفها كتبان من الاسفار سلطت عليها الارضة ، وقد

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

امتلأت ارجاؤها بالانابيب والزجاجات والصناديق ومختلف الآلات "
(فاوست جوته : ص ٧٤)

هذه هي أحلام اليقظة المحبطة في حياة فاوست جوته التي يعبر عنها هنا قبل بحثه عن قارورة السم مباشرة . فالواقع المادي ـ النسبي ـ الذي يحياه فاوست " سلبه لذة الحياة .. وهو ثاو وسط هذا الدخان والطين ، تحيط به هذه العظام البالية ، بدلا من أن يكون وسط الطبيعة الحية ، التي خلقها الله لينعم بها الانسان " (المسرحية ص ٧٥)

بل ان فاوست جوته ـ عندما يقطع عليه تلميذه واجنر مناجاته للمطلق حيث يشبه واجنر هذه المناجاة بما يحدث في المأساة الاغريقية (المسرحية ص ٧٩) ـ يؤكد فاوست لتلميذه انه لن تهدأ نفسه مهما اطلعت على الصحائف والاوراق ـ المصادر النسبية للمعرفة المادية المحدودة ـ متسائلا : " هل تحسب الصحائف والاوراق هي الينبوع القدسي الذي تكفي شربة منه لاطفاء الظمأ مدى الدهر ؟ ان غليلك لن يشفى ، وظمأك لن يروى ، ما لم يفض الينبوع من صدرك ، وينفجر من أعماق نفسك "
(المسرحية ص ٨١)

وتمثل المثل العليا أيضا مطلقات في عيني فاوست جوته ولكنه لا يستطيع الوصول اليها لان هناك عوائق خارجية ـ كالمصائب والكوارث وكافة الظروف الاجتماعية العسيرة ـ تقف بين الساعين الى هذه المثل ـ أو المطلقات ـ وتحول دون تحقيق المطلق في هذا العالم النسبي . كما أن هناك عوائق داخلية ـ تتمثل في أعمالنا وجهودنا نفسها ـ تشارك في حجب المطلقات الاخلاقية :

فاوست : أين لي من يرشدني ويهديني ؟ وانى لي أن أعرف ما آتي وما أتجنب ؟ .....

يا ويلاه ! ان المصائب والكوارث ليست وحدها العائق الذي يعترضنا في الحياة بل ان أعمالنا وجهودنا نفسها كثيرا ما تكون حربا علينا . ان المثل العليا التي تتصورها النفس سرعان ما يذهب بحسنها ما يغشاها من العناصر الغريبة . ولقد يتاح لنا في الحياة أن نصل الى ما هو حسن فنرضى بما بلغنا ونحسب السعي وراء ما هو أحسن

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهما باطلا وتعبا شائعا . ان اسمى العواطف وأرقـــى
المشاعـر التي ترفع النفس وتعليها لا تلبث وسط عواصف
الدهر المهلكة حتى تذوى وتذبل .
(المسرحية ص ٨٤)

ويؤكد فاوست جوته لنفسه أن الطبيعة المطلقة لن تسمح ليديه أن تلمساهـــا ، لذلك فهو يتحسر على المسافة الشاسعة بين ماديته المحدودة ــ متمثلة في يديـــه ــ وهذه الطبيعة التي لا تجود باطلاقها عليه ، فهي " ما برحت غامضة مظلمة حـــتى في رابعة النهار ، على وجهها نقاب كثيف لا تسمح للايدي أن تلمسه . وهـــي اذا أبت أن تجود بشيء من دفائن سرها ، فهيهات أن تسلبها اياه قسرا أو تأخـــذه عنوة " . (المسرحية ص ٨٥)

ويتصرف جوته بموضوعية درامية وفكرية دقيقتين مع شخصية فاوست ــ وهو في هذه الحالة اليائسة من العالم النسبي والمتطلعة بتشوف رومانتيكي شديد الى الطبيعـــة المطلقة ــ اذ يتوقف جوته بفاوست عن تناول جرعته السامة بعد أن يرفـــع الكـــأس الى ثغره " اذ يسمع دق النواقيس وأناشيد العيد " (المسرحية ص ٨٧)

فما علاقة دق النواقيس وأناشيد العيد بالطبيعة المطلقة ؟

ان هذه الاناشيد تذكر فاوست جوته بأفراح طفولته بعيد قيامة السيد المسيح حيث تغني الملائكـــة :

قام المسيح من الـثرى ... ورقى الى أوج الســـماء
طوبى لهم فليهنـــأوا ... وليطمئن بنو الفنـــــاء
من كاد أن يودى بهم ... ما ورثوه من الشـــــقاء
ومن الخطايا المهلكات ... ودائها الـداء العيـــاء

(المســـرحية ص ٨٧ ــ ٨٨)

فهذه المناسبة الروحية ــ ذكرى الانتصار المسيحي على الموت ــ تشجع فاوســـت على نسيان موته في سبيل الامتلاء من تلك المناسبة " التي تغنت بها الملائكة مـــن قبل لدى قبر جليل في جنح الليل بهيم ، فكانت ايذانا بعهد جديـــــد " (المسرحية ص ٨٨) هـــذا الاحســـاس بالعهد الجديد يملك على نفس فاوســـت

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

جوته بحيث يجعله " قد هدأ ثائره ولم يعد قادرا على التطلع الى تلك الاقطـــار العلوية التي يرن فيها صدى تلك الانباء السارة .. ان هذه الاناشيد التي ألفهـــا منذ الصبى قد ردته الى الحياة ودفعت به الى هذا العالم" (المسرحية ص ٨٩)

معنى ذلك أن دق النواقيس شد فاوست جوته الى عالم الروحانيات المطلقـــة من ناحية ، وأحياه من جديد فى عالم البراءة المطلقة التى يذكره بها صباه من ناحية أخرى ، ثم اقترنت هذه الاحتفالات بعيد الربيع ـ عيد الطبيعة المطلقة ـ حيـــث يربط فاوست بين هذين المطلقين قائـــلا :

" انى لأذكر أيامى الخالية حين كنت أجلس ليالى الآحاد فى هدوء وخشـــوع كأنما كانت تنصب علىّ من السماء قبلات الحب العلوى ... وكنت أجد فى دقـــات النواقيس نغمات ذات معنى دقيق ، وفى تلاوة الصلوات لذة تفوق كل لذة . كثـــيرا ما كان يجيش بالنفس شوق لا أعرف له كنهها يدفع بى الى المروج والغابات ، وهنالك كنت أصعد الزفرات وأسكب العبرات حاسبا نفسى فى عالم جليل ليس لغيرى به عهد . والآن أصغى الى هذه الاناشيد العذبة فتثور فى نفسى ذكرى الشباب وكيف كنـــا نقضى عيد الربيع فى لعب ومرح وصفاء لا يشوبه تكدير " (المسرحية ص ٨٩)

وهكذا يداويها جوته بالتى كانت هى الداء ، اذ يعود فاوست الى العالـــم ـ بعد محاولة التخلص منه ـ عندما تذوق روحـــه من جديد قبسا من الروحانية المطلقة وهو مازال فى هذا العالم ، وعندما يمسى نفسه من جديد أيضا بالانطلاق الـــى الطبيعة المفتوحة الذراعين له حيث يمكنه ان يتزود من مشهلها بجماليات مـــن الطبيعة المطلقة .

أما عن موقف فاوست باكثير من العلاقة بين المطلق والنسبى فهو موقـــف انطباعى ، عشوائى ، لا يحكمه منطق محدد ، ولا تقف وراءه روح مستنيره ولا تحيط بـــه خلفية فلسفية عميقة أو تجارب انسانية خلاّقه . لذلك نجد أن الكليات الاخلاقيـــة مجزأة عند فاوست باكثير بحيث يفصل بين القيمة المطلقة للصدق مع مارجريت وبيـــن الكذب على الناس فى اخفاء حقيقة تزييفه للنقود ـ مع صديقه بارسيلز ـ حيـــث يزعمان أنهما توصلا الى سر تحويل المعادن الى ذهب (المسرحية ص ٣) .

كذلك يشترط فاوست باكثير على الشيطان أن يفتح له أبواب التجارب الجنسية مع مرجريت بل ومع حسان الدنيا جميعا كشرط أولى لبيع روحه للشيطان بحيث يبـــدو

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فاوست مختلا في ترتيب سلمه القيمي حيث تأتي رغبته في أن " يعرف كل شيء في الكون " بعد هذه الشهوة الجنسية العارمة . (المسرحية ص ٢٢)

ويبدو هذا الاختلال القيمي صارخا عندما نتذكر تمنع فاوست باكثير عن الاشارة الى رغبته الجنسية في مرجريت ـ برغم تحريض بارسيلز له على اطلاق هذه الرغبة ـ فاذا بهذا الفاوست العذري يلطم صديقه بارسيلز على خده لرفضه القاطع لفكرة المعاشرة الجسديه لحبيبته مرجريت ولو كان ذلك من فرط حرصه على الزواج منها (المسرحية ص ٧) .

هناك اذن اهتزاز شديد الحدة في رؤية فاوست باكثير للحب المثالي والحب الواقعي ، وهو اهتزاز يعكس بدوره طمس هذه الرؤية للعلاقة السوية بين المثال والواقع بحيث نرى المثال الفاوستي عند باكثير طاغيا على رؤيته لقيمة الحب بين فاوست ومرجريت جاعلا لهذه القيمة أقصى درجات الاطلاق المثالي حينا ثم ينقلب هذا المثال ـ عند الالتقاء بالشيطان ـ الى واقعية مغالية في الدونية فتسقط القيمة المطلقة للحب الفاوستي ويدوسها ـ بقدميه وليس بقدمي الشيطان ـ تحقيقا لرغبات شبقية لم يكن باكثير قد سمح لفاوست بالتمهيد المناسب لها ، بل ولم يسمح للشيطان بالتحريض القوي عليها بحيث لم يشجعنا باكثير على القاء تبعة هذا التناقض على الشيطان بل شجعنا اكثر على عدم التعاطف مع شخصية فاوست كما رسمها ومواقفها المضطربة ورؤاها المتخبطة .

وعندما يفكر فاوست باكثير في الموت فانه يرى فيه خلاصا عدميا من حياته ولا يتجاوز مرحلة الموت الى آفاق المطلق التي تتجاوزه ، وهي الافاق التي كان يطمح أن يعبر اليها ـ من خلال معبر الموت ـ فاوست جوته على نحو ما سبق أن بينا .

فالصراع الذي جسده باكثير في نفس فاوست اليائسة هو صراع بين وسائل الموت دون أن يتطلع الى غاياته المطلقة التي تطلع اليها نموذجه ، وكأن الموت هو الغاية الوحيدة عند فاوست باكثير :

" لا فائده ، لا جدوى ، لا أمل . عبث في عبث ، عذاب في عذاب . ترى كم بقي لي من العمر ؟ أبى عاش ثمانية وستين عاما . آه كيف أحتمل هذه السنين كلها وان يوما واحدا لثقيل عليّ ؟ لكن كيف ؟ هل أشنق نفسي ؟ هل أشرب السم ؟ هل أرمي بنفسي من حالق ؟ هل أغرق نفسي في النهر ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هل أغمد الخنجر فى صدرى ؟ هل أتكئ على سيف لينفذ من بطنى الى ظهرى ؟ كل هذه السبل تؤدى الى الغرض ولكن أيها أليق بى وأيسر علىّ ... " (المسرحية ص ١)

وعندما يتعاقد فاوست باكثير مع الشيطان فانه يطلب من ذلك الاخير أن "يرجعه الى سن العشرين " (المسرحية ص ٢٣) وكأننا أمام رجل يتصابى لعل تصغير عمره الزمنى يعوضه عن تقصير عمره العقلى متوهما بذلك أنه سوف يجعل من القطرات النسبية التى تروى غرائزه ينابيع مطلقه بفيض لا ينتهى لكن هيهات لفاوست أن يحيل ما هو نسبى الى مطلق ولو تعاون مع الشيطان الذى أوهمه بذلك بعض الوقت .

فها هو ذا فاوست باكثير يفيق من رحلة الوهم المطلق مع الشيطان ، منطلقا من اكتشاف زيف حقيقة مرجريت الى اكتشاف زيف سائر الحقائق التى حاول الشيطان ان يوهمه بها :

فاوست : ايها المغالط الكبير .. ليست مأساة مرجريت هى كل شىء وانما كشفت لى زيفك وأثبت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك الى الآن وهم فى وهم

الشيطان : ... أنت وهم وكل ما حولك وهم .. وكل ما تحتك وما فوقك وهم

فاوست : وأنت ؟

الشيطان : وأنا وهم . هذا الوجود كله وهم فى وهم

(فاوست الجديد ص ٦٧)

ويتفق فاوست جوته وفاوست باكثير فى الانطلاق من حقيقة التصور القديمة للخير والشر " وهى أنهما ـ أى الخير والشر ـ قائمان فى الحياة ، خارج كيان الانسان ، وأن على الانسان أن يختار أى الطريقين . ومن ثم ظهرت صوره الشيطان الممثل للشر و "كأن هذا الشيطان حقيقة قائمة خارج كيان الانسان ،وان على الانسان ـ كيما ينتصر للخير ـ أن يصارع هذا الكيان الشرير القائم والمناوئ له فى الحياة ، الذى يغريه بكل المغريات . ولكى يختار الانسان كان لابد له من أن يرى ويسمع . أن يرى الخير والشر مجسمين أمامه ، وأن يسمع ما يقولان . وأن يحدد بعد ذلك موقفه. ومن هنا وجدنا الشيطان شخصا قائما يقابل "فاوست"

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وجهـا لوجـــه " (١)

غـير أن هنـاك فارقا أساسيا يميز بيـن أسلوبى تعامل " الفاوســـتين " مـع تلك القـوة المطلقـة للشر المفترضـة فى الشـيطان • ذلك لان فاوســـت جوتـه قد استطاع أن يسخّـر هذه القـوة فى خدمـة غـرضين انسانييـــن جليليـن هما تخليـص مرجريـت المسجينـة ـ ظلمـا ـ من سجنهـا ، ثـم المشاركة ـ قسـرا ـ فى مشروع استصلاح الاراضى البـور •

أما فاوست باكثير فلـم يستطـع أن يحـد من تلك القـوة المطلقـة للشـر أو مـن غايتهـا اللانهائيـة بل انـه عانى مـن عـرقلة الشيطان لكل مجهوداتـه العلميـة ـ الخيريـة ـ بحيث صـار فاوست باكثير مجـرد ضحيـة أو العـوبـة فـى يـد تلك القـوة المطلقـة الشريرة ، ولـم يكـن أمامـه ـ للخـلاص منهـا وهو فـى هذا الضعـف المزرى ـ سوى التعلـق فى النهايـة بصاحـب القـوة المطلقـة فى خـيرها ، القادر على كل شىء • الله •

مـن هـنا يتجلـى أهـم العنـاصر الفكـرية التى أثـرت فـى رؤيـــة جيتـه وهـو امـتزاج الفكـر الرومانسـى وخاصـة المتعـلق منـه بتقديس الطبيعة وتصـويرها فـى صـورة الام ذات الكيـان العضـوى الحـى القـادر عـلى تغذية روح الانسـان مـع العقيـدة المسيحيـة وهـو امـتزاج لا تسـمح بـه العقيـدة الاسـلامية • وهنـا تتجلـى أيضـا فكـرة البحث عن الخـلاص مـن خـلال الارادة الذاتيـة أو مـا عـرف بـال Romantic Quest وارتبـاط تقديـس ارادة الفـرد فـى فاوسـت جـوته بالنزعـة الفـردية الرومانسيـة التى تنشـد المطلـق ولكـن عـن طـريق ذاتـى فـردى بعيـد عـن المسالك التقليـديـة الموروثـه • وهكـذا تختلـف المنظـومة الفكـرية الرومانسية الغربية التى كانت وراء فاوست جوته عن المنظومة الفكرية الاسلاميـة المقابلة والتى كانـت وراء فاوست باكثير بحيث لم تقبل تلك المنظومـة الاخيرة تصـور الخـلاص الفـردى بعيـدا عـن الطريق الجماعـى المـوروث •

---

(١) د • عزالدين اسماعيل : التفسير النفسى للادب ، القاهرة ، دار المعـارف ١٩٦٣ ص ١٥٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رابعـــــــا

فاوســـــــت
بين الرؤية الاسطورية والـرؤيـة الدراميـــة

تعرضنا فيما سبق لابعاد الاختلاف بين الرؤية الدرامية لفاوست جوته والرؤية الدرامية لفاوست باكثير ، وكذلك ملامح التشابه بين الرؤيتين • وكان من الضـــروري ـ موضوعيا ـ ان تعتمد هذه المقارنات على محاور الشخصية الدرامية الفاوستية ـ فـي كلا النصين ـ ومدى اتساقها أو تناقضها مع نفسها ، ثم الصراع الدرامي بيـــن ارادتي فاوست والشيطان وطبيعته الندية أو التبعيـة ، وكذلك الفكر الدرامـــي لفاوســت ـ في النصين أيضا ـ وتشوفه الى معاينة المطلق أو ذوبانـــه في عالـم النسبية •

وتستوجب الضرورة الموضوعية أيضا النظر الى مدى الالتزام أو الانحـراف عـن الاسطوره التاريخية التي تمثل بدورها تجميعا لقصص شعبية عديدة وان انتظمهـــا خيط أساسي واحد مرتبط بهذا الرجل الحقيقي •

فقد رأينا أن جوته جعل لعقـد البيع أسبابا انسانية قوية ، وغايات معرفيـة عليا ، وأدار صراعـا حامي الوطيس بين ارادتي طرفي العقد ، حتى انتهى الامـر بانتصار فاوست • وكانت هذه الاسباب والغايات والصراعـات بمثابة رؤية ابداعـيـة اعاد بها جوته خلق وتفسير الاسطورة التاريخية من جديد ، بحيث لم يكن الامـــر عنده مجرد نقل حرفي لهذه الاسطورة • ولم يكتف بعمليات حذف واضافـــة شكليين ـ لدواعـي الحبكة الدرامية أو غيرها ـ بل ان " الذي ينظر في القصـــة يلاحظ شيئا ظاهرا من التفكك والتفرق والبعد عن الوحدة الفنية ،ويحس احساســا قويا بأن الكاتب لم يفـرغ لها وقتا بعينه ولم يرسم لها حدودا معينة ••• ولكنـه ، مع هذا ، حـين يقرأ القصة ويمعن فيها التفكير يشعر بهذه الوحدة الفنية الفكريـة قوية أشد القوة ، واضحة أشد الوضوح ، فالشاعـر لم يضـع قصة تمثيلية ، وانمـــا وضـع حوارا فنيا فلسفيا ، فهو اذن غير مقيد بالوحدة التمثيلية ، ولكنه مقيد بالوحدة الفكرية الفلسفية " (١) • وقد يقصد من ذلك أن جوته لم يلتزم بالوحدات الثـــلاث الخاصة بالزمان والمكان والحدث •

---

(١) د • طه حسين : مقدمة لترجمة د •محمد عوض لمسرحية جوته ص ١٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فقد استغرقت المسرحية ـ زمنيا ـ مرحلة طويلة من عمر فاوست حتى نهايـــة حياته • كما سمح جوته لشيطان فاوست ان ينتقل به فى أرجاء المعمورة ـ فـــى الغابات وفوق قمم الجبال ووسط البلاط الملكى وفى الصحارى ـ دون ان يلـــتزم بوحـــده المكان المفترضة •

ثم نسج جوته خيوطا عديده من الاحداث بحيث جعلنا نتشغل بعلاقة فاوســت بمرجريت ، وعـلاقة مارثا ـ صديقة مرجريت ـ بزوجها وبالشيطان ، (المسرحيـــة ص ١٨٦ ـ ١٩١) وعلاقة باربارا بعشيقها (ص ٢٢١ ـ ٢٢٣) كما أسهب فـــى وصف علاقات الارواح بالسحره (فى منظر مطبخ الساحرة ص ١٥٧) وخصص منظـــرا كاملا ليصور فيه جماعـة من الشاربين فى حانة (ص ١٣٩) كذلك خصص منظريـــن كاملين هما الواحد والعشرون والثانى والعشرون لعرض صورة الابالسة والسحرة ومن أراد جوته أن يسخر منهم دون أن يكون لفاوست أى دور فى التعامل معهم تاركـــا ذلك تماما لابليس (ص ١٣٧ ـ ٢١٤)

بل ان جوته قطع خيط العلاقة بين فاوست ومرجريت ـ بموتها فى السجن ـ ثم استبدله بخيوط أخرى ـ مع هيلين العشيقه التاريخية اليونانية وفى البلاط الامبراطورى وأخـيرا فى مشروعـه الزراعى الخيرى وكل ذلك فى الجزء الثانى من المسرحية •

وعلى الرغم من هذا الخـروج التام على الوحدات الثلاث فاننا نشعر ـ مـــع الدكتور طه حسين ـ بقوة الـفكرة ـ أو التيمـة ـ الاساسية التى تعمق فيهـــا جوته ـ بما لم يتوفر فى الاسطورة التاريخية ـ والتى تدور حـول رحلة البحث عـــن الحقيقة " حقيقة نفس فاوست ، وحقيقة الكون من حـوله ، ومركزه من هذا الكـــون بكل قواه الظـاهـرة والخفيـة " (١)

كما أن جوته استنبط من الاسطورة التاريخية استنباطا خاصا به وهو أن "قضية فاوست هى افلاس العقل الخالص ، ووجوب اغناء المعانى الانسانية عن طريـــق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة لتظهر روح الانسان سامية فى طبيعتهـــا الخالصة بفضل عمل الخير ، لا عـن طريـق البقـاء فـى نطاق التفكير المجرد " (٢)

---

(١) د ٠عزالدين اسماعيل : التفسير النفسى للادب ، ص ١٥٦

(٢) د ٠ محمد غنيمى هلال : الادب المقارن ، مرجع سابق ، ص ٢٩٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أما باكثير فانه يلتزم التزاما شبه حرفي بالاسطورة التاريخية من حيث التركيز على انهزامية فاوست أمام الشيطان في معظم المواقف ـ باستثناء الموقف الانتفاضي المفتعل في آخر المسرحية وقد سبق أن بينا أسباب عدم اتساق هذا الموقف مع ما قبله من مواقف ـ كما أن باكثير يلتزم بنقل الصورة الفاسدة الشائعة عن فاوست في الاسطورة التاريخية وطبقا للمفهوم العامي الذي يصور كل من يتعامل مع الشيطان سافر القبح في سلوكياته حتى أن باكثير يجعل واجنر ـ خادم فاوست ـ يتوجس خيفة من سيده على الخادمة " أولجا " الى حد أن الخادم يسأل فاوست وهو على فراش الموت :

واجنر : تذكر ياسيدي انك قادم على الله الذي لا تخفى عليه خافيه

فاوست : ويلك أفصح ، ماذا تريد ؟

واجنر : لا أستطيع ..

أولجا : أنا سأخبرك ياسيدي بما في قلبه

واجنر : كلا يا أولجا

أولجا : انه يشك ياسيدي في وجود شيء بينك وبيني

(المسرحية ص ٨٥)

كما نقل باكثير ـ نقلا حرفيا ـ الصورة القبيحة للشيطان كما وردت في السيرة الشعبية لسيف بن ذي يزن ـ وغيرها من المأثورات الشعبية ـ حيث يصف الراوي جنيا يدعى " المختطف " قائلا " ان له رجلين كالصواري ويدين كالمذاري ، وفما كالزقاق ، ومناخير كالابواق ، وقدمين كأنهما من تراب ، وأذنين كل واحدة كالباب ... الخ " (١)

وتطبيقا لذلك يدير باكثير حوارا يؤكد هذا القبح الشيطاني :

فاوست : اظهر لي صورتك الحقيقية

الشيطان : لن تطيق رؤيتها يا فاوست . ستفزعك

فاوست : لا عليك من ذلك

الشيطان : انى أخطب ودك يا فاوست وصداقتك فلا ينبغي أن أنفرك

فاوست : لا صداقة ولا ود بين الانسان والشيطان

(المسرحية ص ١٩)

(١) سيرة الملك سيف بن ذي يزن ، القاهرة ، مطبعة الجمهورية (ب . ت) ، الجزء الاول ص ٥٠ ـ ٥١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

واذا كانت " قصص الذين باعوا أنفسهم للشيطان توجد في كل الحكايات الشعبية لشعوب أوربا " (١) فقد أصبح من الممكن القول ان جوته بالرغم من اطلاعه على هذه الحكايات الشعبية ـ فهو قد تجاوز البساطة التي عادة ما تتميز بها أمثال تلك الحكايات ، وتجاوز أيضا التسليم بها كحقيقة عادة ما يسلم بها المؤمنون البسطاء دون اثارة تساؤلات عن العلل والمعاولات ، بحيث أخضعها جوته للتشريح الدقيق حتى اكتفى بالتقاط خيط مدلولها العام لينسج منه نسيجا جديدا كل الجدة .

غير أننا لا نستطيع أن نغفل التأثير المباشر للمصدر التوراتي على جوته الذي نقل فكرة الرهان بين الرب وابليس من التوراة (٢) نقلا شبه حرفي الى افتتاحية مسرحيته .

فقد ورد في سفر أيوب تصوير لهذا الرهان على النحو التالي :

" وكان ذات يوم أنه جاء بنو الله ليمثلوا أمام الرب وجاء الشيطان أيضا في وسطهم . فقال الرب للشيطان من أين جئت . فأجاب الشيطان الرب وقال من الجولان في الارض ومن التمشي فيها . فقال الرب للشيطان هل جعلت قلبك على عبدي أيوب . لانه ليس مثله في الارض . رجل كامل ومستقيم يتقي الله ويحيد عن الشر . فأجاب الشيطان الرب وقال هل مجانا يتقي أيوب الله . أليس أنك سيجت حوله وحول بيته وحول كل ما له من كل ناحية . باركت أعمال يديه فانتشرت مواشيه في الارض . ولكن ابسط يدك الآن ومس كل ما له فانه في وجهك يجدف عليك . فقال الرب للشيطان هو ذا كل ما له في يدك . وانما اليه لا تمد يدك . ثم خرج الشيطان من أمام وجه الرب " (٣)

وقد أدار جوته حوارا مماثلا بين الرب والشيطان حول نفس فاوست ـ بدلا من أيوب ـ وان كان أيوب قد حسد من الشيطان لانه رجل كامل ومستقيم يتقي الله ويحيد عن الشر ، الا أن فاوست كما يصوره جوته يسلك في خدمة الله طرقا غريبة :

---

(١) L. Spence: An Introduction to Mythology, Harper, London, 1931 P. 228

(٢) الكتاب المقدس : " سفر أيوب " ، ص ٧٩٣

(٣) " سفر أيوب " الاصحاح الاول والاصحاح الثاني

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الـرب : أتعرف فاوست ؟

ابليس : الدكتور ؟

الـرب : خادمي .

ابليس : اجل والله ليسلك في خدمتك طرقا غريبة . ان ذلك الأبله قد بات لا يرى لنفسه في الارض قوتا أو شرابا . وذهبت به احلامه وأوهامه الى مدى بعيد . واخاله مدركا سخفه وجنونه بعض الادراك وتراه اليوم يتطلب زهر النجوم من السماء ، ويريد أن تخرج له الارض أقصى ما يشتهي ويحب ، وبعد هذا كله فلا شيء في العالم يشفي أدام نفسه الحائمة ، ويطفيء غليل صدره الهائج

الرب : لئن كان يعبدني اليوم وهو مشتت الفكر موزع الفؤاد . فلسوف أهديه سبيل الرشاد بعد حين . والزارع يعلم حين يرى الشجرة قد أورقت أن سرعان ما تزدان غصونها بالازهار والثمار .

ابليس : هل تراهنني على أن هذا العبد سيأبق من طاعتك ؟ لا أطلب منك الا أن تأذن لي كي أجره برفق الى طريقي وسنتي

الـرب : لا أمنعك عن هذا ما دام على قيد الحياة . ان المرء قد تزل به القدم حين يجد في السعي (المسرحية ص ٧٠)

أما باكثير فلم يجسر على طرح مثل هذا الرهان مخالفا في ذلك نموذجه الاجنبي والمصدر الديني لهذا النموذج . ويبدو أن باكثير راعى في ذلك التقاليد الاسلامية التي قد تحرم تصور حوار يكون احد طرفيه " الرب " . لكن باكثير سمح لنفسه أن يتصور حوارا بين أصوات الملائكة وهي تزجر الشيطان وتمنعه من اختطاف روح فاوست وذلك تقليدا لما فعله جوته في ختام الجزء الثاني من مسرحيته . كما اختتم المسرحية باغنية جماعية دينية متضمنة الآية القرانية : " يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية وادخلي في عبادي وادخلي جنتي " (١) . اذ تقول أبيات الاغنية :

---

(١) القرآن الكريم : " سورة الفجر " آية ٢٧ ـ ٣٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بشـــــراك بالتجلـــه وبالرضـى والجنـــــــه
أيتها النفس الـــــتى بربهـا أطمأنـــــــت
عودى اليه ثانيـــــة فى غبطة وعافيـــــــة
مرضية وراضيـــــــه مهدية وهاديـــــــه

وقد بلغ تقليد باكثير لجوته فى هذه الخاتمه ان جعلها على أنغام " موسيقى كانتسية " (المسرحية ص ٩٠) ، وفى هذا ما يذكرنا بفاوست باكثير عندما طلب من الشيطان أن يحلف على الكتاب المقدس (المسرحية ص ١٧) الى جانب التزام باكثير بالاسماء الاجنبية لشخصيات مسرحيته ، وكأن باكثير يترجم مسرحية أجنبية ترجمة محرفة تحريفا شديدا .

واذا كانت صورة باكثير قد بدت شاحبة ضعيفة فى ظل جوته الوضى العملاق ، فان من حق الكاتب العربى علينا أن نعنى بتوضيح الدلالة الكلية لمسرحيته ولماذا عمد الى توظيف أسطورة فاوست ولخدمة أية أهداف .

ان الدلالة الكلية للمعالجة الباكثيرية هى فى نهاية الامر دلالة دينية ترتبط بالخطاب الدينى المباشر الذى كان الهدف الاول والاخير من توظيف باكثير لاسطورة فاوست . وينطلق هذا الخطاب من الدعوة الى عدم القنوط من رحمة الله من ناحية واتخاذ المتلقى موعظة حسنة — برغم مرارتها — من سقوط فاوست فى براثن الدنيا مسوقا من النفس الامارة بالسوء الى حافة الهاوية ، وانتهاء الموعظة بتوبة فاوست — كمثال للخطائين التوابين — بعد أن كان على شفا حفرة من النار .

فمسرحية فاوست باكثير قصد منها توظيف الاسطورة لخدمة ذلك الغرض التعليمى الاخلاقى العام جنبا الى جنب مع الغرض التلقينى الدينى الخاص .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل الخامس

النموذج الاوديبي

" أوديب سوفوكليس / أوديب باكثير "

لعل " أوديسة " " هوميروس " هي أول تسجيل أدبي ـ ملحمي ـ لاسطورة " أوديب " في التراث الانساني . ففي النشيد الحادي عشر من هذه " الاوديسا " يناجي " أوديسيوس " شبح أمه وهو يحاول أن يتلمس ذلك الشبح ثلاث مرات فيفلت منه ، ثم يقابل " أوديسيوس " شبح " جوكاست " . أم أوديب ـ قائلا عنها (١) :

" وأبصرت أم أوديبوس جوكاست الفاتنة ، التي قامت بعمل وحشي في جهالة من التفكير اذ تزوجت ابنها ـ بعد أن قتل أباه ، فتزوجها . ولكن الآلهة كشفت هذه الامور للبشر في الحال . ولكن .. سيدا على الكادميين في طيبة الجميلة ـ بقصد أوديب الملك الذي كان ابنا وزوجا لجوكاست ـ يعاني المحن بسبب خطط الآلهة الضارة . أما هي فقد علقت أنشوطة في نصيب عال وهبطت الى بيت هاديس الحارس القوي ... وخلفت وراءها محنا لا يسر لها . كل ذلك تقوم به ربات الانتقام من أجل أم " .

ونلاحظ هنا أن سيرة أوديب وردت مقتضبة كجزئية تابعة لسيرة الام والزوجة الخاطئة ـ جوكاست ـ وذلك لان هوميروس في نشيده الحادي عشر " يستعرض قائمة من الشخصيات النسائية التي تسكن عالم الموتى (٢) وهو بذلك ينتقد كثيرات من نساء الملوك ـ زوجاتهن وبناتهن ـ اللاتي اغضبن بأفعالهن الاثمة آلهة الاغريق ، مما أودى بهن الى قبضة اله الموتى Hades ليتجرعن كئوس الندم من يدي هذا الحارس القوي .

وقد تنبه سوفوكليس الى الايقاع المأساوي لهذه الاسطورة ، حيث استطاع ان يجعل من شخصية أوديب ـ وسط هذا الايقاع المأساوي ـ شخصية تراجيدية من الطراز الارسطي الاول ، اذ أشاد أرسطو بأوديب سوفوكليس قائلا : (٣)

---

(١) هوميروس : الاوديسا ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، دار الادباء ص ٢٦٨

(٢) د . عبد المعطي شعراوي : هوميروس ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٧٣

(٣) أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص ١٣٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

"٠٠ هذا البطل الذى يقف بين هذين الطرفين ، أى الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذى يتردى فى الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير (هامارتيا) ٠ انه يجب أن يكون أحد المشهورين جدا والناجحين مثل أوديب ٠٠" ٠

والملفت للنظر أن محاكاة سوفوكليس واخراج أوديب الملك من جديد " مطلب سبق أن حاوله من عام ١٦١٤ الى عام ١٩٣٩ ٠٠ تسعة وعشرون مؤلفا ، تلاقى من بينهم كورنى وفولتير و٠٠ " كوكتو " و " جيد " (١)

هذه المحاولات الفرنسية يشير اليها " آلويس دى مارينياك " ــ المتخصص السويسرى فى آداب اللغة اليونانية وفى " تراجيديا " أوديب " بالذات ــ وهو بصدد الحديث عن محاولة توفيق الحكيم محاكاة النموذج الاغريقى ــ عربيا ــ ويضيف مؤكدا " اننا نستطيع أن نجد بين الالمان والانجليز والايطاليين أقرانا لـ" توفيق الحكيم " (٢) ٠

ثم نجد على أحمد باكثير يطرح معالجة عربية ثانية لمسرحية سوفوكليس ويسميها " مأساة أوديب " وذلك عام ١٩٤٩ وهو نفس العام الذى بادر فيه الحكيم بمعالجته العربية الاولى للنموذج الاغريقى ٠

ولهذا فاننا سوف نشير فى ختام هذا الفصل الى أهم أبعاد الموازنة بين المعالجات العربية ــ لباكثير والحكيم وفوزى فهمى وعلى سالم ــ حيث قد يكون ذلك ضروريا الى جانب المهمة الاساسية لهذا الجزء من البحث وهى عقد مقارنة بين مسرحية " مأساة أوديب " لعلى أحمد باكثير ونموذجها الاغريقى " أوديب ملكا " لسوفوكليس ٠ ولعلنا سوف نصل فى نهاية هذه المقارنة الى الكشف عن أوجه التباين الحاد بين النموذج الاغريقى ومحاكاته عند باكثير فى استلهام الميثولوجيا الاغريقية من ناحية ، والاقتراب أو الانحراف عن الحقيقة التراجيدية وذلك من الناحية الاخرى ٠

---

(١) آلويس دى مارينياك : مقدمة الترجمة الفرنسية لمسرحية " الملك أوديب " لتوفيق الحكيم ، القاهرة ، مكتبة الاداب ١٩٧٧ ، ص ٢٠٣

(٢) نفس المرجع

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا : الصـــــراع الأوديـــــبى
بين " الانانكيه " و " التآمر البشـــرى

تقول الجوقة فى مسرحية " أوديب ملكا " (١)

يا كلمة زيوس الحـــــــــلوه
ماذا تحملين من دلفى ذات الثراء العريض
الى طيبة ذات الصيت البعيـــــــد ؟
أى أبـــو لون ، ياشـــافى العلـــــل
... ان الخـــــوف يملـــــــوُنى
والاضطـــراب يهـــزنى هـــــــــزا
حين أسأل نفسى مرتجفا عما خبأت لى من قضاء
(المسرحية ص ١٧)

هنا نلمس مدى تخـوف الجوقة ــ لسان حال شعب طيبة ــ من القضـــــاء أو القـــدر " الانانكية " Ananke الذى أنزل الطاعـون على هذه المدينـــة مهلكا لابنائها ونذيرا لشيوخها وملكها " أوديب " بهلاك أكبر لو لم يقتصـــــوا من قاتل لايوس " حتى لو كان القاتل من اقارب لايوس (المســـوحية ص ١٣)

لذلك يتسرع اوديب بالاستجابة لقدره ــ الذى كتب عليه أن يقتل أباه لايـوس دون أن يعـرفه ــ فيلعن أوديب مقدما ذلك القاتل أمام شعبه ــ وهو بذلك يلعـــن نفسه دون أن يدرى أيضا ــ آمرا الشعب : " عليكم جميعا أن تطردوه من بيوتكـــــم لانه رجس لنا كما أنبأنا وحى أبوللـون منذ وقت قريب .. كما أتمنى أن تنزل عليـــه اللعنات .. " (المسرحية ص ٢٢)

لكن باكثير فى مسرحيته " مأساة أوديب " (٢) يجرد القدر من هذا الـــدور الخطير ، ويستبدله بتآمر بشرى يخطط له كهنة معبد دلفـى وعلى رأسهم لوكسيـاس رئيس الكهنة ويجعل باكثير من هذه الشخصية التى لم تكن موجودة فى مسرحيـــــة سوفوكليس نموذجا للشر الآدمى السافر . كما يستبدل باكثير الطاعـون القـــدرى الذى هـــزعرش أوديب الاغريقى بمجاعـة مدبرة أو على الاقل كانت نتيجة اقتصاديـــة سلبية من نتائج طمع المعبد فى خزينة الدولة واحتيال كهنته على جوكاستا وابـــــتزاز نذورها الثمينة مقابل سكوت الكاهن الاكبر عن اتهام اوديب بأنه قاتل لايوس :

---

(١) سوفوكليس : أوديب ملكا ، ترجمة د . محمد صقر خفاجه ، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــــاب ١٩٧٤ .

(٢) على أحمد باكثير : مأساة أوديب ، مكتبة مصر ١٩٤٩ .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أوديب : ياحسرتا .. لقد كانت تذورك تلك وقرابينك من أسباب هذه المجاعة التي حاقت بالشعب ، اذ ظللت تجرين من خزينة الدولة الى المعبد حتى تجمع المال في أيدي هؤلاء الكهنة فلم يبق للشعب شيء ! حرام علي العيش في ظلك يا جوكاستا ان لم أعد للشعب أمواله وأملاكه !

جوكاستا : فلسوف يعلن الكاهن انك قاتل لايوس !

(مسرحية "مأساة أوديب" ص ١٠)

بل ان باكثير يمحو تماما — ومنذ بداية مسرحيته — أي أثر يثبت أية علاقة بين القدر ووحي أبولون بحيث يبادر باكثير باستئصال الجذور القدرية من تربة ذلك الوحي ويصوره لنا زرعا شريرا زرعه لوكسياس الذي كان يتآمر على لايوس وعلى ولده أوديب وزوجه "جوكاست" من أجل توريطهم جميعا في أخطاء بشعة :

أوديب : فقد أوحى بهذا الشر الهكم يوما ، اذ زعم وحيه الكاذب لسلفي لايوس أن سيولد له غلام شقي يقتل والده ويتزوج من والدته ، فدفعه بذلك الى التخلص من ولده . أفما عندك بهذا علم ؟

ترسياس : بلى يا أوديب .. هذا ما جئت لأنبئه لك

أوديب : ويلك انى في غنى عن بيانك .. ولكن أجبني : ما تقول في هذا الوحي الاثيم ؟

ترسياس : انه وحي باطل افتراه الكاهن الاكبر من عنده ليحمل لايوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد

اوديب : ماذا تقول ؟ وحي باطل ليس من عند الاله ؟

ترسياس : حاشا للاله الحكيم أن يوحي بمثل هذا الاثم . لقد كان هذا الافتراء على الاله مما انكرته على لوكسياس ، فلما ضاق بي ذرعا طردني من المعبد ووصمني بالكفر والالحاد

(مسرحية " مأساة اوديب " ص ٢٢ — ٢٣)

حتى شخصية ترسياس — الذي كان صوتا وسيطا للقدر حسب تصوير سوفوكليس — قام باكثير بتحويله الى مجرد داعية ديني معارض لمؤامرات لوكسياس وبذلك أنزل باكثير ترسياس من سماء معبد دلفي الى الارض ، بعد أن نصبه سوفوكليس " أميرا يرى الغيب " :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رئيس الجوقه : انى أعرف أميرا يرى الغيب كما يراه أبوللون ، انـــــه تيرسياس ، لو سألناه ، أيها الملك ، سنعرف منـــه الاشياء بوضوح وجلاء

(مسرحية " أوديب ملكا " ص ٢٣)

ان سوفوكليس هنا يساوى بين قدرة " تيرسياس على رؤيا الغيب — أى القدر — وقدرة الاله أبوللون نفسه على هذه الرؤيا . وشتّان بين تيرسياس القدرى عنـــد سوفوكليس وتيرسياس البشرى عند باكثير !

ان بداية نشوب صراع أوديب سوفوكليس المعلن مع القدر تنطلق بمجرد أن ينطق تيرسياس باتهام أوديب بأنه هو الرجس الذى يدنس طيبـــة :

أوديب : اذن فلن أخفى شيئا مما يجول بخاطرى مادام الغضـــب قد استولى علىّ . اعلم أنك فيما اعتقد دبرت الجريمـــة ونفذتها وان لم تشترك فيها بيدك . ولو أنك كنت بصـــيرا لاكدت أنك وحـــدك الذى ارتكبتها .

تيرسياس : أحـق ما تقول ؟ انى آمرك اذن بأن تطيع القرار الـــذى سبق أن أصدرته ، فلا تكلم منذ اليوم أحدا ، لا أنـــا ولا هـــؤلاء لانك الرجس الذى يدنس هذا البلد .

(مسرحية " أوديب ملكا " ص ٢٧)

هكذا يفجر تيرسياس صراع أوديب مع قـدره بحيث يقوده فى النهاية — بعـد رحلة بحث مريرة عـن الحقيقة — الى التسليم والاعـتراف بجريمتيـه اللتين ارتكبهـا بمعرفة القدر ، هذا بينما يقوم تيرسياس باكثير بدور مختلف تماما عن نموذجه الاغريقى حيث يطمئن أوديب باكثير ويحاول أن يثبّت ايمانه بالاله الحق وان يحفزه على مواجهة لوكسياس وذلك على العكس من تيرسياس سوفوكليس الذى كان يزعـج أوديب ويفزعـه بنبوءاته تلك التى دفعت أوديب الى مواجهة قدره فى صراع " لم يجىء نتيجـــة للصدفه المحضه ... بل انها ترجمة مادية لارادة قدرية " (١)

---

(١) د . عبد العـزيز حمـوده : البنـاء الدرامـى ، مكتبة الانجلـو المصريـــة (د . ت) ص ١٤٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وكأن باكثير قد أراد أن يستكمل صراع الانسان مع القوة البشرية الشريرة (ممثلة فى لوكسياس) بوضع قوة بشرية خيرة فى مقابلها (أى تيرسياس) وذلك بهدف اضفاء صفة التوازن أو التكافؤ بين قوى هذا الصراع البشرى الجديد :

ترسياس : انما ظلم الكاهن الاكبر يا أوديب ، ثم ظلمت أنت نفسك . ان الاله لا يظلم أحدا ولكن الناس أنفسهم يظلمون !

. . . . . .

أوديب : أو لم يعلم هذا الاله الحكيم بأن هذا الكاهن الاثيم سيرتكب هذه الجرائم من قبل ؟

ترسياس : بلى يا أوديب

أوديب : فانى لهذا الكاهن القدرة على تجنب ما كان مقدورا عليه أن يفعله ؟

ترسياس : انك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لم يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه . فما لو سألته هل كان يشعر يوم ارتكب ما ارتكب ـ أنه كان مدفوعا الى ارتكابه لا خيرة له فى ذلك أم فعله بمحض اختياره وارادته ليجيبنك ـ ان هو آثر الصدق ـ بأنه كان مختارا . فكيف تريد يا أوديب أن تنفى عنه تبعة وزره لتلقيها على الاله ؟

(المسرحية ص ٣٩ ـ ٤٠)

واضح من هذا الحوار أن باكثير يطرح ـ على لسان تيرسياس ـ رؤيته هو الاسلامية ـ حول معنيين اسلاميين " المعنى الاول يتحقق فى الحملة على .. كل تدليس بأسم الدين يفسد على الناس حياتهم ... والمعنى الاسلامى الثانى يرتبط بمشكلة المسرحية فى مجملها وهى مشكلة القضاء والقدر والحرية والاختيار وما يتصل بذلك من العدالة الالهية ... والتوجيه العام لهذه المشكلة يلح على معنى أن الانسان يختار بعقله وارادته بين الخير والشر .. ومن ثم فهو مسئول عن نتيجة هذا الاختيار " (١)

أما سوفوكليس فقد أظهر لنا وطأة صراع الانسان مع القدر ، وكيفية انقلاب

---

(١) د . عزالدين اسماعيل : قضايا الانسان فى الادب المسرحى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ ـ ١٣٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

حال بطله التراجيدي العظيم من السعادة التي كان قد عاشها ملكا محبوبا مخلصا لشعبه من خطر اللغز القاتل الى تعاسة بشعة تفجر عاطفتي الخوف والشفقة نحوه وذلك من جراء تلك الارادة القدرية التي طرقت بحدة على نقطة ضعف أوديب وهي " الكبرياء التي يتسبب عنها الغضب والتسرع ، والذي أساسه الحقيقي حب الذات الى درجة الغرور ... وهو ما اصطلح على تسميته حدة المزاج " (١)

فأوديب سوفوكليس يخاطبه الكاهن في بداية المسرحية مستنجدا بحكمته الفريدة بل وبمعونة الاله له التي تجلت في انتصاره على الوحش القاتل ، وكأن الكاهن ـ فيما يبدو ـ قد عجز أمام أوديب عن أن يجد مخرجا لطيبة من طاعونها :

الكاهن : ... ان الها هو الذي أعانك على بعث الطمأنينة فينا ، واقامة العدل بيننا ، واليوم يا أوديب يا أحكم الحاكمين نتوسل بك ونضرع اليك أن تجد لنا مخرجا سواء سمعت وحيا من أحد الآلهة أو عرفت شيئا من الناس..

(مسرحية " اوديب ملكا " ص ٩ ـ ١٠)

هذا هو أوديب سوفوكليس في أوج مجده ، يخبئ له سوفوكليس وراء هذا المجد فعلتين آثمتين (قتل أبيه والزواج من أمه) دون أن يدري أوديب أثمه فعلهما ! ودون أن يتصور أن قدره سوف يغلب ماضيه الآثم على حاضره بحيث " انقلبت الصورة الى عكسها تماما ، فبعد ان كان أوديب البطل الاول أصبح المجرم الاول ... ووجدنا المحقق قد تحول الى متهم ، والصائد الى فريسة ، والطبيب الى مريض ، والمشرع الى مجرم .. " (٢)

وتتردد الجوقة في ختام المسرحية أنشودة حزينة على أوديب غاضبة من جريمتيه ، مخاطبة اياه بلقب " أوديب التعس " مرة و " الشقي " مرة أخرى وتذكره هذه الجوقة بأنها " كانت تدعوه ملكا " وأنها " اعترفت بجلائل أعماله " ثم توجه اليه سؤالها المرير :

كيف ، أيها الشقي ، كيف استطاع حرث أبيك
ان يحتملك ، في صمت ، حتى هذه اللحظة

---

(١) د. فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ص ٣٢

(٢) Bernard Knox :Sophocles Oedipus, Tragic Themes in Western Lituatute , by Cleanth Brooks, Yale UniV Press, I955. P.6

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ان الزمـن الـذى يـرى كل شـــىء ،
قـد اكتشـف امرك ، واستكـــــر ،
منذ وقت بعيد ، زواجـك البغيـــض
الذى جعلك تنجب ممن ولدتـــــك
واحسرتاه يـا ابـن لايـــــوس
ليتنى ، لـيتنى لـم أرك قـــــط
(مسرحية " أوديب ملكا " ص ٧٩ ــ ٨١)

ان سوفوكليس لا يصور اوديب مستسلما لقدره منذ البداية ، بل يسمح لـــه بأن يتصور أنه سوف يهرب منه وهو فى الحقيقة يهرب اليه ، اذ تبدأ لعبة القـــدر اليونانية مع أوديب عـندما يسمع من أحد المخمورين أنه ليس ابن أبيه ثم يســـمع أن " أبوللون " : " لم يجب على سؤال مما سألته ، انما أشار فى وضوح الى مصائب أخرى فادحة اليمة . وانبأنى بأنه قد قضى أن أتزوج أمى وأن أنجب أمام أعـــين الناس ذرية بغيضة وأن أقتل أبى الذى وهبنى الحياة . فلما سمعت هذه النبوءات ، أخذت بعدئذ أسأل النجـوم عـن الطريق الذى اتبعه ، ونفيت نفسى من كورنثـــه الى مكان اعـتقدت أننى لن أرى فيه هذه النبوءات المخزية .. "
(المسرحية ص ٥٢ ــ ٥٣)

وينتهى التدبير القدرى بالكشف عـن حتمية شقاء أوديب وذلك بعد اثبـــات تسرعـه بقتل أبيه ثم الزواج من أمه بحيث يديته هذا التسرع الارادى الـــذى يتحمل أوديب مسئوليته أمام القدر وأمام الجوقـة مسئولية كاملة حتى أن الجوقـــة ــ برغم أساها لنهاية أوديب ــ تعبر فى النهاية عن ارتياحها :

الجوقـة : انى جزيـن ولا ينطلق فمـى
الا بصيحات الالم والنـــواح
ولكـن فلأقـل الحـــــق
بعونـك تنفست الصعـــداء
وبعـونك نامت جفونـــــى (المسرحية ص ٨١)

ذلك الارتياح الناجم عـن أن " الانسان اذا خالف أو اعتدى على القانـــون الطبيعى أو القانون الاخلاقى لأى سبب من الاسباب فان نتيجة معينة لابـــــد ان تلحق هذا الاعتـداء . وهـذه النتيجـة هـى ارادة الالهـة ، ولكـــن

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مؤلف المأساة .. يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود اليه الاحداث نفسها " (١)

هذا الصراع مع القدر ينسفه باكثير منذ بداية مسرحيته (ص ٢٢ ــ ٢٣) اذ كشف لنا في حوار سبق ذكره (٢) معرفة أوديب السابقة بمؤامرة الكاهن الاكبر " لوكسياس " . ثم ينسف باكثير مرة أخرى صراع أوديب مع القوة البشرية الشريرة عندما أغرته بالزواج من جوكاستا ــ رغم أنه يعرف أنه ابن لايوس وأنها أمه ! ــ فاذا بباكثير يلفق على لسان أوديب أسبابا غير مقنعة لهذه الزيجة المريبة مدافعا عن تورطه فيها قائلا أنه " بعد أن قتل الوحش حملته جموع الشعب على الاكتاف وهم يهتفون ويرقصون وينثرون الورود والرياحين حتى أنزلوه القصر الملكي . وما ان وصل القصر حتى أخذت الوصيفات يغسلنه ويطيبنه ويكسونه فاخر الثياب وكلهن يطرى له جمال جوكاستا وأنه أصلح لها من الشيخ لايوس لانه نظيرها في نضرة الشباب .. يحدث كل ذلك وهو يحاول غير مرة أن يصيح بهم : كفوا عن هذا ويلكم، ان جوكاستا أمي ، اني ابن لايوس ، فينعقد لسانه في كل مرة ، وتموت الكلمات في شفتيه ، ويقول في نفسه لعل هذه ليست أمه وليس لايوس أباه ، ثم أُدخِلَ عليها بين الغناء والتطريب فرأى في الزينة شابة حسناء كأنها فتاة عذراء ، وتمثل له في تلك اللحظة خيال أمه ميروب كأنها تقول له لائمة : ويحك يا أوديب أمن الحق أن تتزوج بعيدا عني دون أن أشهد عرسك وأفرح بزفافك ، فطار من ذهنه حينئذ كل شك في أنها ليست أمه وأيقن أنه لم يقتل أباه فاطمأنت نفسه واذا هي بين يديه يقبلها قبلة الزفاف "

(مسرحية " مأساة اوديب " ص ١٥٨ ــ ١٥٩)

ان أوديب باكثير يقبل الزفاف الى جوكاستا وهو يشك شكا مسبقا في علاقته بها كأم ، ولكن ضجيج الزفاف وعنفوان شباب جوكاستا يغريانه بأن يقدم على هذه الزيجة دون التأكد من شكوكه . ولا يحسم هذا الشك الا تذكره لـ " ميروب " العجوز التي ربته فيقارن بينها وبين جوكاستا ليزعم أنه تأكد بذلك من أن ميروب هي أمه الحقيقية . هذا الدليل الحدسي الذي يسوقه باكثير على لسان أوديب ليس

---

(١) د. محمد زكي العشماوي : دراسات في أدب المسرح ، الاسكندرية ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، ١٩٦٢ ص ٤٧

(٢) في هذا الفصل ص ١٣٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

دليلا قاطعا لان هناك من آثار رية أوديب باكثير من قبل فى أمومة ميروب لـــه وأبوة بوليب ـ ملك كورنثـه ـ وسمى باكثير ذلك الشخص الذى آثار رية أوديـــب فى أبويه " بونتيس " وجعله أحـد رفاق شباب أوديب (مسرحية " مأساة أوديب " ص ١٤٧) هذا بينما لم يكن سوفوكليس قد أعطى اسما للرجل الذى أهان أوديـب فى نسبه (" أوديب ملكا " ص ٥٢) .

وهكذا يضعف باكثير من نزاهـة موقف " أوديبه " العقلى والنفسى والاخلاقى أمام الاغراء الجنسى الذى بدت عـليه جوكاستا وأمام مكيدة لوكسياس الذى خطـط لمقتل لايوس على يد ابنه أوديب وزواجه من أمه .

من هنا ينفـى باكثير عن أوديب المسئولية الكاملة عـن ضعفه أمام التآمـــر البشرى عـليه من جانب " لوكسياس " بحيث يصوره لنا ضحية لهذا التآمر من ناحية ، وبريئا من فعلتيه أمام الشعب من ناحية أخرى وجديرا بالبقاء على عرش طيبة حـــتى أنه عـندما يطلب من شعبه أن يعفيه من الحكم حتى يتفرغ بقية حياته للندم وحده ، تصرخ الجوقـة قائـلة : حنانيك يا أوديب ! .. لا تتركنا يا أوديب ! ليس لنـا غيرك (مسرحية " مأساة أوديب " ص ١٧٢)

فاذا لم يكن أوديب مسئولا عن هذين الجرمين فكيف يمكن ان نتصور أنه كـان هناك أى نوع من الصراع مع القدر طالما أن هذا القدر استبد له باكثير بـ" لوكسياس" بل وحكم على هذا الاخير بالنفى مدى الحياة فوق قمة " الكثيرون " ؟

ثم ما معنى ان يطالب أوديب شعبه بأن يقتله جزاء على وقوعه ضحية لتآمـــر لوكســـياس :

أوديب : اقتلونى يا شعب طيبة .. انا ذلكم الرجس الذى تطلبون .. اقتلونى والقوا بجثتى للسباع الجائعة والطيور الكاســرة .. هناك فى قمة " كثيرون " حيث كان ينبغى أن ألقى حتفـى من خمسة وثلاثين عاما ! (" مأساة أوديب " ص ١٣)

ثم ما معنى أن يزعم أوديب أن القدر مجهول له وهو يعلم بمؤامرة لوكسياس :

أوديب : ... ان القدر مجهول لى يا ترسياس ، لان الغيـــب مطـوى عنى ، فاخشـى على القدر الذى أريده أن يسبقه القدر الذى لا أريده ! (مسرحية "مأساه أوديب" ص ٩٩)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ان أوديب باكثير لا يصارع قدرا بل يصارع قوة بشرية شريره خارجه وضعفا بشريا داخله صراعا هزيلا لا يمكن مقارنته بالصراع العنيف والذكى الذى يديره سوفوكليس بين أوديب والقدر والذى نجح فى الايحاء لنا بأنه صراع بين تدين وليس بين لاعب ودمية .

ثانيا : السقطة الاوديبية
بين " الهامارتيا " والخطأ المتعمد "

يفسر المصطلح الارسطى " هامارتيا Hamartia " على أنه " خطأ أو زلة أو عيب ، أو ذنب ، أو نقص خلقى ، أو سوء تقدير ، أو خطوة خاطئة ، أو نقطة ضعف .. وقد فسره ألس ومارتن على أساس أن البطل معرض لارتكاب خطأ بسبب افتقاره لمعرفة ما وعلى هذا يقع فى اقتراف سلسلة من الاخطاء " (١)

وتتبنى الهامارتيا عن أحد المسببات الارسطية التى تتمثل فى " جهل البطل بحقيقة مادية أو وضع ما ، أو التسرع بابداء رأيه فى موقف معين أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى ، أو عدم تعمد ارتكاب الخطأ أو سوء التقدير .. ويعتقد بوتشر أن المسببات الثلاثة المذكورة هنا تتمثل فى خطأ الملك أوديب " (٢)

أى أن أوديب سوفوكليس قتل أباه وتزوج أمه نتيجة جهله بحقيقتهما من ناحية ، وتسرعه فى الغضب على لايوس ورجاله وضربهم جميعا من ناحية أخرى ، ثم عدم تعمده ارتكاب الخطأ فى حق أمه جوكاست التى تزوجها عن عدم علمه بأنها أمه وهذا هو المسبب الثالث لخطئه التراجيدى .

أما عن جهل أوديب سوفوكليس بحقيقة أبيه وأمه فهذا ما تعبر عنه رحلة بحثه عن الحقيقة طوال المسرحية حتى بلغ لحظة التعرف الكامل عليها وهى نفس اللحظة التى أدت الى انقلاب تام فى مصيره جعله ينهار قائلا :

وا أسفاه .. وا أسفاه .. لقد اتضح كل شىء .. ايها النور ، لعلى أراك اليوم للمرة الاخيرة .. لقد استبان أمرى بوضوح وجلاء .

---

(١) د . ابراهيم حماده : فن الشعر لارسطو ، مرجع سابق ص ١٣٥

(٢) نفسه ص ١٣٥ ــ ١٣٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كان لا ينبغي أن أولد ممن انجباني . ولا أن أعيش مع من أعيش معهم ، كما أني قتلت من لا يجب أن أقتله

(مسرحية " أوديب ملكا " ص ٧٨)

فاذا بحثنا عن الايقاع المأساوي النابع من هذا المسبب الاول لـ " هامارتيا " أوديب سوفوكليس فاننا سوف نكتشفه في توالي معادلتين تجمع كل منهما حالتين متناقضتين تناقضا حادا في الرؤية والرؤيا أو في البصر والبصيرة . المعادلة الاولى هي ما قبل اكتشاف الخطيئتين حيث كان أوديب مبصر العينين ولكنه أعمى البصيرة عن الحقيقة . وفي المعادلة الثانية أصبح أوديب أعمى العينين لكنه بصير بما كان يجهله قادر على رؤيا الحقيقة .

ولذلك نجد تيرسياس (الاعمى البصير) يواجه اوديب الذي يهيئه بسبب عمى عينيه ، ويتهمه بتدبير مؤامرة للاطاحة بعرشه :

أوديب : اعلم انك .. دبرت الجريمة ونفذتها ، وان لم تشترك فيها بيدك . ولو أنك كنت بصيرا ، لاكدت انك وحدك الذي ارتكبتها (مسرحية " أوديب ملكا " ص ٢٧)

يواجه تيرسياس أوديب بمأساته التي لا يتبصرها رغم انه مبصر :

مادمت تسخر من فقدان بصري ، فلا مراء بأنك ترى النور ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من بؤس ، ولا أين تسكن ، ولا مع من تعيش . أتعرف من أبواك ؟ أتجهل انك بغيض الى ذويك في الدنيا والآخرة ؟ وسوف تركلك اللعنة بقدميها المخيفتين بعيدا عن أمك وأبيك وبعيدا عن هذه الارض . انك اليوم ترى بوضوح وستعيش غدا في ظلام دامس . (المسرحية ص ٢٩ ـ ٣١)

لقد فقأ أوديب عينيه ـ تصديقا لهذه النبوءة ـ " حتى لا ترى عيناه البؤس الذي تحمله والجرائم التي ارتكبها . انما تظلان منذ الان في الظلمة فلا تريان من كان لا ينبغي أن تريانه ولا تعرفان من كان لا ينبغي أن تعرفاه "

(المسرحية ص ٨٤)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أما أوديب باكثير فانه لم يستطع أن يفقأ عينيه لان الاحداث التى مر بها لم تؤد الى ذلك الفعل .. وكل ما فعله أوديب باكثير أمام جثة جوكاست انه اكتفى بلوم نفسه قائلا انه سبب ذلك هو وتيرزياس ، فيخبره ترزياس ان الاله سيغفر له. ولمام جلال الموقف يحاول أوديب أن يقتل نفسه بسيفه فيمنعه ترزياس وكريون عن ذلك ويذكرانه بشعبه وواجبه نحوه ! وينهى باكثير الفصل الثانى من مسرحيته بعدم ايذاء اوديب لنفسه ليتفرغ فى الفصل الثالث لمحاكمة لوكسياس وتمجيد الشعب لاوديب التائب الشجاع !

وكأن باكثير قد تصور أن الكشف عن علم لوكسياس بالمؤامرة — بل وتدبيره لتوريط أوديب فى جريمته — هذا العلم يمكن ان يتسبب فى غفران الشعب لاوديب الذى لم يكن يعلم بتفاصيل هذه المؤامرة . لكن باكثير يناقض نفسه فى هذه الحجة لانه سبق أن جعل لوكسياس يعرّف أوديب بأبيه لايوس قبل أن يقتله ، بل ودعاه أن يذهب الى أبيه الحقيقى عند الطريق ذات الشعب الثلاث ليورط أوديب فى قتل أبيه لايوس بعد أن أوغر صدر هذا الاب على ابنه حيث اكد لوكسياس للايوس أن أوديب سوف يهجم عليه ليقتله حسب النبوءة تماما كان من الاب الا أن قابل ابنه غاضبا وحاول ضرب أوديب فاذا بأوديب يقتل أباه — وهو يعرفه حق المعرفه — دون قصد منه ولكن عدم التعمد لا ينفى معرفة أوديب بابيه قبل قتله .

كما ان لوكسياس عرّف أوديب بأمه الحقيقية جوكاست وحذره من ملاقاتها فى طيبة حتى لا يتزوجها طبقا للنبوءة المزعومة . الا أن أوديب — المندفع الفضولى — أصر على دخول طيبة ودخلها ظافرا منتصرا على الوحش فاذا به يزف الى أمه جوكاست — مع سبق علمه من لوكسياس أنها أمه — دون أن يمتنع عن هذه الفعلة الاثيمة حتى يتأكد من أنها ليست أمه .

فاذا نظرنا الى المسبب الارسطى الثانى لهامارتيا أوديب سوفوكليس فسوف يكون التسرع الذى جعل أوديب مندفعا فى أشد المواقف احتياجا الى التريث والاتزان ، ونجد أن وراء هذا التسرع كبرياء وعنادا :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رئيس الجوقة : لماذا ، يا أوديب .. خرجت مندفعا في صمت مميـــت ؟
انى أخاف أن ينفجر من هذا الصمت شر مستطير .

أوديب : لينفجر ما يريد أن ينفجر . أما أنا فأريد أن أعرف أصلـى مهما يكن وضعه ، أما هذه ــ يقصد جوكاستا ــ لانهـا تفخر بعظمتها ، فربما تخجل من وضاعـة مولدى ــ ولكنى اعتبر نفسى ابن الحظ الكريم .. ("أوديب ملكا" ص ٧٢)

هذا التسرع والاندفاع وهذه الكبرياء هى التى دفعت أوديب الى اهانـــة الكاهن تيرسياس مما دفع هذا الاخير الى توجيه أشد الاتهامات للملك أمام شعبه :

تيرسياس : أحسق ما تقول ؟ انى آمرك اذن بأن تطيع القرار الـذى سبق أن أصدرته فلا تكلم منذ اليوم أحدا : لا أنـــا ولا هؤلاء لانك الرجس الذى يدنس هذا البـــلاط
(المسرحية ص ٢٧)

واللافت للنظر أن تيرسياس استند فى حكمه عـلى أوديب الى حكم أوديـــب المتسرع على نفسه دون أن يدرى قبل ذلك بلحظات .

كما ينصاع أوديب لغضبه غضبة أخرى عـلى كريون حيث يتهمه بالخيانه وبعـد دفاع هادىء رزين من كريون يلقـن أوديب هذا الدرس البليغ :

كريـون : .. ليس من الانصاف أن تتسرع وتحكم على الاخيار بأنهـم أشرار ، وعلى الاشرار بأنهم أخيار . انى اعتقد أن مـن ينبـذ صديقا مخلصا كمن ينبذ حياته التى يحبها كل الحب . وسوف تعـرف كل ذلك بوضوح بمرور الزمن ...

رئيس الجوقة : أيها الامير لقد أحسن الرجل الكلام عـن ذلك الذى يخاف الزلل ، لان الذين يتسرعـون فى أحكامهم لا يسلمون مـن الخطـأ ("أوديب ملكا" ص ٤٢)

ولعل أخطر المواقف التى تظهر هذا الخطأ التراجيدى هو ذلك الموقف الـذى قتل فيه أباه ويصفه أوديب بنفسه لـ " يوكاستا " على النحو التالى :

" ... واقتربت من الطريق ذات الشعب الثلاث ، اقبل نحـوى فى الاتجاه المضاد مناد وعجلة عليها رجل كالذى وصفته لى . فيدفعنى قائد العجلة والشيخ معا عـن الطريق فى عـنف ، فغضبت وضربت القائد الذى أبعدنى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعندئذ يرقبني الشيخ حتى أقرب العجلة ثم يهوى على أم رأسي بسوط مزدوج . ولكنه دفع الثمن غاليا اذ هويت عليه في الحال بعصاي . فانقلب على ظهره وخر صريعا من فوق العجلة يتدور على الارض ، ثم قتلت كل رفاقه " (" أوديب ملكا " ص ٥٣)

لقد بلغ اندفاع أوديب سوفوكليس حدا خطيرا اذ ضرب قائد العجلة وقتل الشيخ بل وقتل رفاقه أيضا .

فاذا حاولنا استظهار كبرياء أوديب باكثير واندفاعه المنطلق من اعتداده الزائد بارادته التي يصور أنها صانعة القدر ، فاننا نجد أوديب باكثير يعبر عن ذلك صراحة بقوله :

" .. أنا اليوم .. الان .. الساعة مختار ، أقدر أن أقولها وأقدر ألا أقولها ، فيا ليت شعري أي هذين القدر ؟ ان قلتها كان هذا هو القدر ، وان لم أقلها كان هذا هو القدر . ولكن لا أدري الان .. لا أعرف الساعة أيهما .. أيهما هو القدر . بل اني لا أدري ذلك .. ان القدر الان لمطوي في يميني في يدي أن أجعله نعم ، وفي يدي أن أجعله لا .. فلأعلن لها الحقيقة الان وليكن هذا هو القدر ؟ لا لأقولن الساعة لجوكاستا : أنت أمي " ("مأساة أوديب" ص ٥٤ ـ ٥٥)

ثم يكشف باكثير عن طريقة تفكير " أوديبه " الذي يغالي في تأكيد ذاته مغالاة استطاع أن يستغلها لوكسياس لصالحه ، فاذا بأوديب الذي يعتد هكذا بقدرته على " الفعل " و " اللافعل " يسقط في فعلتين آثمتين لا يسقط فيهما الانسان العادي .

فها هو ذا أوديب باكثير يسخر من النبوءة التي بلّغ بها :

" ... وقلت لنفسي اني انسان مختار ، أستطيع أن أفعل الشيء وألا أفعله ، وكنت قد أدمنت الخمر في تلك الآونة أستعين بها على همي وبلبالي ، فجعلت أصف الاكواب أمامي ، فأرمي ببعضها على الارض فيتحطم ، وأترك بعضها سليما مكانه ، وأنا أقول لنفسي : هذا القدح في يدي أستطيع أن أحطمه اذا شئت وأن أبقيه سليما ، لا شك عندي في قدرتي على ذلك وفي حرية اختياري ، ما من أحد يقدر أن يكرهني على كسر قدح أو ابقائه سليما . فكيف يزعم هؤلاء الكهنة أنني سأقتل

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أبى وأتزوج أمى ؟ حينئذ صح عزمى على أن أتحدى تلك النبـــوءة الهـوجاء " (" مأساة أوديب " ص ١٥٠ ــ ١٥١)

ولكن باكثير عندما يحاول تقليد سوفوكليس فى التعبير عن اندفاع اوديـــب لقتل لايوس ، نجد كاتبنا العربى يبرر ذلك الاندفاع تبريرا يضعف من القيمـــة التراجيدية لهذا الخطأ ان لم يكن قد ألغاها . اذ يقول باكثير فى كيفية رسمه لهذا الموقف حسب تبريره هـو :

" كان أوديب على جرأته واندفاعه حليما ــ فذهب يستفتى معبد دلـف حيث استقبله الكاهن الاكبر فأكد له .. أنه فى الحقيقة ابن لايوس ملك طيبة وجوكاستا ملكتها .. وحذره من الذهاب الى طيبة . ولكن أوديب الحر العقل السليم الفطـرة لم يؤمن بهذه الخرافة فأقسم ليذهبن الى طيبة لا ليقتل أباه كما تزعم النبوءة ، بـل ليقبـل رأسه ويكون ابنا بارا به . فأعـاد عـليه الكاهن التحذير فلم يزدد أوديـب الا تصميما على التحدي . وكان هذا فى الواقع هو ما قصده الكاهن من تحذيـره اذ كان يعـرف فى طبعه العناد " (١)

يتضح من توصيف باكثير لاوديب انه جعل بطله يتسم بالعناد مثله فى ذلك مثل أوديب سوفوكليس . لكن باكثير عندما سمح لاوديب أن يعلم علما مسبقا بحقيقة أبيه، ثم حقيقة أمه ، قد جعل من هذا العناد رذيلة ممجوجة بحيث أفقد أوديب استحقاقه لعاطفتى الخوف والشفقة بل وأفقده استحقاق البراءة التى جعل باكثير شعب طيبـــة يمنحها لاوديب بعد محاكمـة المشهد الاول من الفصل الثالث فى مسرحيتـه .

ومهما يكن من مراعـاة باكثير للمسبب الارسطى الثانى للهامارتيا ــ أى التسرع ــ والمسبب الارسطى الثالث ــ أى عـدم تعمد الخطأ ــ فان هذين المسببين يسقطـان من يد باكثير طالما أنه أشار بيده الاخرى الى سابق علـم أوديب بحقيقة أبويه .

والادهى من ذلك أن باكثير يسمح بالخطأ الثانى ــ وهو زواج الابن من امه ــ رغم علم الزوجة بأنها تزف الى قاتل زوجهـا الاول ــ لايوس ــ ورغم توفر احتمـــال لدى الابن بأن التى يزف اليها ربما كانت أمه . ومن هنا يكون هذا الخطأ قد فقـد هو الآخر قيمته التراجيدية وأصبح مستحيلا قبوله انسانيا .

---

(١) على أحمد باكثير : فن المسرحية ، مرجـع سابق ص ٥٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فعلى النقيض التام من موقف جوكاستا سوفوكليس عندما علمها بحقيقة الزواج الأثيم ورفضها القاطع أن تعيش لحظة واحدة بعد اكتشاف هذه الحقيقة ، نجد جوكاستا باكثير ترفض تصديق هذه الحقيقة ـ رغم أنها تزوجت أوديب وهي تعلم أنه على الاقل هو قاتل زوجها ـ بل اننا نراها ترجو أوديب ألا يجاهر بتلك الحقيقة أو ألا يتحدى لوكسياس ـ بمصادرة أموال المعبد ـ حتى لا يجاهر لوكسياس بذلك السر الرهيب .

وأمام اصرار أوديب باكثير على تحدي لوكسياس والمجاهرة بالحقيقة تساومه جوكاستا باكثير ، مساومة تتخذ صورة الام التي تخشى أن تفقد علاقتها الجنسية بابنها .. وعندما يخبرها أوديب أنه يحبها ويجلها ترد عليه بأنها تريد حبه وليس اجلاله ولا تريد أن تشاركها فيه امرأة غيرها :

أوديب : لا وحياتك يا جوكاستا .. انني لاحبك وأجلك

جوكاستا : لا أريد اجلالك .. أريد حبك وحده يا أوديب .
أريده لي أنا وحدي . لا أنزل عنه لانسانة غيري أبدا

أوديب : ماذا تقولين ؟ أي انسانه ؟

جوكاستا : ابنك وجدتني كبرت ولي ريعان شبابي فاشتهيت أن تستبدل بي فتاة حسناء في باكورة الشباب " (ص ٧٠)

ويبلغ من تأثر باكثير بالتفسير الفرويدي للعلاقة الدينية بين الابن والام أن جعل جوكاستا تخلط بين أوديب ولايوس ـ كزوجين وليس كأب وابن ـ بحيث تهرب من الحقيقة المفزعة الى حالة نكوص وارتداد تخلع فيها على أوديب صورة لايوس الشاب وتكرر مناداته بـ " لايوس " على الرغم من أنه يحاول اقناعها بمناداتها " أماه " :

أوديب : متى تسترجعين يا أماه الى صوابك ؟ اني لست لايوس كما تظنين .. أنا ابنك اوديب

جوكاستا : لا تحاول أن تضل رشادي .. انت لايوس كما كان في ريعان شبابه .. أنت لايوس الشاب الجميل الذي كانت نساء طيبة يتعشقنه ويحلمن به على وسائدهن .
(مسرحية " مأساة اوديب " ص ٧٦)

أما جوكاستا سوفوكليس فهي لا تتستر على حقيقة تعلم بها ، ولا تساوم زوجها ـ ابنها ـ من أجل اخفاء حقيقة ما ، لكنها تحاول أن تنقذ أوديب من دائرة الشك

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الرهيب الذى قد يكون خطرا على مستقبله ومستقبل الاسرة كلها • فهى تخاف على أوديب من مرارة القلق والحيرة والبحث عن المجهول خاصة انها لا تؤمن بأن " بين الناس من يفهم شيئا فى فن العرافة " (" أوديب ملكا " ص ٤٩) • وهى ترى أن " أوديب يزعج نفسه ازعاجا شديدا بمختلف الهموم ، ولا يفسر النبوءات الجديدة بالقديمة كما يفعل الرجل العاقل ، انما يستسلم لمحدثه اذا حدثه عن أمور مخيفة " وهى لذلك تقدم القرابين أمام الجوقة لا بوللون حتى يصرف الرجس ــ وهى لا تعرف انه أوديب بل هى مازالت تجهل حقيقة أوديب بالنسبة لها ــ ليبعث الطمأنينة " فنحن جميعا أصبحنا اليوم فى فزع شديد كالبحارة حين يرون قبطان السفينة وقد أصابه الذعر " (" أوديب ملكا " ص ١ ٦) •

ثم يأتى انتحار جوكاستا سوفوكليس بعد ان يكشف الرسول الكورنثى الحقيقة كاملة فاذا بها تخاف على أوديب خوف الام على ابنها ــ وليس خوف الزوجة على زوجها كما فعلت جوكاستا باكثير ــ وعندما تعرف مصير أوديب ترتاع قائلة : " واحسرتاه .. أيها الشقى بهذا الاسم وحده أناديك " (ص ٧١) •

ثالثا : انسانية أوديب

بين الحقيقة التراجيدية والحقيقة الملحمية

يبنى سوفوكليس مسرحيته كاملة حول " هامارتيا " " أوديب " تلك التى جعلته بطلا تراجيديا نموذجيا حيث يظل فى صراع دائر مع " الاناتكية " حتى يصل الى لحظة التعرف التى تتجر فى حينها انقلابا او تحولا فى حال هذا البطل التراجيدى من أقصى درجات السعادة الى أقصى درجات الشقاء •

هذا ، بينما يشطر باكثير هذا البناء الدرامى فى مسرحيته ، اذ يكشف منذ الفصل الاول (ص ٢٢ ، ٢٣) عن مؤامرة لوكسياس التى كانت نتيجتها تورط أوديب فى قتل أبيه والزواج من أمه • كما يكشف منذ اللحظات الاولى عن نقطة ضعف أوديب التى تذكرها جوكاستا صراحة له فى بداية هذا الفصل قائلة : " انك ياحبيبى أشجع مما ينبغى لك والشجاعة عياء " (ص ٩) •

ثم يأتى الشطر الثانى وهو الذى يشغل الجزء الاكبر من بناء مسرحية باكثير ، وفيه يستعد " أوديب " لشن حملته على الاله وعلى كهنة وسدنة معبده وذلك ما يصرح

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بـــه لـ " تريزياس " ـــ المؤمن بالاله والمعارض للكاهـــن الاكبر لوكسياس واتباعـــه ـــ حيث تنطلق نقطة هجوم أوديب من ايمانه المطلق بعقله وارادته :

أوديب : انى لا أومن الا بعقلى وارادتى . فادع غيرى الى الايمـــان بهذا الاله الاهوج الذى يوحى بالشر والاثم الى كهنـــــة وسدنة معبده !

تريزياس : كلا يا أوديب .. ان الاله الحق لا يوحى بالشر والاثم .. وانما يوحى بالخير والبر .

(" مأساة أوديب " ص ٢٢)

ان باكثير يحول أوديب منذ تلك اللحظة الى بطل ملحمى تفوق شجاعتـــــه شجاعـــة الانسان العادى ويستند الى هذه الشجاعـــة فى محاربة قوه اجتماعـــــية شريره . وقد يكون باكثير قد أراد بذلك أن ينقل الى القارئ العربى المعاصـــــر تلك الروح الملحمية التى " تساعد على تماسك الامة " (١) وراء بطل قومى ملحمـــى .

ويرجع وضوح الصفة الملحمية لاوديب باكثير الى عـــدة أسباب :

أولها خروج باكثير بأوديب من المجال الدينى الى المجال الانسانى ، ثم تركـــــيز باكثير على ان يكون أوديب مثار اعجاب لشجاعته البالغة وصراحته التى قد تهـــــدد حياته نفسها وتهدد حياة أسرته بل وقد تهز عرشه هزا عنيفا اذا استغل لوكسيـــاس هذه الصراحة الاوديبية أمام الشعب وصورها على أنها اعتراف شخصى من أوديـــب بجرمه وبذلك يكون الاعتراف سيد الادلة لادانة أوديب وطرده من الحكم تأديبـــا له على مصادرة أموال المعبد .

واخر هذه الاسباب أو المظاهر الملحمية لاوديب باكثير هى أن الضعف الانسانى الذى ألصقه باكثير بأوديب لم يؤثر فى مصير هذا البطل الشعبى حتى أن الشعب غفـــر له خطاياه وطالب ببقائه على العرش ونفى لوكسياس بدلا منه وذلك علـــى نحـــــو ما اتضح لنا كنتيجة للمحاكمة التى أفرغ لها باكثير مشهدا كاملا هو المشهد الاول من الفصل الثالث .

وفى هذه المظاهر الملحمية ما يذكرنا بأن الملاحم " كانت أول مظهر لخـــروج الآداب من المجال الدينى ـــ أدب المعابد ذى الطابع الدينى المحض ـــ الـــــى

---

(١) د. شكرى عياد : دراسات فى التفسير الحضارى للادب ، الهيئة المصريـــة العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المجال الانسانى • ثم مثلت المأساة المرحلة التالية فى توغلها فى الطابع الانسانـــى • وفى الملاحم حلت عبادة الابطال محل عـبادة الآلهة ، فكانت أعمال الابطال مثـــار اعجاب يبلغ درجة التقديس • ووقفت الملاحم عـند تصوير هذا الاعجاب • حقا كانـت تذكر فى الملاحم بعض وجوه الضعف الانسانى ، ولكن على طريقة ملحمية أيضا ، لانهـا لا تؤثر فى مصير اولئك الابطال الملحميين " (١)

صحيح أن باكثير لم يحل فى مسرحيته عبادة بطله أوديب محل عبادة الآلهـة ، لكن ذلك لا ينفى أن أوديب باكثير قد بلغ درجة تسمو من الشجاعـة التى تفـــوق امكانية البشر عندما قرر أن يصارح شعبه بجريمتيه البشعتين (القتل والزواج مـــن المحـارم) !

بل ان أوديب باكثير يستفـز لوكسياس للمجاهرة باتهام أوديب بهاتيـــن الجريمتين أمام الشعب وذلك بتوجيه صدمة لرئيس الكهنة ، الذى كان صامتـــا أمام الشعب حتى سماعه لقرار أوديب بمصادرة أموال المعبـد :

أوديب : انى أعـرف يا اهل طيبة كيف أحمل هذا الكاهن علـــى أن يعلن لكم المقصود بوحـيه •• اعلموا جميعا اننى قـد صادرت أموال المعبد قبل أن تحتشدوا فى هذه الساحة •• ان أملاك المعبد وأمواله قد أصبحت الآن فى قبضة رجالـى وسأوزعها عليكم قبل أن تغرب هذه الشمس

لوكسياس : لا جرم يا شعب طيبة ان يقع هذا العدوان على أمـــوال المعبد من أوديب • فان الرجس الذى غشاه الوحـى •• هو الشخص الذى قتل أباه وتزوج أمه •• وقتل ملكم لايوس

(مسرحية " مأساة أوديب " ص ١١٨)

كما يحاول باكثير أن يضفى على أوديب سمة البطل الشعبى الذى يضحـــى بمصير حياته من اجل الانتصار للجوع الفقيرة على الاقطاع الدينى المستغل وهـــو ما اتضح لنا من خلال هذا القرار الذى أصدره •

ويقولها باكثير صراحة عندما قدم تفسيرا سياسيا لرموز مسرحيتـــه (٢)

---

(١) د • محمد غنيمى هلال : المواقف الادبية ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ ص ٤٣

(٢) على أحمد باكثير : فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٩٠ ــ ٩٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعلى الرغم من افتعاله علاقات ـ تبدو غير منطقية ـ بين سقوط أوديب فى فعلتيه وهزيمة العرب فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ (بحجة أنه كانت فى حرب فلسطين هدنتان الاولى والثانية وهما يشبهان ذهاب أوديب الى طيبة مرتين : الاولى ليقتل أباه والثانية ليتزوج أمه !) • وعلى الرغم أيضا من افتعال علاقة فجة بين تبوءة لوكسياس التي وجهت أوديب الى حافة الضياع النفسى وبين وعد بلفور الذى عرّض فلسطين للضياع القومى •

على الرغم من كل هذه الافتعالات فان باكثير عاد ليصبغ تفسيره السياسى صبغة معقوله عندما شبه الاقطاع الذى كان متحكما فى مصر باقطاع معبد دلفى ، واستكمل ذلك التفسير بتشبيه حريق القاهرة بالطاعون ، أو المجاعة التى انتشرت فى طيبة ، اذ يقول باكثير :

" والاقطاع الذى كان متحكما فى مصر وغيرها من البلاد العربية ألم يكن مسئولا عن نصيبه فى هذه المأساة ، ومآس غيرها كثيرة حتى بلغت قمتها فى حريق القاهرة ؟ افلا تذكركم قصة المسرحية بشىء من ذلك فى الطاعون الذى انتشر فى طيبة والذى كان سببه احتكار المعبد للاراضى الزراعية حتى لم يبق للشعب منها الا القليل • وتلك الحركة الدينية التى كانت فى الاصل منار هداية وارشاد ، ثم انقلبت مطية لبلوغ المطامع الشخصية وأضحت خطرا يتهدد البلاد بالدمار الا تجدون لها مشابها فى معبد دلفى الذى تحول من مركز هداية واشعاع الى سوق تجارة وأطماع ؟

ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الاراضى على شعب طيبة ألا يذكركم ذلك بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع ؟ "

يرى أحمد الحاجي " أن باكثير يقصد من الحركة الدينية المذكورة الاشارة الى جماعة الاخوان"
ويضيف الحاجى : " ابان عودة جماعة الاخوان الى العمل سنة ١٩٥١ كان سيد قطب هو فيلسوف الحركة ، كما كان باكثير أحد كتابها الرسميين • نشرت له مسرحيات قصيرة فى جريدة الدعوة وجريدة الاخوان المسلمين بعد ذلك • وبعد أن حلت الجماعة عام ١٩٥٤ أعلن المؤلف أن هدفه من كتابة هذه المسرحية هو الوقوف ضد المتجسرين بالدين ، ويعنى بهم الاخوان المسلمين • وهذا التخلى عن الجماعة لا يعنى أنه تخلى عن معتقداته الاسلامية • فهو فى هذه المسرحية ـ مثله فى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

غيرها ــ من أنصار الاسلام • ولم يتعد الاسلام فى نظره عمليات التعديل فى المجتمع • أما الثورة الاجتماعية بالنظر الى تحديد الملكية فهذا ما لم يتسع ذهن المؤلف للحديث عنه كما لم يتسع له فكره " (١)

هكذا يجعل باكثير انسانية اوديب نابعة من بطولته الشعبية ــ التى هى أقرب الى البطولة الملحمية ــ ومن كفاحه السياسى والاجتماعى ضد لوكسياس وأعوانه بهدف تحقيق العدالة الاجتماعية ــ وذلك باعادة توزيع الثروة على الاغلبية ــ وتطهير المجتمع من مستغليه •

هذا التطهير السياسى الذى تحققه أوديب باكثير فى العالم الخارجى ــ أى خارج نفسه ــ لم يكن هو " الكاثارسيس Catharsis الذى سعى سوفوكليس الى تحقيقه فى العالم الداخلى لاوديب قبل العالم الخارجى • ذلك لان سوفوكليس يركز على انسانية أوديب ــ من خلال شخصيته التراجيدية ــ اكثر من تركيزه على اجتماعية أوديب • وفى هذا الصدد يقول برناد نوكس عن انسانية اوديب سوفوكليس :

" ان شخصية أوديب لسوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ، وليست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل ان أوديب هو الى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الانسان ويأسه ، وتصويرا لموقف الانسان الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم " (٢)

ان انسانية أوديب سوفوكليس ترتبط ارتباطا وثيقا ببحث أوديب عن حقيقة نفسه من ناحية وبحث كل اغريقى ــ فى ذلك العصر ــ عن معرفة نفسه من ناحية أخرى • وكأن سوفوكليس يعرض أوديب للاجابة على الشعار الاغريقى القائل : "اعرف نفسك" • فبعد ان تحققت النبوءة " عرف أوديب نفسه من يكون ، فليس هو المقياس بل الشىء المقيس ، وليس هو المعادل بل الشىء المعادل • انه هو جواب المشكلة التى حاول حلها • أما الجوقة فترى فى أوديب مثالا للنوع البشرى • وبهذه الطريقة التى عرف بها أوديب نفسه يعرف الانسان نفسه ، فالانسان مقياس لنفسه ، وتكون النتيجة أنه ليس مقياسا لكل شىء " (٣)

---

(١) د • أحمد شمس الدين الحجاجى : الاسطورة ، مرجع سابق ، ص ٣٤٩

(٢) Bernard Knoxt 'Sophocles Oedipus',Op,Cit,P. 7

(٣) Ibid P. 21 - 22

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولذلك يثير سوفوكليس مفارقة درامية وفلسفية بارعة بين لفظي مسمى "أويديبوس" أي مثقوب القدمين حيث أظهر تناقضا بين قدرة أوديب على قياس الاشياء ـ ووحي بتلك القدرة لفظة " القدم " وكذلك براعة اوديب في حل اللغز الانساني المنطوق بطريقة حسابية حول الانسان الذي يولد حابيا على أربع ويكبر ماشيا على اثنين ويشيخ متكئا على عصا الى جانب قدميه ـ تتناقض تلك القدرة القياسية مع وجود ثقب في قدم أوديب وهو ما استغله سوفوكليس في التأكيد على أن هذا الثقب ليس في جسد أوديب فقط بل وفي شخصيته مما يمكن أن نسميه " ثقبا تراجيديا "

كما أكثر سوفوكليس من الاشارة الى أقدام أخرى تبدو أقوى في قدرتها على قياس الاشياء حيث تعددت اشارات سوفوكليس الى أقدام الآلهة وأقدام القدر وأقدام الزمن ـ مما يصعب حصره ـ وذلك في مواجهة قدم اوديب المثقوبة .

وقد لجأ سوفوكليس الى " الجوقة " ـ كشخصية من شخصيات المأساة اليونانية ـ للتأكيد على الايقاع المأساوي الانساني في مسرحيته " بحيث كانت الجوقة تجعل المعاني الفلسفية والدرامية ـ التي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم ـ تجعل هذه المعاني تطفو الى السطح " (١)

أما باكثير فقد اكتفى بأن جعل من الجوقة أبواقا لاولي الامر ، تردد ما يريدون منها أن تردده ، سواء أكان أولو الامر من السلطة السياسية ـ مثل أوديب وكريون وجوكاست ـ أو من السلطة الدينية مثل لوكسياس او تيريزياس .

ففي الموقف الذي يتعلق فيه اوديب بتأييد شعبه استعدادا لحسم الصراع مع لوكسياس تسرع الجوقة بالهتاف لاوديب :

عشت يا أوديب .. حيّتك الآلهة يا أوديب .. دامت أيامك يا أوديب (" مأساة أوديب " ص ٤٩)

ثم تطيع الجوقة لوكسياس طاعة عمياء حتى أنها تهين أوديب ـ الذي كانت تجله اجلال العبيد لسيدهم ـ فتردد الجوقة وراء لوكسياس :

لوكسياس : قولوا له : يا ايها الرجس ، ليس هذا من شأنك

الجوقة : أيها الرجس ، ليس هذا من شأنك (ص ١٣٠)

---

(١) د. محمد زكي العشماوي ، دراسات في أدب المسرح ، مرجع سابق ، ص ٤٨ ـ ٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم تردد الجوقة ما يطلبه منها تريزياس هذه المـــره لتوقف مقاطعة لوكسياس لحديث تريزياس :

تريزياس : فالتمسوا منه ألا يقاطعني فى حديثى حتى أكشف لكـــم الحقيقة كاملة

الجوقـة : لا تقاطعه يا لوكسياس .. دعـه يتم حديثه

(ص ١٣٣)

ان باكثير هنا يمتد به مفهومه لبطولة أوديب الملحمية الى درجة تمس مفهومـه للجوقة ــ أو الشعب ــ وكأنه كتلة صماء لا رأى لها ولا مشاركة حقيقية تسهم بهـــا فى توجيـه الاحداث .

واللافت للنظر أن باكثير قد فعل عكس ما فعله بالجوقة ــ حين اختصر دورهـا من حيث الحجم والوظيفة ــ وذلك عندما منح ابناء أوديب دورا اكبر من دورهـــم الصامت فى مسرحية سوفوكليس ، وعندما فعل نفس الشئ مع " بوليب " مـــلك " كورنثـه " وزوجته " ميروب " . فقد أنطق باكثير ابناء أوديب جملا رافضـــة استقبال تريزياس بالقصر ــ مثلهم فى ذلك مثل أسهم جوكاست التى تكره هذا الرجـل لانه يشجع أوديب على تحدى لوكسياس ــ وذلك باستثناء انتيجون التى أعطاهـــا باكثير موقفا مختلفا عن اخوتها تعبيرا عن حبها المتميز لابيها حتى انها تجعـــل ارادتها طوعا لارادته (" مأساة أوديب " ص ٥٦ ، ٨٦ ، ١٧٧)

كما خالف باكثير نموذجه الاغريقى عندما استحضر " بوليب " و " مـــيروب " ليشهدا ــ كشاهدى اثبات لمؤامرة لوكسياس ــ أمام شعب طيبة (ص ١٣٧) .

لكن آخر اشارة عبرت عن اختلاف رؤية باكثير عن رؤية نموذجه هى أنه ســـاير سوفوكليس فى انهاء المسرحية بنفى أوديب مصاحبا لابنته " انتيجـون " ومع ذلـــك لم يفقـأ اوديب باكثير عينيه مثلما فقأ أوديب سوفوكليس هاتين العينين . فكيف يأخـذ أوديب باكثير ابنته معه وهو مبصر قائلا : " تذكر ان مع اليأس لأملا .. وان مع الماضى لمستقبلا .. أنا الماضى يا تريسياس فلاخـل الطريق للمستقبل ! وأنا اليـــأس يا تريسياس فلاهـض ليجئ الامل (" مأساة أوديب " ص ١٨٥) فكم يبـــدو أوديب باكثير متناقضا مع نفسه وهو لا يخلى الطريق لانتيجون (المستقبل) !

وشبيه بهذا تقليد باكثير لاندريه "جيد" عندما جعل اوديب ملحـدا . غـــير أن

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الحاد أوديب "جيد" كانت علته أنه " لا يؤمن بغير الانسان ، ولا يرى قوة فى الارض غير قوة الانسان " (١) بل ان "جيد" استطاع ان يجعل من ايمانه المطلق بالانسان "مادة خشوع تحل فى النفس محل ذلك الخشوع للقوى الخفية العليا ، انه يلخص لنا بصدق واخلاص كل عقيدة الاوربى اليوم ، أن لا شئ فى الكون غير الانسان ولا قيمة فى الكون لغير الانسان " (٢) .

أما الحاد أوديب باكثير فهو ليس خلاصة موقف فلسفى أو درامى لكنه يعبر عن تغرير الشيطان بأوديب بحيث يربط ربطا شرطيا بين محاربة كهنة المعبد وانكار الاله . ويبادر باكثير باعلان الدرس الاخلاقى والدينى المقصود من مسرحيته فى افتتاحيتها القرآنية " ولا تتبعوا خطوات الشيطان - انه لكم عدو مبين . انما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون " (سورة البقرة آية ١٦٨ ـ ١٦٩)

واذا كان باكثير قد أخذ عن الحكيم ابراز ابناء اوديب بدرجة أو بأخرى . فان اكبر استفادة استخلصها باكثير من الحكيم هى فكرة الوحى الكاذب التى ألصقها الحكيم بالكاهن العراف ترسياس فاستبدله باكثير بـ " لوكسياس الذى جعله كاذبا بدلا من ترسياس ثم أضاف باكثير من عنديات شخصية ترسياس الكاهن الشريف المعارض لمؤامرات كهنة دلفى وهو الذى يكشف الخدعة الوحى الكاذب لاوديب .

كذلك يستفيد باكثير من الاكذوبة التى صنعها الحكيم ـ باتفاق بين اوديب الحكيم وثيريزياس ـ حول الوحش الاسطورى الذى لم يكن عند الحكيم سوى " أسد عادى ، كان يفترس المتخلفين خلف أسوار طيبة " (٣) استطاع أوديب الحكيم ان يقتله بمهاراته والقى جثته فى البحر . هذا ، بينما جعل باكثير هذا الوحش هو أحد اتباع لوكسياس كان متنكرا فى اهاب وحش واصطنع الموت امام أوديب ـ بالاتفاق مع لوكسياس ولكن دون علم أوديب باكثير وهذا ما ينكشف فى مشهد المحاكمة (" مأساة أوديب " المشهد الاول ـ الفصل الثالث) .

وقد أوقع الحكيم اوديبه ـ قبل أوديب باكثير ـ فى تناقض صارخ عندما وطئه

---

(١) د . احمد شمس الدين الحجاجى : الاسطورة ، مرجع سابق ص ١١٩

(٢) توفيق الحكيم : مقدمة الملك اوديب ، ص ٤٧

(٣) " " : الملك أوديب ص ٧٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فى التواطؤ مع تيريزياس على اشاعة قصة الوحش الاسطورى ثم دفع به الحكيم الى الثورة على الاكذوبة بحثا عن الحقيقة " الناصعة التى لا يشوبها ابهام " (١) ثم عاد به الحكيم أخيرا الى الهروب من الحقيقة داعيا جوكاستا الى احتمال كل شىء من اجل الواقع الاسرى المتمثل فى " الكيان الواحد .. الاسرة المتحدة .. القلوب المتحابة .. " (" الملك أوديب " ص ١٦١) .

هكذا يخبو صراع كل من اوديب باكثير واوديب الحكيم مع القدر حيث ينطلق كلاهما من منظور لا يرجح فكرة القدر الاعمى المحتوم . ولا يعنى هذا أن مسرحية سوفوكليس تجعل الانسان لعبة فى يد القدر " فهذا تفسير عبثى لهذه المسرحية . لكن سوفوكليس يبدو لنا ان هناك نصميما أو نظاما يهيمن على تواصل الاحداث مهما كانت تبدو كمصادفات .. حتى لو لم نعرف مغزى هذا النظام " (٢)

ثم نأتى الى مسرحية فوزى فهمى " عودة الغائب " (٣) فاذا به يعلن على لسان الكورس منذ بدايتها عن قلب شبكة العلاقات التراجيدية المنصوبة فى " أوديب ملكا لسوفوكليس وذلك من النقيض الى النقيض ، بحيث يحل الاسلوب الملحمى محل الاسلوب التراجيدى ، ويستتبع ذلك بالضرورة تحول المأساة الاوديبية الفردية الى قضية سياسية شعبيه . فالكورس رمز الشعب يبادر باعلان الديمقراطية باعتبارها أول أعمدة النظام السياسى المثالى ممثلة فى علاقة الملك العادل الرحيم ـ أوديب ـ بشعبه الحر العامل بحيث يحمى الشعب حاكمه وليس العكس :

كورس : ومنذ شهور تولى أوديب الحكم
لا يجلس وحده فى القصر
يستشير كل من يحمل الرأس
من يحمل باليد
من يستحم بالعرق
وضاعت أصول الحكم
أبهة العرش

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١٧

(٢) H.D.Kitto:The Greeks,Pelican Books I95I,P. I75

(٣) د. فوزى فهمى : " العمائد أو عودة الغائب " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

. . . . . .

مضـــى عصـــر العبيـــــد
نحن هنـا نحمـى أوديـــــب
نحمـى نظـام أوديـــــــب (عودة الغائب ص ١٠، ١١)

ويظل فوزى فهمى محافظا فى مسرحيته على ذلك العقد الاجتماعى المبرم بيـــن الطرف الاول وهو أوديب الحاكم الديمقراطى الذى يحسده خصومه ــ كريون وتيريزياس ــ على ارتباطه واحترامه وحبه للطرف الثانى أى الشعب حيث يشاركه فى رسم الخطـــة الاقتصادية " التى وضعها والتى يشرف على تنفيذها بنفسه ، يتابعها فى الحقـــول والمزارع " (ص ١٨)

وبمجـرد أن يحجب أوديب عن شعبه حقيقة مؤامرة ترسياس وكريون ضده ــ حيث قام المتآمران بتدبير مقتل لايوس واشاعة اكذوبة الوحش وتوريط اوديب للزواج مـــن جوكاست ــ عندئذ يعلن أوديب عن اعترافه بخطأ اخفاء الحقيقة عن الشعب وبتخليه عن الحكم استنادا الى تقصيره فى الحق الديمقراطى المكفول للشعب والمتمثـــل فى حتمية معرفته الحقائق كاملة :

أوديب : ... حجب الحقيقة عنكم هو خطيئتى وهى التى أدفع اليوم ثمنها . وليتنى أنا الذى أدفعه من دمى بل الجماهـــير كلها . منحت نفسى حق الصمت عن فعلتى .. من اجل طيبه كى تنتصر . واذ بى أقرن مصير شعبها بقدرى ومستقبلى .. أى جرم .. الضلال ان ترتبط حياة الملايين مـــن الناس بحياة رجل واحد (عودة الغائب ص ١٢٩)

هكذا يتفق فوزى فهمى مع باكثير فى اضفاء الطابع الملحمى السياسى على الاسطورة اليونانية ، وفى جعل أوديب بطلا ملحميا مخلصا لشعبه من الفساد السياسى والاجتماعى . ومع ذلك يختلف فوزى فهمى عن باكثير فى ادانة تيريزياس وكريون بينما أبرأ باكثـــير ساحتهما وأدان لوكسياس . كما يختلف فوزى فهمى عن باكثير فى جعل الكـورس ــ أى الشعب ــ لا يغفر لاوديب خطأ اخفاء الحقيقة ويترك فوزى فهمى لحكماء الشعـب مهمة تقدير موقف أوديب والتغاضى عن ذلك الخطأ بل والدعوة الى استخدام العنـف مع الشعب الرافض لهذا الخطأ (عودة الغائب ص ١٣٤، ١٣٥) هذا بينما سمح باكثير للشعب ان يغفر خطأ اوديب بل وأن يرجوه البقاء فى الحكم وهو يعتذر عن ذلك

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومما يحسب لفوزى فهمى أيضا رسم شخصية جديدة هى الفتاة " أوريجانيا " التى جعل منها بديلا مثاليا لجوكاست اذ أثرى شخصية اوريجانيا بحنان مماثل لحنان الام وفى مقابل ذلك ملأ قلبها بحب الحبيبة المخلصة لحبيبها بحيث تحققت فى شخصية " أوريجانيا ـ فوزى فهمى " تلك المعادلة الصعبة التى صححت ما يقابلها من طرفى نفس المعادلة فى جوكاست الام والزوجة .

وقد بلغت شاعرية الموقف الدرامى عند فوزى فهمى ذروتها عندما جعل جوكاست تلح على اوريجانيا أن تشفق على أوديب وأن تحل محلها فى مساندة الملك ـ المهيب المنكسر ـ وفى توصيل رسالة الحب التى حرم على جوكاست ان توصلها .

(عودة الغائب ص ٧٤ ـ ٧٨)

أما عن معالجة على سالم " أنت اللى قتلت الوحش " (١) فقد تأثر فيها ايضا بمعالجة باكثير من حيث احلال المضمون السياسى محل المغزى التراجيدى اليونانى اذ جعل على سالم مسرحيته درسا من دروس نكسة ١٩٦٧ موجها ـ على لسان تريزياس ـ خطابا سياسيا الى شعب طيبة ـ فى مصر هذه المرة ـ لعدم تأليه الحاكم الفرد وعدم الاعتماد عليه وحده فى حل اللغز وقتل الوحش ـ أى الاحتلال الاسرائيلى لسيناء ـ داعيا الكل الى مواجهة الخطر .

كما تأثر على سالم بباكثير من حيث التأكيد على اكذوبة الوحش الاسطورى من ناحية ويلح على سالم من ناحية أخرى مدى اكبر مما بلغه باكثير من اجل تبرئة اوديب من الخطأ التراجيدى ، اذ نسف على سالم أى ذكر لارتكاب اوديب جريمتى قتل أبيه والزواج من أمه بحيث لم يشر على الاطلاق الى أية صلة قربى بين أوديب ولايوس وجوكاست .

ذلك لان على سالم نسب قتل لايوس الى مؤامرة مشتركة بين " أوالح " ـ رئيس الشرطة ـ وجوكاست التى جعلها مجرد امرأة تبحث عن رجل قادر على اشباع انوثتها بحيث دفعها يأسها من رجولة لايوس الى تدبير قتله ثم عاد اليها الامل متجددا فى شخصية أوديب الفتى الجرىء ـ الى درجة الغرور ـ الذى اشترط على طيبة ان يتزوج ملكتها ويحكم المملكة فى مقابل قتل الوحش .

---

(١) على سالم : انت اللى قتلت الوحش ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٧٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هكذا يختلف على سالم فى معظم أطروحاته مسرحيته عن تلك الواردة فى المسرحية الاغريقية وكذلك المعالجات العربية الثلاث المشار اليها (للحكيم وباكثير وفوزى فهمى) ثم يصل ذلك الاختلاف الى درجة التناقض فى اختيار الشكل الدرامى لمعالجته ـ التى اتخذ فيها من شخصية تيريزياس قناعا لتمرير آرائه الشخصية ـ وذلك فى اطار كوميدى ساخر بدلا من الاطار التراجيدى الاصلى أو الاطار الفكرى عند الحكيم أو الاطار الملحمى عند باكثير وفوزى فهمى .

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الباب الثاني

المواقف الدرامية

مدخل : حول دراسة الموقف الدرامي

الفصل السادس : المواقف السامية

الفصل السابع : المواقف التحويضية

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مدخل لحول دراسة الموقف الدرامي

تعرضنا في الباب الاول لاكتشاف تلك الشخصيات المنقولة والمؤولة لدى مسرح باكثير عن نماذج شخصيات درامية تواجدت في المصادر الاجنبية . واذا كنا قد قمنا بالمقارنة بين أبعاد الشخصية الباكثيرية وأبعاد نموذجها الاجنبي من خلال أهم المواقف الدرامية الخاصة بكلتا الشخصيتين ، فاننا سوف نسلك مسلكا آخر في الباب الثاني .

ذلك لأننا سوف نكشف هنا عن موقف درامي عام سائد في عدة مسرحيات لباكثير بحيث يعكس هذا الموقف العام السائد مدى تغلغله في فكر باكثير الدرامي وفي رؤيته للعالم من خلال تأثره بموقف درامي خاص بنموذج أجنبي .

أما عن الموقف العام فان فيه " تتضح علاقات بعض الشخصيات ببعض حول أمر تختلف نظرتهم اليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ... الذي يكون نفسيا واجتماعيا في المسرحية والقصة . وينتهي هذا الصراع ـ من وجهة نظر المؤلف ـ الى نهاية تؤدي اليها طبيعة الصراع ، وهي ذات دلالة حيوية معقدة "(١)

ولا يتحدد هذا الموقف العام حق التحديد الا على أساس القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات الدرامية المعروضة في العمل الفني ، في انواع سلوكها الخاصة تجاه ذلك الموقف ، " وكل قوة من هذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حده . وهذا هو الموقف الخاص الذي لا يمكن فهمه حقا الا في ضوء الموقف العام " . (٢)

ولقد كان كارلو جوتزي Carlo Gozzi (١٧٢٠ ـ ١٨٠٦) الناقد والشاعر الايطالي هو أول من بحث في المواقف الادبية في المسرح حيث انتهى الى حصر المواقف المسرحية في جميع المسرحيات وفي كل الآداب في " ستة وثلاثين موقفا " (٣) ثم تتبع اتيين سوريو Etienne Souriau حديثا صور هذه المواقف المسرحية

---

(١) د . غنيمي هلال : المواقف الادبية ، مرجع سابق ص ٣١

(٢) المرجع نفسه ص ٣٥

(٣) أثر الناقد الفرنسي جورج بولتي هذا العدد وشرحه ومثل له في كتابه : Les xxxvi Situations Dramatiques de George Polti , Paris, 1934

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فأوصلها الى اكثر من مائتى الف موقف (١) ، وقد أشار " سوريو " الى وظيفة كل قوة من القوى المتصارعة فى رسم البنية العامة للمسرحية حسب الموقف الخاص لكل شخصية وصلاتها مع الشخصيات الاخرى .

وشبيه بالموقف الدرامى ذلك الموقف الفلسفى الوجودى الذى يتحدث عنه جان بول سارتر فى كتابه (مواقف ـ الجزء الثانى ص ٢٢) حيث يصف الصراع بين الانسان وقيوده من ناحية والصراع بينه وبين الناس من ناحية أخرى بقوله : " ان ما يشترك فيه الناس ليس طبيعة بل حالة ميتافيزيقية ، ونقصد بهذا ارتباط القيود التى تحدهم قبليا ، ضرورة الولادة والموت ، وكون الانسان محدودا ويكون فى العالم بين الناس . وبالنسبة للباقى منهم يكونون كليات لا تتحطم ؛ وتكون أفكارهم وأحوالهم وأعمالهم أبنية ثانوية وتابعة وتكون طبيعتهم الجوهرية هى الدخول فى موقف Situated ، وهم يختلفون بين أنفسهم نظرا لاختلاف مواقفهم . " (٢)

ومما تجدر الاشارة اليه أننا لن نقتصر على المقارنة بين المواقف الدرامية الخاصة بأبطال مسرح باكثير وتلك المماثلة أو بمعنى أدق الموصلة لها لدى الشخصيات المحورية فى المسرح الغربى ، ذلك لان التشابه بين المواقف السائدة ـ أو المتكررة ـ فى مسرح باكثير ومثيلاتها الاجنبية لم تنحصر فى دائرة القوى البطولية فحسب بل تعدت ذلك الى القوى المضادة فى مواقفها التحريضية ضد القوى الاولى بحيث ينهى باكثير هذين النوعين من المواقف بما يحقق فى النهاية العدالة الشعرية المنتصرة للخير ـ الاخلاقى ـ على الشر .

وعلى ذلك سوف ينقسم الباب الثانى الى فصلين

الاول : لدراسة المواقف السلمية من جانب قوى الـ Protagonist

الثانى : " " التحريضية من جانب قوى الـ Antagonist

---

(١) Keir Elam: The Semiotics of Theatre and Drama , Methuen, London and New York , 1980 , P.P. 126 - 131

(٢) موريس كرانستون : سارتر بين الفلسفة والادب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ص ٧٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل السادس

المواقف السلمية

يبدو أن موقف روميو السلمي تجاه خصومه من أسرة كابيولت قد ترك أثرا بالغا في فكر باكثير الدرامي حتى أصبحت المواقف السلمية لكثير من شخصيات مسرح باكثير الرئيسية مواقف عامة سائدة متكررة ، بحيث جعل باكثير هذه الشخصيات تسالم من يعاديها وتعفو عمن يشهر في وجهها سيف العداء والكراهية الصماء .

هذا الموقف المثالي أخلاقيا والرومانسي فنيا والذي يمكن أن تتدرج أمثلته المتكررة في مسرح باكثير ضمن مقولة " العفو عند المقدرة " ، نجد نموذجا دراميا له في موقف روميو من خصمه تيبالت ـ شقيق جوليت ـ وهو الموقف الذي عرفه باكثير جيدا عندما ترجم مسرحية روميو وجوليت كأول محاولة للتعرف على المسرح الغربي كما سبق أن بينا (١)

فها هو روميو يعبر عن مسالمته الوادعة لـ " تيبالت " الذي يبادره بالاهانة المقيتة :

تيبالت : روميو ، بغضي لك يعجز أن يلقاك
بأحسن من أن يقول لوجهك "أنت لئيم"

روميو : لو تعلم يا تيبالت بما يقتضيني أن
أهواك ، ويجعل هجر كلامك عندي تحية !
ما كنت لئيما ـ وداعا اذن
اني لاخالك تجهلني

تيبالت : لن يمحو قولك مما أسأت الي به شيئا
فارجع يا غلام وسل حسامك

روميو : أحتج عليك ، فاني لم أمسسك بسوء
قط ، ولكن أحبك اكثر مما تظن
وعسى أن تعرف يوما لماذا أحبك
كابيولت ـ وعزيز علي اسم أهلك
مثل اسم أهلي ـ أبشر بخير

(المسرحية ص ١٠٣ ـ ١٠٤)

---

(١) في الفصل الاول من الباب الاول

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هنا غريمان يسالم أحدهما الآخر الى أبعد حدود المسالمة بينما يجاهر غريمه بالكراهية له الى حد اعلان الحرب عليه ومطالبته بالنزال !

هذا الموقف السلمي الخاص بروميو في علاقته بـ " تيبالت " بصفة خاصة وبأسرة كابيوليت بصفة عامة ، يكرسه باكثير تكريسا عاما بحيث يبني عليه العديد من المواقف الدرامية العامة في كثير من مسرحياته :

أولا : الموقف السلمي في مسرحية اوزيريس :

يجسد باكثير الموقف السلمي لاوزيريس من صراع أخيه " ست " معه تجسيدا يتعدى حدود الطبيعة البشرية التي تنبه اليها شكسبير في تصويره لـ " روميو " .

فعلى الرغم من تحمل روميو اهانات تيبالت وسبه العلني له أمام أصدقائه ، الا أن روميو لم يحتمل أن يقتل تيبالت صديق روميو الحميم " مركيشيو " فاذا بروميو يتخلى عن موقفه السلمي من تيبالت ويطرد روح الرقة ليحل محلها لهيب الهياج :

روميو : أسليما يتيه انتصارا وخلّى دبيح ؟
يا روح الرقة ، عني اليك ارجعي لسمائك !
وتعال لهيب الهياج فكن رائدي !
(يدخل تيبالت ثانيا)
خذ ها يا لئيم اليك كما قلتها آنفا لي !
ان روح صديقي مركيشيو لا تزال على
قاب قوسين أو أدنى من رؤوسنا
في انتظار لروحك كيما ترافقها في السفر
فلتذهب روحك أو روحي أو روحانا في ركابه !

تيبالت : بل روحك ياذا الغلام التعيس ،
فكما كنت قبل رفيقا له ستروح معه !

روميو : القول الفصل لهذا ! (يقتتلان ويخر تيبالت صريعا)

(المسرحية ـ ترجمة باكثير ص ١٠٨ ـ ١٠٩)

ان موقف روميو السلمي في بداية لقائه بـ " تيبالت " كان موقفا موضوعيا يستند الى مبررات معقولة قابلة لتفهمها ولتقدير الموقف السلمي نفسه . فـ " روميو " الهائم حبا لـ " جوليت " يحتل حبه اكبر مساحة من قلبه وفكره ، بحيث لا يحفظ ضغينة لاحبائه ـ أعداء أبيه ـ بل تنطلق مسالمته لأسرة كابيولت من هذا الحب

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجـــارف لـ " جوليـــت " .

بل ان شكسبير يحول ـ بموضوعية أيضا ـ موقف روميو السلمي الى نقيضـــه ـ أي مقاتله روميو لـ " تيبالت " حتى يصرعـه ـ وذلك انطلاقا من مبرر ماثل في قوته وطبيعته للمبرر الاول . ذلك أن روميو تنطلق مقاتلته لتيبالت أيضا من حبه لصديقـــه مركيشيو ـ قتيل تيبالت ـ حيث دفع هذا الصديق حياته ثمنا للدفاع عن روميو نفسه :

روميـــو : ان هذا الشهم حليف الامير العـــزيـــز
وخلي الحميم قضى نحبه في ســـــبيلـــي
واعتدى تيبالت على عرضي بهذي القـــول
تيبالت الذي صار صهرا لـــي منذ ســـاعه
آه ياجوليت العذبـــة ، ان جمـــــالك
أضفى علي حنان الانوثـــة ، حتى لقـــــد
قلّ مـــن عُـرْب ســـيف الجســـارة عـــندي
(المسرحية ص ١٠٧)

هكذا يستند روميو في موقفيـــه السلمي والثأري الى القيمة الكبرى للحب فـــي حياته بحيث لا تتجزأ هذه القيمة عند روميو ولا تبدو في الوقت نفسه فوق مســـتوى الطبيعة البشرية .

أما الموقـف السلمي عند باكثير ـ في مسرحيته اوزيريس ـ فيبدو مغاليـا فيـــه ومتجاوزا الطاقة الانسانية للمسالمة من ناحية ، كما انه يشـي بالتجزئه والتناقض فـــي تصورات أوزيريس لقيمة الحب من الناحية الاخرى .

فاوزيريس باكثير يسالم " ست " الشرير مسالمة مطلقة حتى يترك لهذا الاخـــير الحبل على الغارب ويطلق يد أخيه السوداء لتبطش بالناس دون أن يكبل هـــــذه اليد ، ويرفض رفضا قاطعا مطالبة ايزيس له بمواجهة هذا الشرير الذي تراه ايزيـــس " أصلا للشـــر " :

ايزيس : يخافون من ظلم ست وينسون عدل اوزيريس
نبتـــا ـــ حاشاهم أن ينسوا عدل اوزيريس ولكنهم يخشون مـــن يأتـي بعـده
ايزيس : أجل ، هكذا النام يشغلهم خوف الغد عن الاستمتـــاع

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بأمان اليوم ٠٠ آه لو عـمل اوزيريس برأيي فقضى اليـــوم على هذا الذى هو أصل الشر ٠٠ لما وجد فى عهـــــده مظلوم يشفق من رفع ظلامتـــه إليّ

نبتـــا : لعلك اليوم يامولاتى تستطيعين أن تقنعيه بحجتـك

ايزيس : هيهات يا نبتـا ، لطالما كلمته فى هذا الامر وقد زوّرت فى نفسى الحجج والبراهين لاقنعه بها ٠ فلما أن اسمـــــع حديثه وأنظر الى صفاء وجهه حتى أنصاع الى رأيه وانـــزل عـــن رأيى كله بقدرة قادر (١)

واذا كانت ايزيس تنصاع الى رأى زوجها اوزيريس وجدانيا بحيث تحرص علـــى حـبه لها ومراضاتها له ، فانها تختلف معه فى يقينها من شر " ست " الذى لـــــم يتوقـف عند المساس بأفراد الشعب بل تجرأ على اهانة خـدم اوزيريس ووصيفـــــة ايزيس حتى عقدت ايزيس العزم على تعقب هذا الشرير دون اتخاذ موقـف سلمى مماثـل لموقـف اوزيريس :

ايزيس : (تتنهد) لو كان الامر لى لاستأصلت هذا الشرير وعصابته فما أبقيت منهم على أحـد

نبتـا : (متلطفه) أمرك يامولاتى من أمر مولاى

ايزيس : كلا يا نبتا ٠٠ لا أفعل ما لا يرضاه اوزيريس ٠٠ ولكـــنى سأتعقب هذا الشرير حتى يضبط يوما فى جريمة مبينـــة لا فكاك له منها ٠٠ فيقصم ظهره عدل أوزيريس ٠٠

(المسرحية ص ١١)

وعلى الرغم من فضح مساوئ " ست " أمام أوزيريس نفسه ــ وهى مظالم القضـاة والشعب من ست ــ فانه يكتفى برد هذه المظالم عـن المظلومين دون ردع " ســت " ودون انتباه الى مـراوغة " ست " له والتعريض به حتى أن هذا الخصم يقـــول عـن أخيه المسالم مقارنا بايزيس :

ست : (وحده) ما أطيبه وأغباه وما أخبثها واذكاها ! لا يقـدر ان يفهم التعريض وهو واضح ، وهى تدرك اللمحـــــة

---

(١) على احمد باكثير : أوزيريس ، مكتبة مصر ١٩٨٥ ص ١٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهى طائرة ٠ آه لو اقترن الذكاء بالذكاء وجمعت الغباوة الى الغباوة ! تبا لهذا الوجود الاحمق ٠٠ ما أحوج نظامه الى اصلاح ٠٠ فلأكن أنا ذلك المصلح !
(المسرحية ص ٢٦)

ويظهر باكثير أوزيريس كصاحب رؤى وأحلام سعيدة تعزله عن الصراع الواقعى مع ست واعوانه ، بحيث ينطلق الموقف السلبى لاوزيريس تجاه ست من عدم علمه بخطورة هذا الصراع فى أحيان كثيرة :

فيها هى ذى ايزيس تتحدث عن عزلة اوزيريس النفسية والفكرية معبرة لوصيفتها " نبتا " عن عدم قدرتها هى على تجنب الهموم والعبوس مثلما يتجنبها اوزيريس:

ايزيس : ٠٠٠ ان مولاك كأنما يعيش بمعزل عنا فى عالم يموج بالبهجة والسعادة فلا يكدره ما فى دنياه هذه من الهموم والالام ٠٠ وا اسفاه ٠٠ لا استطيع أن اكون مثله ٠٠ (ص ١٥)

واذا كان عدم علم اوزيريس بالواقع الذى يدحض موقفه السلبى من ست يعتبر أساسا سلبيا لموقف هذا الحاكم المنوط به درء الظلم عن شعبه حتى لو رضى بظلم نفسه من أخيه ، فان علم أوزيريس بمساوئ ست من خلال شكاوى القضاة (ص ٢٢ ، ٢٣) أو من خلال رؤاه يزيد من صعوبة تفهم موقف اوزيريس السلبى :

اوزيريس : ٠٠ لعل ربى أراد أن يقينى السوء فشرح صدرى للخروج قبل الموعد لافوتهم فلا تصل أيديهم الىّ ٠ اطمئنى يا حبيبتى فلكل امرئ أجل هو مستوفيه
(المسرحية ص ٣٧)

ان ايزيس هنا قد أعلمت اوزيريس بمؤامرة ست لاغتياله نقلا عن لسان نفتيس زوجة ست التى اعترفت بذلك السر الخطير لكى تثبت لاختها ايزيس صدقها معها بعد أن ضبطتها هذه الاخيرة متلبسة بالتسلل الى مخدع ايزيس حاملة خنجرا لقتل اوزيريس (المشهد الثالث ص ٣٥)

وعلى الرغم من علم اوزيريس بتآمر ست عليه لاغتياله فانه يقبل بعد ذلك الدخول فى التابوت الذهبى المهدى اليه من ست حتى أطبق هذا الشرير غطاء التابوت على أوزيريس ثم القاه فى النيل (ص ٥٥)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولكن ما يثير الدهشة أن يمتد موقف اوزيريس السلمي من ست حتى بعد اغراقه ثم عودته الى الحياة مرة أخرى . اذ أن ايزيس تطالب زوجها أن ينتقم لنفسه ولشعبه من ست فاذا باوزيريس يفضل الثبات على موقفه السلمي " بالعفو عند المقدرة" أو " بالعفو حتى الموت " :

ايزيس : (تنظر اليه في اهتمام) والآن علام عولت يا اوزيريس؟

اوزيريس : ذرينا يا حبيبتي من حديث ست .. دعينا الليلة ننعم بطيب هذا الوصال

ايزيس : لن يهنأ لنا طيب الوصال حتى ننتقم من هذا المغتال الاثيم . ها هو ذا قد ثبتت عليه جريمة اغتيالك غدرا أمام الشهود من رجالك ورجاله ، فعليك أن تسعى حتى ينفذ حكم العدل فيه ...

اوزيريس : لوددت يا ايزيس لو أمكن العفو عنه .

ايزيس : هذا ما كنت أخشاه منك .كيف تريد أن تعفو عن اغتالك ثم اغتصب عرشك ؟

اوزيريس : لعله لما حكم البلاد قد صلح حكمه وعدل كما وعدني أن يفعل

ايزيس : ويحك ياحبيبي كيف تتوقع من مثله الصلاح والعدل ؟هذا شعب مصر يعاني الويل والثبور من ظلمه وظلم رجاله

(المسرحية ص ٧٩)

وعلى الرغم من الايذاء الذى تعرض له اوزيريس على المستوى الشخصى وكذلك على المستوى السياسى والاجتماعى حيث ادت مواقفه السلمية تجاه ست الى ترك الشعب مطيه لحاكم شرير ، على الرغم من كل هذا يظل اوزيريس متمسكا بالحل السلمى ، متصورا أن ذلك أفضل من تصفية عدوه :

اوزيريس : أما من سبيل غير الحرب ؟ ان الحرب شر مستطير يا ايزيس، وسيصلى بنارها كثيرون من هذا الشعب المسكين (ص ٨٢)

ثم يعبر اوزيريس عن فزعه من فكرة الحرب قائلا :

(بصوت حزين) ان لم يكن من الحرب بد فوا شقائى !

(يستر وجهه بيديه كأنه يتقى رؤية أمر فظيع) (ص ٨٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويظل أوزيريس على تودده من محاربة ست حتى يداهمه هذا الشرير بوجـــاله المسلحين فيستسلم اوزيريس لهم للمرة الثانية كأنه يريد أن يكون شهيدا :

اوزيريس : أخشى عليك يا أخي من غضب الله ولعنته

ســـت : لكني لا أخشى شيئا .. كتفـــــوه

(ينبري اثنان منهم ليكتفا اوزيريس دون أن يبـــدي أي مقاومة وتحاول ايزيس ان تحول دون ذلك)

اوزيريس : دعيهم يفعلوا مابدا لهم .. اعصمي يا حبيبتي بالصبر.

(المسرحية ص ٨٤)

وتنتهي سلسلة المواقف السلمية لاوزيريس بموته مرة أخرى ممزقا اربا اربـــا . وتبدأ سلسلة أخرى لمواقف سلمية خاصة بـ " حوريس " تجاه عمه الشرير ست ،وتحاول ايزيس الأم أن تدفع ابنها للانتقام من قاتل أبيه ، فيكتفي بمبارزته وسط قاعة القضـــاء والتغلب على عمه في المبارزه دون أن يقتله .

وحـــوريس حين يفعل ذلك يتخذ من مواقف ومقولات أبيه السلمية المثاليـــة نبراسا له .

فبالرغم من تمكن " حـــوريس " من " ست " وتوفر فرصة قتل هذا الاخير والحـــاح ايزيس على ابنها ان يقتله وان يسترد عرش أبيه الذي تواطأ القضاء مع ست على حرمـــان حوريس منه خوفا من ست ، فان حوريس يرفض قتل عدوه ويجعله باكثر يفضل شريعـــة الحكم بدلا من حكم السيف ويعلن ذلك أمام المحكمة المتواطئة مع هذا العدو حـــتى بعد أن يهزمه في المبارزه :

ايزيس : هلا قتلته ياحوريس؟

حوريس : كلا يا أماه .. لو أني قتلته لفعلت مثل ما فعل اذ قتـــل ابي ليغتصب عرشه .

ايزيس : لكن هذا العرش حقك لا حقه

حوريس : فقد حكم هؤلاء القضاة الاجلاء بأنه حقـــه

ايزيس : انما حكموا بذلك مداهنة له وخوفا منه

(المسرحية ص ١٠٩)

ثم ينتظر حوريس الحل القانوني لصراعـــه مع " ست " حتى تنطـــق المحكمـــة باسترداده عرش أبيه . وعـــندما تعبر أصوات من الشعب عـــن خوفهـــا من ســـت

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وأعوانه الذين اكتفى حوريس بنفيهم الى الصحراء ، يلقى حوريس على الشعب موعظة خطابية عن التطهير النفسي الداخلي بدلا من محاربة الشر الاجتماعي :

صوت : نخشى ان بقى حيا يامولانا أن يعود الى حكمنا بغيه وطغيانه .

أصوات : أجل ، اقتله يامولانا وخلصنا من شره ..

حوريس : ويحكم ليس خلاصكم فى قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم فى نفوسكم وايديكم .. ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن فى ضمير الغيب .. الا ان فى أرحام الامهات لكثيرا من أمثال ست ومن أمثال أوزيريس .. فكونوا للخير أنصارا يسدد بينكم الاخيار ،ولا تكونوا للاشرار أعوانا فيسود فيكم الاشرار ..

تحوت : هذه حكمة اوزيريس قد نطق بها خليفته (المسرحية ص ١١١)

وتذكرنا هذه الحكمة بدعوة تيريزياس على سالم فى مسرحية " انت اللى قتلت الوحش " التى وجهها الى الشعب لاخذ مقاليد الامور فى يده وهو موقف اكثر تطورا من موقف باكثير المعتمد على البطل المخلص (١)

ثانيا : الموقف السلمى فى " دار ابن لقمان " (٢) :

يطالعنا باكثير فى مسرحيته " دار ابن لقمان " بشخصية شاعر فى اهاب قائد عسكرى .. يرد على زملائه العسكريين بأبيات من الشعر حتى وهو يتحدث عن خطة عسكرية لدحر الاعداء الصليبيين ، ويذكر منافسيه على القيادة الذين يضمرون له الحقد والحسد سرا وعلانية ، يذكرهم بالخير أمام السلطان الملك الصالح أيوب ومن بعده " شجر الدر " ، سهما ذكره منافسوه بالشر وسببا عصوا أوامره أو حتى طالبوا بعزله .

انها شخصية " فخرالدين " ابن شيخ الشيوخ قائد العساكر المصريين ابان الغزو الصليبى لمصر وهو أحد الشخصيات الرئيسية فى هذه المسرحية .

---

(١) انظر : انت اللى قتلت الوحش ، مرجع سابق ص ١٢١

(٢) باكثير : دار ابن لقمان ، مكتبة مصر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

في بداية المسرحية يؤكد باكثير على شاعرية فخر الدين وبالتالي التي ما يلبث ان يسخر منها " أقطاى " و أيبك " وهما من كبار امراء المماليك الذين يعملون تحت امرة " فخر الدين " ، على الرغم من أن "فخرالدين " ينفي عنهم وعنه تهمة الخيانة في هذا الموقف :

السلطان : فأي شيء انتم ؟ خونه ؟

فخرالدين : الخائن يامولاى يبتغي أجرا على خيانته • وأنا أعلم علم اليقين أن أحدا منا لم تلامس يده يد فرنجي قط •

السلطان : دعني من الغازك وأحاجيك • اشرح لي بصريح العبارة ما حدث •

أقطاى : لا غرو أن يحاجيك ياخوند فانه شاعر •

(المسرحية ص ١٦)

في هذا الموقف يدافع فخرالدين عن أعوانه الذين عصوا أوامره بل وخانوه بالفعل اذ انسحبوا بعساكرهم من مواقعهم حتى أفسدوا عليه خطته في حصار الفرنجه في دمياط • فهاهو ذا فخرالدين يحكي للسلطان تفاصيل هذا الانسحاب المخزي والعصيان المزري منهم له :

" وبينما أنا في المدينة أتفقدها وأوزع من فيها من الكنانيين والعسكر على حصونها وأبوابها اذ راعني نبأ بأن أمراء المماليك قد انسحبوا بعساكرهم من مواقعهم راجعين الى أشمون • فانطلقت مسرعا لاجد المواقع قد خلت منهم حقا ، فركبت أعدو خلفهم حتى أدركتهم فجعلت أناديهم ليرجعوا الى حيث كانوا فلم يستمع لي أحد " •

(المسرحية ص ١٧ ، ١٨)

ولنا أن نتصور ما كان يمكن أن يفعله القائد العسكري الذي يحرص على هيبته من أن تمس وعلى أوامره من أن يمرغها في التراب أعوانه أمام الجنود • كان يمكن لاى قائد من هذا النوع أن يطالب السلطان باعدام أقطاى وأيبك ومن جرى خلفهما لهروبهم من الميدان وعصيانهم أوامر القائد •

غير أن فخر الدين لم يكن من هذا النوع ، بل انه — على العكس من ذلك تماما — يطالب السلطان بالعفو عنهم :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

السلطان : ... آه لو لم أكن قعيد البيت ! والله لئن قمت من علتي هذه لأستأصلن الخونة ولو كانوا الجيش كله .

فخرالدين : بل تعفو يومئذ يامولاي وتصفح

(المسرحية ص ١٩)

أن فخرالدين يسالم هؤلاء الخصوم متغاضيا عن أنانيته من ناحية ، وواضعا مصلحة الوطن قبل مصلحته الذاتية من الناحية الأخرى . فهو يرى أن معاقبة الامراء العصاه " قد تثير في البلاد فتنة حيث يمكن أن يثور لكل أمير اتباعه " (المسرحية ص١٩)

ويصل الموقف السلبي الذي يلتزم به فخرالدين ازاء أنطاي وأيبك ذروته عندما يكشف السلطان عن معرفته بحسد هؤلاء لفخرالدين ، فاذا بصاحبنا ـ المقرب بصدقه ونبله من السلطان ـ يطالب سلطانه ان يعزله عن القيادة وتوليها لواحد منهم ! :

السلطان : قد علمت يا فخرالدين أن هؤلاء المماليك يحسدونك على مكانتك عندي ويتحاملون عليك لأنك لست منهم فأرادوا أن يظهروك أمامي بمظهر العاجز الفاشل ولكن هيهات أن انخدع بحيلهم .

فخرالدين : الرأي يامولاي أن تعزلني عن القيادة وتوليها لواحد منهم .

السلطان : مكافأة لهم على الجرم الذي ارتكبوه ؟

فخرالدين : لا يامولاي بل ليتبعثوا لقتال العدو في صدق ونية .

(المسرحية ص ٢٠)

ان فخرالدين هنا هو مصري صميم وابن بار للشعب المصري ، وهو على استعداد للتضحية بكل ما يملك والتنازل عن كل حقوقه لخصومه المماليك ، فمسالمتهم بهذه التضحية وهذا التنازل قد تجعلهم ينسون صراعهم مع قائدهم ، ليتفرغوا لحسم الصراع مع العدو .

ولكن السلطان يرفض هذه التنازلات من فخرالدين ويعبر عن رفضه لمجرد المقارنة بين فخرالدين وبينهم ويعبر أيضا عن استيائه الشديد منهم فاذا بفخرالدين يخفف من غلواء السلطان وحنقه عليهم ويحاول تجميل صورة خصومه في نظر السلطان :

السلطان : كلا لن أبلغهم ما يشتهون وليس فيهم من يساوي قلامة ظفرك ... .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فخرالدين : خفض عليك يامولاى فان تربيتك لهم لم تذهب سدى فهم من أشجع الجنود وأصبرهم على القتال . وكل ما فى الامر انهم يتوجسون منى لما يشاع بينهم أنى أطمح الى ولاية الامر بعدك وانى سأستغنى عن خدمتهم وأجند من عامة الشعب .

السلطان : تبا لهم أما علموا أننى عرضت هذا عليك فرفضت ؟

(المسرحية ص ٢٠ ، ٢١)

بلى اننا نجد فخرالدين يرفض ولاية الامر التى يعرضها عليه السلطان كخلف له بعد مماته بالرغم من الحاح السلطان عليه من ناحية وتصاعد حدة صراع أمراء المماليك معه من ناحية أخرى . ويصرح فخرالدين بعدم موافقته على أن يكتب السلطان عهدا له بالخلافة حرصا على الموقف السلمى اللازم للبلاد بين أبنائها وقادتها لوحدة الصف أمام الفرنجه ولذلك ينبه فخرالدين سلطانه بعدم كتابة هذا العهد له قائلا :

" .. وأى انقسام بيننا سيكون فيه هلاك بلاد الاسلام وضياعها الى الابد ؛ وما اخالك ترضى ان تتحمل هذه التبعة على عنقك " (المسرحية ص ٢١ ، ٢٢)

ثم يتحمل فخرالدين وزر خصميه ـ أقطاى وأيبك ـ حفاظا على سمعة كليهما وكسبا لودهما وانصافا للجيش ـ ولو على حسابه كقائد منسحب ـ أمام جيش العدو :

فخرالدين : انى أريد أن أسترضيهم عنى ، فأخبرهم اننى تحملت عنهم تبعة ما حدث ... وانى أنا المسئول عنها وحدى

السلطان : لكن لا ينبغى أن يشنع الناس عليك وأنت برىء

فخرالدين : لا بأس يامولاى ان فى ذلك لمصلحة لنا عند العدو

السلطان : ماذا تعنى

فخرالدين : أهون علينا عند العدو ان يشاع أن القائد هو الذى انسحب بالجيش من أن يقال ان الجيش كله هو الذى عصى قائده ففر من الميدان .

(المسرحية ص ٢٣)

وتأكيدا للسمة الشاعرية لفخرالدين يجعله باكثير يفحم خصومه بترديد بيت

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

من الشعر ينص على أولوية الحكمة قبل الشجاعة حتى فى المعارك الحربية :

فخرالدين : أنا أعلم أنكم شجعان أشاوس ولكن الشجاعة وحدها لا تغنى شيئا وهذا الشاعر أبوالطيب يقول :

الرأى قبل شجاعة الشجعان
هو أول وهى المحل الثانى

أقطاى : (فى لهجة ذات معنى) ماللشعراء والحرب ؟ ان للشعر قوما وللحرب آخرين ! (المسرحية ص ٢٨)

وعندما يبدى أحد المماليك مخاوفه لشجر الدر من فخرالدين ومن احتمال أن ينتقم من هؤلاء الخصوم ، تؤكد شجر الدر على الطابع السلمى المتأصل فى قلب فخرالدين الشاعر :

شجرالدر : أمازلتم ساخطين على الرجل بعد كل ما أسدى اليكم من معروف ؟

جمال الدين : انما يفعل كل هذا ريثما يتمكن من رقابنا يوم يخلف مولانا السلطان على العرش فلا يبقى منا على أحد .

شجر الدر : كلا يا جمال الدين . ان فخرالدين لشاعر رقيق الاحساس وليس بسفاك للدماء .

(المسرحية ص ١٣)

ويختار فخر الدين أقوى المواقف السلمية فى حياته ليريح خصومه من وجوده تماما وذلك ليستريح هو أيضا من مكايدهم بأن يعرض نفسه للموت شهيدا فى آخر معركة له مع الصليبيين ، فها هو ذا جوهر ـ خادم فخرالدين ـ "وأحمد" ـ الفلاح الماضل المقرب من فخرالدين وشجر الدر ـ يحكيان لشجر الدر تصميم فخرالدين على اتخاذ هذا الموقف الاستشهادى :

جوهر : انه قد قرر اليوم يامولاتى أن يتعرض للموت ليستريح من مكايد الامراء المماليك .

شجرالدر : (متعجبة) كيف ؟

أحمد : صمم على أن يواجه الفرنج وحده اذا عبروا المخاضة حتى يستشهد .

جوهر : قرر أن ينتحر يامولاتى .. أن يفارق الحياة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أحمـد : وقد حاولنا أن نصرفه عن هذا العزم بكل سبيل فلم ننجح .

جوهـر : (يبكي) امنعيه أنت يامولاتي فأنت وحدك تستطيعين أن تمنعيـه .

شجر الدر : هذا غير معقول . لعله قال لكما ذلك في نوبة من نوبات ضيقه بهؤلاء العماليك لينفس عن ذات صدره ولم يقصد حقا ما فهمتاه ، أو لعله كان يمزح معكما فيما قال .

جوهـر : كلا يامولاتي ، اني أعرف مزاحه من جده . ولقد رأيته يكتب وصيته ويجمع ديوان شعره ويستحم كل ليلة ليلقى ربه على طهاره . (المسرحية ص ٧٨ ، ٧٩)

والجدير بالملاحظة أن باكثير يحرص على الربط بين الموقف الاخلاقي السلمي لهذا البطل ـ ولغيره من أبطاله الذين يتخذون مواقف سلمية في ذروة صراعهم مع خصومهم ـ يربط باكثير بين مثل هذه المواقف وبين الدافع الديني أو الايمان الذي يصل الى حد الشفافية في الروّى واستنارة الله بحيث يظهر باكثير تواصلا ـ أو توحدا ـ بين الخيال الانساني الرومانسي لهذا البطل والارادة الالهية بحيث يبدو أن " اصرار الرومانسي على الخيال أمر تقويه اعتبارات دينية " (١)

شجر الدر : سلامة الدين والامة والوطن في حياتك يا فخر الدين لا في موتك

فخر الدين : قد استخرت الله ربي فوجدت أن في موتي اليوم حياة هذه الامة (المسرحية ص ٨٠)

ويحلو لباكثير أن يصور موقفا مليئا راميا بين العاشقة ـ شجر الدر ـ والزاهد ـ فخر الدين ـ يتناجيان فيه مناجاة الوداع ، ويحرص باكثير على أن يتوسل الى هذه المناجاة بأبيات من الشعر :

شجر الدر : (تطرق مليا ثم ترفع رأسها) ، أراك يا فخر الدين قد فكرت في كل شيء ودبرت كل شيء الا شيئا واحدا لم تشأ أن تخطره ببالك

فخر الدين : ما هو يا سيدتي ؟

شجر الدر : بحياتك لا تحوجني الى التصريح فقد فهمت ما أعني

---

(١) سير موريس بورا : الخيال الرومانسي ، مرجع سابق ص ٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فخرالدين : أخشى أن يخطئ فهمى ما أردت

شجرالدر : اذا تحققتمو ما عند صاحبكم

من الغرام فذاك القدر يكفيه

أنتم سلبتم فؤادى وهو منزلكم

وصاحب البيت أدرى بالذى فيه

لمن هذان البيتان يا فخرالدين

فخرالدين : هما ياسيدتى لنفس الشاعر الذى يقول :

أأعصى هوى نفسى صغيرا وبعد ما

رمتنى الليالى بالمشيب وبالكبر

أطيع الهوى عكس القضية؟ ليتنى

خلقت اذن كهلا وآلت الى الصغر

(تطوق شجرالدر رمزة أخرى)

شجرالدر : (تنتحب باكية) لا ينبغى لمثلك يا فخرالدين أن يموت

فخرالدين : الاعمار ياسيدتى بيد الله ، فقد يموت الهارب من الموت

وينجو طالبه (المسرحية ص ٩٠ ، ٩١)

يتضح من هذا الحوار الشجى ارتباط رومانسية البطل السلمى " فخرالدين " بايمانه العميق بالقدر الذى يميت الهارب من الموت ، وفى الوقت نفسه ينجى طالب الموت ، مما يعنى أن فخرالدين لن يجد سلاما حتميا ولا نهائيا الا بالهروب الرومانسى من الصراعات الدنيوية التى يثيرها خصومه ، مما يجعل من هذا الهروب — بالانتحار أو الاستشهاد — طوق نجاة لتسليم النفس الضائعة لبارئها رب السلام .

كذلك فان هذا الموقف الوداعى يسهم فى توضيح منزلة السلام الروحى التى يراها فخرالدين أعلى وأفضل من قيمة السلام الوجدانى الذى ان ملأ قلبه بحب ومودة شجرالدر زمنا — أيا كانت مدته — فلن يدوم دوام السلام الروحى الابدى .

غير أنه مما ينبغى التأكيد عليه أن فخرالدين لم يسع الى الهروب الرومانسى بالموت حبا فى الموت نفسه أو كطوق نجاة وخلاص فردى لصالحه بل كان ذلك سعيا منه لتحقيق خلاص سياسى لامته التى كادت تتقسم على ذاتها بحثا عن قائد واحد للجيش يخلصها خلاصا عسكريا من خطر الاعداء .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثالثـــا : الموقـف السلمى فى " السلسلة والغفران " (١)

فى هذه المسرحية يقف بطلها " عبدالتواب " مسالما ومستسلما لاهانـــات متلاحقة من سيدة عجوز من ناحية ، ولطعنة فى شرفه من جراء خيانة زوجته له مع رجل آخر من ناحية أخرى . ويقبل " عبدالتواب " هذه الاهانات البالغة الحدة ويقـف من الصراع مع هاتين السيدتين موقف المتخاذل أمام السيدة الاولى والمتسامح أمـام زوجته الخاطئة ، وهو تخاذل وتسامح بلغ كل منهما أقصى درجاته .

أما عن العلة التى جعلت باكثير يبرر بها الموقف السلمى مع هاتين السيدتين فتلك هى عقدة الذنب التى ترسخت داخل " عبدالتواب " نتيجة ارتكابه خطيئة الزنـا مع امرأة صديقه " قاسم المغربى " وهى نفسها ابنة السيدة " أم مستور " التى تعنف " عبدالتواب " كلما انفردت به . وقد زاد من حدة احساس صاحبنا بالذنب أن زوج ضحيته كان صديقا حميما " لعبدالتواب " من ناحية ، وان الخطيئة ارتكبت أثنـــاء سجن هذا الصديق بسبب عدم وفائه بديونه التجار من ناحية ثانية ، وان ضحيـــة عبدالتواب قد ماتت نتيجة محاولة اجهاض الجنين غيـــر الشرعى من ناحية ثالثة .

لذلك كله يبادرنا باكثير باظهار " عبدالتواب " منذ اللحظة الاولى باكيـــا من فرط احساسه بالذنب :

عبدالتواب : (يطبق المصحف فى أناة ويرفع رأسه فاذا عيناه مذيتـــان بالدمـــع)
غفرانك يا رب غفرانك ! (يغلبه النشيج) ياويلتا ...
ما أعظم ذنبى ! ما أعظم ذنبى ! قتلتها ياعبدالتـــواب
وهى فى ريعان الشباب وكنت فيها صديقك (يمسح دموعه)
أتراك يا غافر الذنب العظيم تغفر لى ذنبى !
(المسرحية ص ٦)

ويسلك عبدالتواب مسالك عديدة للبر والاحسان تكفيرا عن ذنبه . فهو يتكفـل ببنات أخته الارملة " آسيـة " ويرعاهن رعاية الاب حتى أن أمهن تعترف بذلك قائلة :

آسيـة : ... ماذا نصنـع بالحياة بعدك يا عبدالتواب ؟ واللـه لو كان أبوهن حيا ما عطف عليهن عطفك ولا لقين مـــن بره ما لقين من برك . (ص ٢٥)

(١) على أحمد باكثير : السلسلة والغفران ، مكتبة مصر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كما يبر " عبدالتواب " بصديقه قاسم ــ زوج الضحية ــ فيقيله من عثرته المادية ويعيد اليه الامل فى الحياة والتجارة من جديد • ويكشف عبدالتواب عن قدر من حقيقة احساسه بالذنب تجاه صديقه دون أن يفهم هذا الصديق سر هذا الاحساس ، حتى أن عبدالتواب يبدأ حديثه مع صديقه ــ بعد خروج هذا الاخير من السجن ــ بطلب مغفرة الصديق ، على الرغم من تحمل عبدالتواب أعباء الانفاق على أسرة صديقه وأعباء الوفاء بديونه للتجار :

عبدالتواب : (كمن يخجل أن يملأ عينه من قاسم) اغفر لى يا قاسم

قاسم : (متعتما) أغفر لك !

عبدالتواب : نعم وان جل ذنبى

قاسم : (ينطلق لسانه) أى ذنب ياعبدالتواب ؟ أنا أسير احسانك الدهر ياعبدالتواب ، والله لا أدرى كيف اجزيك •

عبدالتواب : انى ما صنعت لك شيئا يا قاسم

قاسم : بل صنعت لى كل شىء • لقد نسيتنى جميع أصدقائى لما حبست •• حتى أقاربى تخلوا عنى ، وأنت وحدك الذى اهتممت بأمرى وأبيت أن تنسانى • دعنى أقبل رأسك ياعبدالتواب

عبدالتواب : أستغفر الله يا قاسم (ص ٢٩)

ثم يختم صاحبنا حديثه مع هذا الصديق النعيس بأن يشكره على قبوله قرضا حسنا من عبدالتواب الذى لم يستطع أن يخفى احساسه بشىء من الارتياح لوقوفه الى جانب زوج الضحية فى أزمته • ومن هنا يبدو الموقف فى ظاهره معكوسا اذ يشكر الدائن المدين ، بينما هو فى حقيقته موقف منطقى يشعر فيه المدين الحقيقى ــ عبدالتواب ــ بالخجل أمام الدائن الحقيقى ــ قاسم المغربى ــ الذى يدين له الاول بالشرف الذى سلب من قاسم وبموت زوجة قاسم بسببه دون أن يدرى هذا الاخير :

عبدالتواب : شكرا لك يا قاسم لقد فرجت شيئا من كربى وخففت عنى بعضما أجد •

قاسم : أوتشكرنى يا عبدالتواب على أن قبلت برك وكرمك ؟ سبحان الله الذى خلقك ! ما أنت يا صاحبى بشرا ••• ان أنت الا ملك كريم (ص ٣٢)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولكن عبد التواب لا يستطيع أن ينسى ـ رغم كل هذا البر والاحسان ـ خطيئته. ولذلك نراه يسالم أم الضحية ويستجدى عفوها ويسمح لها بأن تتوعده بالويل والثبور دون أن يثور هو فى وجهها أو يطردها من بيته أو يتنكر لخطيئته بعد أن انتهت واختفت شريكته فيها :

أم مستور : (تتلفت ثانية ثم تدنو منه والحقد يتطاير من عينيها) بل كان هذا بمرأى فعلك ايها الاثيم ؟

عبد التواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترعد) أما آن يا أم مستور أن تعفى عنى وتسامحينى !

أم مستور : هيهات أن أنسى مصاب ابنتى فهيهات أن أسامحك !

عبد التواب : كفانى يا أم مستور ما لقيت من عذاب الحسرة والندم ... وأحسبنى ما قصرت فى برك ومعونتك .

أم مستور : أتحسب عطاياك وهداياك تنسينى حياة غيداء التى قضت نحبها وهى تنوء بخزيك وعارك ؟ آه لولا خشية الفضيحة لأعلنت أمرك فى الناس ولأخبرت أخاها وزوجها فانتقما لعرضهما منك ، ولكن انتظر ! الله هو الذى سينتقم منك وسيكون انتقامه عظيما !

(المسوحية ص ٥٨ ، ٥٩)

وتستمر أم مستور فى صراعها مع " عبد التواب " سعيا للانتقام منه حتى تنتهز أول فرصة لغياب عبد التواب عن زوجته فتستغل هذه الفرصة وذلك بجذب " كوثر " زوجة عبد التواب لزيارتها وبترك ابنها " مستور " وحده فى البيت لاستقبال كوثر حتى جمعت بينهما خطيئة مماثلة لخطيئة عبد التواب مع أخت مستور .

ها هى ذى أم مستور تكاشف عبد التواب بفضيحة زوجته مع ابنها وتومئ له بدورها فى ترتيب هذه الفضيحة :

أم مستور : ما حيلتى فيك وانت بطئ الفهم ؟ (بصوت يتأجج فيه الحقد) يا هذا كما تدين تدان !

عبد التواب : ماذا تعنين ؟ أفصحى ويلك !

أم مستور : كوثر حبلى !

عبد التواب : ويلك ما تقولين ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أم مستور : حبلى فى شهرها السابع ! الحمد لله اذا أحيانـــى حتى رأيت الانتقام الالهى قد حل بك وحق عليـــك ! الآن استراح قلبى واشتفى غليلى ! ... مالك لا تجيب؟

عبدالتواب : ان كان ما تقولين حقا فاشمتى بى وبها ما شئت ؟

أم مستور : كلا لا أشمت بك . أما كوثر فانى والله لآسى لها ، فقـــد كانت تودنى بالزيارة حتى أصبح بيتى كأنه بيتهـــا ! وكثيرا ما كنت أغيب عن المنزل فأجدها تنتظرنى حتى أجىء !

عبدالتواب : كأنك اتخذت لك خادما فى منزلك .....

فكيف تدخل كوثر المنزل ؟ من ذا كان يفتح لها الباب ؟

أم مستور : مستور ابنى ... (المسرحية ص ٧٢ ، ٧٣)

هكذا يهان عبدالتواب اهانة أخرى كفيلة باحتدام الصراع بينه وبين أم مســـتور من ناحية وبينه وزوجته الآثمة من ناحية أخرى . ولذلك ليس سهلا توقع وقوف عبدالتواب موقفا سلميا هنا حيث اتضح له التدبير الخسيس لهذه الفضيحة من جانب أم مســـتور ، وكذلك التفريط المخزى فى عرضه من جانب كوثر زوجته .

ولكن عبدالتواب تهمد قواه أمام هذا الموقف ويستسلم له محدثا نفسه متمتمـــا " كما تدين تدان ! الانتقام الالهى " (ص ٧٣) . انه اذن يخلط بين التدبـــير البشرى لتلك الفعلة وبين الانتقام الالهى . ولذلك يريك باكثير شخصية عبدالتـــواب ويجعلها تعتبر الزوجة الخائنة ضحية للزوج الذى خانها من قبل ، حتى ان عبدالتواب يخشى على زوجته من اقاويل الناس ويشفق عليها وعلى أهلها من عاقبة الزلة ، ويصبـــح ذلك الاشفاق هو أهم ما يشغل به نفسه فى حواره مع أختـــه :

عبدالتواب : ... ماذا يكون مصيرها يا آسية ان أنا طلقتها ؟ ماذا يقول الناس عنها ؟

آسية : لا شأن لك بمصيرها حينئذ . انها ليست من بيتـــك فعارها لا يلحقـك .

عبدالتواب : بأى وجـه تقابل الناس بعد ذلك ؟

آسية : هذا جزاء ذنبها هى فما ذنبك ؟

عبدالتواب : ما يدريك الا يكون هذا جزاء ذنبى ؟ ان لله لغضبات تدق علينا أسبابها يا آسية !

.....

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وأمها وأبوها ماذا يكون مصيرهما ؟ أى ذنب جنياه علىّ فأدنس اسمهما فى الناس ؟

آسية : عجبا لك يا اخى ... تشفق عليها وعلى أهلها من عاقبة الزلة ؟ (ص ٧٥ ، ٧٦)

واذا كانت زوجة عبدالتواب قد أخفت عن زوجها حقيقة حملها الآثم وذلك بالاقامة لدى بيت أبيها هروبا وفزعا من رد فعل زوجها المتوقع منه الانتقام لشرفه منها ، اذا كان الجانى يخشى المجنى عليه — وهو عبدالتواب — فى هذه الحالة — الى هذه الدرجة ، فان باكثير يجعل المجنى عليه اكثر تحننا ورقة مع الجانى مما يتصوره هذا الاخير ، حتى أن الجانى هنا — زوجة عبدالتواب — تطلب لنفسها الموت أو تطلب من عبدالتواب أن يقتلها أو يطلقها أو يفعل بها ما يشاء فاذا بصاحبنا يعفو عنها تمام العفو بل وينتهز هذه الفرصة لينال رضا زوجته وعطفها الذى حرم منه لجفائها معه قبل ارتكاب خطيئتها !

عبدالتواب : (كأنه يفيق من ذهوله) كلا لن أطلقها يا خاله ..

ميمونه : (جزعة) فماذا تريد أن تصنع بها ؟ أتريد أن تفضحها فى الناس ؟ حسانيك ياعبدالتواب استرنا .. استرنا .. ان الله يحب الستر

عبدالتواب : لن يعلم أحد سوانا بما وقع .. هى زوجتى أمام الله والناس والجنين الذى فى بطنها ..

ميمونه : سنسقطه يا عبدالتواب .. سنجتهد فى اسقاطه !

عبدالتواب : كلا يا خالة .. انه ولدى .. سآخذ كوثر الليلة معى وسوف تضع مولودها فى دارى (ص ٩٥)

وتعترف كوثر بعدم استحقاقها مثل هذا الحب الذى يرفع زوجها الى درجة لا تستطيع أن تدانيها ، فاذا بعبدالتواب يعبر عن بالغ سعادته لاكتشافه حب زوجته — المفاجئ — له :

كوثر : أنا لا أستحق حبك وحنانك !

عبدالتواب : لو لم تستحقيهما لما زرعهما الله فى قلبى لك . لطالما اشتهيت يا كوثر قليلا من رضاك وعطفك .. وها أنذا أراهما اليوم يفيضان من عينيك فينزلان على قلبى بردا وسلاما .. فما أسعدنى بك ! (يبسط ذراعيه لها)

(المسرحية ص ٩٥ ، ٩٦)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يتضح لنا أن " عبدالتواب " هنا يلتزم بالمواقف السلمية الخارجية عساها تمنحه سلاما داخل نفسه ، فهو يزيد فى عطائه لمن أساء اليهم ـ قاسم المغربى وأم مستور ـ ولمن أساءت اليه ـ زوجته كوثر ـ بحيث يعوض بهذا العطاء المادى الاجتماعى حرمانه المعنوى الذاتى الذى يؤرقه بمرارة الاحساس بالذنب وفقدان التصالح مع الذات .

وقبل ملاقاة ربه يطلب عبدالتواب ـ فى احتضاره ـ صديقه قاسم لكى يعترف له اعترافا صريحا بخطيئته فى حقه وحق زوجته . كما يصر على أن تنطق أم مستور بكلمة العفو عنه صريحة خالصة لوجه الله وذلك على الرغم من أن حساب انتقام هذه السيدة منه قد انتهى بما دبرته من تورط زوجته فى علاقة آثمة بابنها .

فعبدالتواب لا يكتفى بتصفية حساب خصومه معه عينا بعين وسنا بسن ، ولكنه يريد سلاما حقيقيا منهم .. سلاما حتى الموت ؟

عبدالتواب : ..... حنانيك يا أم مستور .. فاغفرى لهذا الوجل الخائف من عذاب الله ! ان لم تعفى عنى اليوم فستندمين غدا على ان لم تسمعينى كلمة العفو قبل أن يصم الموت أذنى فلا أسمعك (ينتحب)

أم مستور : (يغلبها البكاء) حسبك ياعبدالتواب قد عفوت عنك وسامحتك فليغفر لك الله ! (ص ١٣٢)

يفعل عبدالتواب نفس الشىء مع صديقه بعد أن يشرح له كيف سامح هو ذلك الرجل الذى أخطأ مع امرأته كوثر اذ دفع عبدالتواب بذلك الغفران ثمن خطيئته مع زوجة هذا الصديق . ها هو ذا بطلنا السلمى يسترحم قاسم المغربى بالحاح حتى يضمن لروحه ـ وليس لنفسه فقط أثناء حياته ـ سلاما الهيا بعد الموت ؟

عبدالتواب : ..... ارحمنى يا قاسم ارحمنى فلعلك لا ترانى بعد يومنا هذا .. قلها يا قاسم كلمة طيبة تصون وجهى من عذاب النار والقى الله بها راضيا مرضيا .

قاسم : (تنهمر دموعه) قد غفرت لك يا عبدالتواب وعفوت عنك !

عبدالتواب : الحمد لله .. اليوم طابت نفسى واطمأن قلبى .

(المسرحية ص ١٣٨ ، ١٣٩)

من كل هذا يتضح لنا سر تسمية بطل هذه المسرحية بـ " عبدالتواب " وسر " سلسلة " الخطايا التى قيدت عنقه فانقذته منها مواقفه السلمية و " الغفران " .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رابعـــا : الموقـف السلمى فى " قصـر الهـودج " (١) :

يدير باكثير فى هذه المسرحية صراعا بين " ابن مياح " العاشق البدوى لابنـة عمه " سلمى " وبين الخليفة الآمر باحكام الله الفاطمى . ويجعل باكثير موضوع هـــذا الصراع هو وصال " سلمى " التى يتنازع عليها ابن مياح كعاشق ومعشوق لسلمى مـع الخليفة كعاشق لها دون أن ينفتح له قلب سلمى .

ويقف والد سلمى ـ الشيخ عـمار ـ حائرا بين الوفاء بعهده لابن مياح ـ وهـــو ابن أخيه وخطيب سلمى ـ وبين الولاء والطاعـة لحاكمه الخليفة . ويقف " ابن ميـــاح " ـ بطل هذه المسرحية ـ موقفا حائرا اكثر حـدة من موقف والد سلمى لان ابن مياح يملك أن يوفر على نفسه وعـروسه ووالدهـا مغبة غضب الخليفة عليهم ، كما يملك أن يضحـى برضا الخليفة فى سبيل أن يحظى بوصال سلمى .

ولذلك نرى " ابن مياح " يعبر عن توجسه من نأى هودج سلمى بمحبوبته الـــى قصر الخليفة لو أنها مالت عـن عهودها لعاشقها البدوى :

ابن مياح : لهف نفسى اذا الهوادج مالت
بسليمى غدا وسار المطـــــــى
أى عيش يلذ لى بعد سلـــمى
كل عيش من بعد سلمى ويـــــــ
ليت سلمى ليست لى ابنة عـــم
آه ! ان ابن عمها لشـــــــقى
كيف يبقى فى وصلها لى رجـــاء
ان حواها الخليفـة الفاطمـــى ؟
أتراها يميلها عن عهـــــودى
حظوة عنـده وعيش رخـــــى

(المسرحية ص ٦ ، ٧)

ان أهم ما يؤرق ابن مياح هنا هو أن تعدل سلمى عن موقفها منه ، وأن تنجذب الى حظوة لدى الخليفة حيث العيش الرخى فتنال مكانة اجتماعية ورفاهية مادية لـــن تنالها بالقرب من ابن مياح .

---

(١) على احمد باكثير : قصر الهودج ، مكتبة مصر .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

لكن سلمى تثبت على موقفها من حبيبها وتنفى له أن يكون لديها أدنى استعداد للتنازل عن حبها أو للنزول على ارادة الخليفة :

سلمى : لا تخش منى نقض عهدك ، يا حبيبى يابن عمى !
ان الخليفة لن يكلفنى الزواج به بوغمى (ص ٨)

ويؤكد ابن مياح لسلمى تخوفه من عصيان أمر الخليفة ، فتحاول سلمى أن تبدد هذا الخوف من قلبه بحيث يتأكد من شجاعتها فى رفض بيع قلبها بذهب الخليفة أو تسليم قلبها خوفا من سيفه . كما تحاول هذه الحبيبة المخلصة أن تؤكد على اخلاص ابيها لابن مياح :

ابن مياح : أخشى الخليفة يا سليمى فهو ذو الامر المطاع
سلمى : ألا القلوب فلا سبيل له عليها
ابن مياح : قد تباع !
سلمى : لا يابن عمى ، لا تظن أبى يبيع هوى فتاته
ابن مياح : حاشاه أن يرضى ولكن قد يخاف على حياته (ص ٩)

ويرى ابن مياح أن الهروب من هذا الصراع هو أنسب الحلول لعدم مواجهة الخليفة وعدم تمكينه من سلمى . لذلك يقترح هذا العاشق أن يهرب بحبيبته من وجه الخليفة وان يتزوجها بعيدا عن الحى وأهله :

ابن مياح : فدعينا نبرح الحى الى أرض بعيده
حيث نحيا ثمّ زوجين سعيدا وسعيده
لا ترانا مقلة الواشى ولا عين الخليفه (ص ٩)

لكن سلمى لا ترضى بهجرة الحى والاهل والاصحاب وترفض أن تعيش مغتربة ـ ولو مع ابن مياح ـ بعيدا عن مهد صباها . لذلك فهى تفضل العيش مع حبيبها وسط أهلها رافضة مطلب الخليفة ، وهى فى سبيل الاستقرار المكانى والوجدانى تذكر ابن مياح بعهد الصبا فى هذا الحى حتى يبقيا على انتمائهما له .

ولكن ابن مياح يدرك خطورة المتغيرات الجديدة التى طرأت على الموقف الغرامى قائلا :

ذلك العهد انطوى ـ وا أسفا ـ منذ أتى ساعى الخليفة
يبتغى صَعْبك يا سلمى الى سبعين زوجا ووصيفة !

فتكشف سلمى لاول مره عن خوفها الذى كانت تداريه امام ابن مياح لتقلل من حدة

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

خوفه. وهنا يصل خوف ابن مياح الى ذروته حتى انه يصور لحبيبته حدة الصراع الـــذى ينتظرانه ــ لو لم يرتحلا ــ بأنه هبوب العاصفة :

سلمى : ياحبيبـى لا تزد خوفى فانى خائفـه

ابن مياح : بل دعينا نرتحل قبل هبوب العاصفة (ص ١٠)

ويحاول ابن مياح أن يبرر موقفه الهروبى من الصراع مع الخليفة بأن يسوق لسلمـى احتمالا منطقيا ببعدها عن أهلها بالزواج سواء أكان هذا الزواج لهما معا أو لهـــا مع غـــيره :

ابن مياح : أنت لا بد غـــدا تاركة أرضـا بها أهلى وأهلك !

فلنغادرها معـا من قبل أن يفترقا شملى وشملك !

(المسرحيـــة ص ١٠)

ويرفض والد سلمى هروب ابنته مع ابن أخيه خوفا من الخليفة ، ويستدر عطـــف ابن مياح عليه ويثنيه عـن التفكير فى الهروب بسلمى خوفا على حياة والدها الشيخ مـن بطش الخليفة :

عمـــار : فكرتما فى صـفاء عيشكما

ففكرا فى حيـاة شيخكمـــا

اليس مولى البلاد يقتلنى

ان ظن أنى الذى أطاركمـا ؟

ابن مياح : صدقت ياعم قد ندمت على

تحريض سلمى على الفرار معى

اردت خيرا وأنت والدنـــا

فأمر كلينا بما تشا نطـــــع

(المسرحية ص ١٠ ، ١٣)

ان بطل باكثير فى هذه المسرحية سرعان ما غير موقفه من طلب السلام بالهـــروب الى طلب السلام بالطاعة لوالد سلمى انطلاقا من الطاعة لامر الخليفة ، حيث يفاجئنـــا هذا العاشق بأن يلتمس العذر للعاشق الآخر ــ أى الخليفة ــ ويحيل ذنب هـــذا الاخير الى حسن سلمى !

فها هى ذى سلمى تلعن ساعى الخليفة وتطلب أن يعقـر جمله وأن تخسف بـــه الارض ــ فاذا بابن مياح يطلب منها أن تتروق فى دعائها على ساعى الخليفة وعلى الخليفة العاشـــق :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ابن مياح : ظلمت مولى البلاد : ليس له
ذنب ، دعاه الهوى فلبـــاه !
وانما الذنب ذنب حسنك يـا
سلمى ، سبى لبه وأصبـــاه !
(المسرحية ص ١٤)

ويحتال الخليفة على سلمى متنكرا فى اهاب رسول الخليفة ، وعندما يكشف عـــن هويته ينسل ابن مياح ويخرج تاركا سلمى للخليفة ، ويخلى يده من الصراع مع خليفتـــه بارسال رسالة سلمية يعلن فيها عن هروبه الى الصحراء مباركا وصال الخليفة بسلمى ! :

" الى عمى الجليل الشيخ عمار ..

بعد أن شهدنا معا أن الرسول هو مولانا الخليفة نفسه ، رأيـــت من الصعب أن ترفضوا طلبه ولاسيما بعد ما أسأتم الادب معه من حيـــث لا تعلمون . لذلك عوّلت على الرحيل فى بلاد الله الواسعة الى غير رجعة ، لاخلى لسلمى ابنة عمى سبيل السعادة التى تنتظرها فى قصر الخلافـــة . ولن يصل كتابى هذا اليكم الا وقد أوغلت بعيدا فى الصحـــراء .

بلغ تحيتى لسلمى ـ أسعدها الله ـ ... " (ص ٣٧)

وتتزوج سلمى من الخليفة وتقيم فى قصره ، ولكن ابن مياح يعود اليه الحنيـــن لرؤيتها فيباغتها بالزيارة ليلا متسللا الى مخدعها لكى يناجيها بحبه العذرى ، ملقيـــا باللوم على الخليفة باعتباره ظالما لهما ، فاذا بسلمى تدافع عن زوجها الخليفة أمـــام حبيبها ابن مياح ! ثم تدعوه للوم القضاء أو الاستسلام له ، فيعبر ابن مياح عـــن تسليمه بما حدث كأمر للقضاء :

سلمى : نفذ القضاء بمـــا أراد
فلم اذا شئت القضـــــاء
ابن مياح : لا ، لا ملام على القضـــاء
الله يفعـل ما يشـــــاء
سلمـى : صبرا على ما ســـاءنا
والله يمنحنـا الجـــزاء
ابن مياح : الله نعـم المستعـــان
على المكاره والبـــــلاء (ص٥٢ ، ٥٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويجعل باكثير الخليفة شاهدا ــ متخفيا ــ على هذه المناجاة ، فاذا بالخليفة يسجن العاشق القديم ، ثم يرسل فى طلب والد سلمى الذى يندفع للانتقام لشرف ابنته محاولا قتل ابن مياح .

عندئذ ينبرى الخليفة للدفاع عن العاشقين مبديا ندمه على تفرقته بين قلبيهما وكأنه قد فقد كل احساس الرجل الشرقى بالغيرة على امرأته أو بالرغبة فى الثأر لشرف مخدعه الذى تسلل اليه رجل آخر :

الخليفة : لم يكن بينهما فى الخلوة
ما سوى الحب العفيف الجاهد
فتندمت على تفرقتى
بين قلبين كقلب واحد !

(المسرحية ص ٧٧)

ثم يحسم الخليفة هذا الصراع المفترض بينه وبين ابن مياح بالتنازل عن زوجته لعاشقها القديم ليتزوجها بدلا من الخليفة ! (ص ٧٨) . ويختتم باكثير موقف الخليفة السلمى من غريمه ابن مياح بالبكاء على رحيل سلمى مع حبيبها متمنيا أن يكون ابن عم سلمى ليحظى بحبها وكأنه لم يكن يعلم بحبها القديم لابن مياح :

الخليفة : ياليتنى كنت ابن عم لها
نرعى معا بين الفضا والاراك
يا ظبية أطلقتها من يدى
وما لقلبى من هواها فكاك
كانت لى الدنيا ! فودعتها
أصطنع السلوان والقلب باك

(ص ٨٤)

ويتناقض ذلك مع علمه المسبق بالعلاقة بين العاشقين قبل زواجه من سلمى حيث أنها سبق واكدت له رسوخ تلك العلاقة وانها لا ترتضى بديلا لابن مياح ولا بديلا لحياتها فى البادية معه (ص ٢٠ ، ٢١)

هكذا يورط باكثير كلا من الخليفة وابن مياح فى مواقف سلمية غير منطقية تتوزع دوافعها بين الخوف وادعاء التضحية من جانب ابن مياح وبين الطيبة الفجة أو ادعائها من جانب الخليفة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

خامسا : الموقف السلمي في مسرحية " ابراهيم باشا "[1] :

يرسم لنا باكثير شخصية ابراهيم باشا – ابن محمد علي والي مصر – قائدا عسكريا حالما . اذ يبادرنا باكثير بحلم هذه الشخصية في يقظتها بشعب عربي واحد ينطق بلسان عربي واحد ويسير الى هدف واحد :

ابراهيم : (كأنه يحدث نفسه) أترى الايام تحقق هذا الحلم الجميل ؟ مصر وفلسطين والشام والرافدان ونجد والحرمان الشريفان والغرب من أدناه الى أقصاه والسودان وأرض اليمن . شعب واحد ينطق بلسان واحد ويسير الى هدف واحد . أبشري .. أبشري يا مصر ، ستكونين فخر الشرق وحاضره الامم العربية (ص ٦)

واذا كان ابراهيم يحلم بهذا الحلم فانه مكلف من قبل أبيه بتحقيقه بالقوة العسكرية لدحر القوات العثمانية المسيطرة على البلاد العربية . وعلى الرغم من عدم مسالمة ابراهيم للعثمانيين في هذا الصراع المسلح ، الا أن باكثير جسد عدة مواقف سلمية من جانب ابراهيم لاعدائه وذلك على المستوى الشخصي تحقيقا أو احساسا بالوحدة بين العرب مهما كانوا خصوما .

في الموقف السلمي الاول يعفو ابراهيم عن عدو له يدعى نعمان بعد أن تسلل الى مخدع ابراهيم ليطعنه بالخنجر مع سبق الاصرار والترصد وذلك انتقاما من ابراهيم الذي سبق أن أمر بقتل والد نعمان لتواطؤ ذلك الاخير مع والي عكا ضد جيش ابراهيم .

ها هو ذا نعمان ينتهز فرصة انفراده بابراهيم ليهجم عليه بخنجره :

ابراهيم : عجبا .. ليس هذا سرحان .. ماذا تصنع هنا يا فتى ؟

نعمان : (يستدير اليه) جئت يا غريمي .. فذق هذا الخنجر المسموم (يهجم على ابراهيم باشا بخنجره ولكن ابراهيم يتلقى الطعنه بالقبض على يده)

ابراهيم : ويل لك .. من أنت ؟ كيف أتيت هنا ؟ (يجر نعمان معه لينزل به الى الرواق)

(المسرحية ص ٤٢)

---

(١) علي أحمد باكثير : ابراهيم باشا ، مكتبة مصر ، (د . ت)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويعترف نعمان بشروعه فى قتل ابراهيم باشا عمدا وثأرا لابيه ، وذلك فى وجه ابراهيم باشا نفسه (ص ٤٤) • ويهرب نعمان عن أسفه واحساسه بالذنب نحو ابراهيم وحارسه الخاص ــ سرحان ــ الذى صادقه نعمان لكى يخدعه ويتمكن عن طريق هذه الصداقه من التواجد بالقرب من مخدع ضحيته •

ورغم ذلك الاعتراف السافر فان ابراهيم باشا يطلق يد هذا الجانى لكى يشارك معه فى مقاتلة أبناء عمومة نفس الجانى الذى ينبرى فجأة للدفاع عن قاتل أبيه ــ ابراهيم باشا ــ بل ويهدد بقتل أقاربه الذين خططوا معه للثأر لدم أبيه (ص ٤٤، ٤٥) •

ثم يعفو ابراهيم باشا عمن بقى حيا من الرجال الثلاثة ــ أقارب نعمان ــ الذين حاولوا قتله • ويتخذ ابراهيم هذا الموقف السلمى من الجانى فى الوقت الذى يتحفز فيه نعمان لقتل هذا القريب انتقاما منه لاعتدائه على ابراهيم !

ها هو ذا بطلنا ــ الذى يعفو عند المقدرة ــ يمنع نعمان من قتل ثانى هؤلاء الجناه :

الثانى : ان لم يعد يهمك الاخذ بثأر أبيك الآن فأجدر أن لا يهمنى أنا ، فدعنى أنصرف لسبيلى •

ابراهيم : دعه يا سرحان لا تقتله •• ما أرى الا أن لمقال هذا الرجل نصيبا من الحق ••• ارسل ابن عمك هذا

نعمان : (يرسله) سمعا يامولاى

(يصل الجنود ••)

أحد الجنود : هل من حادث يامولاى

ابراهيم : لا شىء •• احملوا هذه الجثث وأبعدوها عنا ••••••

واصرفوا هذا الرجل من هنا ولا تمسوه بسوء (للرجل) انطلق الى قومك فبلغهم أنى عفوت عنك

(المسرحية ص ٤٦)

وعندما يحاول نعمان أن يطمئن على موقف ابراهيم باشا منه وهى محاولة ساذجه اذ رأى نعمان بنفسه عفو ابراهيم عن الرجل الثانى منذ هنيهة كما شارك نعمان بنفسه فى الدفاع عن ابراهيم باشا مما يجعل الموقف السلمى أقرب الى النتيجة المنطقية :

ابراهيم : (يطرق هنيهة ثم يقول) ما أراك الا صادقا فيما تقول

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فما تظنني صانعا بك ؟

نعمان : إنْ تعاقبْ فعدل منك ياموﻻى وان تعف عني فأنت لذلك أهل .

ابراهيم : قد عفوت عنك فاذهب حرا أين شئت (ص ٤٨ ، ٤٩)

ويصل حسن نية ابراهيم باشا — أو حسن ادراكه لطبائع الرجال — الى درجة الموافقة على طلب نعمان بعدم الاكتفاء بالعفو عنه بل وضمه للخدمة في الجيش المصري تحت قيادة ابراهيم باشا وذلك على الرغم من تشكك سرحان — الحارس الخاص لابراهيم — في صدق نعمان حيث أبدى الاول عدم ثقته في الثاني وذكّر ابراهيم باشا بخدعة نعمان التي كادت أن تمكنه من قتل ابراهيم . ومع هذا كله يمنح ابراهيم نعمان الثقة المطلقة :

نعمان : شكرا لك ياموﻻى ولكني لا أستحب عفوا يقصيني عن خدمتك ، فهل لي أن أقاتل معك حيثما قاتلت . ولعلي أدفع عنك كيد أخي ورجاله فاني أعرفهم دونك

ابراهيم : ما رأيك فيه ياسرحان ؟

سرحان : لا أستطيع ان أشير عليك به بعد أن خدعني هذه الخدعة الكبرى ياموﻻى

ابراهيم : ولكني أثق به لانه لا ينخدع مثلك ياسرحان

سرحان : أتعفو عنه ياموﻻى ولا تعفو عني وهو الذي أوقعني في غضبك

ابراهيم : سأؤجل العفو عنك ياسرحان حتى ندخل مدينة عكاء غدا ان شاء الله (ص ٤٩)

نفهم من ذلك الحوار أن ابراهيم باشا قد غاض عن شوكة في قتله — نعمان ومن بعده قريبه — كما يبيت النية للعفو عمن أهمل في حراسته — سرحان — وذلك على الرغم من كون ابراهيم باشا قائدا عسكريا يفترض معه أن يكون هذا القائد العسكري أكثر خشونة وحزما مما بدا عليه بحيث قد تصل هذه الخشونة الى توجيه عقاب رادع لنعمان وسرحان أو الى اقصائهما بعيدا عن ابراهيم باشا .

ولكن باكثير يفضل أن يجعل من المواقف العلمية آيات تدل على عظمة أبطاله حتى وان كان مجال عظمتهم المنوط بهم هو الشجاعة واستخدام القوة في الحرب مثلما فعل من قبل مع القائد فخر الدين .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم يزيد باكثير المواقف السلمية لابراهيم باشا بذلك الموقف الذى جمع بينه كقائد منتصر وبين " رشيد باشا " القائد الذى هزمه ابراهيم باشا فى معركة " قونيه " التى منى فيها الجيش التركى بقيادة رشيد باشا بالهزيمة .

فها هو ذا ابراهيم باشا يمد يده لمصافحة قائد أعدائه المنهزم رافضا أن يظل هذا الاخير مغلول اليدين ، أو أن يظل مرتديا ملابس لا تليق بمكانته كقائد عسكرى :

ابراهيم : (مستغربا يتأمل فى وجه الاسير فيعرفه) رشيد باشا ، أهلا بالصدر الاعظم .. مرحبا بزميلى القديم (يمد يده اليه ليصافحه فاذا القيد فى يديه) لا والله لا ينبغى لرشيد باشا ان يحمل القيد

رشيد باشا : لا تعطف علىّ يا ابراهيم باشا فان الويل للمغلوب

ابراهيم : تلك شيمة غيرنا . أما نحن فما ينبغى للمغلوب عندنا أن يذل (يحل القيد عنه بيده)

رشيد باشا : (يظهر عليه الامتعاض) شكرا لك يا ابراهيم باشا

ابراهيم : أردت أن أقول لك تفضل بالجلوس لولا أنه يؤلمنى أن أرى زميلى الكبير فى هذه الملابس ... فهل لك يا جناب الكولونيل سيف ان ترافق جناب الصدر الاعظم الى نقطة المؤن ليرتدى ما يشاء من الملابس العسكرية الممتازه ثم تعودان معا الىّ . (المسرحية ص ٦٨)

ان ابراهيم باشا هنا لا يشمت بعدوه ولا يتوعده بالانتقام ، بل يذكر هذا القائد الخصم بزمالة قديمة بينهما وباحترامه لحقوق هذه الزمالة لعل عدوه يجد فيه مودة ورحمة تخففان من مرارة الهزيمة . ولا يكتفى ابراهيم باشا بأن يكون هذا السلوك السلمى سلوكه الخاص بل انه يخشى على رشيد باشا أن يجد سلوكا مغايرا من أتباع ابراهيم باشا الذين يمكن أن يسخروا من قائد أعدائهم .

ان بطلنا السلمى صادق فى قرارة نفسه وفى غير حضور قائد الاعداء عندما ينوى معاملة هذا الاخير بروح التقدير والرحمة والمسالمة ، بحيث يحذر ابراهيم ابن أخيه عباس باشا من الاستهزاء برشيد باشا :

سرحان : كأن سيدى الامير لم يعلم أنه جاء هنا فى ثياب فلاح .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

عباس : (يضحك) وددتُ والله لو رأيتُه في تلك الحال ، اذاً لضحكتُ ملء فمي عليه

ابراهيم : اياك يابن أخي أن يرى منك رشيد باشا شماتة أو سخرية به ، فهو رجل عظيم وزميل لعمك قديم .

عباس : عفواً ياعم ، لم أملك نفسي اذ سمعت هذا الخبر أن ضحكت ولن أصنع ذلك في حضرته. (المسرحية ص ٧١)

وأخيراً يختتم باكثير المواقف السلمية لابراهيم باشا بالعفو عن مرتكب آخر محاولة لاغتياله غدراً أثناء انشغاله بمعركة قونية ، ذلك هو " ثامر " ـ الاخ الاكبر لنعمان ـ الذي حاول اغتيال ابراهيم باشا فحال نعمان بين أخيه وبين ابراهيم فاذا بثامر يطعن نعمان بدلاً من ابراهيم طعنة لم تصبه في مقتل دون أن يعرف أخاه .

وعندما يطلب سرحان من ابراهيم مبارزة " ثامر " بالسيف ليقتله يبتسم ابراهيم معرباً عن رغبته في العفو عن هذا الاثيم بينما يصر الحارس الخاص لابراهيم ـ سرحان ـ على القصاص من " ثامر " :

سرحان : (لابراهيم باشا) هل لك يامولاي أن تأمر باطلاق هذا المجرم الاثيم ليبارزني بالسيف فأقتله شر قتلة ؟

ابراهيم : (باسماً) مايدريك أني لا أعفو عنه يا سرحان ؟

سرحان : تعفو عن هذا الاثيم يامولاي

ابراهيم : نعم .. كما عفوت عن أخيه الذي حاول اغتيالي من قبل

سرحان : لك يامولاي أن تنزل عن حقك ولكني لن أنزل عن حقي ، فقد أهان هذا الرجل شرفي (ص ٧٥ ، ٧٦)

ويأبى باكثير أن ينهي المسرحية الا وقد تصالح الخصمان ـ ثامر وسرحان ـ وتآخيا تحت جناح ابراهيم باشا . (ص ٨٠)

وكأن باكثير قد أراد أن يعطي أمثلة ـ من خلال كل هذه المواقف السلمية ـ على صدق نية ابراهيم باشا في تحقيق حلم الوحدة العربية بتسامحه الشخصي المتكرر ومسالمته لكل عربي حاول الاضرار به بل واغتياله حتى جمع حوله نماذج من الاخوة العرب المتخاصمين ـ نعمان وسرحان وثامر وغيرهم ـ كرموز لمن يريد أن يجمعهم من الشعوب العربية التي يحاول تحريرها من الاحتلال العثماني من أجل تحقيق الحلم الكبير كما أشرنا اليه في بداية هذا الفصل .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

سادسا : الموقف السلمي في " هكذا لقي الله عمر "(١)

كتب باكثير مجموعة محاورات قصيرة أطلق عليها اسم أولى هذه المحاورات وهي " هكذا لقي الله عمر " ، وقد ضمت هذه المجموعة ست محاورات بالاضافة الى المحاورة الاولى .

وقد أدار باكثير كل هذه المحاورات حول مواقف مأثورة من التراث الاسلامي لالقاء ضوء سريع على شخصيات مثل الخليفة عمر بن العزيز ـ في المحاورة الاولى ومحاوره " الحائط القصير " ـ وابراهيم ابى الانبياء وولده اسماعيل ـ في محاورة " البيت العتيق " ـ والامام ابى حنيفة ـ في محاورة " جار أبى حنيفة " ـ وكذلك شخصية الامام أحمد بن حنبل في محاورة " أمام عظيم " . ذلك بالاضافة الى شخصيات أخرى في محاوريتى " المشرك الاول " و " أصحاب الغار " .

وما يعنينا في هذه المجموعة هو الحاح باكثير على ابراز أهم المواقف السلمية واكثرها اثارة للانتباه والدهشة أو للطرافة وذلك فيما يتعلق بمسالمة عمر بن عبد العزيز وعفوه عن قاتله في محاورة " هكذا لقي الله عمر " ثم عفو الامام أحمد بن حنبل عن كل خصومه الاحياء والاموات .

والجدير بالذكر هنا أن مثل هذه المواقف لم يعبر باكثير بذكرها عن تأثره بأى مصدر اجنبى في الدراما أو غيرها ، لكنه أكد بها على الدافع الاقوى الذى يدفعه هو الى الالحاح على المواقف السلمية في مسرحياته ومحاوراته ، ذلك هو الدافع الديني .

ففي " هكذا لقي الله عمر " يصور لنا باكثير اللحظات الاخيرة من حياة الخليفة عمر بن عبد العزيز وهو على فراش الموت يستدر اعتراف خادمه " غصين " بدسه السم لسيده وذلك الاستدرار ليس بهدف اعدام هذا الخادم الخائن بل بهدف هدايته الى الندم والتوبه لعل المجنى عليه يطمئن قبل ملاقاته ربه على هداية الجانى !

والقول بأن عمر بن عبد العزيز كان يستدر اعتراف خادمه غصين مرجعه الى علم الخليفة المجنى عليه علما مسبقا بحقيقة الجانى الذى لم تثر حوله أية شبهه ، ومع ذلك يختلى الخليفة المائل للموت بقاتله بعيدا عن آذان أهل بيته لكى يشجعه على الاعتراف

---

(١) على احمد باكثير : هكذا لقي الله عمر ، مكتبة مصر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

لعل " غصينا " ينال المغفرة قبل موت سيده الضحيه الذى تصل مثاليته الى حد طلب الصفح من الجانى عليه عن أية اساءة :

عمر : ان لكل منا أجلا لا يعدوه وانى لقادم على رب كريم ، فجدير بمن يحبنى ألا يشفق علىّ من خير . أو لا تحبنى أنت ياغضين ؟

غضين : بلى والله يا أمير المؤمنين .

عمر : فهل لك أن تخلنى من كل اساءة ربما أسأتها اليك دون أن أعلم ؟

غضين : (ينشج باكيا) حنانيك يا أمير المؤمنين . أنا المسىء اليك وانك المحسن المتفضل ، تبا لى أبد الدهر !

عمر : مهلا ، لا ينبغى أن تدعو على نفسك

غضين : اقتلنى يا أمير المؤمنين . مرهم بقتلى فانى استحق القتل .

(ص ٦ ، ٧)

وعندما يعترف غضين بجريمته نرى عمر يبلغه بأنه كان يعرف أن خادمه هو قاتله ومع ذلك لم يتكلم عمر حرصا على حياة خادمه القاتل وأملا فى انقاذ حياته فى الآخره حيث ترك له فرصة الندم والتوبة :

عمر : اخفض صوتك

غضين : (يخفض صوته) أنا الشقى الأبعد قد دسست لك السم فى ذلك الحساء

عمر : قد علمت ياغضين يوم أسقيته لى .

غضين : علمت ذلك فلم تكلمنى الا اليوم ؟

عمر : وماكنت لاكلمك لولا محبتى لك واشفاقى عليك من عذاب الله يوم القيامه

غضين : وما ينجينى من ذلك يا أمير المؤمنين وقد استوجبته بما فعلت؟

عمر : رجوت ياغضين أن تندم وتستغفره عسى أن يتوب الله عليك

(ص ٧ ، ٨)

ولكى ينقذ عمر بن عبد العزيز قاتله من وزر الثمن الذى سوف يتقاضاه ممن حرضوه على قتل عمر ، فاننا نجده ينصح قاتله بتقاضى هذا الثمن واعادته الى بيت مال المسلمين ثم يزيد عمر على ذلك باعتاق عبده الخائن " غضين " حرا لوجه الله .

(ص ١٢)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولكن هناك من حاول أن يثني عمر بن عبد العزيز عن اطلاق سراح غصين منبها عمر الى ضرورة أخذ القاتل بجريرته ، فمسلمة ـ ابن عم عمر وأخو زوجته ـ يرفض العفو عن غصين وعن محرضيه ، لكن عمر يصر على العفو ويخشى على أمته أن تدب فيها نار الفتنة اذا ما انتقم مسلمة لعمر من الذين تآمروا عليه :

عمر : .... خلّ عنه يا مسلمة فقد عتقته لوجه الله

مسلمة : لا والله يا أمير المؤمنين ، لا يكون جزاء العبد الغادر ان يعتق لوجه الله . لا بد من أخذه بجريرته .

عمر : (في لين) ويحك يامسلمة ! ان أخذت الغلام بجريرته ليحقّن عليك أن تأخذ الآخرين بجريرتهم . واذن لتكونن في أهلك فتنة لا يعلم عاقبتها الا الله

مسلمة : لا بأس فليكن وقودها من يكون !

عمر : (متوسلا) أنشدك الله يا بن عمي أن لا تعصي أمري في آخر يوم لي في هذه الحياة الدنيا (ص ١٣)

ان عمر بن عبد العزيز يضحي بحق دمه المهدر في سبيل سلام قاتله غصين وسلام أمته . وهو لا يخشى أن تحدث فتنة في حياته لان حياته هنا مقضي عليها بالانتهاء بل يخشى من حدوث هذه الفتنة بعد مماته وهو لذلك يقف هذه المواقف السلمية لكي ينال نعمة السلام الالهي بعد الموت .

واذا نددت عن فاطمة ـ الزوجة المنكوبة في زوجها عمر ـ لعنتها على غصين فان عمر يحول اللعنة الى طلب مغفرة ومباركة لهذا الجاني قبل انصرافه للمرة الاخيرة من أمام وجه عمر وبيته :

فاطمة : حول وجهك عنا يا غصين .. اذهب لا بارك الله فيك .

عمر : بل غفر الله له وبارك فيه . امض ياغصين واستغفر الله لي ولك (ينشج غصين هنيهة ثم يخرج) (ص ١٣)

ويختتم عمر بن العزيز حياته وهو ينادي غصين ليطمئن عليه ويستغفر له وهو يلفظ آخر أنفاسه :

عمر : (يصحو صحوة) غصين ! أين غصين ؟

مسلمة : (متجلدا) قد مضى لسبيله يا أمير المؤمنين

عمر : (بصوت ضعيف) الحمد لله (يتحشرج) اللهم .. أغفر ..

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

لعبدك .. غصين .. واغفر .. لعبدك .. عمر .. مع
عبدك .. غصين " يسلم الروح "

وفي محاورة " جار أبي حنيفة " التي يصور فيها باكثير مساوئ هذا الجار السكير المهمل حقوق بيته وحق جاره أبي حنيفة في الراحة والصلاة دون ازعاج من صوت جاره الجهير ، نجد باكثير يركز على موقف أبي حنيفة الذي لا يكتفي بمسالمة جاره المستهتر به بل ويتجاوز ذلك الى التعاطف معه والتأسي لحاله وتعويض أسرته عما لحقها من فقر بسبب سفه عائلها . فها هي ذي زوجة هذا الجار ترجوه أن يخفض صوته حتى يتمكن الشيخ أبو حنيفة من التهجد ، لكنه لا يرعوي حتى بعد أن تخبره زوجته بقيام الشيخ بعداد أجر بيت جاره السكير :

الزوجه : هذا جارك الشيخ ابو حنيفة يتهجد طول الليل .
عاصم : وما شأني به ؟ لكل منا تهجده .
الزوجه : ويلك ألا تستحي أن تشغله بغنائك هذا عن صلاته وقرآنه ؟
عاصم : أنا حر في بيتي افعل ما أشاء . فان ضاق بصوتي ذرعا فليترك بيته هذا وليسكن بيتا آخر بعيدا عني .
الزوجه : .... لولا أبو حنيفة هذا لكان قد طردنا صاحب البيت منذ شهر
عاصم : كيف ؟
الزوجه : هو الذي دفع عنا أجرة الشهور الثلاثة
عاصم : (في استهتار ومجون) هيه .. أتدرين لماذا فعل ذلك .... لان غنائي أعجبه فلم يشأ أن يفتقد صوتي الجميل (ص ٦٦)

وعندما يقبض العسس على هذا الجار متلبسا في حالة سكر بيّن في الطريق ، وبمجرد أن علم أبو حنيفة بذلك يعلن لتلميذه ـ أبي يوسف ـ عن رغبته في أن يشفع لجاره عند الامير عيسى بن موسى . غير أن أبا يوسف يستدرك معلمه أبا حنيفة لكي يثنيه عن عزمه وعن زيارة الامير ليتشفع لسكير فاجر خاصة وان أبا حنيفة لم يزر الامير لمثل هذه الشفاعة أو لغيرها من أمور تبدو لتلميذ ابي حنيفة اكثر لياقة ووجاهة بل واكثر استحقاقا لتشفع ابي حنيفة من هذا الامر :

أبوحنيفة : ويح المسكين ! هلم بنا يا صاح نشفع له عند الامير عيسى بن موسى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ابو يوسف : يا سيدى الامام ، لطالما احتال الامير عيسى بن موسى لتكرمه يوما بزيارتك فلم تفعل ، ثم تغدو اليوم عليه لتشفع لسكير فاجر قد أراح الله الناس من شره

ابو حنيفة : أاعتراضا علىّ يا يعقوب ؟

ابو يوسف : نعم يا سيدى ان الدين النصيحة ، ولو كان الناصح يعقوب والمنصوح أبو حنيفة

ابو حنيفة : صدقت ، ولكن اين المنكر ويحك ؟

ابو يوسف : لا ينبغى لاحد أن يشفع فى حد من حدود الله

أبو حنيفة : لست هناك يا يعقوب . انى لن أشفع فى حد يقام عليه ، ولكن سألتمس منهم اطلاق سراحه بعد ذلك

(ص ٦٩)

بل يصل كرم ابى حنيفة مع جاره الى حد اعتبار أن هذا الجار صاحب أياد على هذا الشيخ وأنه انما يرد — بالتشفع من أجله — الجزاء الذى يستحقه اليه . وعندما يتعجب التلميذ من كلام معلمه ويذكره بأن جاره أساء اليه كل ليلة يجيبه أبو حنيفة :

" كنت أقول لنفسى : اذا كان هذا الجار يعاف النوم ويقضى الليل كله مرددا ذلك البيت من الشعر وهو لا يرجو ثوابا من الله ولا جزاء من الناس ، فما بالى أثاقل عن القيام وأنا أدعو الله وابتهل اليه واطمع فى خير ما عنده "

(ص ٧٠)

ثم يذكر ابو حنيفة أن بيت الشعر الذى كان يردده جاره وهو :

أضاعونى وأى فتى أضاعوا
ليوم كريهة وسداد ثغر

هذا البيت كشف لابى حنيفة عن تمزق نفس جاره وعن استحقاقه للرثاء والمعونة بدلا من التأديب والعقوبة اذ لا يعقل أن يلح معنى هذا البيت الشعرى على انسان كل ليلة دون أن يشعر باحساس من يردده بالضياع :

أبو حنيفة : كان يقع فى نفسى ان هذا الرجل ما تخير هذا البيت خاصة ليتغنى به كل ليلة ، الا أن حَيْفا وما وقع عليه من بعض من كان يرجوهم من الناس ، فهو يجد فى ترديد هذا البيت تنفيسا عن كربه وتهوينا لخطبه ،

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فكنت أقول لنفسي : الحمد لله الذي أغناني عن الناس جميعا فلا أشكو منهم ظلما ولا حيفا ، أفقرني اليه وحده سبحانه وهو العادل الرحيم لا يظلم أحدا ولا يقسو على أحد (ص ٧٠)

وقد كان يمكن لجار في مثل وضع ابي حنيفة المتضرر من جاره أن يتمنى أن يقبض العسس على هذا الجار ان لم يقم بالابلاغ عنه بنفسه . الا أن أبا حنيفة يفسر تأخر العسس في القبض على جاره ذي الصوت الجهير بأن ذلك ستر من الله يحمده عليه:

أبو حنيفة : كنت أعجب من أمره كيف يرفع عقيرته باللحن ليدل العسس على مكانه ويرشدهم الى نفسه ، فكنت اذ قمت ليلة وسمعته بعد هناك تعجبت من طول حلم الله وستره عليه فأقول لنفسي : هذا ستر الله سبحانه على هذا العبد المتهتك ، فما بالك بستره على المستورين من عباده (ص ٧٠ ، ٧١)

وعندما يلتقي ابو حنيفة بجاره أمام الامير ، ينهار جاره في حضرته ويوبخ نفسه أمام الشيخ ويأخذ في الاعتراف بخطاياه ومساوئه بينما يحاول أبوحنيفة أن يلتمس لجاره الاعذار في كل ما ارتكبه بل ويؤكد ابوحنيفه لجاره أن صوته عذب وجيد لو استعمله في ترتيل القرآن . ولكن جار ابي حنيفة يؤكد عدم استحقاقه لزيارة الشيخ له في محبسه والتشفع له لدى الامير بينما يعلم الشيخ ان جاره يعصي الله كل ليلة :

عاصم : (يمضي في بكائه) تسأل عني ياسيدي وتحضر ليبيتي ، وأنت تعلم أنني أعصي الله في كل ليلة .

ابو حنيفة : هذا حق الجوار يا عاصم . والله وحده هو الذي يدين العباد بذنبهم فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء

عاصم : والله لأتوبن توبة نصوحا تجعلني أهلا لجوارك

أبو حنيفة : بوركت يا عاصم . الآن قلدتني منة لن أنساها لك ما حييت . (ص ٧٥)

ان عاصما ـ جار أبي حنيفة ـ يعلن عن توبته لله وعن ندمه على اساءته لابي حنيفة التي كانت تتكرر ـ عن عمد ـ كل ليلة ، مما يجعل المستمع لهذا الحوار يرجع الفضل في اصلاح هذا الجار المتهتك الى مسالمة ابي حنيفة له وتعاطفه معه والصبر به .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فمن أين يجيء فضل المعتى هنا الى المساء اليه ؟ يجيب أبو حنيفة على سؤال جاره:

" ... لقد كنت أدعو الله كل ليلة أن يهديك ويتوب عليك ، ... فكيف لا تكون صاحب المنة علىّ وقد بشرتني الآن بأن الله قد استجاب دعائي وأنه سبحانه غير ساخط علىّ " (ص ٧٥)

وفي محاورة " امام عظيم " يعرض باكثير صورة الامام أحمد بن حنبل وهو يسامح كل من أساءوا اليه من الاموات والاحياء . هذا الموقف يشبه موقف الامام ابي حنيفة مع جاره ، ولكن موقف ابن حنبل يبدو اكثر صعوبة في مسالمة أعدائه اذ أنهم عرضوا حياته وبيته لخطر داهم من جراء اتهامه بأخطاء فقهيه مزعومه حتى أن أحدهم — ابن أبي دواد — يعترف للخليفة المتوكل بأنهم جاءوا بجلادين ليضربوا ابن حنبل حتى غشي عليه ، وأن الخليفة المعتصم — أبا المتوكل — والخليفة المأمون — عم المتوكل — قد أساءوا الى ابن حنبل اساءات مماثله :

المتوكل : أحقا جيء له بالجلادين فضربوه حتى غشي عليه ؟

ابن ابي دواد : نعم يا أمير المؤمنين

المتوكل : هل تعتقد أنه كان يستحق كل هذا العذاب ؟

ابن ابي دواد : .... ؟

المتوكل : ماذا كانت جريرته ؟

ابن ابي دواد : أبى يا أمير المؤمنين ان يقول : ان القرآن مخلوق

المتوكل : اكنت ترى أنه يكيد للدين ويبغي به شرا ؟

ابن ابي دواد : لا يا أمير المؤمنين ولكنه أخطأ

المتوكل : وكيف علمت أنه أخطأ ؟ أأنت أعلم بالدين وأفقه للسنة من هذا الامام الكبير ؟

ابن ابي دواد : يا أمير المؤمنين ما كنت أنا وحدي في هذه السبيل . لقد كنتُ مع أبيك المعتصم أمير المؤمنين في ذلك

المتوكل : أفكان المعتصم أفقه وأعلم من أحمد بن حنبل ؟

ابن أبي دواد : وكان على ذلك أيضا عمك المأمون أمير المؤمنين .

(ص ٧٨)

وقبل حضور ابن حنبل مجلس الخليفة المتوكل ، يتوعد هذا الخليفة ذلك الواشي ابن ابي دواد بالويل والثبور وعظائم الامور انتقاما للامام ابن حنبل بعد أن يفند

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المتوكل دعاوى ابن ابى دوّاد ضد ابن حنبل والتى لما يزل هذا الواشى يردد هـــا زورا قبل وصول ابن حنبل للمجلس بلحظـات :

المتوكـل : ... سأعاقبك على ما ظلمت هذا الامام الجليل وعرضته للعذاب .. طوال حكم المأمون عمى والمعتصم أبـــى والواثـق أخى .

ابن ابى دوّاد : انه كان يتشيع لآل على يا أمير المؤمنين .

المتوكـل : قد فتشوا داره فلم يجدوا فيها أحدا من أعدائنـــا العلويين كما ادعيت عليه زورا منك وبهتانا

ابن أبى دوّاد : لعله كان قد سربه وهربه يا أمير المؤمنين

المتوكـل : كذبت أيها المجرم الاثيم . والله لاستصفين ما بقى مـــن أموالك حتى لا يبقى عندك دانق واحد (ص ٧٩)

واللافت للنظر أن ابن ابى دوّاد يخاف من أن يحكّم المتوكلُ أحمدَ بن حنبـــل فى أمر الواشى به خوفا من انتقام ابن حنبل من خصمه :

المتوكـل : أتقبل يا هذا أن أحكّم أحمدَ بن حنبل فى أمرك ليقضـى عليك بما يشاء ؟

ابن أبى دوّاد : يا أمير المؤمنين انت أرحم وأعـدل من أن تكـل أمـــرى الى خصمـى ! (ص ٨٠)

ويعتبر هذا الخوف بديهيا من جانب ابن أبى دوّاد ، ولكن موقف ابن حنبـــل وحكمه الآتى فى خصمه هذا وسائر خصومه يحطم هذه البداهة الانتقامية . فالمتوكـــل نفسه كان قد أخطأ فى حق ابن حنبل عندما أمر بتفتيش داره متهما اياه ــ بوشايـــة الواشين ــ بايوائه أحد أعـداء السلطة العباسية . هذا الاتهام الذى كان يعـــد بمثابة طعن فى ذمة ابن حنبل وولائه بما يعادل الاتهام بالخيانة العظمى فى عصرنا ، ثبت بطلانه ومع ذلك ثبتت أيضا مسامحة ابن حنبل للمتوكل فيما فعل :

أحمـــد : هذا يا أمير المؤمنين مثل الذى بلغك عن دارى ، انـــى أوُوى فيها أحد أعـدائك

المتوكـل : أجل .. سامحنى يا أبا عبدالله ، اذ أمرت بتفتيـــش دارك .

أحمد : قد سامحتك يا أمير المؤمنين من قبل . (ص ٨١)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم يطمع المتوكل فى نطق ابن حنبل بالعفو عن الخليفة المعتصم ـ الراحـــل ـ وهو والد المتوكل ، فاذا بابن حنبل ينطق بالعفو عن كل من اذاه بما فيهم ابن ابـــى دؤاد الذى يلقبه المتوكل بالمجرم اللعين :

المتوكـــل : انك سامحتنى فيما كان منى فى حقك ، فهل لك أن تسامح المعتصم أبى وتجعله فى حـــل ؟

أحمـــد : قد فعلت يا أمير المؤمنين

المتوكـــل : (فرحا) أحقا يا أبا عبدالله ما بقى فى قلبك من شىء عليه؟

أحمـــد : ولا على أحد ممن آذانى . قد جعلتهم جميعا فى حل .

المتوكـــل : حتى هذا المجرم اللعين (يشير الى ابن ابى دؤاد) .

أحمـــد : (ينظر الى حيث أشار المتوكل) ومن يكون هذا يا أمـــير المؤمنيـــن !

المتوكـــل : الا تذكره ؟ هذا عدوك أحمد بن ابى دؤاد !

أحمـــد : ما هو لى بعدو يا أمير المؤمنين . لقد سامحته وعفوت عنه

(ص ٨١ ، ٨٢)

ويلخص أحمد بن حنبل مواقفه السلمية كلها فى الالتزام بالآية القرآنية : " فمـــن عفا وأصلح فأجره على الله " . (ص ٨٢) ولعل هذه الآية ذاتها هى التى الـــتزم بها باكثير عندما رسم كافة المواقـف السلمية للشخصيات الاسلامية المذكورة فى مجموعـــة محاورات " هكذا لقى الله عمر " وفى سائر المسرحيات التى تعرضنا لها والتى رأينـــا فيها أقوى النماذج الدالة على المواقـف السلمية لأبطالها .

فعلى أحمد باكثير قبـــل أن يكون كاتبا دراميـــا ـ تأثر بالموقـف السلمى الأولى لروميو تجاه خصمه تيبالت ـ فانه كاتب اسلامى يصدّر معظم مسرحياته بآيات قرآنيـــة ، ويضمّن حواراتها بمقولات دينية حتى لو كانت هذه المسرحيات وشخصياتها منقطعـــة الصلة بالتراث الدينى .

وسوف نتعرض فيما بعد (١) بالتفصيل للخطاب الدينى المباشر فى مسرح باكثير وللتوجيهات الدينية غير المباشرة لشخصياته .

---

(١) فى الفصل التاسع ـ الباب الثالث

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل السابع

المواقف التحريضية

كانت المواقف السلمية فى جوهرها مواقف امتناع عن الفعل ، أما المواقف التحريضية فسوف تختلف عن سابقتها فى انها تحريض على فعل قد لا يفكر فيه المخاطب. أما عن فكرة التحريض أو الحث أو الاقناع Persuasion (١) فقد استخدمت استخداما كبيرا وذلك فى مجالات البلاغة ــ أو البيان ــ والخطابة كما نالت حظا وفيرا من التمحيص فى مجال علم النفس . الا ان مصطلح التحريض لم يتم التعرض له ــ الا هامشيا ــ فى ميادين النقد الادبى والنقد التطبيقى .

ذلك أن الخطابة تعرف بأنها فن التأثير فى الآخرين من أجل ان يعتقدوا أو يتصرفوا فى اتجاهات محددة طبقا لعوامل التأثير الموجهة من الخطيب الى مستمعيه وهى لابد وأن تعتمد على استعراض حجج قوية مناسبة للموقف من ناحية وللمتلقى من ناحية أخرى (اذ تختلف هذه الحجج باختلاف طبيعة المواقف وظروف المتلقين وطموحاتهم وحاجاتهم الخ) .

ويختص علم النفس بالنظر الى التحريض على أنه عملية احياء لرغبات قديمة ــ غايات أو أفكار ــ أو أنه عملية تعويض عن رغبات جديدة ــ أو غايات أو افكار جديدة ــ وذلك كاحلال لها محل الرغبات القديمة . وهكذا فالتحريض النفسى يرتبط أساسا بمساعدة الآخرين على اتخاذ قرارات قد يصعب اتخاذها ــ لاشباع دافع أو كبت دافع آخر ــ لولا ذلك التحريض .

وبذلك يعتمد التحريض من منظور علم النفس على عوامل ثلاثة هى :

أولا : ان هناك توترات ــ أو انفعالات ــ تعتمل فى داخل الافراد وذلك نتيجة الحاجات الانسانية والرغبات والمخاوف .

ثانيا : الوعى الداخلى لدى الفرد المحرض بحيث يلجأ الى وسائل جذب غير مباشرة مما لا يجرح كبرياء المتلقى للتحريض

(١) - Brembeck: Persuasion, A Means Of Social Control, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall inc. 1952
- Searle, J.: Speach Acts, Cambridge University press, 1969

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثالثا : الوعي الجمعي والاستجابة الجمعية العلنية تعتبر أكثر تأثيرا من اعتمـــــاد المحـــرض على وسائل اتصال غير مباشرة .

أما في مجال النقد الادبي بصفة عامة والنقد المسرحي بصفة خاصة فليست هنـاك مغالاة في القول بأنه لا يوجد عمل درامي جيد يخلو من رسالة تحريضية أو خطـــــاب تحريضي . هذا مع الأخذ في الاعتبار اختلاف المرسل والمرسل اليه والموضوع والهـدف التحريضي وكذلك اختلاف الدرجة التحريضية من حيث مدى تأثير الرسالة على مصـــــير المرسل والمرسل اليه بل وعلى المتلقي نفسه للعمل الدرامي .

فقد يكون مرسل الخطاب التحريضي أو المرسل اليه شخصية واحدة مثل ليـــدي مكبث ــ كمرسل ــ ومكبث ــ كمرسل اليه ــ حيث يتم بين هاتين الشخصيتين اتفاق ســري هدفه سلبي هو قتل الملك دنكان ، وتصوغ ليدي مكبث هذا الهدف السلبي في شـكل رسالة ايجابية مغـــرية لمكبث هي توليه عـــرش بلاده .

وقد يكون مرسل الخطاب التحريضي قوة اجتماعية ــ وكذلك المرسل اليه ــ بحيث تمثل هذه القوة مجموعـة شخصيات في المسرحية وليست شخصية واحدة . وهذا ما تذكرنا به مسرحية " أوديب ملكا " لسوفوكليس حيث كانت الرسالة التحريضية الخاصة بالانتقام من قاتل لايوس يقـف من ورائها كهنة معبد دلفي ويتعهد بتنفيذها كريون وأوديـــــب ــ ووز القوة السياسية في طيبة ــ بل ويوجهها أوديب الى كافة أفراد الشعب للالتزام بها .

يضاف الى ذلك المرسل الخفي أو النفسي الذي قد لا يتجسد في هيئة شخصية درامية لها مظهرها المادي أو الاجتماعي ، بل قد يكتفي بالتجلي في صورة شبحيـــــة (مثل شبح هاملت الأب) ، أو لا يتخذ صورة على الاطلاق مكتفيا بحديث النفس الـى صاحبها أو ما يسميه النقد الاسلوبي بالنجوى التي " تكشف عن القصد والبواعث الخفيـة وراء العمل ، وتوضح لنا كيف ينبغي أن ننظر بالتقدير لهذا الحدث ، وان نأخذ فـــي اعتبارنا جميع عوامل التشدد أو التخفيف " (١)

ثم تتباين الاهداف التحريضية أيضا بين الايجابية والسلبية بحيث قد تؤدي هذه الرسالة التحريضية الى قتل انسان بريء (كالملك دنكان مثلا) أو الى الانتقام من قاتـل حقيقي (كالانتقام من كلوديوس عم هاملت أو الانتقام من أوديب قاتل أبيه ومعاشر أمه) أي أن التحريض يرتبط ارتباطا وثيقا بالصراع الدرامي بين الخير والشر .

---

(١) د . صلاح فضل : علم الأسلوب ، مرجع سابق ص ٢٥٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كما ينبغي الالتفات الى اختلاف درجة الاستجابة للمرسل التحريضي حسب طبيعة شخصية المرسل اليه وحسب ارتباط لحظات التحول أو الانقلاب الدرامي بخطورة الرسالة التحريضية . فاذا كانت معظم الرسائل التحريضية المشار اليها آنفا قد أصابت بسهامها كبد الحياة الخاصة بشخصية المرسل أو المرسل اليه ، بل وأحدثت انقلابا في شبكة العلاقات الاجتماعية والسياسية التي كانت ساكنة قبل ظهور الخطاب التحريضي ، فان معظم الرسائل التي يوردها باكثير على ألسنة مرسليها (رسالة الشيخ فهد النعماني لابنه نعمان لقتل ابراهيم باشا في المسرحية المسماة باسم هذا الاخير ــ ورسالة ست الى زوجته نفيسة لقتل اختها ايزيس والملك أوزيريس في مسرحية "أوزيريس" ــ ثم رسالة نفورا للاخوين أنبو وباتا للانتقام أحدهما من الآخر في مسرحية " الفرعون الموعود ") هذه الرسائل التحريضية الباكثيرية لا تصل في درجة خطورتها أو تأثيرها على مصير الدائرين في فلكها الى النهايات المأسوية التي بلغتها رسائل المسرحيات الغربية المشار اليها .

والجدير بالملاحظة أن تأثير الرسالة التحريضية الدرامية لا يقف عند حدود خشبة المسرح أو غلاف المسرحية المكتوبة ، بل انه يمتد الى المتلقين للعمل الدرامي . ولعل هذا الامتداد هو ما سعى الى تعميقه كتاب المسرح التحريضي أو السياسي أو الملحمي الذين يجعلون همهم الاول والأخير هو تحريض المتلقي على الفعل بحيث تكون الرسالة التحريضية الايجابية الموجهة الى شخصية درامية أو قوة درامية ممثلة في العمل الدرامي هي نفسها الرسالة التحريضية العامة للمتلقين . أما الرسائل السلبية ــ أي الحض على فعل سلبي ــ فمن البديهي أن المقصود من التعبير الدرامي عنها هو تحويلها ــ لدى المتلقي ــ الى عكس مضمونها السلبي ، أي الانتقال من الخطاب التحريضي السلبي الخاص الى الاستجابة التحريضية الايجابية العامة .

ولعلنا قد قمنا بانتقاء ثلاثة نماذج للمواقف التحريضية الباكثيرية ــ في المسرحيات الثلاث المشار اليها ــ لمقارنة هذه المواقف بأصولها في المصادر الاجنبية لما يجمع بين الموقف التحريضي الباكثيري والموقف الاجنبي من تماثل في المنطلق التحريضي أو في أساليب البث التحريضية ، لمعرفة " تبادل التأثيرات بين الكتاب في الصيغ والتعبيرات والاخيلة والانساق الاسلوبية العامة .. " (١)

---

(١) د . صلاح فضل : علم الاسلوب ، المرجع السابق ص ١٠٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا : الموقف الهاملتي

يستعير باكثير من شكسبير ذلك الموقف التحريضي الذي يدور بين شبح هاملت الأب (١) وهاملت الابن ، بهدف تحريض الابن على الانتقام لمقتل أبيه على يد أخيه كلوديوس ، مما يحتم على ذلك الابن أن يقتل عمه الخائن تنفيذا لوصية شبح الاب حتى يهدأ جرحه الغاضب في عالمه الآخر .

اذ يصطنع باكثير موقفا تحريضيا مماثلا ـ في اطاره الخارجي ـ للموقف الهاملتي وذلك في مسرحيته " ابراهيم باشا " ، اذ يظهر شبح القتيل " فهد النعسان " أمام ابنه " نعمان " ليحرض هذا الأخير على الانتقام من " ابراهيم باشا " الذي قتل ذلك الأب في معركة فتح عكا التي تحالف فيها ضده " فهد النعسان " مع والي عكا .

ويختار باكثير توقيت ظهور الشبح النعساني أثناء تردد ابنه " نعمان " بين الاقدام على قتل ابراهيم باشا والاحجام عنه :

نعمان : (واقفا يتردد بين الاقدام والاحجام) ...
(يبدو له شبح أبيه أمامه) ماذا أرى ؟ من هذا ؟ أبي فهد النعسان ! يا لله كيف قام من قبره ؟ لا يا أبت لا .. لا تخفني بوجهك هذا الشاحب المهزيل وشعرك هذا الرجواني يقطر منه الدم !

الشبح : أيخاف ابني مني ! ويلي .. أنت سببت لي هذا يا ابراهيم . اياك يا نعمان أن تنسى ثأري . (يكشف عن صدره) انظر يا نعمان الى هذه الطعنة في صدري .. ها هنا طعنوني . وهنا مزقوا أحشائي فسالت تتدلى على ساقي

نعمان : (يغمض عينيه) يا للهول !

الشبح : انظر الى حلقي .. هنا ذبحوني .. هنا قطعوا الاوداج مني ، فأنشأ رأسي يخفق .. على كتفي

نعمان : يا لهول المنظر .. يا للفظاعة !

---

(١) يرى د . لويس عوض أن شكسبير جعلنا "لا نعلم ان كان شبح الاب القتيل هو مجرد نسج مريض من خيال الامير "هاملت" الذي ثار في اللاوعي على استئثار عمه بفراش أمه فالتمس الحذر لتدميره .. أم ان الشبح كان له وجود موضوعي "
المبحث عن شكسبير ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٨ ص ١٣٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الشبح : هيا أعد خنجرك ٠٠ هيا امش معى الى قاتل أبيك ٠٠ هيا اتبعنى ٠

نعمان : (يسل خنجره) سمعا ٠٠ سأتبعك ٠٠٠٠

(يتقدم الشبح فيتبعه نعمان حتى يتواريا عن الانظار)

(المسرحية ص ٤٠ ، ٤١)

فاذا رجعنا الى الاصل الشكسبيرى لهذا الموقف التحريضى فاننا نجد تماثلا فى الاطار الخارجى بين الموقفين ، فالناظر عن بعد الى موقف هاملت الاب يجد أيضا شبحه يحرض هاملت الابن على الانتقام من العم الخائن ، فها هو ذا الشبح يكشف الدوافع الخبيثة لمقتله :

الطيف : أجدك متأهبا ، ولو كنت أجمد من الكلأ الدسم الذى يتحفن متروكا على ضفاف النهر المهجور لاستفزك ما ستسمعه من نبئى ٠ أنصت يا هملت ــ زعموا أن ثعبانا لدغنى ، اذ كنت نائما فى بستانى ، فخدعوا الامة الدانمركية بما اذاعوه من الكذب ٠ وما لدغنى أبدا من أرض ــ اعلم ذلك أيها الشاب النبيل ــ الا ذلك الثعبان الذى يتقلد الآن تاجى ٠

هملت : لقد تنبأت بذلك روحى ٠٠٠ ويك عمى

الطيف : أجل ذلك الوحش الفاسق ، تصيّد ببوادر فطنته وبما أوتى من مواهب أخر : بثست البوادر والمواهب ، تصيّد قلب مليكتى ، وأنزلها على حكم شهوته ، مع ما كان يبدو عليها من الامانة والعفة ، واولداه هاملت ٠ كبر اثما ، وتمادى انحطاطا أن تهبط تلك المرأة من كونها حليلتى ، وأنا ذلك الوفى الذى ارتهن كرامته على الدوام بالعهود التى عاهدها عليها ــ الى كونها حليلة ذلك الخؤون ٠٠٠ (١)

ثم يكشف الشبح الهاملتى تفاصيل الجريمة الحقيقية التى ارتكبها أخوه كلوديوس ضده لعل هملت الابن ينفض عن نفسه تلك الشائعة الكاذبة التى أطلقها عمه لمداراة

---

(١) وليم شكسبير : هملت ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف ص ٤٦ ، ٤٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

جريمته والتى خدع بها الأمة الدانمركية عسى أن ينطلق هملت من معرفة حقيقة القاتل وحقيقة جريمته الى الانتقام منه :

الطيف : ... اننى كنت نائما فى بستانى كمألوفى بعد الظهر كل يوم ، فاندس عمك فى خلوتى ، ساعة أمنى وراحتى ، وبيده قارورة من ذلك العصير الملعون المعروف بالجيكويام ، أفرغ منها سما زعافا فى أذنى ، ذلك عصير يدخل الجذام فى الجسم ويفعل فى الصحة من الفعل العدائى ما ليس يفعله ماء الفضة ، فهو يجرى فى الجسم متخطيا كل الحواجز الطبيعية ، ويمتزج بالدم كامتزاج النطفة الحمضية فى اللبن ، فيريبه ، ويجمد فى أصح الناس أجسادا ...

(هملت : ص ٤٧)

واذا كان باكثير قد وصف ـ على لسان الشبح النعسانى ـ آثار الطعنات القاتلة التى أصابه بها جنود ابراهيم باشا حتى " مزقوا أحشاءه فسالت تتدلى على ساقيه " كما لفت هذا الشيخ نظر ابنه " نعمان " لينظر الى حلقه الذى ذبحوه " وقطعوا الاوداج منه فأنشأ رأسه يخفق على كتفيه " حتى صرخ نعمان " يالهول المنظر .. يا للفظاعة " ، اذا كان باكثير قد ركز على تلك العذابات الجسدية لفهد النعسان ، فان شكسبير قد سبق أن وصف ـ على لسان شبح هاملت الاب ـ العذابات الجسدية الناجمة عن قتله بالسم ، بل ان شكسبير لم يكتف بذلك العذاب الجسدى لكنه ترك شبح هاملت يسهب فى وصف أخطر أثر نفسى وروحى أصيب به هاملت الاب من غدر أخيه وزوجته ، ومن حرمانه من الفرصة الاخيرة لتمهيد نفسه لملاقاة ربه :

الطيف : .. هكذا أحسست مجراه منى وأثره فى دمى ، ثم بدت على بشرتى الناعمة ندوب قذرة جافة ، أشبه بقشرة الشجر ، فجعلتنى كالعاذر ، وألبستنى خزيا وعارا ، ذلك ما أصابنى فى نومى بيد " أخى " فحرمت حياتى وتاجى ومليكتى وقضيت نحبى ، ولم أمهل ريثما أراجع لبى ، على ما فرط من ذنبى ، وأتوب الى ربى ، نهاية النهايات فى الفظاعة !

(هملت : ص ٤٧ ، ٤٨)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد رأينا الشبح النعسانى يأمر ابنه بأن يتبعه بخنجره الى " قاتل أبيه " أما الشبح الهاملتى فاننا سوف نراه يأمر هملت الابن بما هو اكبر من الانتقام لفرد واحد هو هملت الأب بل الانتقام للأمة الدانمركية وذلك تطهيرا لمهد الدانمرك الملكى :

الطيف : لئن تكن فيك بقية من سلامة الفطرة فلا تتحمل هذا . لا تدع مهد الدانمرك الملكى مهدا للشبق ، والخنا وأيا يكن السبيل الذى تسلكه لهذا الانتقام فلا تلوث فكرك ، ولا تأذن فى داخلتك لاى سانحة تمس والدتك ، دع لله عقابها ، وللاشواك التى تنمو فى صدرها ، ولن تألوها وخزا وايلاما ..

(هملت : ص ٤٨)

هكذا تبدو موضوعية الشبح الشكسبيرى (١) متمثلة بوضوح فى اوامره المتوازنة بين الانتقام بالفعل من العم الفاعل للجريمة ، والانتقام بالاهمال للأم المستسلمة للعم لعل اهمال ابنها لها يكون هو العقاب الخارجى الامثل الذى يحرك العقاب النفسى الداخلى النابع من ضميرها . وفى هذا الامر الاخير يبدو الشبح روحا انسانية رقيقة تحسب للامومة حقها ـ رغم اثمها فى حق الزوج ـ حتى أن الشبح يصونها من أذى الابن الغاضب لأبيه . وبذلك يمهد الشبح الانسانى ـ عند شكسبير ـ تلك الام للعقاب الالهى بعد أن ضمن عقابها انسانيا بعدم عقابها من جانب هملت الابن .

كذلك تتمثل موضوعية التحريض الهاملتى فى التسلسل المنطقى الذى تناول به شكسبير طرح أفكار الشبح على النحو التالى :

١ ـ تبديد الوهم والزاحة الشائعة التى اطلقها كلوديوس " العم " حول مقتل أخيه ملدوغا من الثعبان .

٢ ـ طرح الحقيقة الكاملة للجريمة المدبرة ضد هملت الاب ويتدرج هذا الطرح بين :

أ) شرح الدوافع النفسية الشهوانية التى جمعت بين القاتل وشريكته ودفعتهما للتخلص من الملك مع سبق الاصرار والترصد .

ب) وصف طريقة تنفيذ الجريمة وصفا تفصيليا محددا من حيث المكان (بستان الملك) والزمان (بعد ظهر يوم وقوع الجريمة) والاداة (قارورة عصير

---

(١) يرى نيكول ان هذه الموضوعية هى التى تبطل الحجة القائلة بأن وضع شبح فى مسرحية جدية ينتج عنه احداث آثار من السخرية (علم المسرحية ، ترجمة د. ينى خشبه ، القاهرة ، مكتبة الاداب ص ١٥٧ ، ١٦٠)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجيكويام) والفعل الجنائى (قيام كلوديوس بافراغ السم فى أذن أخيه وهو نائم) .

٣ ـ القاء الاوامر المحرضة على الانتقام .

أما الشيخ النعسانى عند باكثير فان تحريضه لابنه نعمان قاصر على اثارته بالنتائج دون الكشف عن الاسباب الحقيقية التى أدت الى مقتل فهد النعسان . ذلك لان شيخ هذا القتيل لا يعترف لابنه بأنه تواطأ مع والى عكا ضد ابراهيم باشا وجيشه وهو قد يكون سببا منطقيا لمقاتلة ابراهيم لفهد النعسان الموالى لاعدائه. هذه المقاتلة تعتبر من حق ابراهيم باشا الذى يحارب من أجل تحرير أهل عكا من ظلم الاتراك بل ومن أجل تحرير العرب جميعا حتى أن نعمان نفسه يعترف بذلك لنفسه مما يجعله مترددا فى الانتقام من ابراهيم وذلك قبل ملاقاة شيخ أبيه :

نعمان : (واقفا يتردد بين الاقدام والاحجام) كيف أقتل ابراهيم؟
أأقتله وهو منقذ قومى العرب ؟ يالللجرم الاكبر ..
يالجرم الابد .... لا يا نعمان .. لا تفعل ، انك لترتكب جرما جسيما اذ تخون صديقا كريما وتقتل بطلا من أبطال قومك عظيما ..
(ابراهيم باشا ص ٤٠)

كما أن الشيخ النعسانى أخفى حقيقة موضوعية أخرى وهى أنه لم يكن هناك حقد شخصى من قاتله ـ ابراهيم ـ عليه هو بصفة شخصية بل ان المفهوم من سياق حديث الشيخ عن قتلته ـ بصيغة الجمع ـ الذين طعنوه انهم هم جنود ابراهيم من ناحية ، وانه لم يقتل غدرا ـ أو طمعا فيما يملكه كما فعل كلوديوس مع هملت الاب ـ بل انه قتل فى معركة علنية استعد فيها كل طرف لمقاتلة الاخر بحيث لا تعتبر هزيمة أحدهما خيانة من الاخر . هذا ناهيك عن شبهة الخيانة التى يمكن أن تلحق بفهد النعسان نفسه ـ وهو عربى يحارب جيشا من العرب ـ حتى ان ابنه نعمان يلقى تبعة هذه الخيانة على والى عكا الذى خدع هذا الاب حسب قول نعمان لابراهيم بعد فشل محاولة الابن فى اغتيال ابراهيم :

ابراهيم : اقتصد فى يمينك فانى لم أزل قاتل أبيك
نعمان : لقد احتسبت حياة أبى فى سبيل حياة العرب . رحم الله أبى ، لو عاش حتى علم حقيقة مسعاك لرجوت أن يكون نصيرا لك ، ولكن والى عكاء خدعه اذ أوهمه أنك تسعى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

اتثبيت أقدام الترك في البلاد

(مسرحية ابراهيم باشا ـ ص ٤٧)

ولعل الفارق بين أسباب مقتل الاب الهاملتى والاب النعسانى هو ما يدعو الى التمييز بين الدعوة التحريضية لكلا الشبحين تمييزا يقوم على أساس معيار الايجابية أو السلبية . فالتحريض الهاملتى موجه من أب مظلوم يحق له ـ أو لروحه ـ المطالبة بتأديب أخيه الظالم . فهو اذن تحريض مصوب فى اتجاه ايجابى .

أما التحريض النعسانى فانه على العكس من ذلك ، اذ ينطلق من أب محارب هزم فى معركة من محارب آخر حتى قتل ومن ثم تصبح الدعوة التحريضية من جانب فهد النعسان لابنه دعوة مصوبة فى اتجاه سلبى والا لكانت وجهتها ايجابية لو أن الشبح النعسانى حرض ابنه على مقاتلة ابراهيم باشا فى معركة عنية بديلة للمعركة الاولى بحيث يقف نعمان فى صف والى عكا ـ كبديل لابيه ـ وينازل قاتل أبيه حتى يقتص منه .

ومما يزيد من سلبية عملية الثأر التى تورط فيها نعمان أنه لجأ الى مخادعة صديقه الحميم " سرحان " ـ وهو الحارس الخاص بابراهيم باشا ـ بهدف الاقتراب من مخدع ابراهيم حتى يباغته بخنجره فى أقرب فرصة دون أن يتنبه أحد لانفراد الصائد بفريسته . وتتمثل خدعة نعمان لصديقه سرحان فى الكذب عليه وادعاء أنه من طرابلس الغرب وليس من أبناء عكا أو بالتحديد ليس من أبناء فهد النعسان :

سرحان : انى اتخذته صديقا فيك ، وفى العرب ، وما خطر قط ببالى أنه سيحاول يوما هذا الجرم الكبير

ابراهيم : أجعلت مكانى سمرا لكل من هب ودب ؟

سرحان : أنا معترف بالخطيئة يامولاى ، فأوقع بى من عقابك ما استحق .

نعمان : لا تعاقبه يامولاى فهو برئ وانى أنا المذنب . أنا الذى اتصلت به وخدعته بصداقتى وقد أسقيته الليلة المرقد لادرك ثأر أبى منك .

ابراهيم : منى أنا يا هذا ؟ من يكون أبوك ؟

نعمان : فهد النعسان

ابراهيم : (يلتفت الى سرحان) فهد النعسان ! أتأتى بابن فهد النعسان هنا عندى ؟

نعمان : كان لا يدرى أنى ابنه يامولاى ، فقد أوهمته أنى عربى من طرابلس الغرب . (ابراهيم باشا ـ ص : ٤٤)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

من هنا يتضح امتداد التوجه الخاطئ من المحرِّض ـ الاب ـ الى المحـرَّض ـ الابن ـ حيث أدت الدعـوه التحريضية من جانب الشيخ النعسانى للانتقام الى خيانـة نعمان لصديق وفىّ هو سرحان ٠

ومما يحسب لباكثير دراميا تلك المفارقة التى صور فيها سرحان ـ المخدوع مـن صديقه نعمان ـ وهو يغنى أبياتا شعرية يبكى فيها نأى الحبيب فى نجد عنه كما يبكـى كل حبيب ليس قرب الدار منه يجعله ذا ود لمن يحبه ، وهى اشارة تشى بالحقيقـة الخافية على سرحان من حيث قرب صديقه نعمان منه وتدبيره للجريمة فى نفس الوقت :

سرحـان : ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد
لقد زادنى مسراك وجـدا علـى وجـد
. . . . . .
. . . . . .
على أن قرب الدار ليس بنافـع
اذا كان من تهواه ليس بـذى ود

(ابراهيم باشا ـ ص ٣٨)

هكذا يكون أقرب الناس الى مكان سرحان ـ وهو نعمان ـ هو فى الوقت نفسه أبعد الناس عن الوفاء لسرحان ولسيده ، حيث يتخذ نعمان من خيانة صديقه مسلكـا للقتل وذلك تحقيقا لهدف أخير هو الوفاء لشبح أبيه ! انه التناقض الذى وقع فيـه نعمان وندم عليه عندما استجاب لتحريض الشبح ٠

فماذا عن كيفية وفاء هاملت الابن بحق هاملت الاب ؟ هل كان هاملت أحدا فى سبيل الانتقام لابيه ؟ وهل فعل بعمه مثلما فعل هذا العم عندما قتل أخاه سـرا وغدرا وهو نائم ؟

ان أول ما يلفت النظر فى الموقف التحريضى الهاملتى هو اكتشاف عدم توفـر المعرفة اليقينية لدى هاملت الابن عن حقيقة موت أبيه ، وان لم يدرها حدسه أو احساسه الباطنى الروحى من التهويم حول هذه الحقيقة حتى انه بمجرد سماعه وصف الشـبح لعمه بأنه " ذلك الثعبان الذى يتقلد الان تاجى " واذا بهملت يجيب :

" لقد تنبأت بذلك روحـى ٠٠ ويـلك عـمى "

وكان شكسبير قد مهد للكشف عن تلك المعرفة الحدسية الهاملتيـة السابقة على الموقـف التحريضى فى أول لقاء بين العم وابن أخيه بعد تتويج الاول ملكا جديدا علـى الدانمرك عندما يتشكك هملت فى طريقة نداء عمه له باحثا عن الموقف الحقيقى لعمه منه :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الملك : ... والان أى " هملت " أى ابن أخى بل بنى

هملت : (منفردا) شيئا اكثر من ابن الاخ ، وشيئا أقل من الابن

(مسرحية هملت ، ص ٢٣)

وعندما يسمع هملت نبأ رؤية شبح أبيه من صديقه هوراسيو يجيبه هملت مستحضرا صورة أبيه فى قلبه :

هملت : ... أبى ، كأننى أرى أبى ،

هوراسيو : أين يامولاى ؟

هملت : بعينى قلبى يا هوراسيو

(المسرحية ص ٢٩)

ثم يعبر هملت عن توجسه من ظهور شبح أبيه مسلحا بالسلاح التام متعتبرا ظهوره بتلك الهيئة نذيرا وفضحا لمساوئ الاعمال :

هملت : روح أبى مسلحة بالسلاح التام ، ليست الامور جارية فى أعنتها ، وانى لموجس كيدا خفيا .....

ان مساوئ الاعمال لو دفنت تحت طباق الارض لخرجت من مخابئها وبرزت للعيون .

(المسرحية ص ٣٣)

وعلى الرغم من تلك المعرفة الحدسية التى مست قلب هملت الابن ، وماتلاها من معرفة نقلها اليه شبح أبيه ، الا ان هملت يبحث عن حيلة ذكية لاختبار مصداقية معرفته الحدسية والشبحية . اذ يلجأ الى تكليف فرقة من الممثلين الهواه لتمثيل مشهد مسرحى أطلق عليه اسم " المصيدة " وهو يصور قصة الجريمة التى ارتكبها كلوديوس متواطئا مع أم هاملت " جرترود " ضد زوجها هاملت الكبير .

الا أن ذكاء هملت الابن جعله يستبدل الاسماء الحقيقية باسماء مصطنعة هى الدوق جونزاجو ـ بدلا من كلوديوس ـ والسيدة بانتسا ـ بدلا من جرترود ـ ولوسيانوس الابن بدلا من هملت نفسه .

وقد راعى هملت ـ بهذا التنكر ـ حضور عمه القاتل وكذلك الملكة المتواطئة ، حتى يتمكن من تبين حقيقة رد فعل العم وزوجته ازاء هذا المشهد الجنائى الجيد الصنع (المسرحية ص ٧٠ ـ ٧٧)

ان شكسبير يرسم حدود الموقف التحريضى بدقة موضوعية تعتمد أساسا على

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

التسلسل المنطقي السببي الذي يتمثل فيما يلي :

١ ـ ما قبل الموقف التحريضي :

بدا هاملت مرتابا في تسرع عمه وأمه نحو اعلان زواجهما وتوليهما حكم البلاد واقامة احتفالات بهذه المناسبة ولما يمض على موت أبيه أقل من شهرين حتى عبر هاملت عن هذا الارتياب في عمه وأمه قائلا :

" ... ألى هذا الحد وصلت الامور ؟ مات منذ شهرين أو أقل ، ملك ، وأى ملك ! جواد لا يدانيه هذا الا اذا دانى النمر الاسد ..... تزوجت من عمى وأين هو من أبى ؟ اين هرقل القدير من ضعيف مثلى ؟ تزوجت ولما ينقض الشهر ، ولما تنصل حمرة جفونها من ملح دموعها . ويلها من عجلة عجلتها الى مهد الحرام ، ساء ما فعلت وساءت عقباه ، ولكن تقطر يا قلب ، ولا تنطلق يا لسان "

(المسرحية ص ٢٦ ، ٢٧)

معنى هذا أن هاملت قد ترسبت لديه ظنون قوية حول مدى وفاء عمه لاخيه وأمه لابيه ، بحيث جعلت مثل هذه الظنون من هملت آذانا صاغية مرهفة الحس والتوتر لتلقط كل كلمة من شبح أبيه ـ حيث تتلاقى كلمات الشبح مع هواجسه ـ فتهزه هزا عنيفا وتجعله مندفعا في سبيل تحقيق الوصية التحريضية .

٢ ـ ما بعد الموقف التحريضي :

(أ) رد الفعل الآني :

ما يكاد شبح هاملت الكبير يختفي من أمام عيني هاملت الابن حتى يعزم هذا الاخير على الانتقام بادئا بمحو كل ما يشغل عقله عن فكرة الانتقام :

هملت : ... أجل سأمحو من سجل استظهاري كل المعاهد التي كان حديث الضمير بها يؤنسني ، سأمحو كل ما اقتبسته من حكم الاسفار ، سأمحو كل الصور والآثار التي أفادني اياها الشباب والاستقراء ، ولن يبقى في كتاب عقلي كلمة واحدة سوى وصيتك الشريفة ، كذا وايم الله " . (هاملت : ص ٤٩)

ثم يختتم هملت رد فعله الاني بكتابة قراره بالثأر من عمه ممهدا له بحيثية ساخرة مريرة :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

" الّى قرطاسى • سأنقش فيه : ان المرء يستطيع التبسم ،ما شاء التبسم ، وهو مجرم أثيم • يقين ان هذا الضرب من الرياء ان لم يوفى بلد ، فهو يرى فى الدانمرك •

(يكتب) كتب عليك ما كتب يا عمى ، والآن ليكن شعارى " وداعا • تذكرنى ، أقسمت لآخذن بالثأر "

(ب) رد الفعل التأملى :

لا ينطلق هاملت من رد فعله الآنى لكى يطعن عمه مباشرة ، بل يعطى شكسبير هاملت فرصة لاجتوار الألم الانسانى الذى يمكن أن يصيب ابنا نكب فى مقتل أبيه وفى خيانة أمه وعمه • كما يعطيه شكسبير حق التساؤل — وهو فتى متعلم تعليما لائقا بمستوى أبناء الملوك — عن حقيقة المأزق الذى يحياه وكيفية الخلاص منه فليس هاملت بفتى غر أو جاهل أو أحمق يقبل على قتل انسان — مهما كان خائنا — برعونة أو تلذذ أو بساطة القتلة المحترفين • كما نفهم من تردد هاملت حساسية موقفه عندما ينوى قتل عمه وزوج أمه وملك البلاد وخاصة أن الامة الدانمركية لا تعرف حقيقة حاكمها المجرم وتلك مصيبة ، وحتى لو عرفت تلك الحقيقة فالمصيبة أعظم ! فجهل الشعب بجريمة حاكمه يعنى انتفاء العدل وانتصار الظلم والظالمين ، وعلم الشعب بالجريمة قد يؤدى الى فتنة تطيح الحابل بالنابل وقد تتعرض حياة الملكة الخائنة للخطر وهو ما يحرص هاملت على تفاديه تنفيذا لوصية أبيه الخاصة بأمه •

يحدث هاملت نفسه بهذا الصراع الانسانى المضطرم داخله :

" أكائن أنا أم غير كائن ؟ تلك هى المسألة ، أى الحالتين أمثل بالنفس ؟ أتحمّل الرجم بالمقاليع وتلقّى سهام الخطر الانكد ؟ أم النهوض لمكافحة المصائب ولو كانت بحرا عجاجا ، وبعد جهد الصراع اقامة حد دونها ....

آها هذه عقدة المسألة ! انما الخوف من تلك الاحلام التى قد تتخلل رقاد الموت بعد النجدة من آفات الحياة ، هو الذى يقف دونه العزم ،ثم هو الذى يسومنا عذاب العيش ، وما أطول مداه ، اذ لولا هذا الخوف لما صبر أحد على المذلات" (هاملت:ص ٦٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

(د) رد الفعل الحركى :

يتحرك هاملت بعد انفعاله الفورى ـ رد فعله الاني ـ وبعد تأمله الفكرى فى مأساته ، نحو تنفيذ حيلته الاختبارية التمثيلية التى كلف بها احدى الفرق لعرضها فى القصر ، حيث وقف هاملت وصديقه يتأملان ـ من بعد ـ ردود أفعال الملك والملكة والتى كشفت بوضوح عن استيائها من رؤية محاكاة لفعلها الاجرامى :

اوفيليا : نهض الملك

هملت : عجبا أخاف من نار الحباحب ؟

. . . . . .

الملك : أنيروا سبيلى

بولونيوس : الانوار ، الانوار (يخرجون الا هملت وهوراسيو)

هملت : أى صديقى هوراسيو ! الان أخاطرك على ألف دينار استرليني ان الطيف قد صدق

هوراسيو : ألمحته حين مثلت واقعة السم

هملت : تفرست فيه

(المسرحية ص ٧٨ ، ٧٩)

هكذا ينجح هملت فى أولى تحركاته نحو استظهار الحق واراحة شبح أبيه تدريجيا . فقد أحدثت تمثيلية المصيدة أثرها الفعال فى فضح عمه القاتل وزحزحة ثقته فى ذكائه وفى الزمن الذى تستر عليه منذ ارتكاب جريمته حتى لحظة عرض هذه التمثيلية .

وينقل " جيلدنسترن " ـ صديق هاملت ـ صورة الملك الغاضب الذى " دخل مسكنه منزعجا فى الغاية " الى هاملت الذى يسخر من ازعاج عمه سخرية ضاحكة مريرة (ص ٨٠)

ثم يتحرك هاملت ـ بقوة دفع التحريض الشبحى والتحريض النفسى ـ نحو قتل عمه لكنه يفاجأ به وهو يصلى فيمتنع هاملت عن قتله ـ لا بسبب الخوف أو التردد أو حتى تقدير قوة عمه لله ـ بل من أجل حرمان هذا العم القاتل من احتسابه ميتا شهيدا اذا ما قتله هاملت وهو يصلى :

هملت : أراه هنا . ما أجدرنى بطعنه الان ، لكنه يصلى ،

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أيرسل أبى الى جهنم باغتياله اياه لا مصليا ، ولا مستغفرا ، واقتله أنا حين سجوده لديه ، فارسله الى النعيم؟ لأذره الى حين أضربه وهو مخمور ، مشهمك فى الفسق والفجور .

(المسرحية ص ٨٤ ، ٨٥)

وأخيرا يدفع هاملت حياته ثمنا لاصراره على الاستجابة للموقف التحريضى من شبح أبيه ، حيث ينهى هاملت حياته بطعن عمه بسيف مسموم ، التقطه هاملت من صديقه لايرتس الذى كان قد تسلمه بدوره من الملك لطعن هاملت (لهذه المسرحية كثافة دلالية لا يتسع لها بحثنا ، ولذا اقتصرنا على التعرض فقط لما يفى منها بمقتضيات هذا البحث) .

أما الموقف التحريضى النعمانى فانه يختلف عن الموقف الهاملتى أيضا من حيث المعرفة السابقة عليه . ذلك لأن باكثير لم يجعل فهد النعمان يؤكد لنعمان على معرفة حدسية لدى هذا الابن فيما يتعلق بموت الاب . فنعمان لم تتوفر له تلك المعرفة الحدسية السابقة ، بل أعتمد فى قرارة نفسه لقتل ابراهيم على معرفة نقلية من اخوته وأبناء عمه حيث قاموا هم أولا بتحريضه على الانتقام لابيه بل انهم هم الذين كانوا يراقبونه من بعد ليتابعوا مدى اقترابه من الهدف وليبعدوا من أزره وخاصة أن أخاه الاكبر " ثامر " يصفه بأنه :

" شديد التأثر ، سريع التقلب " (المسرحية ص ٢٤)

وقبل ظهور الشبح النعمانى كان أخوة نعمان قد هيأوا له كل شىء فى خطة القتل بما فى ذلك امداده بمسحوق منوم يذيبه فى قهوة صديقه سرحان حتى يغافله نعمان بالتسلل الى مخدع سيده ابراهيم باشا ليطعنه وهو نائم :

ثامر : أهد هذا البن اليمنى الفاخر لصديقك فسيفرح به واقترح عليه أن يصنع قهوتكما الليلة منه (يناوله كيسا صغيرا) وخذ هذا المسحوق فاذا أخذتما فى احتساء القهوة فغافل جليسك وضع شيئا من هذا المسحوق فى فنجانه فسيغلبه النعاس ويميل به أرضا فقم حينئذ للاخذ بثأر أبيك .

نعمان : انها لفكرة مدهشة يا ثامر .

زيد : لقد هيأ لك أخوك كل شىء يانعمان فما بقى عليك

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الا أن تغمد خنجرك فى صدر نائم على فراشه • وسأكفيك أنا هذا التجدى صاحبك •

(ابراهيم باشا ص ٢٩)

ان نعمان هنا جاهز لعملية الانتقام قبل ظهور شبح أبيه • ولكن باكثير لا يمنعه من التعبير عن صراعه النفسى بين معرفته المنقولة عن اخوته بمقتل أبيه على يد ابراهيم باشا وجنوده ، وبين معرفته الذاتية اليقينية فيما يتعلق بحقيقة ومكانة ابراهيم باشا كمنقذ لقومه العرب :

نعمان : (يضع يده على صدره) ياللقلب المضطرب ! هذه ساعة والدة رهيبة تكاد بنفسى التى بين جنبى تبرأ منى ! كيف اقتل ابراهيم باشا ؟ أأقتله وهو منقذ قومى العرب ؟ وصديقى سرحان كيف أحمله تبعات اثنيانى وغدرى ؟ أأتجنى فى مولاه ابراهيم وفى صديقه نعمان ؟ لكن كيف أترك قاتل شيخى يعيش ؟ قاتل شهد الشعبان .... قاتل أبى • آه قد يخالف المرء الشىء فتدفعه الاقدار اليه مصوب العينين • وما الاقدار سوى الاصداء التى تتردد فى جنبات النفس •

(ابراهيم باشا ص ٣٢)

هكذا يعكس باكثير ما سبق أن فعله شكسبير حيث يأتى الصراع النفسى الذى أصاب نعمان هنا قبل ظهور الشبح النعمانى بينما سبق أن رأينا مثل هذا الصراع يصيب به شكسبير هاملت بعد الموقف التحريضى من الشبح الهاملتى •

ولذلك يختلف الهدف بين الخطاب النعمانى والخطاب الهاملتى ، حيث يصبح هدف الاول هو شحذ الطاقة العدوانية لدى نعمان فى مواجهة ابراهيم باشا — والتى سبق أن شحذها اخوة نعمان وأبناء عومته ثم فقدت بعضا من قوتها نتيجة اعجاب نعمان بشخصية ابراهيم وبرسالته القومية — بينما كان هدف الخطاب الهاملتى هو الكشف عن خدعة سائدة فى الامة الدانمركية حول موت ملكها هملت وكذلك توجيه هملت الابن نحو الدفاع عن روح أبيه وعرشه المعتدى عليه •

واذا كان هملت قد انقلبت حياته رأسا على عقب بمجرد حضوره الموقف التحريضى بحيث صار هذا الموقف نقطة انقلاب ولحظة انكشاف محورية فى حياة هاملت أدت الى

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

موته في النهاية ، الا أن نعمان — في مقابل ذلك — قد فشل في تنفيذ المهمة التي حفزه اليها الشيخ النعساني ، حتى قبض عليه ابراهيم باشا — لتفوقه على نعمان في القوة البدنية والمهارة القتالية — فاذا بهذه النقمة تتقلب الى نعمة كبرى تحول حياة نعمان من انسان يضع روحه على كفه مطاردا قاتل أبيه الى أحد أعوان ابراهيم باشا الملازمين له والمشاركين في انتصاراته .

وقد سبق أن أشرنا الى المواقف السلمية لابراهيم باشا والى موقفه المميز من نعمان (١) حيث سامحه وتأكد من وفاء نعمان له بمقاتلة اخوته الذين هاجموا ابراهيم باشا بعد فشل نعمان حيث تنكر نعمان لوصية الشيخ النعساني ورفض معاونة اخوته في اعادة الكرّة لقتل ابراهيم ، بل وقاتلهم في سبيل قاتل أبيه .

ان هذا يعني ضعف الاثر النهائي للموقف التحريضي من جانب الشيخ فهد النعسان الذي تحطمت وصيته بيد ابنه عند أول لقاء بين ابنه وابراهيم باشا .

ويبدو أن باكثير لم يقصد بهذا الموقف أن يجعله محورا للفعل في مسرحية ابراهيم باشا بل اكتفى باللجوء اليه كمثال على سماحة ابراهيم والتزامه بالتودد الى العرب حتى لو حاول احدهم قتله وذلك بهدف جمع لوائهم .

هذا من ناحية حجم الموقف التحريضي النعساني وقيمته بالنسبة الى البنية الكلية لمسرحية " ابراهيم باشا " . أما من ناحية القيمة الدرامية الخاصة بهذا الموقف فهي — بالنظر الى النتائج المعكوسة المترتبة عليه — تتضاءل لتنحصر في دائرة القيمة التكنيكية او الحيلة الدرامية المحدودة اذا ما قورنت بالقيمة الدرامية للموقف التحريضي الباملتي وذلك على الرغم من زعم اليوت " عدم قدرة شكسبير على الجمع بين الوجدان والمواقف الدرامية في محيط واحد في مسرحية هاملت وفي تعادلية تنم عن اختلاط وامتزاج بين الطرفين فيما أسماه المعادل الموضوعي " (٢)

---

(١) في الفصل السادس — الباب الثاني ص ١٨٤

(٢) د . فائق متي : اليوت ، مرجع سابق ص ٢٢٨ ، ٢٢٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثانيـــا : الموقـف "الماكبثى"

يكشف لنا النص الباكثيرى لمسرحية " أوزيريس " عـن احتذاء كاتبه حذو المصدر الشكسبيرى للموقـف التحـريضى " الماكبثى " . ففى مسرحية " أوزيريس " (١) سـوف نجد أن باكثير ينقل من مسرحية " ماكبث" (٢) موقـف تحريض ليدى ماكبث لزوجهـــا على قتل الملك " دنكان " نقلا شاملا الدافع الجنائى وأداة ارتكاب الجريمة وطريقـة تنفيذها الى مسرح جريمة " ست " التى حرّض عليها هذا الاخير زوجته " نفتيـــس" لتقتل الملك " أوزيريس " .

أما عن الدافع أو القصد الجنائى فى المصدر الشكسبيرى فقد ورد على لسـان " ليدى مكبث " وهى تحرضه على التخلص من " دنكان " ــ باعتباره رأسا للسلطـــة الملكيـة ــ بحيث يحل محله مكبث :

زوجة مكبث : ان هذا الذى سـيأتى الينـــــا
ينبغى وضـع خطـة فى مصـــــيره
فضع الامر فى يدى هذه الليلة ....
انهـــا ليلـــــة ســـــتهدى
الى كل توالى أيامنـــا والليالـــى
صـولة الملك وحدنـا والســـــيادة
(المسرحية ص ٨٩)

ولكى تغرى زوجة مكبث زوجها بهذا المجـد الملكى الذى ينتظره بعد قتـــل الملك دنكان ، فان شكسبير يجعلها تمهد لهذا التحـريض بتوجيه نداء له سحـره الخاص فى هذا الموقـف ،فهى تناديه قبل القتل بأميرها تمهيدا لنداء آخر أكثـــر سحرا ــ عليه أن يتوقعه ويلمح اليه بتنفيذ خطتها المرسومه ــ ذلك أنها سـوف تناديه بعد الجلوس فى كرسى دنكان : يا ملكـى ! وشتان بين النداءين ، نـداء الحاضر الذى تنطق به بالفعـل ونـداء المستقبل الذى سوف تنطقه ليدى مكبـــث بفعـل مكبث :

زوجة مكبث : يا أميرى ، كأنّ وجهك سِـفْر ،
يقرءُ الناس كل أمر عجيـــب

---

(١) على أحمد باكثير : اوزيريس ، مرجع سابق
(٢) شكسبير : مكبث ، ترجمة محمد فريد أبوحديد ، القاهرة ، دار المعارف

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم تنصح الزوجة المحرضة " أميرها " بخداع الزمان وكل انسان حتى يفعل فعلته التي سوف تجعله ملكا على هؤلاء المخدوعين بالاضافة الى صيرورته ملكا عليها هي وهي صاحبة الخديعة :

فابد مثل الزمان تخدع زمانك
اجعل البشر في لسانك والعين ،
وفي الكف ، وابد كالزهر طهرا ،
وكن الصّل تحت الزهور
(المسرحية ص ٨٨)

ان ليدي مكبث تخرس دافعها الجنائي في قلب مكبث بأن تبث فيه طموحها الجامح الخاص بها كأميرة تحلم بانتزاع لقب " الملكة " فاذا بهذا الطموح يتحول في قلب مكبث الى حلم خاص به كأمير سوف ينتزع عرش " الملك " لكن شكسبير ـ بموضوعيته الدرامية المعهودة والتي تعتمد في تطوير الحدث الدرامي على المنطق السببي ـ لا يجعل مكبث نموذجا شريرا مطلقا أو يجعله مجرد دمية في يد لاعبة شريرة .

فها هو ذا مكبث يتردد في تنفيذ الجريمة استنادا الى نفس المدخل الذي أدخلت منه زوجته فكرة التآمر على الملك " دنكان " . فاذا كانت ليدي مكبث تستند في تحريضها الى أحقية زوجها في الانفراد بمجد سياسي وعسكري واجتماعي عظيم فان مكبث يستند في رده عليها الى نواله بالفعل ذلك المجد على يد الملك دنكان الذي خصه به دون سائر القادة العسكريين في المملكة :

مكبث : اننا لن نسير في ذلك الامر
فقد نالني بمجد قريبا
وقد ابتعت من صنوف الورى جمعاء
طَيِّبَ الاحدوثة الذهبية
وجدير بها تكون رداء
أرتديه توا جديد الرواء
لا وشيكا يلقى به منبوذا
(المسرحية ص ٩٦ ، ٩٧)

ان مكبث يساوره مس من الخوف الذي يمتزج به حرصه الشديد على بقائه مرتديا رداء المجد من يد الملك تحسبا للمخاطرة بالقتل مما قد يوشك أن يلقيه منبوذا ـ بلا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رداء ــ اذا ما فشلت المخاطرة .

غير ان ليدى مكبث تدخل الى قلب زوجها من مدخل آخر يبدو أنه ضعيف على وتر شديد الحساسية بالنسبة لاى رجل وخاصة من نوع مكبث ــ المعتد بنفسه كرجل وكقائد عسكرى باسل ــ بحيث تلوح هذه المرأة لمكبث بلعبة الانثى والذكر عندما تشحذ أقوى قواه وأشدها طغيانا وزهوا لكى يثبت الرجل رجولته ــ بالقاء نفسه أو القاء غيره فى التهلكه ــ دحضا لاتهامه من جانب الانثى بضعف رجولته :

زوجة مكبث : أترجى بلوغ ما تتمنى
وترى فيه زينة لحياتك
ثم تحيا وأنت أنت تبدو جبانا
جاعلا " لا أطيق " رد " لعلّى "
مثلما يضربون فى المثل السائر
وصفا لقطة مسكينة

مكبث : عمرك الله أمسكى
انني أقوى على كل لائق بالرجال
ان من قد يكون أجرأ منى
همة لم يكن

زوجة مكبث : فأى بهيم
كان أوحى اذن اليك
بأن تفضى بما شرعت فيه الىّ ؟
رجلا كنت حين أقدمت فى الامر جريئا ،
وكلما زدت بأسا
فوق ما كنت ، زدت بين الرجال
(المسرحية ص ٩٧ ، ٩٨)

هكذا تمارس ليدى مكبث لعبة استفزاز الرجل واستثارة رجولته من اجل تحقيق غايتها واشباع أنثويتها الجامحة التى أطلقت لها العنان لتجمح بمكبث وبالملك وبالمملكة : فتارة تصفه زوجها بقطة مسكينة لكى تجعل منه نمرا متوحشا عليه أن يقتل ملك الغابة وهو نائم (فقد صارت المملكة غابة فى نظر ليدى مكبث وعليها أن تدير الصراع بين وحوشها لصالحها) وتارة تجرد زوجها من انسانيته ــ وليس من رجولته فحسب ــ حيث وصفت ما أوحى به ضمير مكبث اليه بضرورة التراجع عن

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تنفيذ الجريمة بأنه وحى " بهيم " . انها تصل الى أقصى درجات الاستفزاز بهذا الوصف العكسى ـ الذى يجعل من صوت الضمير الحى وحى بهيم ـ لكى تجعل مكبث ينقلب الى عكس تفكيره الصحيح .

ثم تكشر النمرة عن أنيابها فاضحة نواياها العدوانية التى تفوق التصور الآدمى ، حيث تتحدى الرجولة الفائرة فى دم مكبث ـ وقد كادت رجولة مكبث أن تتحصر فى عقالها قبل هذا التحريض الجنونى من جانب ليدى مكبث ـ لقد انقلبت هذه المرأة هنا الى وحش كاسر يحطم عظم دماغ الطفل الرضيع الباسم ، مقارنة هذه الوحشية ـ التى تطاول صلابة رجال المآسى العظيمة (١) ـ برجولة مكبث المتخاذل له فى هذا الموقف :

زوجة مكبث : أئذا ما تهيبا وتسنى
لك وجه التوفيق ينحل عزمك ؟
أنا أرضعت من لبانى ، وأدرى
رقة الحب للوليد الرضيع
غير أنى لو كنت أقسمت فى الامر يمينا
كما عقدت يمينك ،
ونبا الطفل باسما نحو وجهى
لانتزعت الثدى الذى فى نشاه الغض ،
حتى أدق عظم دماغه
(المسرحية ص ٩٨ ، ٩٩)

هكذا يقوم الدافع الجنائى للموقف التحريضى الماكبثى موجها الى نزع السلطة من يد الحاكم ـ الملك دنكان ـ بحيث لجأت ليدى مكبث فى سبيل تحريض زوجها على تقبل ذلك الدافع الى :

(أ) غرس الطموح الملطوى الخاص بزوجة مكبث فى قلب زوجها بحيث يصبح الدافع الجنائى قاسما مشتركا بينهما " حتى يختل فى ضمير مكبث الميزان " (٢) .

(ب) اثارة حمية المحرّض فيما يتعلق بجنسه والمراهنة بالاحترام أو الاعجاب بقيمته الجنسية مقابل تنفيذ المهمة الجنائيه التى يحرضه عليها الطرف المحرض .

---

(١) الاردس نيكول : علم المسرحية ، مرجع سابق ص ٢٣٥
(٢) د . لويس عوض : البحث عن شكسبير ، مرجع سابق ص ١٢٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فاذا انتقلنا الى الموقف التحريضى الباكثيرى فى مسرحية " أوزيريس " فاننا نجد " ست " ـ أخا أوزيريس وزوج نفتيس ـ يسعى سعيا دءوبا نحو الاستيلاء على عرش أخيه الملك أوزيريس . ويبدأ " ست " خطته بمخادعة اوزيريس وادعاء الصلاح أمامه لعل أخاه يجعله نائبا عنه فى حكم البلاد أثناء غياب أوزيريس وذلك بدلا من ايزيس :

ست : اجعلنى نائبا عنك فى غيابك هذه المرة

اوزيريس: (يبتسم) أما تزال يا أخى تمنى نفسك بهذا المنصب ؟ انك لا تصلح له وهو لا يصلح لك

ست : أليس الرجل أقوى على الاضطلاع بهذا الامر من المرأة ؟

اوزيريس: بلى .. ولكن أى رجل هو ؟ وفى أى سبيل يستعمل قوته ؟ انى لا اكتمك يا أخى اننى أخشى على شعبى من هذه القوة التى تشير اليها !

ست : تخشى عليهم من ظلمى وسوء سلوكى ؟

اوزيريس: نعم .. فهم أمانة فى عنقى

ست : شق يا أخى اننى سأسير فيهم سيرتك ، واتبع حسن هديك .

اوزيريس: لو كنت أعلم أن ذلك فى امكانك لما عدلت عنك الى ايزيس فانى .. لأشفق عليها من متاعب الحكم

(المسرحية ص ١٨ ، ١٩)

يخفق " ست " فى محاولاته المكشوفة لخداع اوزيريس بالكلمة الطيبة واليمين الكاذب ، كما يفضح نفسه بنفسه عندما ينفعل أمام اوزيريس متهما اياه بالخشية منه على ملكه :

ست : قد علمت أنك تبغضنى يا اوزيريس

اوزيريس : (يضحك ضحكة بريئة) أبغضك ؟ فيم ابغضك يا أخى ؟

ست : لانك تخشى منى

اوزيريس : أخشى منك ؟

ست : على ملكك !

اوزيريس : ها أنتذا تعطينى برهانا جديدا على عدم صلاحيتك !

(المسرحية ص ١٩)

ان باكثير هنا يسهب فى عرض مسببات الدافع الجنائى الذى يعتمل فى داخل

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المحرّض ـ ست ـ وهي مسببات تخص ست وحده دون أن تكون لدى نفتيس أية رغبة في التعلق بتلك المطامع السياسية ـ في عرش أوزيريس ـ أو الجنسية ـ في التغرير بالرجال ـ مقابل تغرير ست بنساء القصر واثارة الشبهة حول شرف ايزيس ـ الملكة ـ والافتراء عليها بزعم وجود علاقة غرامية بينها وبين ست .

كما يسهب باكثير في التأكيد على معرفة الملك والملكة بحقيقة النوازع الخبيثة المترسبة لدى " ست " بحيث يتفق اوزيريس وايزيس على رفض مطلب ست بمنحه سلطة نائب الملك :

ايزيس : (تظهر فجأة من خلف الستائر) لا ريب ياست أنك ستسر قلب أخيك لو صلحت ، ولكنه لا يستطيع أن يضع رقاب شعبه موضع التجربة

ست : (يتقنع لونه) لا حق لك يا أختي أن تفسدي رأي زوجك فيّ

ايزيس : انني لا أستطيع أن أفسد رأي زوجي في رجل صالح ولكن أمهله قليلا حتى ينظر في الامر

أوزيريس : أجل يا أخي .. لا بأس ان تمهلني قليلا فان الروية يؤمن معها الزلل

ايزيس : انصرف الآن الى القصر الاحمر ثم عد الينا من العشية

ست : (في شيء من الحدة) كلا لا أنصرف من هنا حتى أسمع منه الجواب الصريح .. اما بالقبول واما بالرفض

ايزيس : فالرفض هو الاساس الآن حتى ينظر زوجي في امكان القبول .

(المسرحية ص ٢١)

وبعد أن يبوء "ست" بفشل محاولاته ومحاوراته مع اوزيريس وايزيس فانه يقرر على الفور تحريض زوجته نفتيس على قتل الملك والملكة . وفي هذا تختلف حالة المحرّض الباكثيري ـ الذي يلجأ الى التحريض وهو في أسوأ حالات اليأس وخيبة الامل من بلوغ مطمعه ـ عن حالة التحريض الشكسبيري الذي مست به ليدي مكبث زوجها وهو في قمة المجد والانتصار على نحو ما سبق أن صرح به مكبث .

كما تجدر الاشارة الى اختلاف موقف المحرّض عليه ـ الملك دنكان ـ من ليدي مكبث وزوجها عن موقف الملك اوزيريس والملكة ايزيس من ست ونفتيس . فالملك " دنكان " لم يكن على علم مسبق بمطامع ليدي مكبث وزوجها في عرشه بينما يترسخ

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

هذا اليقين لدى الملك أوزيريس والملكة ايزيس من شرست ومن فساده وسعيه الدءوب نحو كرسي السلطه .

فالمحرّض عليه في مسرحية مكبث كان قد اجزل العطاء للمتآمر عليه ومنحه مكانة لا يدانيها أنداده من القادة العسكريين . هذا بينما نجد المحرّض عليه في مسرحية أوزيريس قد سد على المتآمر عليه ــ ست ــ كل المنافذ الودية المؤدية الى عرش مصر بحيث صار تحريض " ست " لزوجته على قتل الملك والملكة بداية النهاية لسلسلة المحاولات الشريرة للاستيلاء على السلطة .

أي ان المدقق فيما سبق سوف يجد ان ما يكتشف ان الموقف التحريضي بالنسبة لمكبث يشكل نقطة ضعف في شخصية قوية شريفة أو تسوء في خط مستقيم وأن ليدى مكبث قد استغلت نقطة ضعف زوجها ونفخت فيها حتى احتوت كل قوته وأنها حولت مسار الخط المستقيم الى النتوء المنحرف ففقد استقامته وبالتالي فقد حقيقته وهويته .

هذا بينما يشكل الموقف التحريضي بالنسبة لـ " ست " نقطة ضمن النقاط التي ترسم محيط شخصيته العدوانية ــ وهو في هذا يشبه الى حد كبير شخصية ليدى مكبث وكلاهما يقومان بدور المحرّض في كلا الموقفين ــ ويبدو ذلك على العكس من شخصيتي " نفتيس " و " مكبث " اللذين يقومان بدور المحرّض ويكون كل منهما ضحية لمحرضه قبل أن يكون دنكان أو أوزيريس ضحية أي منهما .

واذا كان الوتر الذي عزفت عليه ليدى مكبث عزفا عنيفا هز كيان مكبث ودفعه دفعا الى تنفيذ ما حرضته عليه هو وتر الكرامة الرجولية ــ بحيث فاق في تأثيره على مكبث العزف على وتر المجد السلطوي ــ فان باكثير أيضا يجعل " ست " يعزف على وتر الكرامة الانثوية ليؤثر على زوجته نفتيس تأثيرا اكبر من العزف على وتر المطمع السياسي :

لذلك يثير ست غيرة نفتيس من اختها ايزيس عليه ، حتى تثأر لانوثتها المهددة بالخطر من ايزيس حسب زعمه :

ست : انها لشديدة الاغراء بقوامها الاهيف الرشيق وعينيها الساحرتين .. آه من عينيها ! وآه من صوتها الأبح اللذيذ الذي يدب في المفاصل دبيب الخمر فيخدر سامعه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويغطى بـه الى الفتـور والنعاس

نفتيس : (تنهره) كفى ويلك .. أتتغـزل بهاالأمى ؟

سـت : كلا يا حبيبتى ما قصدت الغزل ، ولكنى أردت أن أبيـن لك أن كل شىء فيها ينادينى أن أستجيب . وأنـت تعلمين حبى للجمال ، وافتتانى بالمتعة ، وطموحى الـى الملك والسلطان . كل ذلك تعرضـه لى ايزيس وتضعـه بين يـدى . فلولا أننى شديد الحب لك لكنت قـد افتتنت بها من عـهد بعيـد .

نفتيس : كلا لن تفتن بها أبدا . لن تدعـنى وتحـب غـيرى

(المسرحية ص ٢٩)

واذا كانت نفتيس تستبعـد فكرة عـدم اخلاص ايزيس لاوزيريس ، وبالتالى غرامها بـ " ست " ، فان هذا الاخـير يستند الى عـلة واقعية تبدو فى ظاهرها منطقيـة وان كان يحكمها منطـق الاستثناء بين النساء الفاضلات وليس منطق القاعـدة :

سـت : انك لا تقدرين أن تدركى الامور على حقيقتها يانفتيـس لعذ اجتك وطيبة قلبك ، ولكنى سـائلك فأجيبـنى .. هل تقدرين أن تتحملى بعدى عنك شهرا أو شهرين لا ترينى فيهما أو لا أراك ؟

نفتيـس : لا يا حبيبى لا أحتمل بعـدك

سـت : فكيف تريدين من اختك أن تتحمل ذلك من زوجها الـذى لا يعطيها من وقته عشر ما يعطيه لرعـاع الفلاحين ..... ؟

(المسرحية ص ٢٨)

وتبلغ مبالغة " ست " فى تشويـه حقيقة ايزيس أقصى درجاتها عـندما يزعـم أن الملكة تحـرضه على قتل أوزيريس ليحـل محله ولتحل ايزيس محل نفتيس (ص ٢٩). ولكى يحاصـر ست زوجته بالتحـريض على القتل ويسد أمامها كل احتمالات الرفـض فانه تارة يلوح لها بشكه فى علاقتها هى بأوزيريس نفسه :

سـت : انى لا أستطيع أن اكـذب ايزيس فيما تؤكد من حـب زوجها اليك ، فانك يا نفتيس جميلة فاتنة . ولكـنى كـذبتها فيما ادعـت من ميلك اليه واستجابتك لرغباته المحرمه ..... (المسـرحية ص ٣١)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وتارة يؤكد لنفتيس أن أوزيريس مقضى عليه بالموت حتى لو لم تقتله هي فسوف يقتله هو وعندئذ ـ لو لم تتجرأ نفتيس على قتل أختها ايزيس والملك اوزيريس ـ فان أرملة الغد ايزيس سوف تنفرد بعشيقها المزعوم ست .

وحتى اذا فشلت محاولة اغتيال اوزيريس فان ست يخيف نفتيس من علم اوزيريس بخيانة ايزيس ـ زعما ـ مع ست مما يجعل انتقام اوزيريس واردا بحيث يقتل ايزيس وست ثم ينفرد في نهاية الامر بنفتيس ! (المسرحية ص ٣٣)

وينجح تحريض ست لنفتيس في ابطال كل دوافعها المضادة للدافع الجنائي حتى ترضخ لكل حجج الخبيثة رضوخ الصامت الطائع المسيّر :

ست : مالك صامتة ؟

نفتيس : ماذا أقول ؟

ست : المصير الآن يا حبيبتي كله في يديك . اما أن تنفذي أمري فتتخلصي منهما واما أن تبوحي بسري هذا فتتخلصي مني ؟

نفتيس : ..... ؟

(المسرحية ص ٣٤)

ويذكرنا رد فعل نفتيس لتحريض ست برد فعل مكبث لتحريض زوجته والذي كان في طاعته لها اكثر اندفاعا من نفتيس وأشد حماسا منها واقداما على الجريمة ـ باعتباره رجلا عسكريا ـ حيث عبر مكبث عن ذلك لمحرضته بقوله :

أنا هذا قد استقر بي الرأي
وأرهفت كل اعضاء جسمي
نحو تلك الكبيرة الفداحة
فهيا للامام واسخر من الناس
بأبهى المظاهر الخلابه
ان وجه الخداع لابد أن يكتم
سر الضمائر الكذابه

(مكبث : ص ١٠١)

فاذا انتقلنا الى العناصر الاخرى التي تكشف التناص بين الموقف التحريضي الشكسبيري والموقف التحريضي الباكثيري ـ بعد التعرض لعنصر الدافع الجنائي

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وكيفية توصيله من المحـرِّض الى المحـرَّض ـ فاننا نجد عنصرى أداة الجريمة وطريقـة تنفيذها متناصـين فى كلا الموقـفين .

فالخنجر هو السلاح الذى طعن به الملك دنكان على يد مكبث وزوجته ثم استعاره باكثير فى مسرحيته ووضعه فى يد " ست " الذى سلمه بدوره الى زوجته نفتيس لتطعـن به اوزيريس وايزيس . كما كانت طريقة الاغتيال واحدة فى الموقـفين وهى توجيه الطعنة الى صدر المحـرَّض عليه وهو نائم .

فها هو ذا مكبث يستضيف الملك دنكان فى قصـره ليشرفه تشريفا خاصا بمكبث ـ دون غيره من القادة المنتصرين ـ وذلك بالمبيت لديه ليلة ـ بعيدا عن القصر الملكى ـ فاذا بالملك يبعـد الى غير رجعة عن عـرشه بل وعـن الحياة بأكملها :

مكبـث : ان دنكان مقبل ها هنا الليله
زوجة مكبث : لكن متى يكون مسـيره
مكبـث : فى غـد ، مثلما يريـد
زوجة مكبث : فلا كان لتلك الغـداة شمس تراها

(المسرحية ص ٨٨)

وتسهل ليدى مكبث مهمة زوجها الذى يحسب حساب الحرس الخاص الرابـض بجوار غرفة نوم الملك دنكان فتؤكـد له زوجته ان الملك سوف يستغرق فى نوم عميق ـ بعد جهد رحلة يومـه ـ مما يجعل التسلل اليه ليس محفوفا بمخاطر يقظـة الملك .

كذلك سوف تحتال ليدى مكبث على الحارسين بحقنهما وتسقيهمـا مدامـا وانخابا حتى الثماله فيصيران فى غفلة عـن ملكهمـا المرصـود :

زوجة مكبث : فاذا ما أوى الى النوم دنكـان
ولا غـرو أن ينـام عميقـا
حين يدعـوه جهـد رحلـة يومـه
سـوف أدلـى بحجـتى لغلامـه
بشـراب المـدام والانخـاب
فاذا الوعى صاحب الأمر والنهى على الذهـن
يستحيل بخـارا ، .....
أتراثـا نعيـا كلانـا بما تبغـى بدنكـان

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

خاليـــا مـــن جنـــــــود ه ؟
أم ترانا نحـار أن نلقـــى الـــوزر
علـى رأســى جنـد ه المخمـــــور !
فيدين بالجريمـة فيمـا قد أصبنـــا
بالطعنـــة النجـــــــــلاء
(مكبث : ص ٩٩ ، ١٠٠)

وينبهر مكبث ــ وهو قائد عسكرى متفوق وخبير بالخطط العسكرية ــ ينبهر بخطة ليدى مكبث ويطلق مادحا اياها " بأم الرجوله " وهى صفة ان كانت تعنى المبالغـة فى تمجيد جسارة ليدى مكبث الا أنها تفضح فى الوقت نفسه معنى مناقضا لهـذ ه الصفة وهو تجرد هذ ه المحـرضة من صفة الامومة الانسانية ــ بتدبير قتل انسان نائـم فى ضيافتها لم يؤذ ها من قبل ــ وخاصة أنها سبق أن تفاخـرت باللاأمومة فى سبيـل الطموح الجامح حتى لو أدى بها هذا الطموح الى دق عظم طفلها الرضيع !

لذ لك يشيد مكبث بتفكير زوجته الاجرامى ــ من حيث اختيار خنجرى الحارسين أداة للجريمة ومن حيث تنويمهما ثم ايقاظهما متهمين بقتل الملك ــ فيقول مكبث فـى زوجتـه قولته الموضوعـية البارعـة :

لا تكونى أما لغـير الرجولـه
انمـا ينبغى لمعدنك المقدام
الا يصوغ غـير الذكـــوره
(المسرحية ص ١٠٠)

وكأن مكبث بهذ ه المقولة قد وضع على رأس زوجته تاج الرجولة بعد أن تجـردت هى ــ بارادتها الجهنمية ــ من تاج أنوثتها !

أما " ست " فهو قد سبق أن هـدد نفتيس بمنافسة ايزيس لها على عـــرش قلبـه وبان ايزيس هى التى سوف تشبع فيه شـبقه الرجولى ما لم تتخلص نفتيس مـن اختها ومن الملك بطعنهمـا ــ وهما نائمان فى فراشـهما ــ بخنجره :

ســت : انك ستبيتيـن الليلة هنا فى القصر الاخضر فاغتالى ايزيس وزوجهـا وهما نائمـان

نفتيس : (مستنكرة) ماذا تقول ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ست : بهذا وحده أستطيع أن انجو أنا من غواية ايزيس ويخلو لي الجو فأجلس على عرش البلاد معك لا ينازعنا فيه منازع .

نفتيس : لكن هذا أمر فظيع

ست : أجل هذا فظيع ولكن ما وراءه أفظع منه . ما عليك الا أن تتصورينا أنا وايزيس جالسين على العرش وقد تخلصت هي من زوجها ومنك ...

(المسرحية ص ٣٠)

ثم ترتجف نفتيس — رغم كل هذا التحريض — وهي مستسلمة لمحرضها الذي يدس بين ثيابها الخنجر وينهضها لكي يتأكد من تثبيت الخنجر في ثيابها ، فاذا بها تردد لنفسها — في هذيان — الافكار التحريضية التي غرسها ست في قلبها لتسترد رباطة جأشها تمهيدا لتنفيذ مهمتها :

ست : هذا الخنجر الذي سيقرر مصيرنا الليلة ، فاما أن أبقى لك أو أفقدك الى الأبد (يدسه بين ثيابها) انهضي الآن (ينهض وينهضها) أين أثابت هو ؟

نفتيس : (بصوت خافض مرتجف) نعم

ست : اياك أن يقع من وسطك

نفتيس : لا لن يقع

ست : .....

نفتيس : (تتنهادى حائرة وهي تتمتم) مقتول لا محالة .. تجلس هي وزوجي على العرش .. كلا .. كلا .. الأمر كله في يدي .. في يدي أنا .. في يدك يا نفتيس

(المسرحية ص ٣٤)

ان هذا الارتجاف الذي أصاب نفتيس بعد تحريضها على القتل هو الذي أصاب مهمتها بالفشل الذريع بعد ذلك . ومن هنا تبدو نفتيس على العكس تماما من ليدي مكبث — في الطاقة العدوانية — كما تبدو أضعف بكثير من مكبث بحيث لا يتمتع بالقوة الشريرة المعادلة لقوة ليدي مكبث سوى شخصية ست .

فقد كلل الموقف التحريضي الشكسبيري بالنجاح في قتل الملك دنكان بينما

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فشل الموقف التحريضي الباكثيري في تمكين ثفتيس من قتل الملك اوزيريس والملكة ايزيس .

وقد مهد باكثير لهذا الفشل بما عقب به شكسبير على النجاح الظاهري والمؤقت لمؤامرة ليدي مكبث وزوجها . فاذا كان باكثير قد وضع ثفتيس في حالة ذهول قبل تنفيذ خطة ست بحيث افقدتها اتزانها وكشف أمرها ، فان شكسبير قد وضع مكبث في حالة ذهول مشابه - وان كان اكثر حدة - وذلك عقب تنفيذ خطة ليدي مكبث .

فلم يبرأ عقل مكبث من الخلط بين الوهم والحقيقة بعد ارتكاب جريمته ، حتى أنه صار ضحية خيال مريض اذ مسته أصوات وأياد وهميه بما يشبه الجنون :

مكبث : ليت شعري من ذا يدق على الباب
ومالي لكل صوت أطير
أي شيء تلك الايادي حيالي
مالها ! انها لتسل عيني
أترى تستطيع لجة " نبتون "
على وسعها تنظف كفي
وتزيل الدماء عنها ؟

زوجة مكبث : ان كفي مثل كفيك لونا
غير أني لأستحي لو تلبثت
بقلب في مثل هذا البياض

(المسرحية ص ١١٤ ، ١١٥)

وهناك ملاحظة جديرة بالاعتبار وهي عزف شكسبير على الوتر الانساني مهما كان خافيا في قلب الشخصية الشريرة ، " فحتى هذه المرأة الضارية نأسى لها بعد حين .. فتعيش في أحلام الموت وفي هذيان الجريمة وفي أسقام لا يعرف كنهها نفوس الاطباء ثم ينتهي أمرها الى الموت " (١) . بينما أهمل باكثير ذلك العزف الانساني طوال عرضه لافعال ست الآثمة حتى جعله محرضا شريرا بلا قلب ، لا يتوقف عن شره نادما بل مرغما أمام قوة ساعد حورس .

---

(١) د . لويس عوض : البحث عن شكسبير ، مرجع سابق ، ص ١٢٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثالثـــا : الموقـــف " الياجـوى " (١)

ينطلق الموقفان التحريضيان المقارنان هذه المرة من منطلق الغيرة القاتلة ، تلك التيمة التى تحرك من حولها أحداث مسرحية " عطيل " (٢) لشكسبير ومسرحية " الفرعون الموعود " (٣) لباكثير تحريكا دائبا لا يتوقف الا بانتهاء هاتين المسرحيتين .

ففى مسرحية " عطيل " يعبر ياجو صراحة عن خطورة الغيرة التى يحذر منها قائده عطيل تحذيرا مغرضا يقصد منه اصابة عطيل بهذا الداء أى تحريضه على الخوض فى متاهات هذا المحظور :

ياجـــو : أى مولاى احذر الغيرة . تلك الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء التى تسخر مما تتغذى به من لحوم الناس . الرجل الذى يثلم عرضه فيعرف مصابه ويكره جالبه عليه سعيد ، سعيد بجانب ذلك الذى يقضى الدقائق الجهنمية شغفا ، الا أنه مستريب .. عاشقا أشد العشق ، ولكن تساوره الشكوك

عطيـــل : يا للشقاء

(مسرحية عطيل ص ٨٧)

هذه الغيرة القاتلة هى الوقود الذى يشعله ياجو ـ حامل علم عطيل ـ فى قلب قائده أثناء الموقف التحريضى الذى يورط فيه عطيل ليثار بجنون على زوجته "ديدمونة" من ملازمه " كاسيو " . والجدير بالملاحظة ان " ياجو " يداوى نفسه باصابة عطيل بالداء الذى أصيب هو به قبل عطيل أى بالغيرة القاتلة ولكنها ليست غيرة الزوج على زوجه بل غيرة الرجل التابع من الرجل المتبوع ـ أى من عطيل ـ وغيرة من رجل .. تابع آخر ـ أى الملازم كاسيو ـ الذى رأى ياجو أنه أحق منه بأن يكون ملازما لعطيل ومع ذلك فقد رفض عطيل توصيات البعض له بتعيين ياجو ملازما وفضل عليه كاسيو :

---

(١) نسبة الى ياجو محرض عطيل على قتل ديدمونة ، وهو محرض " أشد نكرا من زبانية الجحيم بالرغم من انه ليس شخصا غيبيا من شخوص العالم الاخر كالاشباح والساحرات " (د . لويس عوض : البحث عن شكسبير ص ١٣٦)

(٢) شكسبير : عطيل ، ترجمة خليل مطران ، دار المعارف

(٣) باكثير : الفرعون الموعود ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ياجـــو : ٠٠ ثلاثة من كبراء المدينة سعوا وتوسلوا اليه ليجعلـــني ملازما له ، وبحق الرجولة انني لأعـرف قيمة نفسي وأعـرف أنني كفء لتلك المنزلة ٠ أما هو فانه لم يصـغ الا الـــى مشورة كبريائه وايحاز ما سبق الى وهمه فتخلـص من اجابة ســؤلي بعبارات منفوخـة مشحونة بالالفاظ الحربية ختمها بقوله للموصين بي : " لقد اخترت ملازمي " ٠ ومن هـــو ذلك الضابط ؟ الله الله ٠٠ هو حسّاب ماهر ٠٠ يدعـى ميشيل كاسيو ٠٠٠ فتى ذهبت بلبه النساء الحســـان ولم يسـيّر قط كتيبة في معـترك ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ وأنا ــ حمدا لله وسرورا بهذا اللقب ــ أبقى حامـــلا علم لسيادته المغربية ٠

(مسرحية عطيـل ص ١١ ، ١٢)

هكذا يخاريا جـو من عطيل وكاسيو ولذلك فانه سوف يحرض عطيل على الغـيرة من كاسيو ــ كعشيق مزعـوم لديدمونة ــ بحيث يتخلص المحرض الخبيث من خصميـــه بلعبة واحدة ٠ اذ يبدأ ياجو بالتلميح بالعلاقة الغرامية السرية بين كاسيو وديدمونة لعطيل دون أن يصرح لفائده مباشرة بذلك ، بل يدفـع عطيل الى التساؤل عـــن زيارة كاسيو لديدمونة دون اذنه ودون أن يشفي ياجو غليل عطيـل :

ياجـــو : اف ما أحـــب هـذا

عطيـل : ماذا تقول

ياجـــو : لا شيء ياسيدي ٠٠ أو ٠٠ لاشيء

عطيـــل : ألم يكن كاسيو هذا الذي فارق امرأتي الساعـة ؟

ياجـــو : كاسيو ياسيدي؟ يقينا لا ، ما أظن ٠٠٠ لو كان هو ما فـر فرار المجرم حـين رآك مقبلا

عطيـل : أظنـه اياه

(المسرحية ص ٨١)

ثم لا يلبث ياجو أن يصارح عطيل بضرورة مراقبة ديدمونة وكاسيو منعا لاستفحـال علاقـتهما المزعـومة واستظهارا لحقيقة هذه العلاقة حتى يصل عطيل بنفسه ــ وسـوف يوصله ياجو يوما ما ــ الى البرهان الذي سوف يوهم عطيل بخيانة ديدمونة مع كاســـيو له ٠٠ ذلك هو المنديل الذي أهداه عطيل لديدمونة حيث يدبر ياجو للحصول عليـه ـ

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

عن طريق تحريض " اميليا " زوجته على سرقته ـ ليلقى به ياجو فى غرفة نوم كاسيو اثباتا للعلاقة الآثمة التى جمعت هذا الملازم بامرأة قائده .

ولذلك يبدأ ياجو فى القاء الطعم الكبير فى فم عطيل ـ بعد أن يذيقه رائحته فى الموقف السابق الخاص بزيارة كاسيو لديدمونة ـ حيث يقدم ياجو هذه النصيحة الثانية الى عطيل :

... يقتضينى الواجب أن أقدم اليك نصيحة ـ وبعدها يجىء وقت البرهان ـ راقب جيدا ما يكون من امرأتك ومن كاسيو .. استعمل عينيك من غير اساءة ظن ، اذ لا أحب أن تتخدع فطرتك الشريفة الحرة بسماحتها . أنا عليم بطبائع بلادى ، والنساء فى البندقية يظهرن من أحوالهن على مشهد من الملأ ما لا يجرؤن أن يظهرنه لبعولتهن . فالذمة عندهن لا أن يمتنعن عما يشتهين ولكن أن يخفينه .

(المسرحية ص ٨٩)

ومن تحليل استراتيجية هذا الموقف الحوارى التحريضى نتبين أن ياجو اتبع التكتيكات الآتية :

الجملة الاولى : " أف ما أحب هذا "

تعبير هامشى عن شعور شخصى مرجه الى الآخر تحت قناع الحديث الى النفس

الجملة الثانية : " لا شىء ياسيدى .. أوه .. لا شىء (بصوت منخفض) "

يثير التعبير سؤالا مصدره انخفاض الصوت الذى يثير انتباه المتلقى وقلقه

الجملة الثالثة : " كاسيو يا سيدى ؟ يقينا لا .. ما أظن

انكار يزيد الانتباه ويثير الفضول

الجملة الرابعة : .. لو كان هو ما فر فرار المجرم حين رآك مقبلا

سؤال ينبع من حيرة المتلقى ويزيدها اشتعالا

أما عبارة : " أنا عليم بطبائع بلادى " فلها دلالة خطيرة اذ انها تحمل رسالة مضمرة تشير اشارة مباشرة الى لون ياجو وغربة عطيل المرتبطة بلونه المناقض ، وتثير لديه احساسا كامنا بالقلق كما انها تدعم ثقة عطيل بياجو وتدعوه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الى تصديقه لكونه من أهـل تلك البـلاد .

وعندما يسيطر ياجـو على ضحيته " عطيل " يلقى فى وجهه بالتحـريض المباشـر:

" ان فى امرأة تأبى من يعرض عليها من الخطاب المتعددين الذين هـم من بلادها ولونها ومقامها مع أن الطبـع يدفعها الى ايثـار أمثالهم ،لدليـلا على نفس فاسدة وميـول غير متناسبة وأفكار مخالفة للفطـرة . لكن سامحنى فمـا أذكـر هذا لأخصها به غـير أننى أخشى أن تراجعها نفسها مراجعة يتلخـص فيها رأيها من أسباب الهيام فتقابل بينك وبين أبناء موطنها فتنـدم .

(المسرحية ص ٩٠ ، ٩١)

ثم ان هناك مواقـف تحريضية جانبية اصطنعها ياجـو مع شخصيات أخـرى فـى المسرحية مثيرا أيضا غـيرة هذه الشخصيات من عـطيل وذلك من زوايا متباينـة . فقـد اصطحـب ياجـو معه وجيها بندقيا يدعـى " رد ريجـو " ـ أحد الخطـاب المرفـوضين من ديدمونة ـ لكى يحرضا معا برابنسيو ـ أبا ديدمونة ـ ضد عطيـل تحريضا عنيفا لكى يثيرا غـيرة الأب على ابنته المغرر بها ـ على حد زعمهما ـ وكـأن عطيل قد اختطفها اغتصابا فى جنح الظلام حتى أن ياجـو يستفز الأب فيشتعـه ردا على الوصـف الجنسى الصارخ للقاء عطيل وديدمونة :

برابنسيو : أنت من أيها الدعـى الضحكـه ؟

ياجـو : أنا ياسيدى رجل جاء ليقول لك ان ابنتك والمغربـى الآن متكونان فى شكل حيوان ذى ظهرين

برابنسيو : أنت سافـل

(المسرحية ص ١٧)

وينجح هذا الموقـف التحـريضى الاستفزازى للاب فى اثارة غيرته على ابنتـه بل وفى القبض على عـطيل وتقديمه للمساءلة أمام الدوق بشبهة التغرير بديدمونة لـولا شهادة ديدمونة ببراءة عـطيل وبزواجها منه بارادتها التـامة فاذا بالأب الـذى احتدت غيرته على ابنته ـ بسبب تحـريض ياجو ورد ريجـو ـ يطلق فى وجه غريمـه عـطيل كلمات نارية كفيلة بدفـع أى رجل ـ غـير عـطيل العاشق ـ الى تطليـق امرأته التى يقول عنها أبوها لزوجها أمام مجلس الاعـيان :

برابنسيو : اسهر أيها المغربى اذا كانت لك عينان ترى بهما . انهـا خدعـت أباها وقد تخدعـك أيضا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

عـطيل : أنا أضـمن أمانتهـا بحياتـى
(المسرحية ص ٣٨)

وبالفعل يجعل شكسبير هذا الضمان " العطيلى " لحياة ديدمونة ولحياتـــه هو مقابل أمانتها محكا نهائيا أنذر بموت ديدمونة وعـطيل بمجرد الشـك فى الامانـة المتعهد بها عـطيل لان هذا الشك أدى الى فقدان عـطيل ثقتـه فى نفسه ــ فـى حـبه ــ الذى صار مطابقا لحياته ــ وهو ما يفوق فى خطورته شك عطيل فى ديدمونـة اذ قام ياجو بتهييج " النصف الشيطانى الخبىء داخـل نفس عـطيل او الرجـــل الآخر القابع فى ترابه " (١) .

وقد اصطنـع ياجو موقفـا تحريضيا جانبيا آخر للعاشق " رد ريجـو " حيـث استغل ياجو عشق هذا الوجيه البندقى لديدمونة فى تحريضه على الانتقام من غريمـه عـطيل بعد زواج عطيل من ديدمونة وبعد أن عبر رد ريجو عـن رغبته فى الانتحـــار فاذا بياجو يستغـل يأس هذا العاشق ليبتز أمواله محرضا اياه على الاستمرار فـى الحياة معلقا بوهـم استرداد قلب ديدمونة :

ياجـو : ٠٠ ضـع نقودا فى جيبك ، نصيحة منى لك اذ لا يحتمـل أن تستمر ديدمونه على حبها للمغربى ٠٠ ضع نقودا فـى جيبك ٠٠ ولا يحتمل أيضا أنه هو سيستمر على شـغفـه بها طويلا ذلك بأن البداءة العنيفه فى مثل هذا الاتصال يعقبها الانفصـام العنيف ٠٠ ضع نقودا فى جيـــك ولا تكلف نفسـك غير هذا العناء ٠٠ ان هؤلاء المغاربـة لمتقلبون فى أهوائهم ٠٠ املأ جيبك نقودا .
(المسرحية ص ٤١)

ومن الواضح هنا أن ياجو اعتمد على استراتيجية التحـريض اللغوية المبنيـــة على جملة عارضـة متكررة هى " ضـع نقودا فى جيبك " بحيث يهدف من تكرارها الـى ابتزاز أموال الضحية من ناحية ، كما يجعلها جملة عارضـة ليبعد شك المخاطـــب عما وراء الجملة وتكراراتها من ناحية أخرى .

وعلى الجانب الآخر نجد شخصية نفورا ــ فى مسرحية الفرعـون الموعود ــ تنطلق فى مؤامراتها التحـريضية العديدة من منطلق اثارة الغيرة القاتلة بين الأخ الاكـــبر

---

(١) د . لويس عـوض : البحث عـن شكسبير ، مرجع سابق ، ص ١٣٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

" أنبـو " وأخـيه الاصغر " باتا " من ناحية ، وبين " باتا " وزوجته " سيرونـــا " من ناحية أخرى ثم بين " باتا " و " فرعـون " من الناحية الثالثـة .

ذلك لان نفـــــورا كانت تطمع أن تحل محل سيرونا فى قلب "باتـــا" ـ وهو الاخ الاصغر لزوجها " أنبـو " واكثر حيوية وحبا وشبابا من أخيه الاكـبر ـ وعندما تجد نفورا من " باتا " تمنعا عليها ، تلتوى بسـرعة للايقاع بين " باتـــا " وزوجتـه " سيرونا " مشكلة اياه فى عـلاقة زوجته بفســرعون :

نفـورا : (شامتـه) أفهمت الان أن نفـورا لا يعجزها شـــىء تريـده ؟ ها هى ذى سيرونا قد ضاعـت من يـــــدك! سيفتح لها فرعـون خزائنه ويريها مجوهراته ، وقد زاغ بصر المسكينة لما رأت بعضها فكيف لو رأت سائر ما هنـــاك ؟ ولا تنس أن فرعـون شاب جميل الصورة ، وله عينـــــان قاهرتان لا يسلطهما على امرأة مهما كانت عفيفة الا وقعـت بين أحضانه !

باتـــا : لأمنعنها من الذهاب اليه !

نفـورا : انك لن تقدر على منعها يا باتا ، ولو منعتها لاستلبهـــا منك بالقـوة .

(مسرحية الفرعـون الموعـود ص ٤٨ ، ٤٩)

ان نفـورا تنجـح فى اثارة غيرة باتا على زوجته سـيرونا من فرعـون ، ثم تساومه مساومة قبيحة بمراودته عـن نفسها مقـابل تخليص زوجته من غـرام فرعـون ، وهنـــا نلاحظ أن انتقام نفورا من باتا بايقاعـه فى حبائلها هو انتقام علنى ـ أى لعب علـــى المكشوف ـ وفى هذا يختلف باكثير عـن شكسبير الذى جعل لعبة انتقام ياجـو مـــن عـطيل لعبة سرية .

ها هى ذى نفـورا تواجه " باتا " بمساومتها المكشوفة :

نفورا : نفورا التى تحبك تستطيع أن تستنقذ ها لك من فرعـــون وتصـرفه عنها

باتـا : فما يمنعك من ذلك ؟ لم لا تسدين الىّ هذا الجميـــل فاحفظه لك الى الابد ؟

نفورا : لان فى مستطاعك يا حبيبى أن تسعـدنى وتشفى آلامى ....

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

باتـــا : انك تطلبين منى ما لا أقدر عليه

نفـــورا : ما أطلب منك اكثر مما تقدر عليه ٠٠ ساعة واحدة تنام فيها معا ٠٠ ضمة قصيرة الى صدرك هذا الذى يشبه صـــدر الاسـد ٠٠ (ص ٤٩)

هكذا يفتقر المشهد الباكثيرى التحريضى الى استراتيجية لغوية تعتمد على الالتواء أو الغموض أو اقنعة التحذير أو المنع أو اللعب بالخيال مما كـــان يتمتع به ياجو شكسبير ٠

وعندما يرفض باتا أن يخون أخاه الاكبر " أنبو " فى زوجة أخيه وذلك من هـول خشية باتا لعنة الرب تناوره نفـورا ــ مناورة أشبه بأسلوب ياجو فى محاورة ضحاياه ــ اذ تعتمد نفورا على المنطق المغلوط الذى يستند الى خيط واقعى هى التى نسجته بيدها لان هذه المحرضة الشريرة هى التى دبرت غواية سيرونا بفرعـون كما تعـترف هى بذلك ثم توهم باتا بأنه سوف يتحمل هو مسئولية سقوط امرأته " سيرونا " فـــى أحضان فرعـون ما لم يستبدل ذلك بسقوطه فى احضانها هى ٠

وتلجأ نفـورا فى سـبيل اشعال نار غيرة باتا على امرأته من فرعـون الى ايهام باتا بحيلتين :

الحيلة الاولى هى ترجيح كفة الخوف من سقوط زوجته على كفة الخوف من سقوطه فـــى براثن امرأة أخيه أو على كفة مخافة الرب وخشية لعنته :

نفـورا : تخشى ويحـك من لعنة الرب وأنت واقع فيما هو أعظم منهـا وأنكى : ان تهجرك سيرونا وتغتصب من يدك وأنت تحبها وأخشى ان تهلك عليها غما ٠ أفتخشى لعنة أعظم مـــن هذه التى أنت فيها ؟

باتـــا : ان اللعنة التى أنا فيها ليست بفعل منى ، بل بفعـــل غيرى ، ولكن اللعنة التى أخشاها لن تحل بى الا بسـوء عـملى ٠ (المسرحية ص ٥١)

والحيلة الثانية هى ايهام باتا بأن ذنبه فى خيانة أخيـه بالزنا بزوجته لن تتحملـــه سوى الزوجة الخائنة ــ أى نفورا نفسها ــ وبالتالى لا يبقى ســـوى ذنب باتا فى حق زوجته سيرونا عليه أن يتحمله اذا لم يطع نفـــورا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولم يخلّص سيرونا من فرعون ، أى أن نفرورا تقايض ذئبا بذئب وعذابا بعذاب :

نفرورا : .. ان العذاب الذى أنت فيه يمكن أن ينسب الى فعلك أيضا ، لانك امتنعت عن طاعتى ، ولو أجبتنى الى ما أريد لما حل بك هذا العذاب . ولعنة الرب التى تخشاها يمكن كذلك أن تنسب الى فعل غيرك ، لانها ان حلت بك فسيكون ذلك بفعلى أنا لا بفعلك ، فأنا التى حملتك عليه ، وحسبك عفة أنك تأبيت واستعصمت حتى اضطررتك اليه اضطرارا . (المسرحية ص ٥١ ، ٥٢)

ولكن باتا لا يخدع بهذا المنطق المغلوط فتنتقل نفرورا الى تحريضه على الغيرة من أخيه " أنبو " محاولة ان تبث سمومها بين الاخ وأخيه معتمدة على اثارة غيرة باتا على زوجته سيرونا من أخيه أنبو ، لعل هذه الغيرة تكون قاتلة لانبو ولسيرونا معا بحيث تنفرد نفرورا أخيرا بباتا . وقد يذكرنا هذا الموقف التحريضى بمثيله عند ياجو الذى سعى الى التخلص من عطيل ومن كاسيو معا بسبب ديدمونة .

ان نفرورا تسخر من طيبة قلب باتا وحسن نيته نحو أخيه وتبدأ لعبتها بسؤال ساخر :

نفرورا : ياللشهامه ! ما أسعد أخاك بغيرتك الشديدة عليه . ترى لو كان فى مكانك وراودته سيرونا بمثل ما راودتك ، وتأتت له بكل سبيل ليخونك فيها ، أكان يمتنع عنها ويصون عرضك فيها ؟

باتا : لا شك عندى فى ذلك .....

نفرورا : انك لطيب القلب يا باتا . أنت لا تعرف أخاك كما أعرفه أنا ، ولو عرفته لما شككت أن لو غمزت له سيرونا حاجبيها لجرى يلهث وراءها ، ولما تردد لحظة فى خيانتك ، ومن يدرى لعل ما نفترضه الآن فرضا قد وقع فعلا ! ألم يخلوا أمس فى المنزل حين كنت أنت فى المزرعة وكنت أنا فى البلاط .. فما الذى كان يمنع ؟

(المسرحية ص ٥٣ ، ٥٤)

ولكن باتا ينفى عن أخيه وعن سيرونا شبهة الظن فى أية علاقة آثمة ويؤكد لنفرورا أن زوجته وأخاه أطهر منها فتحاوره نفرورا بمنطقها المغلوط قائلة : " أما

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أخوك فرأيي فيه أصدق من رأيك لأني أعرف به منك ، وأما سيرونا فما أنكر أنك اكثر مداخلة لها مني ، ولكن لا تنس أنها بلهاء ساذجة ، ثم لا تنس كذلك أن المرأة أصدق حكما على أختها منكم معشر الرجال " (المسرحية ص ٥٥) .

وعندما تخفق نفورا في اثارة حنق باتا على أخيه أنبو بسبب سيرونا تعاود الكرّة مرة أخرى لكي تهدد باتا بعلاقة زوجته بفرعون لكن باتا يصر على موقفه المتعفف تجاه تحريضها فتنتقلب نفورا على باتا موغرة صدر أخيه الاكبر عليه من منطلق غيرة أنبو على هذه المحرضة الشاكية الكاذبة .

وينجح الموقف التحريضي الثاني بين نفورا وأنبو في اكراه أنبو على طرد أخيه الذي يحبه محبة الأب لابنه ـ مثلما نجح من قبل تحريض ياجو لعطيل في قتل محبوبته ديدمونة كما نجح أيضا تحريض ياجو لكاسيو في ايقاعه في فعل شائن استحق عليه الطرد من خدمة عطيل ـ كذلك يؤدي طرد " أنبو " لاخيه " باتا " الى انفراد فرعون بزوجة " باتا " حيث يوضح المنظر الخامس في المسرحية وقوف نفورا خلف الاثنين ـ فرعون وسيرونا ـ محرضة فرعون على الاستيلاء على " سيرونا " مثلما سبق له أن استولى على مدينة " قادش " ، ومحرضة أيضا " سيرونا " على التسليم لفرعون مقابل منحها لقب ملكة مصر ثم تجني " نفورا " ثمن تحريضها ماديا ومعنويا باشباع رغبة الانتقام من " باتا " :

نفورا : أراض أنت الآن عني يا مولاي ؟

فرعون : كل الرضى يا نفورا

نفورا : هل من مقاومة بعد ؟

فرعون : لا لم تبق أية مقاومة .

نفورا : اذن فقد سلمت قادش !

فرعون : " يقهقه " أجل ، سلمت قادش ! ما أحسن تعبيرك هذا !

نفورا : لعلك لا تنسى الاعرابي الذي أعانك على قومه ، ودلك على حصون المدينة وأبوابها !

فرعون : " يقهقه أيضا " انت ذلك الاعرابي ، نعم أنت ذلك الاعرابي

(الفرعون الموعود : ص ٧٣)

الا أن نفورا زادت على خيانة الاعرابي لقومه بخيانتها لنفسها ، اذ انها لم تكتف بطرد باتا من وجه أخيه انبو مظلوما ، وبتسليم زوجة باتا لفرعون ، بل انها سلمت نفسها هي أيضا لحضن فرعون ، ثم اعترفت أخيرا ـ أمام زوجها ـ

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بغوايتها لباتا وبراءته منها ، مما دفع " أنبو" الى قتلها طعنا بخنجره في البلاط الملكي (المسرحية ص ٨٧) ثم دفع باكثير بباتا الجديد ليقتل فرعون نفسه (ص ٩٧) .

ويبقى " أنبو " و " باتا الجديد " و " سيرونا " ـ الذين لم يدفع باكثير حياتهم ثمنا للغيرة ـ يبقون أحياء للندم القليل وللفرح الكبير بالخلاص من نفورا ـ المحرضة الياجوية ـ ومن فرعون ، وتولي باتا الجديد عرش فرعون وتنصيب " أنبو " وليا للعهد ومناجاة سيرونا لابنها " باتا " ! (ص١٠١، ١٠٢)

هكذا يقسم باكثير شخصيات مسرحيته الى شخصيات شديدة السواد (نفورا وفرعون) وأخرى شديدة البياض (باتا وأنبو) دون مراعاة للجدلية أو الصراع بين الابيض والاسود داخل الشخصية الواحدة ، بينما " عالج شكسبير مشكلة الاسود والابيض في النفس الانسانية " (١) .

---

(١) د. لويس عوض : البحث عن شكسبير ، مرجع سابق ص ١٣٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

البـــاب الثالـــث

اللغـــة الدراميـــة

- مدخـــل : حـول الاشـــكالية الأســـلوبيـــة
- الفصل الثامن : الحـــوار الدرامـــى
- الفصل التاسع: الخطـــاب المباشـــر

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مدخـــل : حـــول الاشكالية الاسلوبية :

هناك قاعدة علمية هامة جديرة بأن يحرص الباحث على توخيها وذلك بحيـــث " لا تحفزه نزعة البحث عن القانون العام الى اتخاذ موقـف معيارى تقييمى مســـبق يطمئن اليه ويسعى حثيثـا لاثباته بل يحرص دائما على توازن موقفـه النقدى مـــن الظواهر ويأخذ من كل منهج روحـه العلمى ، وبعض اجراءاته اليقينية الملائمة لمادتـه مستكملا لجوانب النقص فيه بما يراه ، مـثريا من المناهج الاخرى بتكامل لا يعتمد علـى التلفيق ، ويترك للدراسات التطبيقية أن تضيف وتعدل وتقترح على النظرية ما تشاء "(١)

وانطلاقا من هذه القاعدة التى تسمح بالاخذ من كل منهج روحه العلمى فاننـا فى هذا المدخل سوف نحاول أن نستعين بالمنهج الاسلوبى فى رصـد الوقائـــع اللغوية وكذلك الوقائع الاسلوبية الهامة التى تميز النص الشكسبيرى عن النص الباكثيرى وذلك من خلال الاجراءات الاتية :

أ ـــ عقد مقارنة بين البنية الدالة فى النص الاصلى لمسرحية شكسبير " روميـو وجوليت " ودلالاتها من ناحية والبنية الدالة فى النص المترجم لهـذه المسرحية عند باكثير ودلالاتها من ناحية أخرى .

ب ـــ عقد مقارنة بين مسرحية " روميو وجوليت " الاصلية والمترجمة وبين مسرحية " اخناتون ونفرتيتى " بحيث نستجلى مدى تأثير النص الشكسبيرى علـى النص الباكثيرى المؤلف .

وبطبيعة الحال فان هذه الاجراءات البحثية المقارنة سوف يتم تطبيقها علـــى أهم المواقـف فى النصوص الثلاث ، التى تطرح صورا أدبية قابلة للمقارنة اعتمادا علـى أوجه التشابه بين المواقـف من ناحية وأوجه التباين بين الاساليب من ناحية أخرى .

الا أن هناك عدة مشكلات منهجية جديرة بالاثارة هنا :

المشكلة الاولى : هى أن الابحاث الاسلوبية تعتمد غالبا على أمثلة أو شواهد لسمات لغوية ، " فكيف يمكن أداؤها مع اختلاف لغة الترجمة فى كثير مـــن هذه السمات عن لغة الاصل ؟ "(٢)

والمشكلة الثانية : قد تتمثل فى صعوبة التمييز بين الوقائع اللغوية والوقائع الاسلوبيـة وذلك بالرغم من المعرفة المسبقة بارتباط الوقائع اللغوية بقواعـــد

---

(١) د . صلاح فضل : علم الاسلوب ، مرجع سابق ص ٢٦٠ ، ٢٦١

(٢) د . شكرى عياد : اتجاهات البحث الاسلوبى ، القاهرة ، دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٥ ص ٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

اللغة بصفة عامة ، وبارتباط الوقائع الاسلوبية ـ في مقابل ذلك ـ بالملامح الخاصة بأسلوب كاتب ما أو كُتّاب مذهب فني معين أو كتاب مرحلة تاريخية محددة .

وبعبارة أخرى فان الوصف اللغوى البنيوى للاسلوب يستلزم تحديدا دقيقا . " فمن ناحية لا يمكن فهم الوقائع الاسلوبية الا في اللغة ، لان اللغة هي أداتها ، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون للوقائع الاسلوبية خاصية مميزة ، والا لم نستطع أن نميزها عن الوقائع اللغوية . فالتحليل اللغوى المحض لا يعتبر الا العناصر اللغوية ، فيخلط في وصفه بين عناصر التأليف ذوات القيمة الاسلوبية وعناصر أخرى محايدة "(١)

أما عن المشكلة الاولى فسوف نحاول التغلب عليها ـ في مثالنا ـ بالعودة الى النص الشكسبيرى الاصلى لروميو وجوليت ومقارنته بالنص المترجم عند باكثير ثم نصه المؤلف ، وهذه المقارنة ليست متاحة لنصوص أخرى شكسبيرية ـ أو أية نصوص أجنبية تأثر بها باكثير ـ وذلك لاكثر من سبب : فباكثير لم يترجم مسرحية كاملة في حياته سوى روميو وجوليت ، وهو كذلك ما أجاد سوى اللغة الانجليزية(٢) ـ الى جانب العربية ـ وبالتالى فانه لم يعرف مصادره الاجنبية الاخرى ـ اليونانية في " أوديب ملكا " أو الالمانية في " فاوست ـ جوته " أو النرويجية في مسرح ابسن أو الفرنسية في مسرح سارتر الخ ـ لم يعرف أى مصدر درامى أجنبى الا من خلال اللغة الانجليزية . والاهم من ذلك أن المقارنة بين نص أجنبى شعرى ونص باكثيرى شعرى أيضا يصل بنا الى دلالة اعمق من مقارنة نصوص نثرية .

وأما عن المشكلة الثانية فاننا لن نكتفى بابراز العناصر اللغوية فحسب بل سوف نبرز الى جانبها الوقائع الاسلوبية الكامنة في النصوص الثلاثة ـ في مدخل هذا الباب ـ ثم الكامنة في الحوار الدرامى الباكثيرى في الفصل الثامن .

---

(١) ميكل ريفاتير : " معايير لتحليل الاسلوب " ، ترجمة د. شكرى عياد ضمن كتابه اتجاهات البحث الاسلوبى ، مرجع سابق ص ١٢٣

(٢) سبق أن أشرنا الى ذلك بالتفصيل في مقدمة الرسالة

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

١ ــ المقارنــة الاولــى : بين روميو وجوليت الشكسبيرية والباكـثيرية

لكى نلاحظ الفروق اللغوية التى تعكس بدورها فروقا فكرية واجتماعية بين النص الشكسبيرى ــ ممثلا فى مسرحية روميو وجوليت [1] ــ والترجمة الباكثيرية لهذا النـــص فاننا سوف نختار أهم موقفين يعكسان أوجـه التقارب أو التباين بين النصين وهما :

أ ــ الموقـف الاول : فى بداية المنظر الاول من الفصل الثانى من مسرحية روميو وجوليت (مشهد الشرفة الشهير) حيث يتغـزل روميــو فى جمال محبوبته :

Act Two : Scene I

Arise, fair sun, and kill the envious moon, 46
Who is already sick and pale with grief, 47
That thou her maid art far more fair than she . 48
Be not her maid, since she is envious ; 49
Her vestal livery is but sick and green , 50
And none but fools do wear it ; cast it off . 51
It is my lady , O'it is my love ! 52

الترجمــة الباكثيرية (روميو وجوليت ص ٥٨)

اطلعــى أيتها الشــمس الوضيئـــــة ،
واقتلــى حاســدك البـــــدر الـــذى
كـاد من غيرتـه يقضى شـــحوبا وأســـى .
ربة العفـــة والنور (ديانا) منـــك غـــارت
أنهـا دونـك حسنا وبهـاء ، فانبذيهـــا .
أتكونيـن لهـا ــ مـن بعد ما غارت ــ وصيفـــة ؟
انها تكسـوك رهبانيـة ابتدعتهـا كصفـار اليرقان ،
فاخلعيهـا عنـك ، لا يلبسهـا الا الحماقـى .
تلك مولاتى ، هوى قلبى ، رضا نفسـى ، مناهـا !

(١) Shakespeare : Romeo And Juliet , New Swan Shakespeare ed.by John Ingledew , M.A., Longman , England 1986

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وتتركز ملاحظات المقارنة بين النصين من حيث الوقائع اللغوية والوقائع الاسلوبية على النحو التالى :

أولا : هناك اختلاف بين الترجمة والأصل فى علامات الترقيم عددا وموضعا ، وهو اختلاف لا يؤثر فى شكل النص فقط بل انه يؤدى الى التأثير فى الفهم حيث أن علامات الترقيم " يتوقف الفهم عليها أحيانا ، وهى دائما تعين مواقع الفصل والوصل ، وتنبه على المواضع التى ينبغى فيها تغيير النبرات الصوتية ، وتسهل الفهم والادراك عند سماع الكلام ملفوظا ، أو قراءته مكتوبا" (١)

ذلك أن باكثير ألغى مثلا تلك الفاصلة الاصلية التى كانت تابعة لفعل Arise بحيث جاء فعل " اطلعى " بدون فاصلة خاصة به مما خفف من ثقل هذا الفعل فى الترجمة عنه فى الاصل . كما كرر باكثير نفس الشىء مع الفاصلة الاصلية التابعة لكلمة moon ..... the اذ حذف هذه الفاصلة عند ذكر كلمة " البدر " وأتبعها مباشرة بكلمة " الذى " فى نفس السطر مما أفقد الترجمة فى هذا السطر عنصر المفاجأة التى حرص عليها شكسبير بانهاء هذا السطر بدون كلمة who وبداية البيت السابع والاربعين بها .

ثم وضع باكثير ـ من عنده ـ نقطة لانهاء معنى السطر الثالث بينما يرد هذا المعنى فى سياق البيت السابع والاربعين ـ عند شكسبير ـ دون علامة الانهاء اذ يربط شكسبير بين حسد البدر وغيرته التى أصابته بالمرض والشحوب والسبب المجازى الذى أدى الى ذلك وهو تفوق جولييت على ديانا حسنا

وقد يكون لباكثير عذر فى ذلك التغيير الشكلى اذ أنه دفع اليه بسبب تذكير البدر فى اللغة العربية وتأنيثه فى اللغة الانجليزية مما جعله يتصرف ـ تصرفا واعيا ماهرا ـ بالفصل بين الاشارة الى البدر مذكرا فى سطره الثانى ثم مؤنثا ـ ربة العفة والنور ديانا ـ فى سطره الرابع وذلك بلجوء باكثير الى علامة النقطة .

ولكى يتم باكثير تصرفه الاجرائى باضافة اسم ديانا الى ترجمته فانه يضع هذا الاسم بين قوسين للتعبير عن الامانة فى الترجمة اذ يشير هذان القوسان الى أن الكلمة التى بينهما هى مضافة من عند المترجم . كما يضيف باكثير من عنده شرطتى اعتراض فى سطره السادس ويضع بينهما كلمات : ـ من بعد ما غارت ـ للتأكيد على معنى

---

(١) د . أحمد شلبى : كيف تكتب بحثا أو رسالة ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٩ ١٩٧٦ ص ١٠٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الغيره المتكرر فى أبيات شكسبير مرتين (اذ ترد كلمة envious مرة فى البيت السادس والاربعين ومرة أخرى فى البيت التاسع والاربعين) .

كذلك فان باكثير يضع من عنده أيضا علامة استفهام فى نهاية المقطع السادس - الذى يحمل معنى البيت التاسع والاربعين عند شكسبير - مغيرا الصيغة الآمره عند شكسبير ..... Be not her maid الى صيغة استفهامية (أتكونين لها - من بعد ما غارت - وصيفة ؟) بحيث يقصد من ذلك الاستفهام الاستنكار والنهى أيضا

وفى السطر الاخير من الترجمة الباكثيرية نجد الفواصل ثلاثا عند باكثير بينما هناك فاصلة واحده عند شكسبير فى بيته الاخير (الثانى والخمسين) ، وقد جاءت هذه الزيادة فى علامات الترقيم الباكثيرية نتيجة زياده الصفات التى أضافها باكثير الى المحبوبة (هوى قلبى ، رضا نفسى ، مناها) والتى اكتفى شكسبير فى نصه الاصلى بصفة my love بديلا عن هذه الصفات .

ثانيا : محور الاختلاف الآخر بين الاصل الشكسبيرى والترجمة الباكثيرية يدور حول تلك التكرارات والكلمات الزائده التى أراد بها باكثير التأكيد على المعانى الشكسبيرية من ناحية والتى أدت من ناحية أخرى الى الاسهاب ، والتى عكست من ناحية ثالثة أسلوب باكثير المعتمد على التطويل بالترادف والتكرار .

وأهم تلك الاضافات اللفظية :

فى السطر الرابع	ربة العفة والنور (دياثا)
فى السطر الخامس	فانبذيها
فى السطر السادس	- من بعد ما غارت -
فى السطر السابع	ابتدعتها .. اليرقان
فى السطر التاسع	رضا نفسى ، مناها

ثالثا : هناك محور اختلاف ثالث يدور حول الوقائع الاسلوبية الباكثيرية التى تتمثل هنا فى استخدام باكثير للزمن الماضى لبعض أفعال ترجمته والتى لم ترد أصلا فى النص الشكسبيرى الذى اعتمد على زمن Present simple دون سواه لتقرير حقيقة مسلم بها من جانب العاشق تجاه حبيبته .

هذه الافعال الماضية المضافة من عند باكثير هى :

فى السطر الثالث كاد

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

في السطر الرابع غارت
في السطر السادس غارت
في السطر السابع ابتدعت

رابعا : ان هناك واقعة أسلوبية باكثيرية أخرى هي التعبير بالعكس للوصول الى نفس المعنى مثلما قال : (انها دونك حسناً وبهاء) والاصل الشكسبيري يقول : (انك انت وصيفتها تفوقينها حسنا) .

كذلك اعتمد باكثير على تقديم ما أخره شكسبير والعكس بالعكس وذلك مثلما فعل في السطر الثامن عنده حيث قدم فعل الامر (اخلعيها عنك) على (لا يلبسها الا الحماقى) بينما كان شكسبير قد أخر فعل الامر الى نهاية البيت الواحد والخمسين ليفاجئنا بعده بالانتقال في البيت الثاني والخمسين من ضمير المخاطب بالامر الى ضمير الغائب مما يحدث وقفه درامية لها أثرها البالغ ، وهو ما افتقده باكثير بسبب تقديم فعل الامر (فاخلعيها عنك) .

خامسا : لعل الواقعة الاسلوبية التي سوف تكون اكثر الوقائع عند باكثير اثارة للاختلاف الجوهري بين اسلوبه في الترجمة ـ الذي يعكس اسلوبه الفكري ـ وبين اسلوب شكسبير ، تلك هي غياب الاشارات الدينية المسيحية المتوفره في النص الشكسبيري والمرتبطة بألفاظ لها تلك الدلالات الروحية بحيث لم يترجمها باكثير في معظم الاحيان وفي حالة ترجمتها فانه يتجاوز عن مدلولها الروحي وذلك مثل كلمة my lady التي ترجمها " مولاتي " بينما سوف نلاحظ أن استخدام هذه الكلمة عند شكسبير ومعاصريه كان للاشاره الى مثال الطهر والبراءة في الديانه المسيحية ألا وهي السيده العذراء مريم وسوف نوضح ذلك بتفصيل اكبر في الموقف الثاني .

ب ـ الموقف الثاني :

في المنظر الثالث من الفصل الثالث من مسرحية روميو وجوليت حيث يدور حوار بين الاب لورنس وروميو التعيس الذي يستمع الى نطق الاب لورنس بحكم أمير فيرونا بنفي العاشق المتورط في قتل تيبالت شقيق جوليت .

وسوف نلاحظ في هذا الموقف الى أي مدى يربط شكسبير في صوره الادبيه بين العالم المادي والعالم المثالي الروحي بحيث تتكرر في صوره اشارات تناقضية بين الظلام والنور وبين هوته بعيدا عن نور جوليت وحياته في فردوسها الى آخر تلك الاشارات التي لن تجد تعبيرا واضحا لدى باكثير في ترجمته لها .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

Act Three : Scene III

..... Heaven is here
Where Juliet lives, and every cat and dog
And little mouse, every unworthy thing,
Live here in heaven and may look on her,
But Romeo may not. More validity,
More honourable state, more courtship, lives
In carrion flies than Romeo: they may seize
On the white wonder of dear Julit's hand,
And steal immortal blessing from her lips,
Who even in pure and vestal modesty
Still blush, as thinking thei oun kisses sin,
But Romeo may not; he is banished.

الترجمة الباكثيرية : (روميو وجوليت ص ١٢٥)

الخلد والفردوس حيث تحل جوليت الحبيبة .
فالكلب يمرح ها هنا ، والقط ، والفأر الصغير
جذلان في الفردوس يقدر أن يراها .
لكن روميو – ويحه – لا يستطيع !
حتى الفَراش أعز من روميو وأجدر بالكرامة .
يسطيع يلثم كفها العلوية البيضاء ، أو
يدنو فيسرق من ثناياها مجاجات الخلود !
ويلي على تلك الشفاه ! على طهارتها وعفتها
تذوب من الحياء اذا تلاقت ، اذ تسوى
قبلات أنفسها من الاثم العظيم .
لكن روميو – ويحه – لا يستطيع !

وسوف تتركز المقارنة بين النصين من حيث الوقائع اللغوية والوقائع الاسلوبية في الملاحظات الآتية :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا : ان هناك استمرارا فى الاختلاف بين الاصل الشكسبيرى والترجمة الباكثيرية لهذا الموقف من حيث علامات الترقيم ، وهو اختلاف ـ كما سبق أن لاحظنا ـ ليس مجرد تغيير فى الشكل لكنه يعكس اختلافات ـ ولو طفيفة ـ فى الشعر وفى الشهايات الدرامية لكل بيت كما حرص على ذلك شكسبير بينما حرص باكثير فى مقابل ذلك على صياغة عربية متقنة الصنعة من حيث الالتزام بالموسيقى الظاهرية لبحر الرجز الذى تفعيلته (مستفعلن)

ثانيا : ان هناك وقائع أسلوبية باكثيرية تشى بتجنبه ـ أو عدم انتباهه ـ لتلك الدلالات الروحية للبنية الدالة عند شكسبير من ذلك مثلا ايثار باكثير لفظى الخلد والفردوس على كلمة السماء التى تعتبر ترجمة اكثر دقة لكلمة شكسبير Heaven (فى البيت ٢٩ والبيت ٣٢ عند شكسبير وما يقابلها من ترجمة عربية فى السطر الاول عند باكثير)

ومن ذلك أيضا غياب ترجمة باكثير لما ورد ذكره فى الاصل عن كل الاشياء التافهة المضافة الى وصف شكسبير لكل قط وكلب وفأر بحيث يرجح ذلك الغياب عدم ميل باكثير ـ ربما كان ذلك طبقا لتصور انسانى أو عقيدى ـ الى وصف أية كائنات حية ـ مهما كان صغر شأنها أو قذارتها ـ بالشيئية التافهة .

وهناك أدلة أكبر على تصرف باكثير فى الكلمات ذات الدلالات المسيحية فى النص الشكسبيرى بحيث قام بالتخفف من دلالاتها وذلك مثل ترجمته لكلمة wonder (فى البيت ٣٦) وهى تعنى الاعجوبة أو المعجزة بحيث حولها باكثير الى العلوية (فى السطر السادس) وأيضا كلمة blessing (فى البيت ٣٧) وهى تعنى البركة ترجمها باكثير بلفظة " مجاجات " (فى السطر السابع) .

ولعل اكثر النتائج السلبية لهذا الغياب هى تلاشى بعض الابعاد الاساسية للصوره الشكسبيرية فى ترجمة باكثير . والدليل على ذلك ان باكثير قد حذف صفات الموت والظلام والعفونة المرتبطة بذباب الجثث (فى البيت ٣٥) والتى قصد منها شكسبير اظهار براعة التناقض بين رموز العدم وتلك المرتبطة بالحياه والنور والطهاره المتمثلة فى شخص جوليت (الابيات ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨)

فقد اكتفى باكثير بترجمة الرموز الحياتية الاخيرة دون أن يترجم

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ما سبقها وما يناقضها فى الوقت نفسه •

من الواضح اذن محافظة باكثير فى ترجمته على الحس التقليدى العربى الذى قد يأنف — فى جمالياته التقليدية — من ذكر الصور القبيحة المرتبطة بالعفن والجثث والذباب المحيط بالجيفة •• الخ ، حتى لو أدى ذلك الالتزام الباكثيرى الى فقدان الصوره الادبية المترجمة لاهم جماليات الصوره الاصلية •

ولا يعنى ذلك بطبيعة الحال ان شكسبير كان يقصد تقزيز مسامع أو أبصار المتلقين للصوره التى رسمها روميو للاب لورانس عن هذا الذباب — الذى دعاه باكثير "الفراش" اذ ان هذه الصوره مجرد جزئية لا يبرز دورها سوى وضعها فى موضع متناقض من جزئية وصف جوليت وكأن شكسبير قد أراد تعميق الصوره الجمالية لجوليت وذلك ليس فقط بالوصف الايجابى لها بل بتعميق الوصف السلبى لما هو ضدها • وشكسبير بذلك لم يخرج عن القاعدة الجمالية العربية المعروفة " الشىء يظهر حسنه الضد "

ثالثا : أضاف باكثير — كعادته — من عنده ألفاظا ليست موجودة فى النص الشكسبيرى وذلك مثل

جذلان	فى السطر الثالث
وجه	" " الرابع
ثناياها	" " السابع
ويلى	" " الثامن
اذا تلاقت	" " التاسع
العظيم	" " العاشر
ويحه	" " الحادى عشر

رابعا : ان المتأمل فى الحوار الدائر بين الاب لورنس وروميو طوال المنظر الثالث من الفصل الثالث سوف يلاحظ مدى التفخيم الاسلوبى الذى يستعرضه باكثير على ألسنة شخصيات شكسبير وذلك بغض النظر عن اختلاف مستوى شخصية عن مستوى الاخرى أو حتى دون ابراز لروح المداعبة التى حرص شكسبير على سريانها فى عديد من مواقف المسرحية مما أدى الى وقوع باكثير فى خطأ أسلوبى جوهرى فى ترجمته — وأيضا فى مسرحية اخناتون على نحو ما سوف نرى — ألا وهو توحيد المستوى اللغوى والايقاعى فى مختلف الشخصيات •

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٢ ــ المقارنة الثانية :

بين " روميو وجوليت " و " اخناتون ونفرتيتي "

أ ــ الموقف الاول :

في مسرحية " اخناتون " نجد باكثير ينطق اخناتون لغة تختلف في صورها الادبية عن لغة روميو في مسرحية شكسبير ، وذلك على الرغم من تشابه الموقفين اللذين يجمعان الحبيبين في كل منهما في حالة غرامية مشبوبة يتطلع فيها الحبيب ــ اخناتون / روميو ــ الى الحبيبة نفرتيتي / جوليت تطلعا الى المطلق الجمالي الذي يوحد بين الجسد والروح ، وبين الواقع والحلم ، وبين الطبيعة الانسانية والطبيعة الكونية وما فوق الطبيعة .

ففي مشهد الشرفة الشهير عند شكسبير ــ السابق ذكره في المقارنة الاولى ــ يتطلع روميو الى جوليت ليبادرها بفعل الامر : " اطلقي " Arise والغرض منه هنا التعبير عن الابتهاج بوجه جوليت/ الشمس الذي كانت قد أطلت به بالفعل قبل أن ينطق روميو بهذه الأبيات مما يعني أن فعل الأمر هنا ليس الغرض منه الطلوع ولكنه تمجيد ذلك التجلي الجمالي الذي يفوق جمال الالهة " ديانا " من ناحية ويفوق جمال رمز الطبيعة " أي البدر " من ناحية أخرى .

ثم ينطق روميو بفعل الامر الثاني " اقتلي " Kill ليعبر عن قوة جمال المحبوبة التي تبدو في جمالها طاغية قادرة على محو منافسيها من الوجود ــ أي البدر والالهة ديانا ــ وذلك في مقابل تصويرهما كحاسدين لجوليت بحيث يكون هذا التصوير السلبي موازنا للتصوير الايجابي لجوليت ومبررا لأمر القتل ــ المجازي ــ في الوقت نفسه .

ثم يأتي فعل الامر ــ أو النهي ــ الثالث على لسان روميو شكسبير Be not لكي ينهى روميو عذراءه جوليت عن أن تظل مجرد وصيفة في محراب ديانا بل أن تتجرد من ثوب العذرية العليلة لكي تقترن به ! ويؤكد فعل الامر الرابع Cast it off على هذا المعنى الذي قد يحدث صدمة لكل من يتصور روميو عاشقا عذريا يفصل بين الحب والجنس .

فاذا انتقلنا الى النص الباكثيري لنتأمل اللغة ــ أو الاسلوب ــ الذي أنطق به باكثير اخناتون في موقف مماثل لنموذجه روميو ــ هو موقف انبهار اخناتون بجمال حبيبته نفرتيتي ــ فسوف نتبين عناصر التباين وعناصر التقارب في الوقائع الاسلوبية

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بين النص الشكسبيرى والنص الباكـــثيرى ٠

ففى مخـدع نفرتيتى (الفصل الثانى ــ المنظر الثالث) يصور لنا باكثـــير نفرتيتى " نائمة ٠٠ يبدو اخناتون على مقعد صغير بجنـب السرير ينظر تارة الـــى وجه نفرتيتى وتارة الى السماء الصاحية الموصعة بالنجوم من نافذة مفتوحة أمامه تطـــل على الحديقة ــ الوقت ليل فى السحر " (ص ٦٦)

وقبل ان ينطق اخناتون مونولوجه ــ فى تسبيح الخالق لجمال خليقته ــ فاننـا نلاحظ أن باكثير قد قدم لصورته الادبية بمعظم العناصر التى قدم بها شكسبير للصوره الخاصة بـــروميو وجوليت فى مشهد الشرفة ٠ فالعنصر الليلى مشترك فى الصورتيـــن حيث يلتقى الحبيبان عـند شكسبير بعد انتهاء حفل عشاء فى بيت كابيولـت، وفـى الصورة الباكثيرية تحدث نجوى اخناتون ليلا فى السحر ٠

وهناك أيضا الحاجز المـفترض بين الحبيبين فى كلتا الصورتين حيث يفصـــل بين روميو ــ الواقـف فى حديقة كابيولـت ــ وجوليت ــ العطلة من شرفة حجرتهـا ــ يفصل بينهما المستوى المكانى ــ هذا بينما يفترض باكثير وجود حاجز آخر يفصل بيـن اخناتون المستيقظ فى ظاهره والحالم فى يقظته وبين نفرتيتى المتناومـة فى ظاهرهـا والمستيقظة فى حقيقتهـا تتسمع نجوى اخناتون حيث " ٠٠ ترفع نفرتيتى رأسهـــا وتبتسم ثم تعود الى هيئـها الاولى متظاهرة بالنوم دون أن يظـن لها اخنـاتـون " (ص ٧٠)

ثم هناك الحديقة المشتركة التى تحيط بالحبيبين والتى حرص باكثير على أن يظهر اخناتون مستلهما جمالها الطبيعى وصوحدا بين هذا الجمال وذلك الحسن البـادى على وجه نفرتيتى متخذا من التوحيـد بينهما سببا ايمانيا لتوحيد الله حتى أن باكثـير يجعل عـنوان هذا المنظر هو "الايمان " ص ٦٥ :

اخناتـون :::كيف اثنى عليك الهى ؟ بأى لســـان ؟
يا من خلـق الالوان أفانيـــن شـــتى
وأرسلها تسرى فى هـذا الكون العجيب !
.....
رب ما أندى كفيك وما أسخاك بهذا الجمال ، .....
أسُدىً يا رب خلقت النجوم تلألأ فى ظلمات الليل ؟
والجميـــل الناشـــم هذا الـى جانـــبى
كيف ابدعته كيف صورته سبحانـك يـــا رب ؟
.....

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ربي هل يعلم هـذا النائـم أن بـه عـدت لي
بعدما كـــدت تذهـــب عـــني ؟
هـذا الصـــنم الغافي : هـل يعلـم أنـي
سأحطم أصنـام الدنيـا بيديـه الناعستيـن ؟
وستشرق مـن وجهـه أنـوارك في العالميـن
(ص ٦٦ ــ ٦٩)

بدأ اخناتون نجواه بسؤال يخاطب فيه الهه ليعبر له عـن حيرته في كيفيـه التسبيح بحمده . هذا بينما كان موسى قد بدأ نجواه بمخاطبة الحبيبة/ الشمس أو الشمس/ الحبيبة . ان هذه البداية الباكثيرية ليست مصادفة في لغة باكثير بـل هي سمة أساسية تتسم بها لغته كما أنها ليست مجرد سمة أسلوبية شكلية بل انها سمة فكرية تعكس رؤيته للعالم ، فالاعجاب بالجمال الانساني هو درجة من درجـات عبادة خالق الجمال .

كذلك الحـال بالنسبة لجمال الطبيعة الكونية ، اذ يصوره اخناتون كمـرآة تنعكس فيها ابداعات الخالق . لذلك ينتقل باكثير من السؤال المعبر عن عمق التسبيح لله الى دعاء يشيد فيه المصلي اخناتون بالافانيـن الشتى المتمثلة في خلق الالـوان معددا ذلك :

في السماء وزرقتها ، في البحـر المحيـط
في النجوم ولألائها ، في انبثـاق الفلـق
في سواد الليـل البهيم وسـود الحـدق
في عناقيد العنب الأسود ، في الشعر الحالك السخيب
في بياض الطلع النضيـد وطل الصباح الغريض .. الخ

ويكثر باكثير من هذه الجمل الخبرية التي لا تتقدم جديدا في الصورة الادبية اذ انها لا تتجاوز الواقـع الى المجـاز . ثم يعلق كاتبنا على هذه الجمل الخبريـة بأسلوب تعجب " رب ما أنـدى كفيك وما أسخاك بهذا الجمال " وهي جملة انشائيـة تكـرر نفس المعنى الذي سبق أن رددته باكثير في جمله السابقه . ثم يعود باكثـير الى الاسلوب الاستفهامي الذي يعبر عـن حيرته هذه المرة في كيفية خلق حبيبتـه نفرتيتي على هذه الصورة البديعة معددا من جديد محاسن خلقها ــ مثلما عـدّد من قبل محاسن خلق الطبيعة الكونية .

وكأن باكثير يرسم هذه الصور رسما منطقيا متسلسلا منتقـلا من الكل الى الاجـزاء

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أو من العام الى ما هو خاص بحيث بدأ بتسبيح الخالق ثم بالاشادة بعظمته فـــى الطبيعة الكونية ثم الطبيعة الانسانية .

ثم يصرح اخناتون بأنه لم يعبد هذا الصنم الغافى ــ أى نفرتيتى ــ بل انـــه أحب فى نوره النور الالهى ، وسوف يحطم بيديه الناعمتين أصنام الدنيا . ويسهـــب باكثير فى تكرارات أسلوبية للتأكيد على هذا المعنى ، وكأنه يخشى على اخناتـــون أن يعبـد جمال نفرتيتى ويرأ بصورته من هذه الشبهة أو الصورة التى قد تنافـــى صورة الايمان التقليدية التى حرص باكثير على اظهار اخناتون ملتزما بها :

ربى ! لا تسخط علىّ اذا أسلمت فؤادى اليه
ما أعبده يارب ولكـن أعبـد وجهـك فيـــه
عاودنـى اطمئنانى اليك من اطمئنانى اليـــه
وهدانى الى الايمان بحسنك ايمانى بجماله !
كيف اثنى عليك الهى ؟ بـــأى لســـان ؟
.....
عجبا كيف استطاع هذا الجميـل الصغـــير
أن يجعلنى كلى عينا لشهود الجمال الكبير ؟
كيف استطاع هذا الذى لا يعى الآن شيئا من صوتى
أن يجعلنى كلى أذنـا لسماع لـغى الأشـــياء
مسبحـة باسـمك ؟

ب ــ الموقـــف الثـــانى :

هناك موقـف انفعالى آخـر يرسم فيه باكثير صـورة أدبية شديدة التأثر بتـلك التى رسمها شكسبير فى موقـف مماثل . ونستطيع أن نتبين ذلك من الحوار الـــذى يدور بين الامير اخناتون وأمه (الفصل الاول ــ المنظر الثانى) وذلك عند مقارنتـه بالحـوار الذى أداره شكسبير بين روميو وأبيه الروحى لـــــــــــورنس (Act Three Scene III)

فالصورة الادبية الشكسبيرية لروميو فى هذا الموقـف تجعله يبدو كطفل مهـــدد بالحرمان من أمه على الرغم من أنه فارس شجاع نبيل أودت شجاعـته وقتله تيبالـــت بحلمه فى البقاء الى جانب جوليت حيث تم نفيه من " فيرونا " . ويمهـد الاســـلوب الشكسبيرى للتذير بضياع روميو ولانطلاق قذائف الغضب من هذا العاشق الملتـــاع وذلك بعد اصطدامه بكلمات لورنس الاولى :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

Romeo, come forth; come forth, thou fearful man I
Affication is enamoured of thy parts 2
And thou art wedded to calamity 3

روميـو هلم هلم يا هـذا الهيوب
الهم مغرى دائما بمناقبـــك
وكأنما زوجت من همـوم الخطوب

ان البدء بنداء "روميو" (وهو خارج الصومعة) يثير التفات المتلقى ولهفتـه لرؤية ذلك المنادى الذى يلح عليه لورنس لدخول الصومعة بتكرار أمـر النـداء come forth مرتين ، ثم بنعته بالهيوب fearful بحيث يثير هـذا النعت في نفس المتلقى شفقه حـرى تتواصل مع ندمه على ما توريط فيه من قبل عندمـا اندفع لمبارزة تيبالت حتى الموت . كذلك فان لفظة " الهيوب " تمد ظلها الثقيـل على مستقبل روميو الذى يستحق أن يهاب هيبة الموت

ويبدأ البيت الثانى بلفـظة " الهـم " Affication بحيث تقابـل روميو فى بداية البيـت الاول وكأن شكسبير أراد أن يوحـى بهذا الاسلوب بأن روميـو صار هو الهم ، وكأنه لم يـتزوج امرأة بل تـزوج كارثة وقد توجها باكثير " وهـم الخطوب " بحيث تجاهل روح المداعبة فى النص الاصلى وجعل لورنس خطيبـا مـفوها بحيث يحسب ذلك على باكثير ــ المترجم والمؤلف ــ بسبب توحيده للمستوى اللغوى والايقاعـى فى مختلف الشخصيات وبرغم اختـلاف المواقـف الجادة عن المواقف الهزلية كما اتضح من مقولة لورنس الهزلية .

وبمجرد أن يدخـل روميو صومعـة لورنس يبادره بسؤال متسارع الايقاع تتلاحق فيه أداة الاستفهام what ثلاث مـرات :

Father, what news ? What is the Prince's doom? 4
What sorrow craves acquaintance at my hand 5
That I yet know not? 6

ماذا وراءك يا أبى ؟ ويم الامير قضـى علىّ ؟
وأى خطب يشـتهى سببا يمـت به الـى ؟
ولم يكن من قبـل معروفـا لـدى ؟

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم نلاحظ أن شكسبير لا يترك لورانس يجيب على تساؤلات روميو المريره دون أن يشارك الاب الروحى طفله المسكين فى آلامه بأسلوب التوجع فى جملـــــــته :

Too familiar

Is my dear son with such sour company

يا شد ما ألفتك أسراب الهمـوم بـنّى

ثم يعبر الاب لورنس عـن اضطراره الى القاء الخبر الاليم الخاص بحكم الامـير

I bring thee tidings of the Prince's doom

وقد تصرف باكثير فى هذ ه الجملة الخبرية التسليمية تصرفا غير دقيـق وذلك بتحويلها الى جملة استفهامية :

هل أنهى اليك قضاء مولانا الامـــير ؟

ثم يرد روميو بسؤال يفيد التأكيـد على فظاعـة هذا القضاء :

What less than doomsday is the Prince's doom ?

أقل من يوم القضاء فظاعة هذا القضاء ؟

وكأن روميـو يريـــد أن يقـــول :

لا أقل من يوم القضاء فظاعـة هذا القضـاء !

أو : ان فظاعة هذا القضاء تفوق يوم القضـــاء

وعند هذا السؤال المرير تتوقـف سلسلة الجمل الاستفهامية المتولدة تباعـــا فى هذا الحوار ــ وقد استخدمها شكسبير لاغراض متباينه كثيره كما رأينا ــ فـــاذا بالاب الروحى لورانس يلقى بجملتين خبريتين أولاهمـا لتخفيف حدة الجملة الثانيـــة وتلطيف وقعهـا الخطير على روميو حتى يتوقـف هذا الاخير عـن الاستغراق فى حالـة اليأس التى كادت تدفع بروميـو الى التمرد على القضائين المدنى ــ فى فيرونـــا ــ والالهـــى :

A gentler judgement vanished from his lips

Not body's death, but body's banishment

لورنس : أحـنى قضاء ند من شفة الامـير

قضى بأن ينفى المدين وما ارتضى أن يقتلوه

ان صيغة فعل التفضيل هنا ــ أحنى gentler ــ توحى بأن روميو محظوظ بهذا الحكم الحانى لا الجانى عليه . أما لفظة " المدين " فهى وحدة لغوية باكثيرية مختلفة عن الوحدة اللغوية الاصلية ذات الدوية وهى لفظة جسد أو فرد body

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وتبدو الحساسية الشعرية الشكسبيرية هنا ماثلة فى التهوين ـ على لسان لورنس ـ من قسوة الحكم بجعله مجرد انتقال مكانى لفرد (فى النصف الثانى من البيت الاخير) وهذا أهون من موت جسده (فى النصف الاول من البيت) وهذه التورية لم يفطن اليها باكثير فى ترجمته .

واذا تركنا هذا الحوار ـ لنعود له بعد قليل ـ وتأملنا الحوار الباكثيرى الدائر بين " تى " وولدها اخناتون المفجوع فى غياب زوجه الاولى " تادو " بالموت المفاجئ فان أول ما نلاحظه أن باكثير قد أفرغ معظم ما فى جعبة تى من حيل منطقية وعاطفية وايمانية للتخفيف من حزن اخناتون وذلك فى خمسة عشر سطرا فى بداية المنظر الثانى من المسرحية ، بحيث يرد عليها اخناتون بعدة مونولوجات مطولة لا تقطعها تى الا بجمل قصيرة فيها ما سبق أن طرحته فى مونولوجها الجزائى الاول :

تى : رفقا يابنى بنفسك ، حتام هذا الحزن العميق ؟
رفقا بشبابك هذا الغض وجسمك هذا الرقيق .
لا تجعل للافكار عليك سبيلا
وتناس الماضى واصبر على ما نالك صبرا جميلا
هذه سنة الدنيا لا تولد فيها لتبقى
ولا تحيا فيها الا لتموت
ان تمت (تادو) فلقد ماتت قبلها (حتشبسوت)
ولعل الرب أتون دعاها لخير فلبت نداءه
ولعل الرب أتون دعاها ليلقاها فأحبت لقاءه
انها يابنى استراحت من أعباء الحياة
واستقرت بدار الخلد يمتعها بالنعيم الأله
ان تحزن لها فلما عند الرب خير وأبقى
أو تحزن لنفسك فارفق بنفسك رفقا
لا تجمع عليها مصاب النفس وموت الحبيب
فالعاقل من يتلقى خطوب الحياة بصدر رحيب
(ص ٣٢ ـ ٣٣)

وقد يقول قائل ان تى هنا تعزى اخناتون فى وفاة زوجته وهو موقف يختلف عن تعزية لورنس لروميو بسبب نفيه وابعاده عن بلده . الا أننا سوف نلاحظ عند متابعة ردود روميو على لورنس كيف يفضل موته على ابعاده عن جوليت وهو حى شريد .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولعل المتأمل فى الاسلوب الباكثيرى الناطق به لسان تى مخاطبا اخناتـــون يجد فى هذا الاسلوب عزاء تقليديا يكرس المنطق الدينى ويدعو اخناتون للتسليـــم بالواقـــع الخارجى دون ابداء المشاركة الوجدانية للواقع النفسى لاخناتون وذلك علـــى العكس مما فعله لورنس مع روميو ٠

ذلك أن الجمل العزائية الموجهة من تى تتخذ فى معظمها صيغة الامر أو النهى :

رفقا ـ لا تجعل ـ وتناس ـ فارفق ـ لا تجمـــــــــع

أما بقية الجمل فانها تتخذ صيغة التسليم بالحكمة القدرية للموت من ناحيـــــية وبالنصيب البشرى من الموت الدائر على كل انسان من ناحية أخـــرى :

هذه سنّة الدنيا ـ ان تمت ٠٠ فلقد ماتت ـ ولعل الرب ٠٠ ـ انها ٠٠
استراحت ـ واستقرت ٠٠ ـ ان تحزن ٠٠ فلما ٠٠ ـ فالعاقل من ٠٠٠٠

ثم يبدو تأثر باكثير بشكسبير فى هذه الصوره الادبية عندما يجعل اخناتون يعبر عـــن رفضه للحكم القدرى بموت تادو تعبيرا مماثلا لرفض روميو الحكم بنفيه عن جوليت ٠

فاخنـــاتون يطعن فى حكمة أتـــون قائلا :

وتقولين علّ الرب أتـــون أراد بها خـــيرا
أى خير لها فى أن لا تراني يا أمـــــاه
قولـــى بالحرى لعل أتـــون أراد بها شـــرا
أى شر أعظم من أن لا تلقانى يا أمـــــاه

(ص ٣٣)

فقد سبق لـــروميو أن طعن فى الحكم بنفيه قائـــلا :

Ha, banishment ? Be merciful , say " death " ,
For exile hath more terror in His look ,
Much more ,than death ; do not say banishment

بالنفى ! يا ويلاه ! كـــن أحـــنى على ضعفى ، وقـــــل
بالموت ، فالتشـــريد أهول منه مطّلعـــا وأفظـــــــع
فبحـــق ربـــك لا تقـــل " بالنفـــى " يا أبتـــــاه !

(ص ١٢٣ ـ ١٢٤)

والجدير بالملاحظة أيضا أن باكثير يورد جملة على لسان اخناتون تعبر عـــــن الاختصاص بالألم له وحده عندما خص أتون حبيبته تـــادو بالموت دون سواها مـــــن النســـاء :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أو لم يلف مخلوقة غير تادو لتلقاه ؟

هذا الاسلوب الاستفهامى الذى يستنكر الاستثناء ، كان شكسبير قد عبر عنه تعبيرا مسهبا يعدد فيه استثناء روميو دون غيره من الكائنات بل والجماد لاختصاص روميو وحده بالبعد عن جوليت أى بالموت .

They are free men , but I am banished

انى أنا المنفى وحدى والخلائق مطلقون

(من الملاحظ أن شكسبير اهتم بحركات النبر Stress لتوصيل الشحنه الانفعالية الخاصة ببعض الكلمات مما افتقده باكثير فى ترجمته وحاول تعويضه بألفاظ التفخيم مثل ويحه مالخ الا أن ترجمة باكثير لكلمة men بـ " الخلائق " كانت بالغة التوفيق لانها جمعت الى جانب البشر الذين يقارن روميو حظه بحظهم تلك الكائنات التى سبق أن ذكرها شكسبير فى ذلك الموضع)

كما أن هناك ملاحظة ذات أهمية بالغة تتمثل فى تعبير الكاتبين عن ارتباط الحب بالجنس ارتباطا وثيقا لا تخبو جذوته حتى فى أشد المواقف حزنا أو غضبا بل لعل تلك المواقف هى بمثابة النار التى تزيد هذا الارتباط الوجدانى الغريزى توهجا :

روميو : حتى الفراش ...

يسطيع يلثم كفها العلوية البيضاء ، أو
يدنو فيسرق من ثناياها مجاجات الخلود !
ويلى على تلك الشفاه ! على طهارتها وعفتها
تذوب من الحياء اذا تلاقت .....
لكن روميو ـ ويحه ـ لا يستطيع
(ص ١٢٥)

اخناتون : لا توجد فى الارض جوهرة مثل تادو
وأحسبها غير موجودة فى السماء
طالما كانت تستيقظ فى الاسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عينىّ فى رفق حتى لا توقظنى
وأسارقها الطرف حينا فحينا فألمح فى
هفتيها ارتعاش الصبى قد اختلس الحلوى ... (ص٤٤)

من كل هذه المواقف المقارنة تتضح لنا أهم الوقائع اللغوية والاسلوبية التى تميز بين النص الشكسبيرى والنص الباكثيرى على النحو التالى :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا : ـ رسوخ الخلفية الميثولوجية اليونانية جنبا الى جنب مع الخلفية الدينية المسيحية فى الاسلوب التصويرى عند شكسبير كما اتضح ذلك من استعاراته الخاصة بالهة الجمال عند الاغريق (ديانا) من ناحية واستعاراته المستمدة من لقب السيده العذراء The Lady والملاك المنير bright angel والحاج Pilgrim والهيكل المقدس Holy shrine الى آخر هذه الامثلة التى ذخرت بها أبيات مشهد الشرفة .

ـ وفى مقابل ذلك ثبت رسوخ البلاغة العربية التقليدية والروية الدينية المحافظة على الصور الادبية عند باكثير سواء كانت فى نصه المترجم أو نصه المؤلف .

ثانيا : ـ تأثر شكسبير بالمفهوم الطبيعى للجمال الذى لا ينفصل فيه الجنس عن العاطفة وقد عبر عن ذلك تعبيرا لغويا مماثلا للغة الصلوات البدائية فى محراب الالهة الاغريقية ديانا .

ـ ترجيح باكثير للاتجاه المثالى على الاتجاه الواقعى فى تصوير الحب الاخناتونى مجردا اكثر من كونه مجسدا ، حتى انه جعل تادو تقبل جبين زوجها اخناتون النائم بجوارها قبلة صبى وليست قبلة امرأة ! (ص ٤٤)

ثالثا : ـ اعتماد شكسبير على النبر فى تمييز ايقاع بعض الكلمات وجرأته فى تشكيل ألفاظه تشكيلا حرا دون مبالاة بالاجرومية الانجليزية السائدة فى عصره (١)

ـ التزام باكثير بقاموس اللغة العربية التقليدية الرصينة ، وتعويض الايقاع الخافت فى نصوصه ـ ومنها النص المترجم عن شكسبير ـ باضافة الفاظ فخمة قد تفقد بعض المواقف الكوميدية خفتها وقد تعطل المستوى الايقاعى لبعض المواقف الاخرى .

رابعا : استلهام شكسبير لخياله من الخبرة ومن الطبيعة(٢) ، بينما اعتمد باكثير على صور وتشبيهات جاهزة فى معظمها وكثر تداولها فى التراث الادبى .

---

(١) New Swan Shakespeare, Op.cit., P.P. VII - X

(٢) Ibid., P.P. XI - XII

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل الثامن

الحوار الدرامي

هناك نظرية ترصد أنواع الحوار في المسرح رصدا علميا دقيقا وشاملا وذلك وفق التقسيمات التالية[1] :

١ ـ حوار مشبع تماما في الكتابة ويستلهم لغة الادب المكتوب بحيث يبدو موقف الحوار أدبيا ولغته أدبية أيضا (Literary - Literary)

٢ ـ حوار مشبع تماما في الكتابة ويستلهم لغة الكلام المنطوق بحيث يكون موقف الحوار أدبيا ولغته لا أدبيه (Literary - Oral)

٣ ـ حوار غير مشبع كتابة ولكنه يستلهم لغة الادب المكتوب بحيث يكون مناقضا للنوع الثاني (أي موقف الحوار لا أدبي واللغة أدبية (Oral - Literary)

٤ ـ حوار غير مشبع كتابة ويستلهم لغة الكلام المنطوق مما يجعله مناقضا للنوع الاول (أي موقف الحوار لا أدبي ولغته لا أدبية (Oral - Oral)

والمقصود بالحوار المشبع كتابة هنا هو ذلك الحوار الذي يتحقق فيه الحدث كاملا مثلما يتحقق معنى المسرحية كاملا أيضا وذلك على مستوى اللغة المكتوبة Literary بحيث لا يفسح في النهاية مكانا لنشاط بقية عناصر المسرحية من ايماء واشارة وتمثيل ومناظر مسرحية واضاءة الى آخر هذه العناصر الخاصة بالعرض المسرحي والتي ينبغي أن يترك الكاتب الدرامي لها فرص الاستخدام من خلال اكتفائه بالحوار غير المشبع اشباعا تاما بلغة الكتابة Oral

ولعل أنسب أنواع الحوار الدرامي للمسرح الواقعي ـ وفقا لهذه النظرية ـ هو النوع الاخير. هذا بينما يقترب النوع الاول من حوار المسرح الفكري أو المحاورات الفكرية، ثم يقترب النوع الثاني من لغة الميلودراما ومسرحيات الوعظ الاخلاقي ـ أو مسرح الخطاب الديني المباشر والخطاب السياسي المباشر ـ أما النوع الثالث فهو يتمثل في المسرحيات الشعرية والمسرحيات التاريخية الرومانسية .

---

(١) Erika Fisher - Lichte : " The Dramatic Dialogue : Oral or Literary Communication ? " , Semiotics of Drama and Theatre , ed. by Herta Schmid .. , Amest - erdam, Philadelphia 1984, P.P. 137- 163 - esp. P.P. 139 - 140

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وبصفة عامة يعتبر الحوار الدرامى هو الاداة الوحيدة التى يملكها الكاتب المسرحى لانتاج بنائه الدرامى من شخصيات وأحداث وصراعات تزخر بها أية مسرحية . ولما كنا قد تعرضنا لعناصر البناء الدرامى فى مسرح باكثير من قبل ـ النماذج البشرية[1] التى تمثل أهم شخصيات مسرح باكثير ، والمواقف الدرامية[2] التى ترتبط بدورها بأهم الاحداث وبطبيعة الصراعات الرئيسية والجانبية التى حسمتها تلك المواقف الدرامية ـ وان كان تعرضنا لهذه العناصر قد ظل محكوما برؤيتها مقارنة بمصادرها الاجنبية ، الا أننا لم نتعرض بالتفصيل لدراسة طبيعة الحوار الدرامى الباكثيرى والخيار الشعرى السابق على الخيار النثرى عند باكثير .

والملاحظة الاولية الجديرة بالذكر هنا أن باكثير بدأ أولى تجاربه الحوارية ـ ولا نقول المسرحية حسب اعترافه هو[3] ـ بأداة شعرية تقليدية فى عمله الحوارى الشعرى الاول " همام أو فى عاصمة الاحقاف " ثم أدت دراسة باكثير للادب الانجليزى الى افتتانه بشكسبير ومحاولة ترجمة فصول من مسرحيته (الليلة الثانية عشرة) ولكن على طريقة الشعر المقفى المألوف ، ثم قام باكثير بترجمة مسرحية " روميو وجوليت " مستخدما أداته الشعرية الجديدة ـ الشعر المرسل المنطلق ـ واستخدم نفس الاداة فى بناء الحوار الشعرى لمسرحيته " اخناتون ونفرتيتى " و " الوطن الاكبر " ثم انقلب باكثير على الحوار الشعرى بلاستخدام الحوار النثرى فى سائر مسرحياته .

---

(١) فى الباب الاول

(٢) فى الباب الثانى

(٣) فن المسرحية ، ص ٧ ، ٨ ، ٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أولا : الحـــوار الشـــعرى

بدأ علي أحمد باكثير شاعرا تقليديا ــ يلتزم بوحـدتي الوزن والقافية ــ وكـــان " مثله الاعلى في الاقدمين أبو الطيب المتنبي وفي المحـدثين أحمد شـــوقي " (١) ثم تفتحت عينا باكثير على الشاعر أحمد شوقي ــ كرائد للشعر المسرحي هذه المـرة ــ حيث يعترف باكثير بالدور التأثيري المزدوج للشوقيات الشعرية والدرامية عليـه فـــي شعره التقليدي وفي مسرحياته المبكرة التي تعتمد على الحوار الشعري التقليدي (٢)

ويبادر باكثير بخوض أولى تجاربه الحـوارية الشـعرية التقليدية وذلك بفقـدان البناء الدرامي في تلك المحاولة التي كان عنوانها " همام أو في عاصمة الاحقاف " (٣) فانها لا ترتفع بحوارها الشعري الى مستوى المسرح الشعري لانها ليست سوى " قصائـــد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها اطار واحـــد . ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية الا على سبيل التجـوز لافتقادها الى المقومات الاساسية للمسرحية من بناء وحركة وحـوار ورسم شخصيات (٤)

وكل ما يحسب للتجربة الحـوارية " همام " أنها تعبر عن صرخة عالية من باكثـير في وجه الفساد السياسي والاجتماعـي والديني السائد في مجتمعه الحضري الاول بـل وفي المجتمع العربي والشرقي عـموما في ذلك الحين ــ كتب باكثير هذه الحواريـــــة عام ١٩٣٤ ــ ولهذا اتسمت أبيات هذه المحاورات الشعرية بالنـبرة الخطابية القائمـة على أساسين :

الاساس الاول : هو الشعر التقليدي الذي توقـف عند مرحلة البيت الشعـري ذي الشطرين المتوازيين عـروضيا .

الاساس الثاني : هو غائية الدعـوة الاصلاحية العامة

ويكفي أن نتبين تلك النبرة الخطابية في تلك الابيات التي ينصح فيها همـــام ــ لسان حال باكثير ــ أختـه " زهـراء " بالقيـام بتنويـر شقيقاتها في المجتمـــع

---

(١) باكثـير : فن المسرحية ص ٦

(٢) نفســـه

(٣) باكثير : همام أو في بلاد الاحقاف ، القاهرة ، مؤسسة الصباح ١٩٦٥

(٤) نفس المرجـع ص ٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تنويرا دينيا واجتماعيا ينزيح عن عيونهن عصابة الاوهام والخرافات[١] :

صار فرضا عليك أن تنشرى هذا الهدى فى جماعة النسوان
فهدى الشعب من هدى أمهات الشعب فى كل موطن وزمان
وبنات الاحقاف أولى بأن يحذقن شتى العلوم والعرفان
وبأن يطهرن من لوث الاوهام مما يخل بالايمان
فيرين الحياة من غير معنى غير تلك الحياة وهى معانى

وقد وصل تجاهل باكثير ــ أو جهله بالفن الدرامى فى تلك التجربة ــ الى حد أنه أنشأ قصائد مطولة موحدة الوزن والقافية يتراوح طولها بين ستة وعشرين بيتا [٢] وأربعين بيتا [٣] وقد وصل طول احدى القصائد الملقاة على لسان " همام " بطل المحاورة فى المشهد الاول من الفصل الثانى تسعة وستين بيتا [٤] .

ومما تجدر ملاحظته أيضا تلك القصيدة الاربعينية التى استغرقت مشهدا بكامله هو المشهد الثانى من الفصل الرابع حيث اتخذ باكثير من تلك القصيدة ذريعة لاجراء مونولوج يعبر عن نفسية همام وهو يبكى حاله وحيدا .

الا أن هناك مسرحيتين استخدم فيهما باكثير الحوار الشعرى التقليدى استخداما اكثر وعيا بالفن الدرامى ألا وهما المسرحيتان الغنائيتان : " قصر الهودج " و "شادية الاسلام : الشيماء" . فعلى الرغم من تقليدية الشعر المسرحى ــ وحدة الوزن والقافية ــ السائدة فى هاتين المسرحيتين الا أن باكثير انقذ ــ نسبيا ــ حواره الشعرى التقليدى فيهما من المونولوجات المطولة التى أشرنا اليها فى تجربته الحوارية الاولى " همام " ، كما أنقذ باكثير البناء الدرامى لهاتين المسرحيتين من التفكك الذى ظهر به بناؤه الدرامى فى " همام .. " .

ويبدو أن تماسك البناء الدرامى فى " قصر الهودج " يرجع الى اعتماد باكثير فى بناء هذه المسرحية على قصة تاريخية تتعلق بغرام الخليفة الآمر بأحكام الله

---

(١) المسرحية ص ٢٧
(٢) " " ٣٥ "
(٣) " " ٩٧ "
(٤) " " ٤٩ "

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفاطمى بالبدويات العربيات ومنهن البدوية الحسناء " سلمى " ، ابنة عم "ابن مياح" وخطيبته التى ظلت متعلقة الخاطر بابن عمها حتى تحررت من قيد الاقتران بهذا الخليفة .

كذلك فعل باكثير الشيء نفسه فى بنائه الدرامى لمسرحية " شادية الاسلام " حيث اعتمد على المأثورات الدينية المتعلقة بايمان الشيماء بالاسلام ونشر الدعوة الاسلامية بالترتيل الدينى ومخاصمة زوجها " بجاد " حتى أسلم .

وعلى الرغم من توفر بعض المقومات الدرامية فى هاتين المسرحيتين ـ أى تجنب المونولوجات المطولة والحرص على وجود حبكه منطقيه متسقة تنتظم الاحداث والحوار ـ الا أن الحوار الشعرى التقليدى عند باكثير لم ينجُ من المباشرة الفجة حتى تكاد الابيات الشعرية الا تفقد شيئا من معناها اذا اعيدت صياغتها نثرا ، هذا مع ملاحظة أن " اللغة الدرامية الحقة يجب أن تكون اكبر من النثر " (١) . فالنظم الباكثيرى هنا لم يمنح شاعرية حقيقية للغة الدرامية بحيث تتخطى الوظيفة الاشارية الى الوظيفة الايمائية والرمزية والايقونية . كما أننا سوف نلاحظ امكانية فصل أبيات شعرية من المسرحيتين عن السياق العام وهذا ما تتجنبه المسرحية الشعرية الجيدة التى فيها " لا يمكننا فصل التعبيرات والالفاظ بايقاعها عن سياق المسرحية وكيانها " (٢)

ففى مسرحية " قصر الهودج " نقرأ هذا الحوار المنظوم المفتقر الى الشاعرية الدرامية :

ابن مياح : أنت لابد غدا تاركة أرضا بها أهلى وأهلك
فلنغادرها معا من قبل ان يفترقا شملى وشملك

(يدخل الشيخ عمار والد سلمى)

عمار : أتتويان الرحيل ويحكما ؟

سلمه : (مضطربة) لا يا أبى

عمار : قد سمعت قولكما
فكرتما فى صفاء عيشكما

---

(١) باميرجا سكوين : الدراما فى القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ص ٦٥

(٢) T.S.Eliot:Poetry and Drama, London,Faber & F.1951 P.12

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ففكرا فى حيـاة شيخكمـــــا

اليس مولى البلاد يقتلـــنى

ان ظـن أنى الذى أطاركمـــا

ابن مياح : صدقت ياعم قد ندمت علـى

تحريض سلمى علـى الفـرار معـــى

أردت خيرا وأنت والدنـــا

فأمر كلينـــا بما تشـا نُطِـــع

سلمى : أبى ، فما نحن فاعلان اذن

رحماك بى ! انى على وجـــل

عمار : يسوءنى أن يحال بينكمـــا

وبين ما ترجـوان مـن أمـــل

(مسرحية قصر الهودج ص ١٠ ــ ١٣)

ويحاول باكثير أن يبرز ذلك الحـوار المنظوم التقليدى ــ وأمثلته كثيرة فى " قصر الهودج " ــ والذى لا يرقى لمستوى الحوار الشعرى ، تبريرا يربط بين الغنائيـة والجماهيرية والسطحية . اذ أن باكثير يقول : " جعلت وكـدى فى هذه المسرحيـة الغنائية أن تتوفر فيها صفة تطويع لغتها بحيث يفهمها الجمهور العادى بـــدون صعوبة مع الاحتفاظ بالاشراق والروعـة الشعرية " . (قصر الهودج ص ٤) وقد أوقـع باكثير حواره الشعرى التقليدى فى معادلة ناقصة اذ اكتفى بالغنائية استجابة للجمهور العادى دون أن تسمو تلك الغنائية الى مستوى الاشراق أو الروعـة الشعرية الـتى كان يطمـح اليها فى " قصر الهودج " .

وقد تكرر ذلك الاخفاق الاسلوبى فى " شادية الاسلام " عندما جعل باكثـير أبياتها المنظومة نظما تقليديا مجـرد أغان تردد ها الشيماء فى خاتمة معظم الاحـداث ولم يكن لاغانى الشيماء دور رئيسى مصاحب للحـركة الدرامية . وهذا ما يأخذه " اليوت " على الشاعر الدرامى الذى لا يأخذ فى اعتباره " الاقتصاد فى استعمال النثـر فـى المسرحية الشعرية ، حيث أن ادخال الحوار النثرى يؤدى الى تشتيت انتبـــاه المشاهدين من المسرحية الى وسيلة التعبير عنها " (١)

---

(١) T.S.Eliot:Poetry and Drama,Op.cit.P.12- 15

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعلى طريقة باكثير فى الالتزام شبه الحرفى بالمأثور الدينى وبالروايات التاريخية وكذلك بالغاية التعليمية المباشرة ، فقد جعل اغانى الشيماء مجرد أناشيد دينية وأدعية وتراتيل ومدائح نبوية وابتهالات للخالق ودعوة للخلق وتبشير لهم بالرسالة الاسلامية .

ولذلك فاننا نجد غنائيات الشيماء عند باكثير لا تؤدى دورا دراميا باستثناء ذلك الحوار الشعرى الذى أداره الكاتب فى المشهد الاول من الفصل الاول بين " صوت سماوى يتردد فى الافق فى لحن حزين رهيب " وبين " الشيماء " حيث يقوم هذا الحوار بالتكثيف الدرامى لرؤية العالم المتخبط فى الضلال والتيه فى الجزيرة العربية قبل الاسلام :

الهاتف : أواه ! أواه ! أواه ! قد بلغ الخطب أقصاه
العالم اليوم قد تاه وضل فى الليل مسراه

الشيماء : أواه ! أواه ! أواه ! قد بلغ الخطب أقصاه
العالم اليوم قد تاه وضل فى الليل مسراه

المجموعة : أواه ! أواه ! أواه !

(شادية الاسلام : ص ٣ ــ ٦)

وتظل الشيماء ــ كصوت بشرى ــ ترد على الهاتف ــ كصوت سماوى ــ بنفس الابيات مما يجعل الحوار الشعرى هنا يقوم على الجدل الصوتى الذى يعكس مشاركة وجدانية تامة بين الارض والسماء أو بين الانسان وما فوق الانسان .

وهناك استثناء آخر للتوظيف الغنائى الهامشى فى هذه المسرحية عندما يجعل باكثير لغناء الشيماء دورا حيويا فى خدمة أبويها اذ " ترفع عقيرتها بالغناء ــ فى الطريق الى مكة ــ فلا يلبث القوم ــ الذين سبقوا بدوابهم القوية دواب أبوى الشيماء ــ اذا سمعوا غناء الشيماء أن ينتظروها وأبويها حتى يلحقوا بالسابقين :

الشيماء : (تغنى)

هيا بنى سعد للخير والرفد

الابوان : هيا بنى سعد للخير والرفد

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجميع : (أصواتهم من بعيد) يرددون بيت الشيماء

الشيماء : نطوف بالكعبه لله داعينا

أن يكشف الكربه عن أهل وادينا

الجميع : (تقترب أصواتهم)

هيا بنى سعد للخير والرشد

(ص ١٠ ـ ١١)

وقد أدى التزام باكثير بوحدتى الوزن والقافية فى حواره الشعرى التقليدى الى حرمان هذا الحوار من التركيز الدرامى الذى تتميز به اللغة الدرامية .

وسوف ننتقل الى دراسة اللغة الدرامية فى مسرحيات الحوار الشعرى المرسل الباكثيرى ، ونبدأ تلك الدراسة بالتعرض لترجمته الشعرية المرسلة لمسرحية شكسبير " روميو وجوليت .

الحوار الشعرى المرسل :

انتقل باكثير بلغته الدرامية من الحوار الشعرى التقليدى فى أعماله الثلاثة ـ "همام" و " قصر الهودج " و " الشيماء " ـ الى الحوار الشعرى المرسل المنطلق RUNNING BLANK VERSE فى أعمال ثلاثة درامية أخرى هى :

١ ـ ترجمة مسرحية روميو وجوليت لشكسبير

٢ ـ مسرحية اخناتون ونفرتيتى

٣ ـ مسرحية الوطن الاكبر (ابراهيم باشا)

واذا كان باكثير قد اعترف بتقليده لاحمد شوقى فى شعره المسرحى التقليدى فانه اعترف أيضا بافتتانه بالمسرح الشعرى الشكسبيرى [١] وبمحاولة تقليد الشعر الانجليزى المرسل فى أعماله الثلاثة المشار اليها (ترجمة وتأليفا) .

وقد تراوحت محاولات باكثير فى استلهام اللغة الدرامية الشكسبيرية بين " ترجمة فصول من مسرحية (الليلة الثانية عشره) على طريقة الشعر المقفى المألوف ونشر بعض ذلك فى مجلة الرسالة (رسالة الزيات) وبين ترجمة مشهد من مشاهد روميو وجوليت على طريقة الشعر المرسل " [٢]

---

(١) ، (٢) باكثير : فن المسرحية ص ٨ ، ٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد هاجم النقاد المحافظون تحرر باكثير من عمودية الشعر التقليدي من ناحية وجرأته على التعددية العروضية في ترجمته " روميو وجوليت " من ناحية أخرى حتى سخر بعضهم من تلك التعددية وأسماها " مجمع البحور " حاكما بالموت القريب لتجربة الشعر المرسل الباكثيري (١) .

هذا بينما أشاد النقاد والكتاب المستنيرون بريادة باكثير لمجال الشعر المرسل " كواحد من المبتكرين للشكل الجديد للشعر " (٢) و " كواحد من الثائرين الاوليين في انطلاقتهم من حدود الشكل ومخالفتهم لمألوف الشعر العربي " (٣)

غير أن هؤلاء النقاد المشيدين بدور باكثير الريادي في مجال الشعر العربي الحر لم يجعلوا ريادة هذا الشعر حكرا على باكثير وحده بل أشركوا معه الشاعر المصري خليل شيبوب والكاتب المصري محمد فريد أبو حديد الى جانب التنويه بفضل جماعة أبوللو في مصر وشعراء في العراق وغيرهم (٤). هذا بينما يؤكد باكثير على أن تجربته في الشعر المرسل المنطلق هي " التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي . تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة ثم ظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكه بعد انطلاقهما بعشرة أعوام . ثم مالبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله " (٥)

بل ان باكثير يبادر - في مقدمة طبعته الاولى لمسرحية اخناتون ونفرتيتي - بتوضيح اختلاف مفهوم الشعر المرسل المنطلق عنده عنه لدى الشعراء المحدثين كالزهاوي وأبي حديد وغيرهما . فعند كاتبنا يكون الشعر المرسل المنطلق قائما على اعتبار البيت ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف " وانما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثه أو أكثر دون أن يقف القارئ الا عند نهايتها وهذا هو معنى المنطلق هنا . أما معنى المرسل فواضح أي أنه

---

(١) محمد عوض : " مجلة الرسالة " ، القاهرة ، العدد الخامس ١٩٣٣ ص ١٠ ، ١١
(٢) صلاح عبد الصبور : " تجربتي في الشعر " ، القاهرة ، مجلة فصول (اكتوبر ١٩٨١) ص ١٦
(٣) احمد ابوسعد : الشعر والشعراء في العراق ، لبنان ، دار المعارف ١٩٥٩ ص ٢١
(٤) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ، أحمد أبو سعد : المرجع السابق
(٥) علي أحمد باكثير : مقدمة الطبعة الثانية لمسرحيته اخناتون ونفرتيتي : ص ٥ ، ٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

مرسل من القافيـــة " . (١)

ثم يبين باكثير كيف أن مفهوم الشعر المرسل عند الزهاوى وأبى حدد أضيق وأقل عمقا من مفهومه لديه اذ ان " النظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربى القديم الا فى ارساله من القافيه واذا اتفق أحيانا أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الاعراب فانه على أى حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقى أى أن النغم لا يطرد فى بيتين بل ينقطع عند نهاية البيت الاول ويبتدئ من جديد فى أول البيت التالى " (٢)

أما عن مبادرة باكثير الاولى فى مجال الترجمة العربية بالشعر المرسل لمسرحية أجنبية هى " روميو وجوليت " لشكسبير فان مترجمنا يبرر ريادته الفريدة فى هذا المجال بأن ما دفعه الى انتهاج الشعر المرسل فى تلك الترجمة هو "روح شكسبير نفسه ونمطه فى التعبير مما جعلنى أعتقد أن ترجمته شعرا على وجه آخر غير هذا الوجه لا يمكن أن تفى بهذا الغرض " (٣)

ومما تجدر الاشاره اليه هنا ذلك التعضيد الذى حظى به باكثير فى تلك الترجمة المرسلة وذلك من جانب أحد أقطاب مدرسة الديوان وهو الكاتب ابراهيم عبدالقادر المازنى الذى قام بقراءة الترجمة الباكثيرية منسوخة وراجعها على الاصل وشهد لباكثير بالدقة والاقتدار " (٤) وعلى الرغم من هذه الشهادة المازنية الايجابية الا أن المازنى أعرب فى مراجعته لترجمة روميو وجوليت عن شكه فى " صلاح البحر الذى تخيره باكثير لهذا الضرب من الشعر المرسل الذى يجرى فيه الحوار التمثيلى " (٥) كما أضاف المازنى الى ذلك الشك تلك الامنية الخاصة به والسابقة على قراءته مسرحية اخناتون وهى أن يجعلها باكثير " قصة منثورة " (٦)

---

(١) ، (٢) باكثير : مقدمة الطبعة الاولى لمسرحيته اخناتون ونفرتيتى : ص ١٢ ، ١٣

(٣) باكثير : مقدمة ترجمته لروميو وجوليت ، مكتبة مصر ص ٣

(٤) المازنى : تقديمه للطبعة الاولى من اخناتون ونفرتيتى ص ٧

(٥) ، (٦) المازنى : نفس المرجع ص ٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولعل السؤال الجدير بالطرح هنا هو : ما الذى جعل العازنى يشك فى صلاحية البحر الذى تخيره باكثير لهذا الضرب من الشعر المرسل ، وهل كان باكثير يقصد من هذا الخيار العروضى الجديد أن يقلد بذلك شكسبير الذى " غيّر فى شكل السطر الشعرى وفى أداة الشعر المرسل حتى جعلها وسيلة لاعظم شعر درامى انجليزى ... بحيث صار شعر شكسبير ــ فى هاملت والملك لير وعطيل وماكبث ــ طيعا ومقربا ايقاعات الحديث ، وفى الوقت نفسه قادرا على توصيل أدق الخبايا من فرح وأسى وحيرة انسانية " (١) ؟

ان أول ملاحظة جديرة بالاعتبار عند الاجابة على هذه التساؤلات هى أن باكثير قد اكتشف أن البحور التى تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هى تلك التى تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التى تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالبسيط والخفيف والبسيط والطويل فانها لا تصلح " (٢)

ذلك لان بحر الكامل تفعيلته هى " متفاعلن " وتتكرر ست مرات فى البيت ، وبحر الرجز تفعيلته هى " مستفعلن " التى تتكرر ست مرات فى البيت أيضا . أما بحر المتقارب فتفعيلته هى " فعولن " وتتكرر ثمانى مرات فى البيت . ثم هناك بحر المتدارك ــ الذى اعتمد عليه باكثير بصفه أساسية فى وزن شعره المرسل فى " روميو وجوليت " و " اخناتون ونفرتيتى " و " الوطن الاكبر " ــ ويتكون بحر المتدارك من تكرار تفعيلته " فاعلن " ثمانى مرات ، مثل تكرار تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) . ثم يبقى بحر الرمل الذى تتكرر فيه تفعيلة " فاعلاتن " ست مرات فى البيت ، وأخيرا بحر الهزج وتفعيلته " مفاعيلن " وتتكرر أربع مرات .

أما بقية البحور الاخرى فهى مركبة من تفعيلتين مختلفتين وقد قرر باكثير عدم صلاحيتها للشعر المرسل .

الا ان باكثير لما يكن قد نفض يده من تلك البحور المركبة فى ترجمته لمسرحية " روميو وجوليت " اذ يبدو أن تجربته لتلك البحور هى التى دفعته الى التخلى عن استخدامها بعد روميو وجوليت أى فى تأليفه لمسرحيتيه الشعريتين " اخناتون ونفرتيتى " ثم " الوطن الاكبر " حيث اعتمد فى صياغة حوارهما الشعرى على

---

(١) Encyclopedia Britannica, Volume(3) I968 , William Benton Publisher P.P. 760,76I

(٢) فن المسرحية ص ٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وزن " المتدارك " دون غيره من الاوزان ، وقد دعاه الاعتماد الكلى على تفعيلة " فاعلن " الى التنويع فى حركاتها وسكناتها بين الصيغة الاصلية للتفعيلة (حركة فسكون فحركتان فسكون) وبين الصيغتين المعدلتين للصيغة الاولى " فعلن " (ثلاث حركات فسكون) ، و " فعلن " (حركة وسكون وحركة وسكون ")

أما الملاحظة الثانية والتى يبدو أنها هى التى شككت المازنى فى صلاحية الطريقة العروضية الباكثيرية فى ترجمة " روميو وجوليت فهى تلك المتعلقة بانتقال باكثير من وزن الى آخر دون مبررات فنية أو نفسية " وحين تفقد الثقلة هذه المبررات فان نبرة الشعر لا بد أن تبرز وهى الآفة التى أخذت بخناق مسرحنا الشعرى التقليدى " (١)

ثم أدى التزام باكثير بوزن المتدارك دون اقحام اوزان أخرى عليه فى مسرحية " اخناتون " ــ انطلاقا من أن هذا البحر هو أصلح هذه البحور كلها واكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر " (٢) ــ أدى الى عدول المازنى عن شكه وعن أمنيته التى كان يتمناها فى أن تكون مسرحية " اخناتون " قصة منثورة ــ كما سبق أن ذكرنا ــ بحيث يعود المازنى ليشهد شهادة ايجابية لصالح الحوار الشعرى المرسل فى هذه المسرحية قائلا :

" على أنى ما لبثت أن راجعت نفسى فيما تمنيت فقد وجدت فى شعر الصديق أبى كثير تحدرا وسلاسة وسهولة لا تدع للنثر مزية . والنظم قيد ، ولكن أبا كثير لا يعيا به ولا يشعرك أنه تكلف فيه جهدا ولا يكاد قارئه يدرك أن هذا شعر موزون " (٣) ثم يشهد المازنى شهادة اثبات خاصة ببحر المتدارك حين يضيف الى شهادته السابقة قوله :

" وأحسب أن الصديق أبا كثير قد وفق فى اختيار بحر لشعره التمثيلى يسهل وروده على الاذن ويطرد فيه الكلام اطراد النثر " (٤)

وتذكرنا تلك المزية التى يراها المازنى فى اطراد الشعر التمثيلى اطرادا مماثلا للنثر بما تميزت به مسرحية " روميو وجوليت " حيث جمع فيها شكسبير ــ ثم قلده باكثير فى ترجمته ــ بين الشعر والنثر ، مثلما مزج باكثير بين الشعر المرسل والنثر فى مسرحيته

---

(١) د . عزالدين اسماعيل : "مسرح باكثير الشعرى" ، القاهرة ، مجلة المسرح (ابريل ١٩٧٠) ص ٨٢

(٢) باكثير : مقدمة الطبعة الاولى من " اخناتون " ص ١٢

(٣) ، (٤) المازنى : تقديمه للطبعة الاولى من مسرحية "اخناتون" ص ٧ ، ٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

" الوطن الاكبر أو ابراهيم باشا " حين سمح لشخصية رفاعة الطهطاوى بقراءة مخازى الحكم التركى فى كتاب ابن اياس قراءة نقدية [١] وتلك هى الملاحظة الثالثة .

الا أن هناك من يحذر من ذلك الانتقال من الشعر الى النثر ما لم يكن هناك داعٍ فنى مقصود ، وذلك للاختلاف الجوهرى بين لغة الشعر ولغة النثر حيث أن "لغة النثر هى بمثابة خطوات الماشى يتخذها وسيلة للوصول الى هدف معين وينتهى دورها بالوصول الى هذا الهدف ، فى حين أن لغة الشعر هى خطوات الراقص الذى لا يهدف باستخدامها الى الوصول الى شىء آخر ، فهى غاية وهدف فى ذاتها " [٢]

أما الملاحظة الرابعة على الشعر المرسل الباكثيرى فهى مرتبطة بظاهرة التدوير فى مسرحيتى " اخناتون ونفرتيتى " و " الوطن الاكبر " .

ففى المسرحية الاولى تمتد الجملة الشعرية التى تتردد على لسان احدى الشخصيات فى سطرين أو اكثر بحيث لا تنقطع تفعيلات البحر الذى تجرى عليه سطور الجملة الشعرية عند نهاية أى منها أو بداية آخر ، وهذه هى ظاهرة التدوير التى تزخر بها مسرحية " اخناتون " مثلما نجدها فى حديث كبير الكهنة عن اخناتون :

اذ كنت أراقبه من بعيد
قرابة شهر بحيث أراه ولا يدرى بذلك منى
منذ ان جاءنى ذات يوم أسيفا حزينا
يهم ببث مواجعه فيغالب أمرا عظيما
حتى رق قلبى له فوضعت على كتفيه
يدى لأسرى عنه وأسأله عن مصابه .
شد ما كانت دهشتى اذ لم يشكُ فى شيئا
بل ألقى علىّ سؤالات شتى : ما الحياة
وما مغزاها وغايتها ، ما الموت وماذا
وراء الموت ؟ وفيم يعيش المرء وفيم يموت ؟
(اخناتون ونفرتيتى ص ٢٦)

---

(١) باكثير : مخطوطة الوطن الاكبر : الفصل الثانى

(٢) هاكسل بلوك : الرؤيا الابداعية ، ترجمة اسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦ ص ٣٥ ، ٣٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فالمتأمل فى تقطيع هذه الجمل الشعرية يجد استمرارا لتفعيلات بحر المتدارك (فاعلن أو فعلن أو فعلن) لسطرين أو اكثر حتى يصل عدد هذه التفعيلات الى أكثر من عشره وحتى تتعدد سطور الجملة الشعرية الواحده الى أى عدد من الاسطر .

فهكذا تجرى تفعيلات السطور الاولى من حديث كبير الكهنه

(١) (٢) (٣) (٤) (٥)
فعلن فعلن فعلن فاعلن فا
اذكك تارا قبهو منبعي دن

(٦) (٧) (٨) (٩) (١٠) (١١) (١٢)
علن فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فا
قرا بتشهـ ربحي تارا هولا يدري بمكا نيـ

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
منذ أن جاءني ذاتيو منأسي فنحن نن

علن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فا
يبهـ مبيث ثموا جعبي فيغا لبأمـ رنعظي مث

وهكذا

وقد استخدم باكثير طريقة التدوير أيضا فى ادارة حوار بين شخصين أو اكثر مثلما فعل فى الحوار الاتى :

الامير : هل كنت ذكرت له شيئا من أمرى يا أماه ؟

تى : أجل

الامير : شكرا لك يا أماه وماذا قال ؟ أقى وسعه أن يحى تادو ؟

تى : نعم

(المسرحية ص ٥٤)

اذ يتم تقطيع هذا الحوار عروضيا على النحو التالى :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فا
الامير: هلكك تذكر ظهو شيأن عنأمـ رييا أمما هو

علن
تى : أجل

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

الامير : شكن لكيا أسا هويما ذاقا لأقي

فاعلن فعلن فعلن فا

وسعهي أنيحـ بيتا دو

علن

تي : نعم

كما يلجأ باكثير الى التدوير في الحوار الشعري المرسل في مسرحيته "الوطن الاكبر" حيث يبادر في أول سطورها باستخدام التدوير على لسان ابراهيم باشا في حديثه الى بعض رجاله [1] :

ابراهيم : أتخافون الموت أنتم بعدُ ألم تتلقوا
عنهم حب الموت وآي البطولة؟
والله لقد علمتني نجد كيف الصبر
على الاهوال تشيب لها الاطفال

أحمد راسم :

لن نغدو مثلهم الدهر يا مولاي
ولولا نُظُم الحرب التي يجهلون لما
بقي اليوم من جندنا واحد يتنفس

ومن البديهي أن نذكر أن محاولة باكثير اكتشاف شكله الموسيقي الجديد لم تنشأ من فراغ بل سبقته " محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية، ابتداء بالموشح الذي طور الكثير من التقاليد الموسيقية للشكل الموروث للقصيدة ..... وانتهاء بمحاولات رواد التجديد الاول في القصيدة العربية الحديثة من شعراء المهجر، وشعراء أبوللو وسواهم ... وهناك أيضا محاولات التجديد في موسيقى القصيدة في الآداب الاوربية الحديثة، وخصوصا في الأدب الرمزي " [2]

---

(١) مخطوطة الوطن الاكبر : ص ١، ٢ (المنظر الاول)

(٢) د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم ١٩٧، ص ١٧٦، ١٧٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ذلك أن المفهوم النظرى للشعر المرسل الباكثيرى يشابه الى حد كبير مفهوم الضرورة الشعرية في الشعر الحر Vers Libre عند الشعراء الرمزيين الفرنسيين الذين " بدل أن يخضعوا الخوالج للتعبير أخضعوا التعبير لها ، فجرى تقسيم الابيات تبعا للمدى الزمنى الداخلى الذى تستغرقه العاطفة "(١)

وقد نجح باكثير فى تنقية جو حواره الشعرى المرسل فى " اخناتون ونفرتيتى " من الالفاظ العربية المهجورة ، الا أنه لم يستطع أن ينقى تماما حواره الشعرى فى " الوطن الاكبر " من ألفاظ لا يليق استخدامها فى مسرح شعرى معاصر مثل : زعانفة وسهيع الخ .

وفى مسرحيته الشعرية " الوطن الاكبر " التى صار فيها الحوار شعريا مرسلا بعد أن كان حوارا نثريا فى النسخة الاولى لهذه المسرحية والتى كان قد أصدرها باكثير تحت عنوان " ابراهيم باشا " عام ١٩٤٣ بينما كتب الصياغة الشعرية للوطن الاكبر عام ١٩٤٤ ، فى هذه المسرحية يعرض باكثير نفس أحداث مسرحيته النثرية " ابراهيم باشا " ــ التى سبق عرضها (٢) ــ مضيفا الى " الوطن الاكبر " فصلا جديدا يدور حول تغطية حرب ابراهيم باشا مع الحركة الوهابية فى الجزيرة العربية (٣) مبينا فيه بسالة الوهابيين وشجاعتهم القتالية . كذلك يقسم باكثير الفصل الثانى من مسرحية ابراهيم باشا النثرية الى فصلين فى مسرحية " الوطن الاكبر " الشعرية هما الفصل الثانى والثالث حيث يستعرض باكثير فى هذين الفصلين مفاسد نظام الحكم التركى من خلال شخصية رفاعة الطهطاوى التى تقوم بتعرية هذه المفاسد ، وهى شخصية جديدة أضافها الكاتب الى المسرحية الشعرية ولم تكن موجودة أصلا فى المسرحية النثرية .

ومن أهم التعديلات الجديرة بالاعتبار هى اضافة شخصية نسائية فى الفصل الاول الا وهى شخصية غالية الوهابية التى قتل زوجها فى قتاله مع ابراهيم باشا ومع ذلك تحمست هذه المرأة لتأييد ابراهيم باشا فى نضاله من أجل توحيد العرب حتى تركت له

---

(١) د . أنطون غطاس كرم : الرمزية والادب العربى الحديث ، بيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩ ص ١٠٢

(٢) فى الفصل السادس ــ الباب الثانى

(٣) فى الفصل الاول من مخطوطه الوطن الاكبر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ابنها سوحان لكى يكون جنديا مخلصا فى جيش القائد القومى . كما أضاف باكثير شخصية نسائية أخرى هى شخصية نعامة التى استبدلها بشعمان الذى عرفناه فى مسرحية ابراهيم باشا .

ولعل أهم هذه التعديلات جميعا هو تحويل الحوار النثرى الى حوار بالشعر المرسل يتسم بظاهرة التدوير التى ذكرنا مثلا عليها ، ويعتمد اعتمادا أساسيا على بحر المتدارك (بصيغته الاساسية " فاعلن " وصيغته التى دخل عليها الخبن أى حذف الثانى الساكن لتصبح " فَعِلُن " وكذلك صيغته التى دخل عليها التشعيث أى حذف أول الوتد المجموع فتكون فَعْلُن) . كما يتسم الشعر المرسل فى الوطن الاكبر ـ مثلما سبق أن بينا عند التعرض للشعر المرسل فى اختناتون ـ بقطع النثر له مثلما قطعه رفاعة الطهطاوى بقراءته النثرية لكتاب ابن اياس فى الفصل الثانى من المسرحية .

ثانيا : الحوار النثرى

اكتفى باكثير بمحاولاته الست فى مجال كتابة المسرحية بلغة الحوار الشعرى : ثلاثة من هذه المحاولات كتبها شعرا تقليديا وثلاثة آثر أن يكتبها شعرا مرسلا بما فى ذلك ترجمة مسرحية " روميو وجوليت " .

ثم انتقل شاعرنا انتقالا كليا الى المسرح النثرى معطيا ظهره تماما للحوار المسرحى المنظوم بحيث اعتمد على الحوار النثرى اعتمادا كاملا فى كتابة بقية مسرحياته وتمثيلياته . والجدير بالملاحظة أن هذا التحول الباكثيرى لم يكن وليد مصادفة أو جاء اعتباطا فى الكم الهائل الذى تمثله مسرحيات كاتبنا النثرية وهو كم يمثل أضعاف مسرحياته الشعرية ، بل ان باكثير يفعل ذلك عن عمد قائلا :

" .. وكنت أظن أننى سأتابع كتابة المسرحيات بهذا الشعر ـ (يقصد المرسل) ـ غير ان تجاربى جعلتنى بعد ذلك أقطع بأن النثر هو الاداة المثلى للمسرحية ولا سيما اذا أريد بها أن تكون واقعية . وأن الشعر لا ينبغى أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى أى " الاوبرا " . " (١)

---

(١) فن المسرحية ص ١٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أى أن باكثير ينكص على عهده بالشعر فيضيق من قيمته الدرامية ويحصره في الدائرة الغنائية بينما يوسع من القيمة الدرامية للحوار النثرى ويجعله أقدر من الحوار الشعرى على استيعاب كل اشكال الدراما غير الغنائية وبصفة خاصة المسرحيات الواقعية.

الا أن كاتبنا يكشف ـ من خلال تجاربه فى الحوار النثرى ـ عن تناقض فى رؤيته الفنية للنثر باعتباره أداة مثلى للمسرحية الواقعية ـ على حد قوله ـ اذ يستخدم باكثير تلك الاداة الواقعية فى معالجة موضوعات أخرى غير واقعية مثل

١ ـ الفرعون الموعود
٢ ـ هاروت وماروت
٣ ـ فاوست الجديد
٤ ـ أوزيريس
٥ ـ الفلاح الفصيح
٦ ـ سر شهرزاد
٧ ـ سر الحاكم بأمر الله
٨ ـ امبراطورية فى المزاد
٩ ـ الدنيا فوضى
١٠ ـ مجموعة تمثيليات " هكذا لقى الله عمر "
١١ ـ " " " من فوق سبع سموات "
١٢ ـ الملحمة الاسلامية الكبرى " عمر "
١٣ ـ اله اسرائيل
١٤ ـ التوراه الضائعة
١٥ ـ شعب الله المختار

فالمتأمل فى هذه الاعمال الحوارية النثرية يسهل عليه اكتشاف موضوعاتها الاسطورية أو الفانتازية أو السيكولوجية أو الطوباوية التى تحلق فى عالم الهروب الرومانسى من الواقع أو الدينية التى تتجاوز صراعات الدنيا تعلقا بسلام الآخرة.

ذلك أن مسرحية الفرعون الموعود تحلق فى عالم اسطورى استوحاه باكثير من احدى البرديات ولم يتخل كاتبنا عن تفاصيل تلك الاسطورة التى تجعل من شخصية " سيرونا " امرأة ملائكية تهبط من عالم الخلود البراءة لتكون رفيقة حياة رومانسية يعيشها معها " باتا " ـ وهو رجل مثالى فى طهره وفى رفضه للغواية

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الجنسية من امرأة شبقية تستعرض كل مفاتنها وتهيء كل أسباب اللذة الجنسية السرية له في خلوة تامة وهو لا يتأثر بها وكأنه طفل لم يبلغ بعد — بل ان باكثير يردد في مسرحيته الاسطورية — التي يكتبها في حوار نثري — نفس السياق الاسطوري المتعلق بموت باتا ثم بعثه مرة أخرى من شجرة أسطورية نبتت من دمه المراق في البلاط الفرعوني الفاسد .

ولا يجد باكثير حرجا من معالجة موضوع أسطوري فرعوني آخر بأداته النثرية " الواقعية " الا وهو موضوع أسطورة اوزيريس ذلك الملك الرومانسي المثالي الذي تؤدي مواقفه السلمية مع عدوه " ست " الى مقتله ثم يجازي باكثير أسطورته في اظهار الملك القتيل وهو يبعث الى الحياة من جديد نتيجة الصلوات والتأوهات التي تصعدها ايزيس الى السماء .

وفي مسرحية " الفلاح الفصيح " لا يبتعد باكثير بحواره النثري عن جو الادب الفرعوني الذي يختلط فيه التاريخ بالاسطورة مثلما يختلطان في مسرحية " فاوست الجديد " ومثلما تمتزج الاسطورة بالرواية الدينية في مسرحية " هاروت وماروت " ، واذا بكاتبنا يلجأ الى أداته النثرية الواقعية ايضا لكتابة هذا النوع من المسرحيات .

وفي مسرحية " شهرزاد " القائمة على قصة اسطورية معروفة من قصص " ألف ليلة "، يقدم باكثير تحليلا نفسيا لشخصية شهريار العدوانية مُرجِعا عدوانيته الى مُركّب نقص خاص بشهريار — العاجز جنسيا عن معاشرة النساء في رؤية باكثير السيكولوجية — بحيث يجعل السلوك العدواني تجاه زوجاته تعويضيا لمركب نقصه . وقد عالج باكثير هذه الرؤية الاسطورية والسيكولوجية بالحوار النثري أيضا ومن منظور "فرويدي" (١)

وقد كرر باكثير ذلك عند محاولة طرح تفسير نفسي جديد للسلوكيات العدوانية لشخصية الحاكم بأمر الله — وقد نسجت الروايات التاريخية المختلطة كثيرا من الاوهام والنوادر حول هذه السلوكيات الصادرة من هذه الشخصية بحيث كادت أن تخرجها من الدائرة التاريخية الى الدائرة الاسطورية — وللتعبير عن استبطانه للعقل الباطن في صراعه مع العقل الظاهر لشخصية هذا الحاكم استخدم باكثير الحوار النثري — رغم حساسية هذا الموضوع السيكو درامي — محاولا ارجاع تطرف هذه الشخصية الى

---

(١) د . عزالدين اسماعيل : التفسير النفسي للادب، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٣ ص ١٨٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أزمتها النفسية الناتجة عن الصراع بين ذاته الصوفية الباطنية وذاته السياسية الظاهرية .

ثم لجأ باكثير الى أداة النثر الواقعي لادارة حوار مسرحيتي فانتازيا Fantasy هما : " الدنيا فوضى " و " امبراطورية في المزاد " . اذ تدور المسرحية الاولى حول تخيل وجود عالمة تمتلك سرا كيميائيا لتحويل الصفة الجنسية للانسان من نوع الى نوع ، بينما تدور مسرحية " امبراطورية .. " حول تخيل عقد مزاد علني دولي لبيع الامبراطورية البريطانية . وهناك أيضا الفانتازيات السياسية التي رسم فيها كاتبنا صورا كاريكاتورية للصهيونية والصهاينة في مسرحيات " اله اسرائيل " و " شعب الله المختار " و " التوراة الضائعة " .

وتبقى بعد ذلك تمثيليات باكثير الدينية التي جمع معظمها في مجموعتين هما " هكذا لقي الله عمر " و " من فوق سبع سموات " وكذلك ملحمته الاسلامية الكبرى " عمر " ، حيث يحلق الكاتب في أجواء دينية طوباوية تكرس القيم المثالية والشخصيات الروحية . وهكذا تبين لنا التناقض الحاد بين الاداة النثرية التي زعم باكثير أنها أداة تعبير واقعي وبين استخدامه الحوار النثري في مسرحيات غير واقعية .

ثم يسوق باكثير حجة أخرى اعتمد عليها في تبرير انصرافه عن الحوار الشعري الى الحوار النثري وهي غلبة الاتجاه النثري المعاصر في الكتابة الدرامية حيث أن " المسرحية الشعرية ـ أو بعبارة أدق ـ المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم اللهم الا عند عدد قليل جدا من الكتاب مثل ت . س . اليوت وماكسويل أندرسون ... وان ظلت المحاولات تبذل لاحياء تقليد التزام الشعر في المسرحية منذ القرن التاسع عشر .. ، وان كان الشاعر الايرلندي الكبير " يتس " قد نجح في ذلك غير أن نجاحه هذا كان مرجعه الى الظروف التي صاحبت انبعاث الروح القومية الايرلندية "(١)

واذا كانت قلة عدد المسرحيات الشعرية المعاصرة ظاهرة صحيحة ـ صحة واقعية وليست فنية ـ الا ان ربط باكثير نجاح المسرح الشعري عند يتس بانبعاث الروح القومية الايرلندية يحسب على باكثير ولا يحسب له ، ذلك لان انبعاث الروح القومية العربية كان سببا أقوى وأوعى لباكثير لكي يستمر في كتابة المسرح الشعري وهذا لم يحدث من جانبه .

---

(١) فن المسرحية ص ١٢ ، ١٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ويبدو أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء توقف باكثير عن كتابة المسرح الشعري هو " عدم استقبال شعره المرسل الذي استخدمه في أفضل مسرحياته الشعرية " اخناتون .. " بالترحيب والاستحسان الا من قبل المازني " (١) وذلك الى جانب السبب السابق ذكره والخاص بعدم اقبال كتاب الدراما المعاصرة على الشعر، على الرغم من ان " الدراما النثرية غالبا ما تتصل بالامور البسيطة المستمدة من القيم الاجتماعية العارضة ، أما الدراما الشعرية فهي التي تتركز فيها عظائم الاعمال البطولية وتختص بالقيم الكونية الخالدة " (٢)

والجدير بالذكر هنا أن هناك تفسيرا لقلة استعمال الشعر في المسرحية الحديثة اذ يرى ماكسويل اندرسون ـ الذي ذكره باكثير ضمن أشهر الشعراء الدراميين المعاصرين ـ أنه " بالرجوع الى مذخور العالم من المؤلفات المسرحية فان المأساه الشعرية لم تكتب بنجاح قط عن البيئة التي ظهرت فيها أو عن الزمان الذي ظهرت فيه . اننا لا نجد مطلقا مأساة واحدة كتبها ايسخيلوس أو سوفوكليس أو يوريبيديز أو شكسبير أو كورني أو راسين لا تتميز بأنها تدور حول موضوع من موضوعات الماضي أو موضوع سحيق في القدم " (٣)

ويتضح من هذا التفسير انه يقرن البنية الدرامية الشعرية بالموضوع التاريخي ـ المستلهم من أحداث الماضي ـ أو الموضوع الاسطوري ـ السحيق في القدم ـ مما يستتبع ـ عند اندرسون ـ ارجاع تضاؤل المعالجات الشعرية في الدراما الحديثة الى تضاؤل جاذبية الموضوعات التاريخية أو الاسطورية للكاتب الدرامي المعاصر وهذا يستتبع بدوره الالتفات الى جاذبية الموضوعات الواقعية ـ السياسية والاجتماعية ـ لكتّاب الدراما المعاصرين .

ويبدو أن هذا الرواج الفني والجماهيري للاسلوب النثري في الدراما أيضا كان له تأثير كبير على باكثير في تفضيله للحوار النثري على الحوار الشعري حتى جعله هذا الرواج يحتم استخدامه للاداة النثرية في جميع مسرحياته التي أعقبت مرحلة مسرحه الشعري دون أن يستثني مسرحياته التاريخية والاسطورية والفانتازية من تائمة مسرحياته النثرية .

---

(١) فن المسرحية ص ١٢، ١٣

(٢) T.S.Eliot:"Adialogue On Dramatic Poetry".Op.cit,P.31

(٣) روجر م. بسفيلد (الابن) :فن الكاتب المسرحي ،ترجمة وتقديم دريني خشبة ،القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨ ص ٢٥٠، ٢٥١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الا أن باكثير لم يستطع التخلص تماما من الشعر فى مسرحياته النثرية اذ انه كثيرا ما توسل بالشعر الغنائى للتعبير عن أبلغ المواقف الدرامية انفعالا قاطعا بتلك الغنائيات السياق النثرى الذى يحكم المسرحية .

ويذكرنا لجوء باكثير الى الشعر وسط السياق النثرى بقول أندرسون :
" ان الشعر وسيلة أقرب الى الطبيعة من النثر للتعبير عن الانفعالات العليا "(١)

أما عن الحوار النثرى الباكثيرى فى هذه المسرحيات ففيه سمات اسلوبية عامة هى :

أ ـ شيوع البلاغة العربية القديمة دون أن يضع باكثير فى اعتباره أن البلاغة "يتعين عليها ان تتسم بالمرونة وقابلية التغيير مع الزمن كى تتلاءم مع الانسان والمجتمع "(٢)

ب ـ الاعتماد على الحكم والامثال العربية والآيات القرآنية والاحاديث النبوية والابيات الشعرية لقدامى الشعراء كتضمينات تزخر بها نصوص باكثير الدرامية حتى الكوميدية أو الفارس منها .

جـ ـ الاطالة والتكرار وكثرة المونولوجات التى تؤدى الى تعطيل الحركة الدرامية .

د ـ استخدام الالفاظ المعجمية المهجورة والتى تعكس رسوخ الثقافة العربية العتيقة فى ذهن باكثير من ناحية ، وعدم حرصه على تدفق الحركة الدرامية وتوهج اللغة الدرامية من ناحية أخرى .

ففى مسرحية " أبى دلامة " الكوميدية نجد افتتاحية قرآنية : " وان الى ربك المنتهى ، وانه هو أضحك وأبكى ، وانه هو أمات وأحيا " . ثم نجد باكثير يبدأ حواره النثرى بكناية شائعة فى البلاغة العربية حيث يكون حضور الشيطان نذير شؤم أو افلاس أو ضياع المال والعيال والمأكل والشراب ، اذ يقول أبو دلامة تعليقا على نفاد الكباب ونضوب الشراب :

" لا ريب أن الشيطان قد أكل معنا اليوم وشرب . ويلك يا سندى .. هلا ذكرتنى فذكرنا اسم الله من قبل ؟ " (ابو دلامة ص ٥)

ونلاحظ فى هذه الجملة أن هناك كناية تقليدية مقابلة للاولى حيث يكنى بذكر اسم الله عن حلول البركة فى الرزق ، ويحاول باكثير أن يصطنع الدعابة من خلال

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٥٠

(٢) د . صلاح فضل : علم الاسلوب ، مرجع سابق ص ١٣٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الطباق اللفظي الواضح بين الكنايتين ، اذ أن من المنطقي أن من يذكر اسم الله لا تفرغ صحائه ، فاذا فرغت فهذا معناه أن شيطانا قد تلبس أحد الأكلين خلسة أو سكن في بطن أحدهم وهي دعابة يصرح بها " أبو عطاء " قائلا : ما أرى الشيطان يا أبا دلامة الا في بطنك .. " .

ويقوم باكثير بتضمين أبيات شعرية وردت من قبل على لسان زند بن الجون مثل قول أبي دلامة[1]:

انى لأحسب أن سأمسي ميتا
أو سوف أصبح ثم لا أمسي
من حب جارية الجنيد وبغضه
وكلاهما قاض على نفسي
فكلاهما يشفي من سقمي
فاذا تكلم عاد لي نكسي
تتضاءل الدنيا لها ثمنا
ويقل لو باعوه عن فلس
(المسرحية ص ١١، ١٢)

كذلك يضمّن باكثير حواره النثري في هذه المسرحية أبياتا هجائيه قالها زند بن الجون في نفسه [2] :

الا أبلغ اليك أبا دلامة
فليس من الكرام ولا كرامه
اذا لبس العمامة كان قردا
وخنزيرا اذا نزع العمامه
جمعت دمامة وجمعت لؤما
كذاك اللؤم تتبعه الدمامه
فان تك قد أصبت نعيم نوم
فلا تفرح فقد دنت القيامه (ص٣٦)

---

(١) الاصفهاني : الاغاني ، دار الثقافة ، بيروت المجلد العاشر ، ص ٢٨١
(٢) نفسه ص ٢٧٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم هناك ما يكتسب قيمة المؤشر الاسلوبي " من بعض تكرارات العناصر اللغوية .. مثل عبارات القسم واللهجة .. أو عبارات الحوقلة والتعويذ " [1] ، وذلك مثل افتتاح معظم جمل الخليفة المهدي في رده على أبي دلامة ـ ضاحكا ـ بقوله : " ويلك " ، اذ تتكرر هذه الكلمة على لسان الخليفة خمس مرات في صفحة واحدة (ص ٤٢) على سبيل المثال لا الحصر ، وتشبهها تعبيرات لا تخلو صفحة أو موقف حواري واحد من تكرارها مثل : ويحك ـ قاتلك الله ـ معاذ الله الخ .

وفي مسرحية " شيلوك الجديد " نجد أن أهم ما يعيب الحوار النثري فيها هو تلك المونولوجات الطويلة التي سبق أن أشرنا اليها عند دراسة النموذج الشيلوكي [2]

ويلجأ باكثير أيضا الى التضمين الشعري بالاستعانة بأبيات المتنبي ذاكرا اسم الشاعر العربي على لسان " عبدالله " في دفاعه عن فلسطين وتنديده بشيلوك وأمثاله أمام المحكمة الدولية :

عبدالله : ... لقد صدق شاعرنا أبو الطيب اذ يقول :

اذا أنت اكرم الكريم ملكته
وان أنت اكرمت اللئيم تمردا
ووضع الندى في موضع السيف للعدا
مُضِرٌّ كوضع السيف في موضع الندى

(شيلوك الجديد ص ٢١١)

وفي نفس الموضع يعود باكثير للتضمين القرآني مرة أخرى اذ يذكر " عبدالله " الصهاينة بجبن أجدادهم ، الذين قالوا لموسى عليه السلام حين دعاهم للقتال : " اذهب أنت وربك فقاتلا انّا ها هنا قاعدون " (ص ٢١٢)

كما يتضح التضمين الديني في جملة المحامي العربي " فيصل " : " ها قد بلّغت ، فاشهدوا أيها السادة " (ص ٢١٩) ، اذ يبدو واضحا التناص بين هذه الجملة والحديث النبوي في خطبة الوداع :

ألا أني قد بلّغت ، اللهم فاشهد " .

---

(١) د . صلاح فضل : علم الاسلوب ص ١٨٩

(٢) في الفصل الثالث من الباب الاول

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كذلك يورد باكثير تعبيرات عربية شديدة الفصاحة والتقليدية على السنة شخصياته الاجنبية الماثلة أمام المحكمة الدولية ، اذ يجعل " سوروز " ـ المندوب البريطاني ـ يقول : " ياليت شعري هل كان شاعرنا وليم شكسبير ينظر الى الغيب من ستر رقيق " (ص ١٤٣ ـ ١٤٤) ، ويجعل شيلوك ـ اليهودي ـ يقول : " .. والا لما عجز وأبلس ! " (ص ١٤٩) .

وفي مسرحية " فاوست الجديد " التي يعد موضوعها خصبا من حيث طاقته الشعرية المتفجرة من أزمة الانسان الباحث عن الحقيقة والحائر بين الله والشيطان ، بين الايمان والالحاد ، بين المعرفة المطلقة والمعرفة النسبية ثم بين الروح والمادة ، نجد باكثير يعالج هذا الموضوع الشعري ـ بحوار نثري على الرغم من أسبقية جوته ـ الذي وضع باكثير نموذجه الفاوستي نصب عينيه ـ في معالجة هذا الموضوع بحوار شعري . واذا كان باكثير قد سبق أن عالج نموذجا شعريا دراميا معالجة نثرية ـ كما فعل بالنموذج الشيلوكي والنموذج البهلولي الواردين في مسرحيتين شعريتين لشكسبير ـ فقد يكون لباكثير بعض العذر في جعل كوميديا "ابي دلامة" نثرية وفي كتابة مسرحية نثرية لمعالجة شخصية شيلوك الصهيوني التي أصبحت شخصية واقعية يحتذى بها صهاينة اليوم .

أما معالجة النموذج الفاوستي نثريا دون أن يسمو الحوار النثري الباكثيري في المسرحية الى مستوى الحوار الشعري الدرامي بصفة عامة والحوار الشعري في فاوست جوته بصفة خاصة ـ مع العلم بمقدرة باكثير الشعرية والتي تجلت في أبهى صوره في " اخناتون ونفرتيتي " ـ فهنا يصعب تصور تبرير مقنع لهذا النكوص على الشعر ، كما يصعب تقدير حواره النثري خاصة مع احتفاظه بعيوب النثر الباكثيري المنتشرة في معظم مسرحياته النثرية .

فهناك مونولوجات فاوستية طويلة تعتمد في طولها على التكرار والترادف والاسهاب مثل أول مونولوج في الفصل الاول :

فاوست : لا فائدة . لا جدوى لا أمل . عيش في عيش . عذاب في عذاب .
ترى كم بقي لي من العمر ؟ أبى عاش ثمانية وستين عاما آه
كيف احتمل هذه الستين كلها وان يوما واحدا لثقيل علي .
لكن كيف ؟ هل أشنق نفسي ؟ هل أشرب السم ؟ هل أرمي
بنفسي من حالق . هل أغرق نفسي في النهر ؟ هل أغمد الخنجر
في صدري ... الخ (مسرحية فاوست الجديد : ص ١)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومثل ذلك المونولوج كثير من المونولوجات (ص ١٣ ؛ ص ١٤ ، ص ٥٢ مونولوج باوسيلز الذى يستغرق الصفحة بأكملها الخ) هذا بالاضافة الى الجمل الحوارية الطويلة التى تستغرق فقرات كاملة مثلما حدث فى ردود فاوست على مزاعم الشيطان (ص ٧٠) .

كما يهتف الحوار النثرى بالخطابية المباشرة التى لا تكشف عن غوص فى أعماق الشخصيات ـ بما فى ذلك شخصية فاوست نفسه على نحو ما سبق أن بيناه بالتفصيل .

وفى مسرحية " مأساة أوديب " يعيد باكثير بحواره النثرى معالجة سوفوكليس الشعرية للمأساة الاوديبية الماثلة فى مسرحية " أوديب ملكا " . وبعانى حوار باكثير النثرى فى مسرحيته هذه ـ باستثناء المشهد الثانى من الفصل الثالث الشاعرى ـ من نفس السمات التى سبق أن رأيناها تتكرر فى مسرحياته الواحدة تلو الاخرى .

فقد تعود باكثير على استخدام تعبيرات فخمة تيسر له الايحاء بالحالة النفسية للمتكلم عند افتتاح الجملة بها وهى تعبيرات من نوع وارحمتاه ، واويلتاه ، وا حر قلباه ، حنانيك الخ

ثم هناك التضمينات التراثية والدينية المباشرة التى سوف نتعرض لها بالتفصيل عند دراسة الخطاب السياسى والخطاب الدينى المباشرين .

كما تعانى الجمل الحوارية فى هذه المسرحية من التكرار والاطالة والنبرة العالية وكأن كل شخصية من شخصيات المسرحية صار خطيبا أو واعظا مدافعا بأعلى صوته عن نفسه أو مهاجما بأعلى صوته من يخاطبه حتى لو كانت تلك النبرة لا تليق بحديث خاص بين الزوجة والزوج (جوكاستا وأوديب) أو بين ملك وكاهن (يتكرر ذلك مره بين أوديب وتيريزياس فى المشهد الاول من الفصل الاول ص ٢٠ ثم بين أوديب ولوكسياس فى أول مشهد من الفصل الثالث ص ١١٠) .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الفصل التاسع : الخطاب المباشر

أ : السياسة فى المسرح العالمى :

لا ينفصل تاريخ الدراما عن التاريخ الاجتماعى والسياسى للمجتمعات البشرية ، كما أن الاساس الحوارى الذى يقوم عليه النص الدرامى والعرض الدرامى يؤكد على تداخل الابعاد الاجتماعية والسياسية فى الابعاد النفسية لاطراف الحوار " النصى " والحوار " العَرْضى " الدراميين .

وفى اطار هذا المعنى الأعم للسياسة كخلفية بيئية وفكرية مصاحبة للعبة الدرامية فان المسرح العالمى يعتبر سياسيا منذ نشأته فى المجتمع الاغريقى الديمقراطى القديم حتى عصرنا الراهن .

الا أن التدقيق فى تصور المفهوم السياسى " كاطار للقيم التى تحكم العلاقة بين الحاكم والمحكوم وبين الافراد والجماعات يقود الى تصور أطر ثلاث للمسرح السياسى " (١) :

١ ــ مسرح سياسى اصلاحى :

وهو المسرح الذى يكتفى بتوجيه انتقادات ــ أيا كانت درجة حدتها ــ الى النظام السياسى دون المساس بالنظرية السياسية التى يقوم على أساسها هذا النظام ، وذلك مثلما حدث فى المسرح الاغريقى الذى وجه سهام النقد اللاذع للنظام السياسى الأثينى ــ خاصة فى تعرضه لهزائم عسكرية ــ ومع ذلك لم يتعد المسرح الاغريقى الاطار الاصلاحى دون الخروج على ثوابت النظرية السياسية الديمقراطية فى أثينا .

كذلك حافظ المسرح الشكسبيرى على النظرية السياسية الملكية فى الحكم وحقوق الملك الشرعى ــ حتى بعد موته ــ فى توريث الحكم لأبنائه وانتزاعه من أيدى الخصوم السياسيين كما فعل شكسبير فى مسرحيتى " مكبث " و " هملت " وغيرهما . وبالرغم من هذه النزعة المحافظة الشكسبيرية الا أن مسرح شكسبير كان مشحونا بانتقادات حادة للنظام السياسى فى عصره

٢ ــ مسرح سياسى ثورى :

وهو المسرح الذى يقوم على الدعوة لاحلال نظرية سياسية جديدة بدلا من نظرية قديمة ، أو يقوم على الدعاية لنظام سياسى جديد قام بالفعل على أنقاض

(١) د . نهاد صليحه : المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٩٩

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

نظـام سياسى سابق له • ولعـل أبـرز النماذج الايجابيـة الدالة على المســـرح الثـورى (كدعـوة سياسية اكثر من كونه دعـاية) تلك الاعـمال الدرامية البريختية • أما النماذج السلبية الدعائية فقد نجد كثيرا منها فى المسرح التسجيلى والمســـرح الثورى السوفيتى المواكب للثورة البلشفية • " (١)

٣ ــ مســرح سياسى فكــرى :

وهو المسرح الذى يعرض مختلف النظريات السياسية عـرضا متوازنا لا ينبـــى• عـن تحيز الكاتب الدرامى لاحدى النظريات تحيزا مطلقا على حساب نظرية أخرى •

وهناك من يزعم أن " عمر المسرح السياسى بجميع ألوانه لا يتعدى العشرين عاما فى الوطن العربى بالمقارنة مع مسرح سياسى عـريق سبقنا اليه العالم سواء كان مسرحا للاسقاط السياسى عـرفه العالم منذ المسرح الاغريقى ، أو مسرح اثارة ودعايـة •••• أو مسرحا ملحميا •• أو مسرحا وثائقيا " (٢) • الا أننا رأينا عند باكثير ما يدحـــض الزعـم بقصر عـمر المسرح السياسى العربى بالنظر الى الكم الغزير من الانتـــاج السياسى الباكثيرى منذ ثلاثينيات هذا القـرن •

واذا كان باكثير ينتمى فى معظم أعـماله الدرامية السياسية الى المسرح السياسى الدعـائى ، بينما ينتمى " ابسن " و " شو " و " سارتر " ــ مع التفاوت النسبى بينهم فى درجة الانتماء ــ الى المسرح السياسى الفكرى ، فان التعرف العبدئى السابق على الفارق بين المسرح الدعائى والمسرح الفكرى يبدو أساسا أوليا للمقارنة بين مســـرح باكثير السياسى ومسرح ابسن وشو وسارتر •

أما عـن مسرح " ابسن " فان أهم ما تميز به هو الجرأة على كشف سلبيـــات التقاليد السياسية البالية وخداع الفرد للمجموع كما فعل فى مسرحيـة " عدو الشعب " وكذلك تشريح القيم الاجتماعية الوجعية التى كرسها القانون الاوربى لتحجيـم دور المرأة الاوربية فى أوائل القرن التاسع عشر ، وعزلها عن المشاركة الفعالة اجتماعيـــا بل وأسريا كما فعل ابسن فى بيت الدميـة •

---

(١) فى دراسة عن " المسرح السوفيتى " لمحمد فتحى (مجلة المسرح العدد السادس ١٩٨٨) يذكر أن " فيرتا " أحد المسرحيين الدعائيين السوفيت ــ دعا الـــى مسرح خال من الصراع الدرامى بحجة أن الشر قد زال من المجتمع الاشتراكـــى ولا يستقيم مع ذلك وجود صراع بين الخير والشر وان كان ولابد من صراع فليكن بين وسائل الانتاج المتقدمة والمتخلفة أو بين قوى الخير وسوء التفاهم •

(٢) أحمد العشرى : المسرح السياسى فى الوطن العربى ، رسالة دكتوراه بمعهد النقد الفنى ١٩٨٣ (المقدمـة)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ففى هذه المسرحية لم يأخذ ابسن منذ البداية جانب " نورا " مدافعا عن كل تصرفاتها وفى الوقت نفسه أو بمعنى أدق وفى مقابل ذلك لم يكن مهاجما " هيلمر " هجوما مبدئيا منطلقا من دعوته لحرية المرأة ومناهضته لكل القيود المفروضة على الانسان • بل ان ابسن يقف محايدا طوال الفصلين الاول والثانى من مسرحية " بيت الدمية " وكأنه يشاهد مع جمهوره أحداث هذين الفصلين دون أدنى تدخل دعائى منه لصالح طرف على حساب الآخر • وحتى فى الفصل الثالث ــ فصل المناقشة الفكرية بين نورا وهيلمر[١] ــ تتضح الموضوعية الفكرية فى ادارة ابسن لهذه المناقشة بحيث يكون الحكم العادل المتزن هو محك البت فى قضية نورا وفى قضية الصراع الانسانى من أجل الحرية الحقيقية •

وغير ذلك كثير من الامثلة الدالة على أن الابسنيه " قامت باحلال المناقشة فى موضع الحل التقليدى الذى كان متبعا فى الفصل الثالث من المسرحيات المحكمة السابقة على ابسن والتى كانت تنقسم الى عرض وعقدة وحل " [٢] • وعلى الرغم من أن كثيرا من مسرحيات ابسن كانت اجتماعية " حيث زخرت بالنقد الاجتماعى الذى بلغ حد الهجاء "[٣] ، كما أنها طرحت رؤية ابسن " لمشاكل اجتماعية تتصل اكثر ما تتصل بالوسط الاجتماعى للطبقة المتوسطة "[٤] ، على الرغم من ذلك فان أسلوب ابسن فى تعبيره عن القضايا الاجتماعية والسياسية والانسانية قد تراوح بين مراحل ثلاث[٥] : أ ــ التاريخية (كتب فيها بعض مسرحياته المضطربة البناء ذات خلفية اسكندنافية) ب ــ الرومانسية الشعرية (التى شهدت مسرحية بيرجنت الشهيرة) حـ ــ الاجتماعية (اتضحت فيها واقعية ابسن فى أقصى درجات نضوجها منتجا فيها مسرحيات " بيت دمية " ، و" أعمدة المجتمع " ، و " سيد البنائين " و " عدو الشعب " الخ •

---

(١) ابسن : بيت الدمية ، ترجمة كامل يوسف ، مكتبة مصر (د • ت) ص ١٣٤ ــ ١٤٤

(٢) كامل يوسف : مقدمة ترجمته للمسرحية ص ١٣

(٣) J.L.Styan: Modern Drama In Theory And Practice, Vol.I, Realism And Naturalism, Cambridge University Press, P.20

(٤) مرد • داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، بيروت ــ باريس ، منشورات عويدات ، الطبعة الاولى ١٩٨٠ ص ٢٢ ، ٢٣

(٥) John Russel Taylor: The Penguin Dictionary Of The Theatre, 1984 P. 137, 138

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم جاء برنارد شو لكي يركز على المسرح السياسي الفكري مثيرا مناقشاته في كل فصول مسرحيته ـ بدلا من الفصل الثالث فقط ـ ومعتمدا في تلك المناقشات على منطق " حاد ذهنيا ، يعبر عن فطنة متدافعة ، وعن نبرة لاذعة " (١)

ويوضح شو موقفه من المسرح السياسي الفكري الملتزم بالمناقشة قائلا :
" ان مسرحية المناقشة هي المسرحية الحديثة . أما تلك التي تقوم فقط على موقف عاطفي فهي مسرحية من طراز قديم " (٢) .

وقد أدت المناقشات المطولة في مسرحيات شو وتصريحاته بأن " الذي يؤمن بالفن للفن غبي ميئوس منه ومستحق اللعنة ! " (٣) كل ذلك أدى الى اعتبار مسرح شو ـ في نظر كثير من النقاد ـ مجرد وسيلة مستخدمة من اجل الدعاية السياسية لافكاره .

وأيا كانت امكانية تصنيف مسرح شو ضمن المسرح الثوري الدعائي أو ضمن المسرح الفكري الحقيقي فان مناقشات باكثير تبدو مختلفة في أحادية اتجاهها عن مناقشات شو ـ وسلفه ابسن ـ التي تتميز بموضوعية اكبر في عرض الاتجاهات ـ أو الاصوات أو الشخصيات الممثلة لها ـ عرضا متوازنا يوزع قوة البرهنة على الرأي والرأي المضاد بطريقة اكثر انصافا من طريقة باكثير .

ثم تأتي الى سارتر ـ ثالث الكتّاب المسرحيين السياسيين الذين سبق أن أشار باكثير الى احتذائه لهم في كتابه (فن المسرحية ص ٣٦) وهو بصدد حديثه عن الكاتب الداعية أي كاتب المسرح السياسي ـ فنجد أن سارتر قد اكد على البعد الفلسفي الوجودي الى جانب البعد السياسي في مسرحياته حتى أن اولى مسرحياته "الذباب" يمكن أن تكون مرجعا سهلا عن وجودية سارتر " (٤)

---

(١) ، (٢) Norman T.Carrington:Brodies Notes on Shaw's Saint Joan,published I976 by Pan Books Ltd,London.P.I4

(٣) Brodies Notes on Shaw's Caesar and Cleopatra,published I976 by Pan Books Ltd,London.P.I0

(٤) بامبرجا سكوين : الدراما في القرن العشرين ، مرجع سابق ص ١٨٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ذلك أن هذا الكاتب أظهر " أوريست " بطل هذه المسرحية " رجلا في وضع من العزلة الليبرالية الغامضة يتحول عنه بالنمو التدريجي الى وضع من الالتزام من اللافعل الى الفعل ــ وهو المثل الاعلى الوجودي ... فهو قد قتل كلتمنسترا وايجستوس وأهم من ذلك أنه أصر على تحمل المسئولية الشخصية الكاملة لفعله "(١)

واذا كانت النبرة الفلسفية الوجودية في مسرحية " الذباب " أعلى من النبرة السياسية ، فان العكس صحيح في مسرحياته السياسية الاخرى مثل " الايدي القذرة " و " نيكراسوف " و " البغي الحفيه " وغيرها .
ففي هذه المسرحيات ظهر الخطاب السياسي المباشر عند سارتر أقوى من الخطاب الفلسفي .

غير أن الجدير بالملاحظة انه مهما علت نبرة عن أخرى (سياسية أو فلسفية أو دينية) فان سارتر " لم يتخل فيه الفنان من جانب المثقف على الاطلاق "(٢) وذلك يختلف عن باكثير الذي كثيرا ما ابتلع فنانه من جانب الخطيب السياسي تارة والخطيب الديني تارة أخرى على نحو ما سوف نتبين في أعماله السياسية والدينية .

واذا كان بحث سارتر عن الخلاص قد تحول الى تحامل قصير الامد على البورجوازية والى محاولة طويلة الامد لتنقيح الاساس النظري للاشتراكية فان بحث باكثير عن الخلاص السياسي قد افتقر الى النظرة الجدلية الى الامور وهي أساسية للكاتب الدرامي مهما كان ملتزما .

وسوف نتبين هذه الفروق من خلال اجراء المقارنات الاتية (٣):

١ ــ بين مسرحية عدو الشعب لابسن ومسرحية أوزيريس لباكثير (كلتاهما مسرحيتان سياسيتان تحاولان الاجابة على هذا السؤال : من هو عدو الشعب ومن هو صديقه ، والشخصيتان الرئيسيتان في المسرحيتين هما شقيقان أحدهما يحكم والآخر يعارضه . وقد اعتمدنا على هذين العنصرين المتشابهين في المسرحيتين لاختيارهما دون غيرهما من مسرحيات ابسن وباكثير السياسية للمقارنة)

---

(١) المرجع السابق
(٢) موريس كرانستون : سارتر بين الفلسفة والادب ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٩
(٣) لعل السبب في اختيار ابسن وشو وسارتر دون غيرهم من كتّاب المسرح السياسي العالمي للمقارنة بباكثير وذلك لتعرضه لهم بالذكر ككتّاب دعاه وذلك في (فن المسرحية ص ٣٦)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٢ ــ بين أهم مسرحيات برنارد شو القصيرة السياسية وأهم تمثيليات باكثير السياسية (وقد رأينا فى التشابه التكنيكى بينهما سببا للمقارنة)

٣ ــ بين مسرحية " الايدى القذرة " لسارتر وتمثيلية " بين أطلال البانيا " عند باكثير (وقد كان الدافع الموضوعى لاجراء مقارنة بينهما هو أن كلا منهما يدور حول موضوع واحد ــ وان اختلف التكنيك ــ ألا وهو توجيه خطاب سياسى هجومى مباشر ضد الشيوعيين)

ب ــ مقارنـــات

١ ــ بين الخطاب السياسى عند ابسن والخطاب المباشر عند باكثير

تعتبر مسرحية عدو الشعب لابسن [1] من اكثر مسرحياته وضوحا فى خطابها السياسى الذى يكشف بحدة عن تمييزه لمفهومى عدو الشعب وصديق الشعب وذلك من خلال رصد ابسن لسلوكيات وأفكار شخصياته بحيث تنقسم شخصيات تلك المسرحية الى نمطين :

أولهما : صديق للشعب هو الدكتور توماس ستوكمان مفتش صحة حمامات البلدية فى أحد بلدان الساحل من جنوبى بلاد النرويج .

ثانيهما : عدو للشعب هو بيتر ستوكمان وهو الاخ الاكبر للدكتور توماس ! وهو أيضا رئيس لجنة الحمامات وعمدة المدينة ويقف من وراء هذين النمطين المتناقضين شخصيات أخرى بعضها يساند صديق الشعب مساندة مخلصة لمبادئه قبل شخصه وهى شخصيات : كاترين ستوكمان زوجة الدكتور ، و " بترا " ابنته ، و " ايليف " و " مورتن " ابناه وكذلك شخصية القبطان " هورستر "

والبعض الآخر يساند عدو الشعب ــ عمدة المدينة أى حاكمها ! ــ وذلك خوفا من بطشه وحرصا على مصالحهم المادية الانانية والطبقية وهؤلاء هم :

ــ هوفستاد : رئيس تحرير جريدة " رسول الشعب " !

ــ بيلنج : محرر بالجريدة المذكورة !

ــ اسلاكسن : صاحب مطبعة

---

(١) هنريك ابسن : عدو الشعب ، ترجمة ابراهيم رمزى ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٩٣٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وهناك أيضا الجمهور الذى يحضر الى اجتماع عام ـ طوال الفصل الرابع (ص ١٣٢ ـ ١٧٥) ويظهره ابسن ضحية لاكاذيب العمده بيتر واتهاماته الباطلة ضد أخيه الدكتور والحيل الماكرة التى يستخدمها " هوفستار " و " بيلنج " و " اسلاكسن " للمصادرة على صوت الدكتور ستوكمان وحقه فى تنوير الشعب

ولعلنا نستطيع التركيز على أهم الملاحظات النقدية الخاصة بالخطاب السياسى عند ابسن من واقع تلك المسرحية بحيث تكشف تلك الملاحظات فى الوقت نفسه عن مدى تقارب أو تباعد تكتيك ذلك الخطاب عن التكتيك الباكثيرى المقارن به :

أولا : أن القضية التى يطرحها ابسن ليفجر من خلالها علاقات الشخصيات وصهر فى بوتقتها المعادن الوطنية الاصيلة ويفضح فى ضوئها مخازى أعداء الشعب ، هى قضية تبدو فى ظاهرها مشكلة محلية محددة فى المجالين الصحى والادارى لاحدى المدن النرويجية ، وهى تتلخص فيما يرد على لسان الدكتور توماس الذى اكتشف تلك المشكلة نتيجة اختصاصه العلمى والوظيفى كمفتش صحة حمامات البلديه :

الدكتور : منشأة الحمامات كلها ليست الا بؤرة تجتمع فيها كل أنواع الاوبئة المؤكدة لكم . وهى اكبر مورد للاذى والاضرار بالصحة العامة . فان كل قاذورات " موليدال " وكل تلك الحثالات المتعفنة ، تتسرب الى أقنية المياه المؤدية الى الخزان وتفسدها

(عدو الشعب ص ٣٣)

ويبدأ ابسن من الحدود الضيقة لهذه القضية ينطلق منها الى نقد الضمير الوطنى والانسانى لدى شخصية العمدة الحاكم ـ شقيق الدكتور ـ حيث يبدو سيئا عندما يرفض تطهير مياه بلاده لمجرد أن صاحب المشروع ـ شقيقه ـ هو شخص غيره ، حتى ان كاترين ـ زوجة الدكتور ـ تنصح زوجها بان يُرضى غرور أخيه العمده ـ كسبا لموافقته ـ بأن يزعم الدكتور أن العمده هو الذى نبهه الى هذا الاكتشاف :

كاترين : اسمع منى ياتوماس . يجدر بك أن تكون سمحا وتقتسم فضل المسألة معه . ألا تستطيع أن تقول انه هو الذى نبهك الى هذا الاكتشاف

الدكتور : انى على تمام الاستعداد لهذا ، اذا أمكن بذلك أن يتم الاصلاح المطلوب (ص ٤٢ ـ ٤٣)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم يـزداد البعد السياسى لهـذه القضية وضوحـا عـندما يكشف ابسـن عـن رفض الطبقة الرأسمالية ـ مالكـة حمامات المدينة ـ الا نفاق على الاصلاح :

اسلاكسـن : السادة الذين يملكون الحمامات يجب أن يقدموا المال اللازم .

بيـــتر : أصحاب الحمامات ليسوا على استعداد للقيام بنفقات أخرى

اسلاكسن : أهذا صحيح لا شك فيه ؟ يا حضرة العمده

بيـــتر : لقد ثبت لى أن الواقع كذلك . فاذا أرادت البلدية هـــذه الاصلاحات الواسعة فلابد لها من دفع قيمتها

(ص ١١٤)

هكذا يطور ابسن ـ بطريقة تدريجية ـ مستوى الصراع فى هذه المسرحية فينتقل به من دائرة الصراع الشخصى ـ بين الاخوين توماس وبيتر ـ الى دائرة الصراع الطبقى بين الطبقة المالكة للحمامات وسائر طبقات الشعب ثم يصل التطوير الابسنى الى أقصاه عـندما يحكم الحصار السياسى والاجتماعى حـول الحقيقة التى يعرفها الدكتـــور توماس ولا يملك نشرها بسبب هذا الحصار ، ويظل رجل العلم يصارع الجهل والفساد ليس فى مجتمعه فحسب بل ويعلن عـن استعداده لمواجهتهما فى كل مكان ، ليتحول الصراع السياسى الى الدائرة الانسانية الكبرى ، حتى لو كان الباحث عـن الحقيقة والحـق خاسرا العالم كله :

الدكتـور : أجل (يجمعهم كلهم حوله ويقول لهم فى السر قولة واثـــق) هو هذا فثقوا ـ ان أقوى رجـل فى العالم هو الذى يقـــف فى الدنيا وحيـدا (ص ٢١٩)

أما باكثير فانه فى مسرحية " أوزيريس " يكشـف منذ بدايتهـا عـن الصـــراع الشخصى بين ست وأخيه أوزيريس بسبب الاطماع السياسية لـ" ست " ـ عدو الشعب ـ حيث يسعى الى اختطاف السلطة الشرعـية من يد أخيه " أوزيريس " ـ صديق الشعب ـ وذلك من خلال الاعـيب مكشوفة لا تنطلى عـلى أتباع أوزيريس المخلصين لبلادهـــم ، ولا يجـذب " ست " حـوله منذ البداية والى النهاية سوى أصدقاء السوء المقيميـن معه فى القصر الاحمر والمتآمرين معه على شرفاء " القصر الاخضر " .

من هنا يثبت الصـــراع بين أوزيريس وأخيه ست عـند مستوى الصراع بين الابيض والاسود أو بين النموذج المثالى للخـير والنموذج المتطرف للشر . وان اتخذ ترجمـة سياسية فلن يتجاوز حـدود الصراع الواضح ـ منذ الفصل الاول ـ بين الملك العادل الرحيم وحاكم الظـل الاستبدادى :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أوزيريس : كلا ، ما يكون لي أن أضع رقاب شعبي موضع التجربة

ســـت : قد علمت أنك تبغضني يا أوزيريس

أوزيريس : .. أبغضك ؟ فيم أبغضك يا أخي ؟

ســـت : لانك تخشى مني

أوزيريس : أخشى منك ؟

ســـت : على ملكك !

اوزيريس : ها أنذا تحطيني برهانا جديدا على عدم صلاحيتك !

ســـت : ماذا تعني ؟

اوزيريس : انك تعتقد أن هذا ملكي ؟

ســـت : أوليس هو ملكك

اوزيريس : لا ياســـت

ســـت : فملك من هو ؟

اوزيريس : ملك هذا الشعب الذي أخشى عليه منك

ســـت : وأنت .. ماذا تكون !

اوزيريس : ما أنا الا خادمه ومستودع أمانة .. هيه يا ست ..

كأني بك حين تلي هذه الامانة تعتبر الملك ملكك والشعب

عبيدك تصنع فيهم ما تشاء (اوزيريس ص ١٩ ، ٢٠)

ان الصراع بين صديق الشعب ـ اوزيريس ـ وعدو الشعب ـ ست ـ حاد وواضح ولا تتعمق أبعاده بل انه أحادي البعد عند باكثير . وهو صراع لا تسنده قوه درامية لانه بين حاكم شرعي وفي لشعبه وبين غريم له على السلطه مكشوف بفساده للجميع ولا يتقنع بأية حيل ـ غير القوة ـ لقلب موازين البلاد لصالحه .

أما الصراع عند ابسن فهو ليس فقط متعدد الابعاد ، لكنه يعكس مفارقة لها أثر درامي قوى ، اذ أن الحاكم عند ابسن هو عدو الشعب الحقيقي ومع ذلك فقد استطاع خداع شعبه عن مصلحته الحقيقية بل واستطاع أيضا توجيه هذا الشعب لادانة الصديق الحقيقي لشعبه ـ الدكتور ستوكمان ـ بحيث لم يتورع الحاكم ـ في سبيل مصالحه السياسية ـ أن يصم أخاه بأنه عدو الشعب وأن يستدر الاجماع الغوغائي لطرد أخيه من البلاد .

ثانيا : ان تصوير ابسن لشخصياته ـ الايجابية أو السلبية ـ قد تم بطريقة موضوعية بحيث لم يصادر ابسن على أفعال شخصياته بأقواله هو بل سمح ابسن لكل

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

شخصية ـ مهما كانت سلبية ـ أن تبرر سلبيتها تبريرا يعتمد على تصورات انسانية قد تكون خاطئة ولكنها محتملة أو من الممكن أن تصيب الطبيعة الانسانية • فعندما أراد تصوير غباء ذلك العمده وعناده فى عدم الموافقة على اصلاح الحمامات جعل ذلك العمدة يبرر ذلك بخوفه من صرف نفقات مالية كبيرة لا تحتملها ميزانية المدينة من ناحية ،وخوفه من امتناع الزائرين لحمامات المدينة عن زيارتها وبالتالى قد يؤدى ذلك الى افقار تلك المدينة من ناحية ثانية ، ثم خوفه الشخصى من تشويه سمعته باعتبار أنه هو الذى قام ببناء تلك الحمامات المعيبة (عدو الشعب ص ٧٠ ـ ٧١)

صحيح أن تلك المبررات ليست كافية لتقبل ذلك الموقف السلبى من جانب العمده خاصة أن خطورته قد تمس الصحة العامة لمواطنى المدينة ـ المسئول عنهم بيتر ستوكمان ـ كما أنها سوف تؤدى على المدى البعيد الى الاضرار بالزائرين والى امتناعهم عن ورود تلك الحمامات ، الا ان ابسن سمح لعمدته أن يدافع عن نفسه وكأن هذا الكاتب قاض عادل اراد سماع أقوال المتهم مثلما سمح بسماع أقوال المدعى ـ الدكتور توماس ستوكمان ـ ضده •

أما باكثير فهو يكتفى بافهام قارئ " أوزيريس " منذ البداية ان شخصية " ست " مطبوعة على الفساد ، مصابة بداء الحقد على الاخيار ، وبالطمع فى اختطاف السلطة ولو كان ذلك من يد أخيه • ويصوره باكثير فى المشهد الاول من الفصل الثانى عربيدا يعاقر الخمر حسبما يتحدث عنه أصدقاء السوء المقيمون فى قصره •

الثانى : •• أين كنت قبل ابتداء الحفله ؟

سكساكا : (بصوت خافض) كنت حينئذ فى قبو الخمور •

الجميع : فى قبو الخمور ؟

الاول : ماذا كنت تصنعين هناك ؟

سكساكا : كنت أعالج مولاى لافوقه من السكر ولم يفق الا قبيل الحفله

(أوزيريس ص ٤٥)

ان باكثير لا يسمح لنفوذ جيه الشرير أن يطرح أية مبررات ـ ولو مصطنعة لشروره وذلك على عكس ما فعله ابسن مع بيتر ستوكمان •

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعندما أراد ابسن اضافة شخصيات سلبية أخرى فى مسرحيته " عـــدو الشعب" فقد تدرج فى عرض سلوكيات تلك الشخصيات ــ التى جعلت معيار سلوكها الوحيد هو المصلحة الشخصية ــ بحيث تقف شخصيتا " هوفستاد" ــ رئيس تحرير جريدة رسول الشعب ــ ومساعده " بيلنج " الى جانب الدكتور توماس ستوكمان للدفاع عن قضيته (ص ٣٨) ثم يكشف ابسن عن سبب وقوف " هوفستاد " الى جانب الدكتور توماس ويتمثل فى تعلق " هوفستاد " بأبنة الدكتور (ص ١٠٦ ــ ١٠٧) كما يتضح أن " بيلنج " سرعان ما ينكص على عهده مع الدكتور ومع القضية وذلك بمجرد أن يطمع فى التقدم لوظيفة حكومية ، حتى ان بيلنج الذى يصرح بأن " الدكتور ستوكمان صديق الشعب " (ص ٩٥) هو نفسه الذى ينذر الدكتور ويهدده بأنه لن يجد رجلا واحدا فى المدينة يسير معه (ص ١٣١)

ان ابسن قام بالتنويع على مواقف مشابهة للشخصية السلبية وبرر ذلك التنويع من ناحية ، وزاد الشخصية ثراء من ناحية أخرى . أما باكثير فلم يهتم بذلك التنويع فى مواقف الشخصيات السلبية المصبوبة فى قالب ست والتابعة له تبعية عمياء كالعائلة بحيث لا يخصص باكثير لهم سوى المشهد الاول من الفصل الثانى ليعرض فيه مجموعة من السكارى الذين لا هوية لهم وهم فى انتظار تنفيذ أوامر سيدهم لاغتيال الملك المحبوب " اوزيريس " .

ثالثا : اعتمد ابسن على المفارقات الدرامية الذكية التى من شأنها تحريك الجو الدرامى العام وشد انتباه المتلقى واثارة دهشته الدائمة . فقد ظهر أن الرجل الوحيد الذى ظل وفيا للدكتور ولقضيته هو الربان " هورستر " اذ يسمح بالاجتماع فى داره لاعضاء الجمعية (ص ١٣٢) وهو الوحيد الذى يتقدم لانقاذ الدكتور من هجوم الغوغاء عليه فى نهاية الاجتماع العام (ص ١٨٤) . وترجع المفاجأة فى وقوف هذه الشخصية الى جانب قضية عامة الى براعة ابسن فى تقديم هذه الشخصية فى بداية المسرحية كما لو كانت سلبية لا تهتم بالمسائل العامة بل وفى السماح لشخصية وصولية ــ مثل بيلنج ــ لنقد هورستر :

هورستر : أمنتظر أن يحدث انتخاب ؟

بيلنج : ألا تعرف ذلك ؟

هورستر : لا . انى لا أشغل نفسى بهذه المسائل

بيلنج : ولكن ألا تهتم بالمصالح العامة ؟

هورستر : كلا .. انى لا أعرف شيئا من شئون السياسة (ص ٢٢)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم يفاجئنا ابسن بهذا البرلمان كمنقذ وحيد للرجل الذى يدعو لخلاص بلاده من الفساد السياسى والاجتماعى ـ أى الدكتور توماس ـ ومع ذلك فان ابسن لا يجعل هورستر يلقى خطبة عصماء فى نهاية المسرحية تعبر عن وطنيته ، بل يحافظ ابسن على اتساق هذه الشخصية مع نفسها حتى النهاية حيث يقول هورستر " .. ولكنى لا أعرف شيئا كثيرا عن هذه المسائل "(ص٢١٥)

وترتبط بهذه المفارقة مفارقة أخرى وهى أن الرجال الذين يتشدقون بالواجبات الوطنية هم أبعد ما يكونون عن أدائها . اذ أن " بيلنج " الذى ينتقد السلبية السياسية لهورستر مستنكرا ذلك فى تساؤله : " ولكن الا تهتم بالمصالح العامة ؟ " ، و " هوفستاد " الذى ينضم الى " بيلنج " فى نقد البرلمان " هورستر " قائلا : " يدهشنى أن غالب الملاحين لا يهتمون بشىء مما يجرى على اليابسة " (ص ٢٢ ـ ٢٣) هذان المتظاهران بالالتزام الوطنى السياسى هما اللذان يقبلان التآمر مع العمدة ضد الدكتور حرصا على مصالحهما المادية بحيث يمنعان نشر أية مقالة علمية تكشف حقيقة وبا الحمامات للشعب (ص ١٢٦ ـ ١٢٧)

ولعل أهم مفارقة يرسمها ابسن فى مسرحيته هى وقوف الشعب الى جانب اعدائه ومعاداته للمخلصين له نتيجة التضليل السياسى الذى مارسه الحاكم وأعوانه دون أن يميز الجمهور بين الحق والباطل أو بين الصادق والكاذب . الا أن هذه المفارقة قد أدت الى مبالغة ابسن فى انتقاد الاغلبية الساحقة حتى أنه سمح لكاترين ـ زوجة الدكتور ـ أن تقول : " نعم هذا أقبح ما فى الأمر فعلا ـ أن يكون فى جانبك هذا الشىء الشنيع " (ص ١٢٣) كذلك فقد سمح ابسن للدكتور أن يطيل فى تعنيف تلك الاغلبية تعنيفا يصل الى درجة القول : " ليس العامة الا المادة الغُفْل ، التى يصاغ منها الشعب (ص ١٦٠)

أما باكثير فانه لم يهتم بالاعتماد على أمثال تلك المفارقات الناتجة عن جدلية رؤية الكاتب الدرامى ومهارته . وان قيل ان لباكثير حجته فى الالتزام بالاسطورة الفرعونية وان هذا الالتزام لم يدع لكاتبنا فرصة فى اللجوء الى حيل أو تقنيات درامية لم تشر اليها الاسطورة ، فان الرد على تلك الحجة يتمثل فى ذلك الفارق المعروف بين الرواية التاريخية والعمل الدرامى من ناحية كما

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يتمثل في التناقض الواضح عند باكثير بين وعيه بأصول المعالجة الدرامية للاسطوره ـ في كتابه " فن المسرحية " ومعالجته الفعلية .

رابعا : لم تخل مسرحية " عدو الشعب " من توجيه خطاب سياسي مباشر ينتقد فيه ابسن فساد الاحزاب السياسية في مجتمعه انتقادا صارخا بل وينطلق من ذلك الى انتقاد مجتمعه كله ثم توجيه النقد السياسي العام الى مجتمعات بلاد الغرب برمتها ، ويتجلى ذلك في أقوال الدكتور توماس :

ـ " ان ما أريد أن أتكلم عنه هو الاستكشاف العظيم الذي اهتديت اليه قريبا . استكشاف أن كل منابع حياتنا الخلقية مسمومة . وان مجتمعنا المدني برمته قائم على أساس موبوء من الاكاذيب (ص ١٤٦)

ـ " اني لأمقت من يتولون أمور الناس ... انهم أشبه بالتيوس المسمومة في حقل حديث الزرع حيثما سارت أحدثت تلفا .. يقفون في وجه الرجل الحر حيثما يمم . وأقضي أماني نفسي أن أراهم يبادون كما تباد الهوام السامة الاخرى " (ص ١٤٩)

ـ " ان هؤلاء الطفيليين ـ تراث العهد القديم المحتضر ـ انما يمهدون السبيل بأيديهم أحسن تمهيد لغناء أنفسهم وزوالها " (ص ١٥١)

ـ " أخطر أعداء الحق والحرية بيننا ـ هم الغالبية المتراصة ـ نعم ـ الغالبية المتراصة الملعونة ، الغالبية الحرة ـ أولئك هم فاعرفوهم " (ص ١٥٢)

ـ " ماذا في هدم مجتمع من الخطورة اذا كان هذا المجتمع يعيش على الاكاذيب ، الواجب أن يهدم حجرا على حجر " (ص ١٦٧)

ـ " أسوأ ما في الامر .. انه لا يوجد رجل في هذا القطر من طرفه الى طرفه الآخر الا وهو عبد لحزبه . وان اكن أعتقد أن الحال في هذا الصدد ليس خيرا من هذا في بلاد الغرب الحرة . فاكبر الظن أن الغالبية المتراصة هناك ، والرأي العام الحر ، وكل ما يتضمن ذلك الكشكول القديم من الزور والاكاذيب على مثل ما هي عليه هنا من الذيوع والانتشار " (ص ١٨٠)

وعند باكثير الامثلة لا حصر لها على توجيه خطابه السياسي المباشر خاصة في تمثيلياته السياسية التي جعلها متنفسا له للدفاع عن العروبة والقومية العربية وفلسطين في مواجهة الصهيونية والامبريالية العالمية . وسوف نعرض

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

لذلك بالتفصيل عند التعرض لتلك التمثيليات لمقارنتها بتمثيليات برنارد شو القصيرة . أما في مسرحيته " أوزيريس " فلم يركز باكثير حملته السياسية وخطابه المباشر الا في جانب واحد هو انتقاد فساد فكر وشخصية ست الاستبدادية كما رأينا ذلك في الحوار بين اوزيريس وست عن علاقة الحاكم بشعبه (ص ١٧ ـ ٢١) ثم توجيه خطاب مباشر على لسان حوريس يدعو فيه الى شرعية الحكم المستمدة من مساندة الشعب له وليس من التصفية الجسدية لعدو الشعب ست حيث يقول حوريس :

— " لقد روى لي عن والدي أوزيريس أنه كان يقول : انما يتفاضل الناس بصفاء قلوبهم وسمو أخلاقهم لا بقوة سواعدهم " (ص ٩٢)

— " ويحكم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم في نفوسكم وايديكم .. ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب .. ألا ان في ارحام الامهات لكثيرا من أمثال ست ومن أمثال أوزيريس .. فكونوا للخير أنصارا يَسُدّ بينكم الاخيار ، ولا تكونوا للشر أعوانا فيسود فيكم الاشرار " (ص ١١١)

خامسا : ان ابسن اراد التخفيف من حدة الايقاع المتوتر المستمر في مسرحية " عدو الشعب " مما دعاه الى اضفاء مسحة كوميدية تمثلت في رسم اطار كاريكاتيري لشخصية "بيلنج" المحرر الوصولي المتقلب في آرائه وقد اعتمد ابسن في سبيل ابراز تلك الكاريكاتيرية على جعل " بيلنج " يبدأ معظم جُمَلِه بكلمات متكررة هي " ملعون أنا ان ... " ويأتي ببقية جمله لتحمل نفس مضمون الجمل التي ينطقها أمامه من يناقضهم من أمثال رئيسه " هوفستاد " والعمدة وممول الجريدة " سلاكسن " . كما يجعل ابسن هذا الممول يكرر كلمة " الاعتدال " في معظم جمله مهما اختلفت المواقف التي يقحم فيها هذه الكلمة حتى ان هذا الالتزام اللفظي بكلمة الاعتدال عند سلاكسن يقابلها في نهاية المسرحية التزام بالانحراف عن الحق الذي يذكره دكتور ستوكمان في نهاية الاجتماع العام .

أما باكثير فلم يلجأ الى أية لمحة كوميدية في مسرحيته " أوزيريس " تصورا منه أن العمل الدرامي الجاد لا ينبغي اقحام الهزل فيه وهو تصور كلاسي مقصود منه الحفاظ على الجو النفسي العام . ومع ذلك فاننا سوف نلاحظ أن معظم شخصيات تمثيليات باكثير كاريكاتيرية بحيث صارت مسوخا كما سنرى في مقارنته ببرنارد شو .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٢ ـ مقارنة بين الخطاب السياسى عند برنارد شو والخطاب المباشر عند باكثير

ان مسرح برنارد شو ـ المعروف بمسرح المناقشة أو الافكار ـ لا يحتاج الى تقصى توجهاته السياسية والاجتماعية بل والفلسفية المباشره التى يتعمد برنارد شو طرحها طرحا جدليا مطولا . ذلك أن معظم مسرحيات شو مشحونة بالخطاب المباشر مما لا يتسع لتفصيله هذا البحث . الا ان هذا الكاتب الدرامى السياسى الداعية ـ كما قال عنه باكثير ـ له مسرحيات قصيرة معظمها محمل بخطابه السياسى المباشر مما يشى بالتأثير ـ الشكلى ـ على تمثيليات باكثير السياسية [١] من ناحية ، ومما يجعل دراسة هذين الشكلين المتقاربين من شكل المسرحية ذات الفصل الواحد السياسية اكثر جدوى وأقوى دلالة على تأثر باكثير بالتوظيف السياسى للمسرح عند برنارد شو وذلك من الناحية الاخرى .

واذا كان باكثير قد كتب عشرات من التمثيليات السياسية القصيرة ذات الاغراض الدعائية ، متخذا من الصحافة وسيلة لنشرها ، فان ذلك يذكرنا بما كان ينشره يعقوب صنوع ـ فى صحيفة أبى نظاره ـ من محاورات [٢] اجتماعية وسياسية بهدف توجيه النقد السياسى والاجتماعى لسلبيات المجتمع المصرى وفساد الحكم الاجنبى فى مصر ابان عهد الخديو اسماعيل .

وعلى الجانب الآخر كان برنارد شو يكتب العديد من المسرحيات القصيرة ـ بعضها كان أقرب الى الاسكتشات [٣] ـ متخذا من الاسلوب التهكمى المركز أداة لرصد المثالب التى أصابت المجتمع الانجليزى بصفة خاصة والمجتمعات الاوربية بصفة عامة .

أما باكثير فانه لم يعس فى معظم تمثيلياته السياسية ـ التى جمع أهمها فى كتابه مسرح السياسة ـ مواطن النقد الاجتماعى الكامنة فى داخل المجتمع المصرى بل ركز كل همه على محاربة الصهيونية والامبريالية العالمية والشيوعية . هذا بينما نجد عند شو مسرحيته القصيرة جدا " أغسطس يقوم بنصيبه من العمل [٤]

Augustus Does His Bit " التى كتبها شو فى سنة ١٩١٦ ثم

---

(١) سبق أن تعرضنا لاشكالية المصطلح المتعلق بالتمثيلية والمسرحية فى مقدمة الرسالة

(٢) سبق أن اشرنا بايجاز الى محاورات يعقوب صنوع فى المقدمة أيضا .

(٣) يصطلح البعض على تسمية المسرحية القصيرة جدا بـ " اسكتش " تمييزا لها عن مسرحية الفصل الواحد التى تبدو اكثر طولا وتعقيدا من الاسكتش .

(٤) مختارات من مسرحيات شو القصيرة ، ترجمة ميشيل عبد الاحد ، مؤسسة روز اليوسف ١٩٦١ (الالف كتاب ٣٣٩) ص ١٥٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

انتقدها البعض على انها تحقير للجيش البريطاني ، ولكن الرقابة الانجليزية لم تمنع تمثيلها كما منعت تمثيل غيرها من مسرحيات شو" (١)

ففي هذا الاسكتش لم يتورع برنارد شو عن تصوير جندي بريطاني تصويرا هزليا ساخرا فيه من اعتداد الجندي بنفسه بالرغم من بلاهته التي حرص شو على تجسيدها في عدة مواقف . وتتجلى خطورة هذا الاسكتش والجرأة البالغة لكاتبه في التوقيت الحرج الذي ظهر فيه (عام ١٩١٦ في خضم الحرب العالمية الاولى) والموضوع الاكثر حرجا حيث كان الجيش البريطاني في أمس الحاجة الى الدعاية الايجابية لا السلبية داخل بريطانيا وخارجها .

غير أن شو لم يكن متجنيا - في هذا الاسكتش - على المؤسسة العسكرية البريطانية ، ولم يقصد تحقير الجيش البريطاني - كما زعم النقاد المحافظون والمتشددون في اعلاء هيبة بريطانيا - والدليل على ذلك ان الرقابة الانجليزية لم تمنع نشر هذا الاسكتش .

ويبدو أن ذلك يرجع الى موضوعية نقد شو لشخصية الجندي البريطاني حيث لم يقدمه كنمط سلبي جاهز للرفض التام - مثل الانماط السلبية لشخصيات تمثيليات باكثير - بل ان شو صوّر الجندي أغسطس كانسان حسن النية ، شجاع ، محب للوطن ، ولكنه يجلب الكوارث على نفسه لسوء تصرفه الشخصي وثرثرته واعتداده بنفسه وبلاهته ، وهو مع هذا لا غنى لانجلترا عنه وهي في وسط المعمعة .

أما باكثير فانه جعل من شخصيات تمثيلياته مسوخا تركب من الحماقات ما يفوق الطبيعة البشرية من ناحية ، وما يصيب المتلقي بالجمود من ناحية أخرى . ففي تمثيليتيه "السكرتير الامين" و "نقود تنتقم" (٢) يرسم باكثير شخصية سكرتير عام الامم المتحدة كالموظف المأجور للصهاينة ، وهو بخيل قح ، وجبان رعديد ، وأبله ينقصه الذكاء المفترض في مثل تلك الشخصيات التي تتولى مسئولية دولية أو التي تتواطأ مع قوى ظليعة في التآمر العالمي .

اذ يصاب ذلك السكرتير العام بوهم الخوف من النقود العربية التي تدخل ضمن راتبه الشهري مما يجعله يشعر به "مغص ورياح تقرقر في بطنه" (ص ٢٤) ثم

---

(١) ميشيل عبدالاحد : مختارات من مسرحيات شو القصيرة ، ص ١٥٥

(٢) علي أحمد باكثير : مسرح السياسة ، مرجع سابق ، ص ٦ - ٣٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يصف السكرتير بطنه وصفا كاريكاتوريا مشبها اياها بفلسطين قائلا للمندوب الاسرائيلي " شـــرتوك " :

السكرتـير : ان بطني يا مستر شرتوك قد أصبح كفلسطين ، تدور فـــي داخلها معارك رهيبة ، وما هذه القراقـر الا صداهـــا المسموع .. والطعام الذي آكله .. أتدري ما مثلـــه حين يدخل في جوفي ؟

شـرتوك : ما مثلـه ؟

السكرتير : مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين ، فاذا هـم فـــي معمعان القتال ، تتخطفهم القوات العربية من كل مكـــان وتحركهـم عـركا ، فيحاولون الخروج منها ، فيمنعهم اخوانهم الارهابيون ويسدون عليهم السبل .. أما برميـل الخـروج الذي أتعاطاه كل ليلة فيرفـه قليلا عني فمثله كمثل القـوات البريطانيـة التي يأتيها الاذن بالانسحاب فتخـرج مـــن البلاد زمـرة بعد زمـرة .

(مسرح السياسة ص ٣٠)

ومثل ذلك شخصية " بيفـن " ومعه " أتلي " الوزيرين البريطانيين اللذيـن سخر منهما باكثير في تمثيليتيه " الصرح الشامخ " و " حفلة التكريم الكبرى " (مسـرح السياسة ص ٣٣ـ ص ١١٨) ليكشف عن دورهما في عقد اتفاقية الدفاع المشترك بيـن العراق وبريطانيا ، اذ يجعل باكثير من بيفـن شخصية بهلوانية مصابة بخـور مفيـت يحركها طبيب نفساني كالدمية ، وتحرك هي بدورها شخصية " أتلي " رئيس الوزراء ـ كالدمية أيضا .

وفي تمثيليتيه " رئيس وزاره " و " اللهم حوالينا لا علينا " (مسرح السياســـة ص ١٣١ ، ١٤٥) يقدم لنا باكثير شخصية الكعاك ـ رئيس الوزراء التونسي في عهـــد الاحتلال الفرنسي ـ كالطفل الذي يخيفه المقيم العام الفرنسي بأقل اشاره من بنانـــه ويرضيه بأقل قطعة من الحلوى حتى أن هذا المقيم يسخر من رئيس الوزراء باجباره علـى قياده سيارته بنفسه دون تخصيص سائق له مما يجعل رئيس الوزراء يلعب لعبة صبيانيـة بادعاء اصابته المتعمده بسيارته الخاصة حتى يلين له المقيم الفرنسي ويخصص لـــه سائقـا !

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وفى تمثيلياته " راشيل والثلاثه الكبار " و " ليلة ١٥ مايو " و " معجزة اسرائيل " يكرر باكثير رسم القوالب الهزلية لمندوبى دول انجلترا والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى ولرأشيل رمز الدولة الاسرائيلية حيث يجعل تلك الاخيرة امرأة داعرة تحمل سفاحا من مندوبى ثلاث وثلاثين دولة ويتلهف على معاشرتها وهى نفساء أولئك الشهوانيين البلداء الثلاثة ـ جون بول مندوب بريطانيا والدب الاحمر المندوب الروسى والعم سام المندوب الامريكى ! (مسرح السياسة ص ٦١ ـ ١٠٦)

وهكذا فان باكثير قد تناول فى تمثيلياته السياسية موضوعات كانت رائجة ومتفق على طرحها من كافة المهتمين بالقضايا العربية وقضايا التحرر الوطنى بحيث بدت تمثيليات هذا الكاتب كوسائل تعبير مباشر عن مسلمات وطنية وقومية جاهزة .

أما برنارد شو فقد خالف فى اسكتش " أغسطس يقوم بنصيبه من العمل " ذلك الحرص الانجليزى العام على صورة الجندى البريطانى وعدم مساسه بالنقد من قريب أو بعيد . كذلك فان شو خالف فى مسرحية " امبراطور بروسالم The Ince Of Perusalem (١) ذلك الاعجاب الانجليزى العام أيضا بالنظام الالمانى حيث كتب شو هذه المسرحية القصيرة فى سنة ١٩١٥ قبل أن ينهار النظام القيصرى فى المانيا .

والجدير بالملاحظة ان شو خالف بهذا النقد الاعتقاد الانجليزى الذى كان سائدا فى ذلك الحين فى كمال التنظيم الالمانى ، وعمق سياسة الميكيافيللية المعتمدة على دراسته الدقيقة ومعرفته التامة بفلسفة التاريخ . ان هذا الخروج من جانب شو على انماطات السياسية والاجتماعية فى بلاده يجعل جرأة شو جديرة بالاشادة (٢).

الا أن هذا لا يعنى أن شو لم يناصر قضايا سياسية أجمعت القوى التقدمية على مناصرتها من قبل ، ذلك أنه كان من أوائل الكتاب الغربيين الذين ناصروا الثورة البولشفية فى روسيا القيصرية وذلك حين كانت تلك الثورة فى مهدها دون أن يبالى شو بمخاوف المحافظين فى بلاده من أن تكون تلك الثورة نموذجا يحتذى فى الدول التى يحكمها نظام قيصرى أو ملكى .

---

(١) مختارات من مسرحيات شو القصيرة ، ص ١١٤ ـ ١٥٤

(٢) مما يذكر لبرنارد شو فى هذا الصدد أنه " دافع عن مصر أمجد دفاع أيام محنة دنشواى وهو الذى يبسط قضيتنا فى مقدمة مسرحيته " جزيرة جون بول الاخرى " فأيقظ الرأى العام الانجليزى الى مساوئ الاستعمار البريطانى حتى انتهى الامر بسحب اللورد كرومر من مصر (د . لويس عوض فى الادب الانجليزى الحديث ، الهيئة العامة للكتاب ط٢ سنة ١٩٨٧ ص ١٢٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد تمثل تأييد شو للثورة البولشفية فى مسرحيته القصيره جدا " أناجانسكا أو الامبراطورة البولشفية Annajanska,The Bolshevic Empress (١) حيث كتبهـا فى سنة ١٩١٧ وهى سنة نشوب تلك الثورة ، ويظهر ذلك التاريخ مدى مسارعة شو الى تأييد تلك الثورة من ناحية ، وتعرية مظاهر تقديس الشعب الجاهل للطغاة الحاكمين من ناحية أخرى .

ويبادر شو بوضع عنوان تفسيرى كوميدى لهذا الاسكتش وهو " قصة غرام ثورية " ليلفت النظر الى المفارقة الانسانية والسياسية التى جعلت الاميرة " أناجانسكا " ــ الابنة الكبرى لقيصرة روسيا ــ داعية متحمسة للثورة على القصر ــ حتى لو أودى ذلك بمستقبلها بل وبحياتها وحياة أسرتها الحاكمة .

ولا يقصد شو أن يقدم بذلك شخصية كوميدية ذات اطار كاريكاتورى للسخرية من القياصرة وأبنائهم ، بل انه على العكس من ذلك تماما أظهر شخصية الاميرة متحلية بالاخلاق والافكار الثورية ، رافضة التقاليد القيصرية الرجعية البالية سواء فى العلاقات الاسرية داخل القصر أو فى العلاقات الانسانية والسياسية بين القصر والشعب الروسى ،حتى أنها تهرب فى زى فارس وعندما يقبض عليها تكتشف الاميره أن الذين يقبضون عليها من القادة العسكريين مازالوا عبيدا فى نفوسهم لقصر أبيها بل ولها .

فقد أظهر شو مفارقة تتمثل فى شخصيتين عسكريتين ــ يرسمها فى اطار كاريكاتورى هذه المرة بحيث يصيران مشابهين لمعظم شخصيات تمثيليات باكثير السياسية ــ وهاتان الشخصيتان هما :

ــ سترامفست : قائد عسكرى من عبدة الملكية

ــ شنايد كايند : ملازم تحت امرة هذا القائد

فالقائد ضعيف الشخصية أمام الاميرة ــ الاسيره ــ حتى أنه يفضل الموت على أن يقبل فكرة المساواة بها ولو كانت هى التى تدعوه لرفع كرامته :

سترامفست :لا يمكننى ــ لأجل صالحك ــ أن أسميك بألقابك الشرعية التى بلغت الغاية فى القداسة ، بماذا يجب أن أسميك ؟

الدوقة العظمى : الثورة جعلتنا رفاقا . ادعنى رفيقه

سترمفست : أفضل الموت على ذلك

---

(١) المختارات ، ص ٧ ــ ٣٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الدوقة العظمى : اذن فادعنى أناجانسكا ، وسأدعوك أنا بيتر بايبر كما كانت تفعل جدتى

سترامفست : (متأثرا متألما) شنايد كايند ـ يجب أن تتحدث أنت معها ، فأنا لا أستطيع (يتخاذل)

(تمثيلية آناجانسكا ص ١٧)

ويؤكد شو على كاريكاتورية شخصية سترامفست ـ وأمثاله ـ بان يجعله كالدمية التى تحركها شخصية الدوقة فى الموقف الاتى :

سترامفست : ليس لك أن تعيبى علىّ ذلك اذا كان حقيقة

الدوقة : (باستعلاء) أعيب ! أنا اتنازل لأعيب قائدا عاديا ! انك تنسى نفسك ياسيدى .

سترامفست : (يرتمى على ركبتيه بخضوع) ها أنت أخيرا تتكلمين بلهجتك الملكية

الدوقة : أوه يا سترامفست .. لقد تغلغلت فيك العبودية حتى وصلت الى عظامك ، لِمَ لَمْ تبصق فى وجهى ؟

سترامفست : (ينهض رويه رعشة) معاذ الله (ص ٢٧)

ويبدو أن باكثير قد تأثر بتلك الكاريكاتورية النابعة من نقص احدى الشخصيات أو من رغبتها فى الاستذلال لشخصيات أخرى ،وذلك عندما عالج بنفس الاسلوب ـ وان اختلفت الغاية ـ تلك المواقف التى جمعت بين شخصيات " جون بول "و " العم سام" و " الدب الاحمر " وشخصية راشيل التى أظهرها باكثير سيدة عليهم وأظهرهم كالعبيد فى حضرتها حتى أن راشيل تشمئز من تمرغ العم سام فى ترابها قائلة :

راشيل : نعم .. لو شئتُ لأمرتُ هذا الخنزير الغبى فتمرغ فى التراب بين قدمىّ وهو مغتبط سعيد .

(تمثيلية راشيل والثلاثة الكبار ـ مسرح السياسة ص ٦٥)

ومن هذه المواقف عند باكثير ذلك الذى صوّره بين شخصية "الكعاك" رئيس الوزراء التونسى المستذل للمقيم العام الفرنسى والكاتب العام الفرنسى :

الكاتب : لقد قصد الكعاك خدمة هؤلاء الاعراب من قومه على حساب فرنسا ، فهو خائن لفرنسا ، ويجب عزله من الوزارة !

الكعاك : لست بمجنون فأثر خدمة هؤلاء الاجلاف على خدمة مولاتى فرنسا العظيمة

وعندما يتساءل المقيم الفرنسى فى تونس عن كيفية نزول المطر على تونس بعد صلاة استسقاء كاذبة من جانب ذلك المقيم وصفه الكعاك يجيب الاخير :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الكعـــاك : أنت مسؤول ياسيدى لانك صليت صلاة لا يستطيع شـــيوخ المسلمين أنفسهم أن يؤدوا مثلها ! وهذه البهائـــم تشاركك فى المسئولية لانها هى التى استدرت عطـــف السماء ورحمتها بما ظهرت به من الضعف والهزال البالغين ! ولا أدرى كيف لم أفطن الى هذه الحقيقة من قبل

(تمثيلية اللهم حوالينا ... مسرح السياسة ص ١٥٢ ، ١٥٣)

غير أن شو يختلف عن باكثير فى الغاية التى توسمها من مواقف الاميرة وسترامفست ، فهو كان يسخر فى تلك المواقف بالتحديد من الخضوع المرضى المطبوع فى نفس سترامفست دون أن تجبره الاميره على ذلك ، بل على العكس تحاول سيدتـــه أن تحرره من عبوديته وتنهره عن التمادى فى الخضوع دون جدوى ، فهى عندما تريد مصارحته منفردة به لكى تقنعه بآرائها الثورية يرفض سترامفست الانفراد بأميرتـــه حفاظا على التقاليد الامبراطورية القديمة :

الدوقة العظمى : أوه يا سترامفست ، أخرج هؤلاء الرجال ، يجب أن أحدثك منفـــردا

ســـترامفســـت : (يقف مرتاعا) لا ، هذا هو الامل الاخير ، لا استطيـــع أن أوافـــق ، مستحيل ، مستحيل كلية ، والى الابـــــد ، أن تحدث ابنة من البيت الامبراطورى أى انسان وهـــــى وحدها حتى ولو كان زوجها !

الدوقة العظمى : نسيت انه يوجد استثناء . تستطيع أن تحدث طفـــــلا وهى وحدها (تقف) كنت ياسيـــترامفست تدلل علـــى ركبـــة جدتى وهذا من البانجدرينا .. جعلتـــك بـــــه طفـــلا الى الابـــد . وهكذا فعلت الطبيعة أيضا ، وعلـــى سبيل التذكرة ، آمرك أن تتحدث الىّ منفردة ..

سترامفســـــت : يوجد بديل للعصيان . والموتى لا يستطيعون أن يعصـــوا

(تمثيليـــة آناجانســـكا ص ٢١)

ان شو يريد أن يقول ان العبيد هم الذين يرفعون الاوثان الى مرتبة الالهـــة ، وان هذه الاوثان ــ أى الاباطره ــ يستمدون عظمتهم من الاوهام التى يصـــنعهـــــا العبيد ــ أمثال سترامفست ــ حـــولهم :

ســـترامفســـت : (يرتمى على ركبتيه) انك ، وليساعدنى الله ، السلطـــان الوحيد الذى اعترف به على الارض (يقبل يدها)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الدوقـــــه : (ملاطفة) يا عابد الاوثان ! متى تتعلم أن سلطاننا لم يكن قط منبعثا منا ، بل من أوهامكم عنا ... والان ما هى أوامرك وهل تعنى اطاعتها (أناجانسكا ص ٢٣)

وكما هو واضح فان شو قد وضع فى هذا الموقف الاخير خطابه السياسى المباشر على لسان الدوقة ، وهو ينطلق ليوضحه بتفصيل اكثر وبسخرية اكبر فى نهاية تمثيليتـــه حيث يجعل الدوقة تفضح المساوئ السياسية فى عهد أبيها والتى أضرت بالشعـــب الروسى من ناحية ودفعته الى الثوره على الزيف والظلم فى ذلك العهد ، بينما يعقب سترامفست على ذلك الخطاب المباشر باعتراض أبله يثير الضحك والرثاء معا :

الدوقـــــه : .. أترك الشعب فى بؤسه القذر الذى لا منجاة له منـــه ، وتملأ السجون السيئة السمعة بأنبل النفوس فى البلـــــد ، وتقذف بشمس الحرية المشرقة مرة ثانية الى بحار الدم التى بعثت منها ، وكل ذلك لأنه كان يوجد فى وسط أرض الاقذار والقبائح والفظائع رقعـــة من أبهة البطانة الحاكمة ، كنـــت قادرا أن تقف فيها ببذلتك الرسمية المزدانة بعدد من الأوسمة ، لتتثاءب يوما بعد يوم وليلة بعد ليلة فـــــى سآمة .....

سترامفســـت : لابد أن تكونى مجنونة اذا كان هذا هو فكرك عن الملكيـة . لم أتثاءب قط فى البلاط الامبراطورى . الكلاب كانـــت تتثاءب ، لانها كلاب ، لا خيال لها ولا مثل عليـــا ، ولا معان للشرف ..

(أناجانسكا ص ٢٤ ، ٢٥)

وعلى الرغم من تعبير تلك التمثيلية السياسية وغيرها من تمثيليات شو عن فكـــره وخطابه السياسى المباشر فان شو ـ كما قال اريك بنتلى ـ " فنان فى المحل الاول ، ومسرحياته لا يمكن ان تنفصل عن فكره ، ذلك أن شو ، مثله فى هذا مثـــل كـــل فنان أديب ، انما هو ذلك الطراز من الفنانين الذى يسميه فلوبير " مثلث الفكـــر " أى الفنان الذى يفكر بخياله على عدة مستويات فى وقت واحد "(١).

(١) د . على الراعى : مسرح برنارد شو ، المؤسسة المصرية العامة للتأليـــف والترجمة ١٩٥٥ ص ٣٥٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٣ ــ مقارنة بين الخطاب السياسى عند سارتر والخطاب المباشر عند باكثير

عرف سارتر دراميا بمسرحياته السياسية الى حد أن أولى مسرحياته التى اعتبرها البعض نموذجا للأدب الوجودى ــ وهى مسرحية " الذباب " ــ رأى البعض الآخر ان هذه المسرحية " يجب قراءتها على أنها مسرحية مقاومة . وانطلاقا من هذا لا يجب أن نلاحظ فحسب ذلك التشابه بين دين الندم القومى فى (آرجوس سارتر) ودين الندم القومى فى (فرنسا فيشى) ، ويجب أن نعتبر بالمثل أن ايجستوس هو رمز المغتصب الالمانى وكليتمنسترا هى رمز فرنسا الرفاق . وهكذا فطالما أن المؤلف يأخذ سلوك أوريست فى قتله الملك المغتصب وأمه غير المخلصة ضد القوانين الاخلاقية للدين والمجتمع ، أمكن القول أنه يأخذ سلوك المخربين للمقاومة الفرنسية الذين لم يقتلوا الغازى الالمانى فحسب بل قتلوا زملاءهم الفرنسيين ضد القوانين الاخلاقية للتراث المسيحى المتوارث والدولة أثناء حكم بيتان " (١)

وهناك أيضا مسرحية سارتر السياسية الشهيرة " الايدى القذرة " (٢) التى كتبها فى عام ١٩٤٨ عندما كانت نظرته لاتزال ناقدة فى صراحة للحزب الشيوعى ، وقد اعتبرت هذه المسرحية " أحد وأعنف مسرحية سياسية حديثة " (٣) ولهذا فاننا سوف نركز عليها لمعرفة أسباب وملامح تلك الحدة وعلاقتها بالخطاب السياسى المباشر من ناحية والبناء الدرامى للمسرحية من ناحية أخرى

يقسم سارتر هذه المسرحية الى سبعة فصول : فى الفصل الاول نرى شابا بورجوازيا ثوريا منتميا الى الحزب الشيوعى وقد خرج لتوه من السجن بعد أن قتل ــ بتكليف من الحزب ــ أحد قادة هذا الحزب . ويعبر " هوجو " ــ ذلك الشاب الثورى ــ عن حيرته ودهشته ازاء ما ارتكبه من جريمة ضد " هودرر " ذلك القائد الحزبى الذى ظل هوجو يحبه حتى لحظة اطلاق الرصاص عليه اذ ضبطه متلبسا بعناق زوجته .

ولكى تشاركه " أولجا " فى اعادة تقييم ما حدث تمهيدا لتكليفه بمهمة حزبية ــ دموية ــ جديدة حتى يرضى عنه رجال الحزب ولا يتخلصوا منه ، تطالب أولجا

---

(١) موريس كرانستون : سارتر بين الفلسفة والادب ، مرجع سابق ص ٦١

(٢) سارتر : الايدى القذرة ، ترجمة سعد الدين توفيق ، القاهرة ، دار الكرنك ١٩٦١

(٣) موريس كرانستون ، نفس المرجع ص ١٦٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تلميذها الحزبي ـ الذي تحبه ـ بأن يعيد تذكر الماضي من جديد وهي تنوي ـ في قرارة نفسها حرصا على حياته ـ أن تجعله ينسى جريمته تنفيذا لتعليمات الحزب التي تقضي باعتبار جريمة قتل " هودرو " جريمة عاطفية وليست سياسية نظرا لتغير موقف الحزب من سياسة القتيل بعد قتله اذ وردت تعليمات من الاتحاد السوفيتي للحزب بالسير على نهج سياسة " هودرو " ـ في التفاوض التكتيكي مع المحافظين والبورجوازيين ـ بحيث لم يعد هودرو خائنا لحزبه بل صارت صورته ـ بعد موته ـ مجللة بالتكريم .

ويبدأ " هوجو " منذ الفصل الثاني وحتى نهاية الفصل السادس في استرجاع حكاية علاقته بالحزب وتعليقه بمهمة التخلص من " هودرو " حتى اتمامها ثم دخوله السجن ثم يرجع الفصل السابع الى اللحظة التي انتهى اليها الفصل الاول وهي لحظة البوح والتذكر والاعتراف أمام " أولجا " .

وينتهي الفصل الاخير باصرار " هوجو " على تحمل المسئولية السياسية لجريمته رافضا تجريدها من المحتوى السياسي وتفريغها لتصبح مجرد جريمة عاطفية ارتكبها " هوجو " بدافع الغيرة على امرأته . ولا تفلح محاولات " أولجا " في اقناع " هوجو " بنسيان جريمته كثمن للابقاء على حياته من رجال الحزب المتنمرين بأسلحتهم في الخارج ، وتنتهي المسرحية باصرار " هوجو " على تقبل الموت الذي ينتظره على أيدي رفاق الحزب . طالما أنه لا يجد أحدا يفهم الحقيقة بما في ذلك "أولجا " .

أما " باكثير " فقد اتخذ من احدى تمثيلياته السياسية قالبا لتناول موضوع مشابه لموضوع سارتر وهو نقد الساسة الشيوعيين وخاصة الذين يتواجدون خارج الاتحاد السوفيتي ويدورون في فلكه ويقومون بتنفيذ تعليماته التي قد لا تكون في صالح القوى السياسية غير الشيوعية من أبناء تلك الاوطان .

واذا كان سارتر قد اختار وطنه فرنسا لينتقد مساوئ بعض المنتمين للحزب الشيوعي الفرنسي وصراعهم على القيادة وتخبطهم في قراراتهم وفي تقييم بعضهم البعض ، فان " باكثير " قد اختار ألبانيا لينتقد ساستها الشيوعيين الذين يصفّون القوى الوطنية الالبانية من مسلمين ومسيحيين وذلك في تمثيليته " بين أطلال ألبانيا " . (١)

---

(١) باكثير : مسرح السياسة ، مرجع سابق ص ١٠٦ ـ ١١٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وبطبيعة الحال فان تمثيلية باكثير التى استغرقت عشرة صفحات فقط ولم يتجاوز فيها طول كل مشهد ثلاث صفحات بحيث يحاكى فيها باكثير اللقطات السينمائية ، لم تسمح بتعميق مواقف درامية أو عرض الصراعات النفسية والنوازع الانسانية التى يمكن أن تعتمل فى داخل الشخصيات الباكثيرية ، بينما اهتم سارتر بذلك وسمحت مسرحيته ذات الفصول السبعة بالافاضة فى العرض الدرامى الجيد للمواقف والشخصيات.

والجدير بالملاحظة أن سارتر اعتمد على تكنيك الاسترجاع أو الارتداد Flash Back فى هذه المسرحية مما استغرق وحده خمسة فصول خصصها سارتر للتذكر الاليم أو الاجترار ثم عاد بالبطل الى لحظته الآنية لكى يضعه فى موقف وجودى صعب فيه الاختيار بين الحياة والموت : حياة " هوجو " كإمعة غير قادر على اعلان مسئوليته عن فعله أو موته وهو مصر على تحمل تلك المسئولية .

ولكن سارتر يفضل — بعيدا عن الخطاب السياسى المباشر — أن ينتصر لبطله هوجو انتصارا وجوديا باختيار الموت فى آخر كلماته :
يقول هوجو لأولجا فى نهاية الفصل السابع والاخير :

.. ولما كنت أشعر بالخجل لاننى قتلته بعد ذلك ، وأنتم تريدون الآن أن أجلل نفسى بعار اكبر فأوافق على أننى قتلته بلا سبب .. أولجا ، ان رأيى فى الخط الذى سلكه " هودرر " لايزال كما هو . ولما كنت فى السجن ، كنت اعتقد أنك متفقه معى ، وهذا هو الذى جعلنى أعيش حتى لحظة خروجى . أما الآن فاننى أعرف أن هذا هو رأيى أنا وحدى . لا أحد معى . ولكننى لن أغيره . (الايدى القذرة ص ١٦٢)

أما باكثير فانه قام ببناء تمثيليته بطريقة تقليدية تعتمد على بداية ووسط ونهاية للحدث الذى يدور حول صراع فوقى بين قيادات فى الحزب الشيوعى الالبانى بحيث يدبر كل منهم مؤامرة لتصفية الآخر ، وهذه القيادات هى " تروفسكى " و " سيف الله ماليشوفه " و " أنور خوجه " . وتنجح مؤامرة تروفسكى فى تصفية خصميه ، وفى تلفيق تهمة التجسس لعشيق زوجته وهو " ايلى كاباش " والتغرير بخطيبة ذلك العشيق مما يودى فى النهاية بحياة أخيها القس الكاثوليكى .

ولا يسمح باكثير لضحايا تروفسكى او لـ " تروفسكى " نفسه أن يقف موقفا انسانيا معبرا عن أى نوع من الصراع النفسى أو عن حيرته بين التمادى فى التآمر

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

أو التراجع عنه . فعلى عكس سارتر الذى سمح بذلك لـ " هوجو " ولـ " أولجا " فان باكثير ينهى تمثيليته باصرار " تروفسكى " على تصفية منافسيه فى السياسة أو فى امرأته التى تصر هى الاخرى على التمادى فى خيانة زوجها :

نفتاليا : حسنا يا رفيقى العزيز سأصطفى لنفسى منهم (تقصد من أهل ألبانيا) جاسوسا آخر

تروفسكى : (متجلدا) افعلى يا رفيقتى ما تشائين ـ ستجدين عقربتى للقيصر (كاباش الثانى) بالمرصاد !

(بين أطلال البانيا ص ١١٧)

وحتى عندما يريد سارتر أن يجعل هوجو ينتقد بحدة الرفاق المتفقين دائما كالقطيع ـ حتى على القتل دون ان يتميز كل منهم عن الاخر برأى خاص ، فان سارتر لا يوجه ـ على لسان هوجو ـ خطابا سياسيا هجوميا مباشرا ، بل انه يعتمد على اثبات الضد بالضد ، أو على افراغ الكلمات من مضمونها الظاهرى لتعنى عكسها تماما وهو ما يثبته السياق الكلى للمسرحية :

هوجو : .. كلكم سواء

أولجا : هوجو ، أرجوك

هوجو : سواء . هودر ولويس . وأنت . كلكم تنتمون الى قبيلة واحدة ، القبيلة الصحيحة . أنتم الاقوياء ، المنتصرون ، الزعماء . وانا الوحيد الذى دخل من الباب الخطأ

(ص ١٦١)

وبعيدا عن الخطاب السياسى المباشر أيضا فان سارتر يرصد السلوكيات غير الانسانية لرفاق الحزب دون أن يتدخل هو بانتقادها مباشرة ، بل انه يحرص على اظهار النوازع النفسية التى تصطرع فى داخل الشخصيات الحزبية اذ يكشف سارتر من خلال التناقض بين الفعل والفعل المضاد لشخصية جافة مثل أولجا عن تمزقها بين الخوف على الذات والخوف على الغير ـ أى هوجو ـ وبين المؤثرات الخارجية ـ الحزبية ـ والدوافع العاطفية الداخلية ، وبين السياسة والانسانية .

فاولجا تستقبل هوجو فى البداية وهى فى حالة ذعر وخوف من انتقامه منها لتورطه فى جريمة القتل ، وخوف آخر من عيون رفاق الحزب المترقبة عودة هوجو للقضاء عليه . ولذلك تمسك أولجا بمسدسها بمجرد أن تسمع طرقا على الباب ـ مما

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

يوحي بحياة غير آمنة ـ ويظل مسدسها في يدها بعد دخول هوجو (ص ١١) حتى تأمن له عندما يعزف عزفا خفيفا مجهدا على وتر العاطفة التي يكنها لها .

ان سارتر لا يضعهما في مواجهة سياسية حامية الوطيس وفي الوقت نفسه لا يقرسهما أحدهما الى الآخر ليصبح الاثنان واحدا في مواجهة الصعاب ، بل يظل سارتر يتركهما في حالة شد وجذب دائمين حتى النهاية بحيث يصعّد الصراعين الدرامي والسياسي تصعيدا متزايدا دون افتعال ، ومتوازنا دون أن ينسى في خط أحدهما خط الصراع الآخر . ففي الوقت الذي تتخلى فيه " أولجا " عن مسدسها في وجود " هوجو " يتصاعد توترها وخوفها منه من جديد بسبب تأكيده على أنه لن ينسى ما فعله بـ " هودرر " ، فاذا بأولجا تهدد هوجو بأنها سوف تبلغ عنه الرفاق الذين سيحضرون الى بيتها حتى لو أدى ذلك الى قتل هوجو (ص ١٧) فاذا ما هجم الرفاق على البيت بالفعل لقتل " هوجو " فاجأ بأن أولجا تمنعهم من قتله وتخفيه في غرفة نومها (ص ١٩) بل وتطرد الرفيقين المكلفين بقتل " هوجو " وتستدعي قائدهما " لويس " وتقنعه بالتوقف عن تنفيذ اغتياله لحين التأكد من موقف هوجو (ص ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢)

ومن الواضح في هذين الموقفين ـ موقف التهديد وموقف انقاذ حياة هوجو ـ ان الموقف الاول تغلب فيه الخوف من الحزب والالتزام بتعليماته على حب هوجو والارتباط الانساني به ، بينما حدث العكس في الموقف الثاني من جانب أولجا ازاء حبيبها .

أما عند باكثير فان الشخصية المسيطرة على النص ـ وهي الشخصية المتآمرة ـ أحادية الاتجاه والموقف ، بينما كانت شخصية الضحية هي المسيطرة على نص سارتر . أما ضحايا التآمر عند باكثير فهم متآمرون أيضا ولا يبقى من الضحايا غير المتآمر من سوى خطيبة " ايلي كاباش " ـ عشيق زوجة المتآمر الاكبر " تروفسكي " ـ وأخيها القس الكاثوليكي ، وهاتان الشخصيتان لم يظهرهما باكثير ولم ينطقهما كلمة واحدة على الرغم من أن العزف على وترهاتين الضحيتين كان يمكن أن يحقق جدلية في الرؤية الفكرية بين المتآمر وضحيته ، كما كان يمكن أن يحقق نوعا من الصراع الدرامي الثري الذي قد يجذب تعاطفا انسانيا مع الضحايا في وجه قاتلهم .

وعلى العكس من ذلك يكتفي باكثير بالحديث عن الضحيتين البريئتين على لسان تروفسكي الذي يبدو في انتقامه منهما كشيلوك باكثير ـ النمط الشرير المطلق ـ في

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

علاقتـه الاجرامية بضحاياه :

تروفسكي : قتلتـه بسلاح لا يستطيع شعب تيرانا أن يراه . أمـرت رجالا فاصطادوا لي مرجريت في مكان ما ثم دعـونا أخاهـا القس فرأى بعيني رأسه ثوب أخته العذراء ، فما اطلـع عليه حتى قضى نحبه كمـدا

نفتاليـا : اجـرام ونـذاله !

تروفسـكي : بل عبقريـة أصابت عصفورين بحجر واحد ، فقد أرحت موسكو من ذلك الرجعي الكبير دون احداث ضجة في البلـد ، واصطفيت لنفسي جاسوسة خاصة رائعة الجمـال

(بين اطـلال البانيا ص ١١٧)

ولعل من يتأمل في كلمات هوجو التي عبر بها عـن قتله لهودرر :

" ولما كنت أشعر بالخجل لانني قتلته بعد ذلك .. " (الايدي القذرة ص ١٦٢) وفـي تأثر أولجا ـ المحرضة لهوجو على قتل هودرر ـ بعلاقة القاتل الشاب بالقتيل الزعـيم قائلة لهوجو " انك أحببت هودرريا هوجو " فيجيبها : " أظن أنني لم أحبـه أبدا قدر ما أحبه في هذه اللحظة " (ص ١٦١) من يتأمل في هذه الكلمات التي يتحدث بها القاتل وشريكته ـ عند سارتر ـ عن ضحيتهما لا يسعه الا التأسي لموقفهما والتأثـر بانسانيتهما المعذبة .

ومن أقوى المواقـف الانسانية التي حرص سارتر على تصويرها بعمـق للربـط بين المشاركة الانسانية الرومانسية والمشاركة السياسية المناقضة لها ، ذلك الموقـف الذي يتحـدث فيه هوجو عـن أفكاره في السجن واحساسه بالآخرين من زمـلاء الحزب وهو احساس وهمي يدحضه الواقـع المخـزي :

كان المطر يوقظني أحيانا وكنت أقول لنفسي سيهطل المطر عليهـم أيضا ، ثم أتساءل قبل أن أعـود الى النـوم :

" لعلهم يتحـدثون عـني الليلة ! " .. وكان هذا هو الفارق الرئيسي بيني وبين الموتى ! كنت أستطيع أن أتصور انكم تفكـرون فيّ (تمسـك أولجا ذراعـه . تنظر اليه وينظر اليها . تترك ذراعـه) ولعلك سألـت نفسك يوما " لا تزال أمامه ثلاث سنوات في السجن . وعندما يخرج .. عندما يخرج سيطلقون النار عليه كالكلب ، بسبب المتاعب التي سببهـا لهـم " (ص ١٥)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وعندما يريد سارتر أن يبرر كيفية وقوع " هوجو " ضحية للتآمر الحزبي بتكليفه بقتل " هودرر " يمهد سارتر لذلك تمهيدا سيكولوجيا مقبولا اذ يعبر هوجو عن كراهيته لابيه واعلان ذلك أمام الجميع :

هوجو : أريد أن أعرف هل أشبه والدي ، أم لا ؟ (صمت)
لو كان لي شارب لكان الشبه كبيرا

أولجا : (تهز كتفيها) وما أهمية ذلك ؟

هوجو : انني لا أحب أبي

أولجا : اننا جميعا نعرف ذلك (ص ٣١)

هكذا فان سارتر لا يجعل اختيار هوجو لمهمة قتل زعيم حزبي اختيارا أعمى أو بالصدفه بل يحرص على الايحاء بالطاقة الشبابية العدوانية الفائرة تجاه الاب وما تنذر به من استعداد هوجو لتأكيد ذاته ـ المهضومة أمام الاب ـ وذلك في المجال السياسي بدلا من اخفاقه في الدائرة الاسرية من ناحية ، بل ويحرص سارتر أيضا على أن يكون " هودرر " بديلا للاب ـ من حيث فارق السن بين هوجو وهودرر ومن حيث تعويض هودرر لهوجو الحب الابوي الذي افتقده لدى أبيه ـ ولكن المفارقة البارعة التي يرسمها سارتر هنا هي أن هوجو المكلف بقتل تلك الشخصية الابوية صار يحبها حبا عميقا ، وهو لذلك لا يجد سببا لقتل هودرر ، في الوقت الذي يريد فيه ان يثبت رجولته امام الحزب وقدرته على اتمام مهمة القتل ، ثم ينقذه سارتر من تلك الحيرة بالطرق المفاجئ على جرح هوجو القديم ـ المتعلق بالاب الذي سلبه شخصيته وكرامته واذا به "هودرر" الاب الجديد يسلب هوجو من جديد شخصيته وكرامته بطعنه في شرفه مع زوجته . وهنا يخلّص سارتر بطله من تردده في القتل ، ويجعله يخاطب هودرر مخاطبة عقلانية محكمة في منطقها دون أن يلقي عليه خطبه سياسية أو أخلاقية عصماء قبل قتله :

هوجو : قبل كل شيء ، لا تعتذر . بل على العكس ينبغي أن أشكرك فانك على الاقل قد اتحت لي الفرصة لان أضبطك في لحظة سيئة . وبالاضافة الى ذلك ، وعلاوة على ذلك (يسرع الى المكتب ، ويخطف المسدس ويصوبه الى هودرر) وعلاوة على ذلك فقد حررتني (ص ١٥)

وينهي سارتر هذا المشهد الدموي بمفارقة أخرى موحية ايحاء سياسيا وأخلاقيا ملحوظا . اذ يتدخل أحد رجال هودرر لانقاذ زعيمه من يد هوجو محاولا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

قتل هذا الاخير قائلا له :

سليك : يا ابن الزنا .. (يسحب مسدسه)

هودرر : لا تؤذه (يسقط فوق المقعد) لقد شعر بالغيرة . ولذلك أطلق النار علىّ

سليك : ما معنى هذا ؟

هودرر : كنت نائما مع زوجته (ص ١٥٢)

من الواضح هنا قوة الدلالة المعكوسة للنداء التوبيخى " يا ابن الزنا " الذى رده " هودرر " الى نفسه باعتباره الزانى الحقيقى ـ مبرئا وهو القتيل ـ سمعة قاتله من الزنا وناسفا فى الوقت نفسه المبدأ السياسى الذى من أجله قام هوجو بمهمته اذ لم يكن هذا الشاب حريصا على علاقته بزوجته " جيسيكا " لخلافه الحاد معها (فى الفصل الثالث) .

أما عن الخطاب السياسى المباشر فى هذه المسرحية فقد حرص سارتر على تغليفه بالصراع الدرامى والانسانى تغليفا جيدا ـ على نحو ما رأينا ـ وان كانت هناك بعض الامثلة الدالة على المباشرة فى توجيه ذلك الخطاب ـ وهى قليلة ومندمجة اندماجا عضويا فى السياق الكلى للمسرحية ـ مثل هذا الحوار :

هوجو : ما الذى يجرى هنا يا أولجا ؟ ماذا فعلت ؟

أولجا : لقد غير الحزب سياسته (ينظر اليها هوجو باهتمام) لا تنظر الىّ هكذا . حاول أن تفهم . عندما أرسلناك الى هودرر كانت صلاتنا بالاتحاد السوفيتى مقطوعة . وكان علينا أن نقرر بأنفسنا الخط الذى نسير فيه . لا تنظر الىّ بهذه الطريقة يا هوجو .

هوجو : ثم ماذا

أولجا : ثم تجدد الاتصال . فى الشتاء الماضى أبلغنا الاتحاد السوفيتى أنه يفضل لاسباب عسكرية بحته أن نتبع سياسة التفاهم ...

هوجو : عظيم . أظن أن الروس جعلوكم أيضا تفهمون أنهم لا يريدون أن ينفرد حزب البروليتا بالحكم .. وأنهم سيواجهون متاعب مع الحلفاء ، وما الى ذلك (ص ١٥٨ ـ ١٥٩)

أما باكثير فان كل جملة فى حوار تمثيليته ـ وأيا كانت الشخصية الناطقة بها ـ

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

تتضح بخطابه السياسي المباشر الذي يشن فيه هجوما صارخا على الشيوعية والشيوعيين . فمنذ أول حوار بين الزوج والزوجة ـ تروفسكي ونفتاليا ـ تجدهما يتحدثان كالقتلة المأجورين :

نفتاليا : .. لك الآن ستة شهور في ألبانيا ولم تصطدْ في خلالها من أعداء الشيوعية الا عددا لا يذكر

تروفسكي : أنسيت حمزة زادة الذي أرسلته الى المشنقة أول من أمس ؟

نفتاليا : ذاك الشيخ الهرم الذي وجدت عنده عشرة جنيهات ذهبا ؟

تروفسكي : نعم

نفتاليا : أعظم به من صيد يليق بمقامك العظيم ! انظر الى أنور خوجه كيف يصطاد المئات في الاسبوع

تروفسكي : ما لي ولأنور خوجه ؟ هذا انتهازي ألباني محتاج لدوام ثقة الكرملين به ، فهو يسعى دائما ليضاعف تلك الثقة بالقبض على اكبر عدد من مواطنيه

نفتاليا : أنت أحوج الى ثقة الكرملين منه

(بين أطلال ألبانيا ص ١٠٦ ، ١٠٧)

وهكذا حتى آخر جملة تنطقها آخر شخصية في تمثيلية باكثير تبارى الجميع في اظهار مساوئ الشيوعيين من تبعية مطلقة للكرملين ومحاولة ازالة الهوية القومية لالبانيا والتلذذ بالتصفيات الجسدية فيها لجميع الخصوم .

هذا في حين أن سارتر الذي هاجم ـ بموضوعية تبتعد عن الدعائية ـ أخطاء الحزب الشيوعي ، وبالرغم من هذا الهجوم فاننا نجده قد " طلب منع تقديم المسرحية في فينا عام ١٩٥٢ عندما ظن أنها يمكن أن تستخدم كدعاية ضد الشيوعيه ، لقد سافر بنفسه الى فينا ليشترك في مؤتمر السلام الذي عقد تحت رعاية الشيوعيين " (١)

وبطبيعة الحال فان هذه المسرحية قد وجدت " من صفقوا لها واعتبروها فتحا جديدا في عالم الواقعية " وهؤلاء هم خصوم الشيوعية ، أما أعوانها " فقد ضاقت نفوسهم بهذه التمثيلية واتهموا كاتبها بالزيغ والانحراف " (٢)

---

(١) موريس كراتستون ، المرجع السابق ص ١٦٤

(٢) ماهر نسيم ، مقدمة ترجمة الايدي القذرة ، ص ٥

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومما يلفت النظر أن سارتر قد كتب بعد ذلك مسرحية " البغي الحفيرة " منتقدا فيها التمييز العنصري في المجتمع الامريكي ، ثم أتبعها بمسرحية " نيكراسوفو " وهي ملهاة خفيفة ساخرة من أولئك المتعصبين الغربيين للحرب الباردة ممن يستغلون المهاجرين الروس وذلك لاثارة الجماهير ضد الشيوعية . وأخيرا كتب سارتر مسرحية " سجناء الطونا " التي تأثر فيها بالتعذيب الفرنسي للجزائريين وعبر عن ذلك بأسلوب يكتنفه الغموض الشديد مما كان سببا قويا لاستبعاد تناول تلك المسرحية بالتفصيل لمقارنتها بمسرحيات باكثير اذ كانت مسرحية الايدي القذرة اكثر صلاحية من هذه الزاوية للمقارنة نظرا لتوفر عناصر مشتركة .

هكذا رأينا كيف التزم باكثير بتكريس النص الحواري لتوجيه خطابه الفكري الى المتلقي بطريقة مباشرة . فقد جعل منه كاتبنا عنوانا صارخا للتجربة الادبية ، هذا مع ملاحظة أن " التصوير الكامل للتجربة الادبية يقتضي أن يتنبه المجتمع على قراءتها — دون تعليق مباشر من الكاتب — الى تلافي ما يهدده من أخطار والقضاء على ما فيه من مواطن نقص " (١)

وقد كان التعليق المباشر من باكثير طاغيا على أعماله الدرامية بحيث تغلّب فيه الداعية على الفنان وهو في هذا اصبح موضعا للنقد الذي يوجه الى الفنان الداعية " الذي يترك الاطار الفني وينحيه جانبا لكي يستعين بالوعظ والخطابة ، مداريا ذلك العيب الفني — دون أن يدري — بإحداث صخب خطابي " (٢)

وقد لا تكون المباشرة — الدينية أو السياسية — غريبة عن التراث الادبي القديم " فقد كان الكهان من أقدم الادباء ينظمون الاناشيد الدينية وأناشيد الحروب والمقطوعات التي تصور العقائد الدينية أو تحث على العبادات . يصيغونها ذلك شعرا حتى يسهل حفظه أو التغني به " (٣) . بل قد تكون المباشرة أحد طرفين متناقضين ومتداخلين

---

(١) د . غنيمي هلال : قضايا معاصرة ، دار نهضة مصر (د . ت) ص ١٢٨

(٢) Amy Lowell: "Poetry and Propaganda", Essays on Poetry and Poets, Bible and Tannen, New York 1971 P. 151

(٣) أحمد أمين وزكي نجيب محمود : قصة الادب في العالم ، ج ١ ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٣ ص ١١ ، ١٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فـي كل عـمل فـنى يجمـع بينهـا وبين اللامباشـرة علـى اعـتبار أن الفن " ينقـل الـى كثيريـن معنى سطحيا واضحـا ، ولو نسبيا ، بينمـا يحتفـظ للقليلين بمجموعة من الاعـماق ، وهـذه الثنائيـة كانـت وستظل سـمة كل فن عظيم " (١)

كـذلك فـان المسـرح السـياسى المعاصـر اليـوم ينـال تقديـرا اجتماعيا ونقـديا ملحـوظا ، فعلـى سـبيل المثال نجـد فـى الـولايات المتحـدة " ان هـناك أعـمالا دراميـة سياسـية تنتقـد السياسـة الامريكـية والساسـة الامريكييـن من رؤسـاء وعـمد وأعضـاء فى الكونجـرس بانتقـادات حـادة تؤثـر عـلى الناخـبين الامريكييـن ، وفى الوقـت نفسه تفـوز هـذه الاعـمال بجوائـز بوليـتزر " (٢)

غـير أن هـناك تحفـظا موضـوعيا جديـرا بالذكـر هـنا ،وهـو أن هـذا الرواج الخـاص بتقديـر الاعـمال الدراميـة السياسية لا يعـنى ان يكون الفـن خادمـا مسخـرا لنظريـات القـيم المختلفـة ـ سـواء أكانـت قيمـا سياسـية أو قيمـا اجـتماعية أو اخـلاقية ـ ذلك لان الفن " قـد يخـدم أغراضـا بعيـدة عـنه ، لكننا لا نتطلـب من الفـن درايـة بهـذه المرامى . وهـو يـؤدى وظيفتـه علـى أحسـن وجـه طبقا لنظريـات القـيم المختلفـة على أسـاس عـدم مبالاتـه بهـذه النظريات" (٣)

---

(١) د . مصطفـى ناصـف : مشكلة المعـنى فى النقد الحديث ، القاهرة ، مكتبـة الشباب ١٩٦٥ ص ٢٩

(٢) Thomas P. Adler : Mirror On The Stage, PURDUE University Press, U.S.A. 1986 P. 85

(٣) Eliot:" Function Of Criticism", Selected Essays , Op.cit., P.12

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثانيـــــا

الخطـاب الدينـي المباشـــر

يعد باكثير كاتبا دينيا اسلاميا تتكـرر في اهاب كاتب درامي ، فهـو بـــذلك يعتبر من أبرز الكتاب الاسلاميين في لغة الضـاد ، كما أنه من اكثرهم غزارة في الانتاج الدرامي الديني ، أو بعبارة أدق هو من اكثر الكتاب الاسلاميين استخداما للدرامـــا كوسيلة تعبير أدبي عـن الرؤية الاسلامية بصفة خاصة والالتزام الاخلاقي ـ بالمفهـوم التقليدي للاخلاق ـ بصفة عامة .

فالمتتبـع لمسرحيات باكثير يكاد ألا يجد مسرحية له بدون مفتتـح قرآني ، بمـا في ذلك المسرحيات التي لا تمت بصلة للمسرح الديني . فعندما قام بجمع تمثيليـاتـه السياسية في كتاب ، نجده قد صدّر هذا الكتاب (مسرح السياسة) بهـذه الآيـة القرآنيـة :

" ويـوم تقوم الساعة يبلس المجرمـون . ولم يكن لهم من شركائهم شفعـــاء وكانوا بشركائهم كافرين " (١)

ولا تخفى هنا الدلالة التحذيرية التي قصدها باكثير من انتقائه لهذه الآيـة بالذات ، حيث يحذر بها كل المتآمرين على الابرياء من نهايتهم المحتومة في اليـوم الآخر ومن كفر المتآمر بشركائه الذين لن يشفعوا له في العفو أو التخفيف عنه مـن حدة العقاب المنتظـر . والقارئ لهذه التمثيليات السياسية يستطيع أن يكتشـف هؤلاء المتآمرين (من القوى الصهيونية والرأسمالية العالمية والشيوعية) وان يكتشـف المتآمر عليهم (وهم العرب والمسلمون) كما يرى باكثير .

وعندما أراد باكثير أن يمهد نفسية القارئ لمسرحيته السياسية المباشـــرة " شيلوك الجديد " تجاه النموذج " الشيلوكي " ـ فنيا ـ وأمثاله المستوطنين فـي فلسطين من المحتلين الصهاينة ـ سياسيا ـ فان باكثير يصدّر مسرحيته بهـذه الآية بالذات :

" لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين اشركوا ، ولتجـدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا انا نصارى . ذلك بأن منهم قسيسيـن ورهبانا وأنهم لا يستكبرون . " (٢)

---

(١) سورة الروم آيه ١٢ ، ١٣
(٢) سورة المائده آية ٨٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ولكى يبرز الموعظة الدينية المستفادة من التأييد الالهى للمجاهدين فى سبيل الله والوطن ، وهى التى يمثل لها باكثير بنصرة العرب على الصليبيين فى المنصورة ـ بعد الهزائم العربية المتوالية ـ وذلك من خلال مسرحيته "دار ابن لقمان" فان باكثير يُصَدِّر هذه المسرحية بآية قرآنية تنهى المؤمنين ـ مهما أصابهم من قروح وهزائم ـ عن اليأس والاستسلام للظالمين ، فسوف تدور دائرة الايام ـ طبقا للارادة الالهية ـ ويصبح المظلومون شهداء لله على الظالمين :

" ولا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون ان كنتم مؤمنين . ان يمسسكم قرح فقد مسّ القوم قرح مثله وتلك الايام نداولها بين الناس وليعلم الله الذين آمنوا ويتخذ منكم شهداء والله لا يحب الظالمين " (١)

ويستلهم باكثير موعظة دينية أخرى من كفاح شعب آخر هو الشعب الاندونيسى ضد الهولنديين والبريطانيين ، وذلك على نحو ما يوضحه فى مسرحيته " عودة الفردوس" . وليس خافيا هنا أن باكثير اتخذ عنوانا دينيا لهذه المسرحية السياسية حيث طابق بين " الفردوس" و "الوطن " مثلما يطابق بين معانى الآية القرآنية التالية وبين أمثلتها الواقعية فى اندونيسيا على النحو التالى :

(أ) " ولمن انتصر بعد ظلمه فاولئك ما عليهم من سبيل . "
(ب) " انما السبيل على الذين يظلمون الناس
(حـ) ويبغون فى الارض بغير الحق اولئك لهم عذاب أليم " (٢)

(أ) الاندونيسيون
(ب) الهولنديون
(حـ) البريطانيون

بل ان باكثير يصدِّر لمسرحياته الفرعونية بآيات قرآنية حيث يسجل احداها فى مفتتح مسرحيته " اخناتون ونفرتيتى " بما يشير الى اعتقاده بأن اخناتون قد يكون واحدا من الرسل الذين لم يقص عنهم فى القرآن :

" ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلا لم نقصصهم عليك " (٣)

---

(١) سورة آل عمران آية ١٣٩ ، ١٤٠
(٢) سورة الشورى آية ٤١
(٣) سورة النساء آية ١٦٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وفى مسرحيته الفرعونية الثانية " الفرعون الموعود " نجد باكثير يستهلها استهلالا قرآنيا بالآية الآتية :

" ونفس وما سواها ، فألهمها فجورها وتقواها ، قد أفلح من زكاها ، وقد خاب من دساها " (١)

ثم نفهم من سياق المسرحية ـ التى سبقت دراستها (٢) ـ أن النفس التى " أفلح من زكاها " يرمز اليها باكثير بشخصية " باتا " وان النفس المناقضة لها " التى خاب من دساها " قد رمز اليها باكثير بشخصيات " نفرورا " و " سيرونا " و " فرعون " . ثم يرمز باكثير الى النفس التى " ألهمت الفجور " فى بداية حياتها ثم " ألهمت التقوى " فى نهايتها بشخصية " انبو " .

ويزيد باكثير فى الحاحه على الخطاب الدينى المباشر ولو كان موجها من خلال مسرحية غنائية ، تحكى قصة حب عذرى ضحى فيها المحب الولهان براحة قلبه فى سبيل مصلحة محبوبته فى الزواج من رجل آخر . اذ يفتتح باكثير مسرحية " قصر الهودج " (٣) الغنائية بآية قرآنية وجعل من قصة ظلم الخليفة ـ المتزوج من كثيرات والمتسرى بكثيرات غيرهن ـ وطمعه فى " سلمى " المحبوبة الوحيدة لابن مياح ، جعل باكثير هذه القصة احالة الى القصة الدينية الواردة فى الآية الآتية :

" وهل أتاك نبؤ الخصم اذ تسوروا المحراب . اذ دخلوا على داود ففزع منهم قالوا لا تخف ، خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا الى سواء الصراط . ان هذا أخى له تسع وتسعون نعجة ولى نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزنى فى الخطاب . قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك الى نعاجه " (٤)

ويصل الالحاح الخطابى الدينى المباشر لدى باكثير الى درجة قصوى عندما يصدّر لمسرحياته الكوميدية بآيات قرآنية ، أى أنه يمهد قارئ مسرحياته الكوميدية بموعظة دينية مباشرة ـ مستلهمة من الآية القرآنية ـ ثم يضرب مثلا

---

(١) سورة الشمس آية ٧ ـ ١٠

(٢) سبق التعرض للمواقف السلمية فى هذه المسرحية وذلك فى الباب الثانى ـ الفصل السادس

(٣) " " " " " " " " " " " " " " " " " "

(٤) سورة ص الآيات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ضاحكا تكون نهايته احالة الى البداية الدينية التابعة من الآية • وكأن باكثير يقول لقارئه : اتعظ أولا واتعظ أخيرا ! وبذلك يكون كاتبنا قد جعل الغاية الدينية لمسرحه ــ وهى غاية تعليمية ــ أسبق من أية غاية فنية أو أدبية أخرى •

فاذا كانت مسرحية " أبى دلامة " (١) الكوميدية تعتمد بصفة اساسية على شخصية " مضحك الخليفة " والمواقف الهزلية التى قصد من بعضها ــ أو معظمها ــ مجرد الاضحاك ، وقصد من بعضها الآخر انتقاد السوءات الاجتماعية والسياسية التى قد تدعو الى التأسى والبكاء ــ مثل موت أبناء الامة الواحدة بسبب انقسامهم بين مسلمين وخوارج • اذا كانت هذه المسرحية الكوميدية يتأرجح ايقاعها بأبى دلامة بين الضحك والبكاء فان باكثير قد ضرب بها مثلا لكل انسان مهما ضحك أو بكى فلن يبقى ضاحكا أبدا أو باكيا أبدا ، ولهذا يورد كاتبنا هذه الآية :

" وان الى ربك المنتهى ، وانه هو أضحك وأبكى ، وانه هو أمات وأحيا "(٢)

وفى مسرحيته الكوميدية " مسمار جحا " نجد باكثير يضمنها ــ فى مستهلها ــ تضمينا قرآنيا : " هذا نذير من النذر الاولى • أزفت الآزفة ، ليس لها من دون الله كاشفة ، أفمن هذا الحديث تعجبون • وتضحكون ولا تبكون • وأنتم سامدون ؟ "(٣)

ويتقصى الخيط الذى يربط بين الخطاب الدينى المباشر الوارد فى هذه الآية وبين دلالات هذه المسرحية فاننا نجد أن باكثير قد أظهر شخصية " جحا " ــ المهرج فى مظهره والحكيم فى مخبره ــ يرفض الاحتلال الاجنبى لبلاده ويكشف تواطؤ عملاء الاحتلال ــ " أبى صفوان " و " أبى سحتوت " أولهما شيخ من الفقهاء يبرر للطغاه طغيانهم تبريرا دينيا مفتعلا ، وثانيهما مراب مشهور ــ وينذرهم جحا ــ بسخرياته اللاذعة ــ بثورة الشعب عليهم محرضا شعبه ــ الذى يحبه لذكائه وجرأته وسخريته من الطغاه ــ حيث يلجأ جحا الى حيلة بارعة لتقريب معنى الثورة الى أفهام العامة • فقد اتفق " جحا " مع ابن أخيه على بيع دار لمشتر بشرط ان يستمتع ابن أخيه ــ البائع ــ بحق بقاء مسمار له فى جدار الدار الذى باعه

---

(١) سبق التعرض لنموذج " المهرج الحكيم " فى هذه المسرحية فى الباب الاول الفصل الثانى

(٢) سورة النجم آية ٤٢ ــ ٤٤

(٣) سورة النجم آية ٥٦ ــ ٦١

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

بحيث يضايق البائع المشترى كل ليلة بزيارة الدار للاطمئنان على المسمار ! وعندما يختصم الطرفان امام جحا ـ قاضى القضاه ـ فان جحا يحكم بنزع المسمار من الدار ثم يترك جحا ابن أخيه ـ بالاتفاق معه ـ ينبه الى خطورة المحتل ـ صاحب المسمار الكبير فى البلاد المحتله ـ ويطالب الحاضرين فى المحكمة بضرورة الثورة على المحتل ونزع مساره . (ص ١٠٢) . ويصيح جحا بهتاف تحريضى للشعب أن يقوم فوقه وكأن لسان حاله يقول " أزفت الآزفة " .

ولا يعفى باكثير ملهاته الفانتازية التى أسماها " الدنيا فوضى " من تصديرها بخطاب دينى مباشر ، يتمثل فى الآية القرآنية الاتية :

" ولا تتمنوا ما فضل الله به بعضكم على بعض للرجال نصيب مما اكتسبوا وللنساء نصيب مما اكتسبن ، واسألوا الله من فضله ، ان الله كان بكل شىء عليما " (١)

ويرجع السبب فى اختيار هذه الآية هنا الى أن باكثير جعل من هذه المسرحية أمثولة على ضياع الرجل المتشبه بالمرأة " موسو " والمرأة المتشبهة بالرجل " سونيا " وكان سبب ضياعهما هو أن كلا منهما قد تمنى ما فضل الله به غيرهما عليهما وذلك بتحريض من عالمة عانس تحقد على الجميع وتستغل علمها فى تجارب تحويل جنس الى جنس آخر ، وعندما يندم ضحاياها على قبول فعلتها تصرخ فيهم " ستروون غدا كيف أنتقم منكم جميعا .. من جنس البشر أجمع .. سأحول كل رجل الى امرأة .. وكل امرأة الى رجل .. سأجعل الدنيا كلها فوضى " (ص ١١٣) .

ثم يضع باكثير خطابه الدينى المباشر فى هذه المسرحية على لسان شخصية نسائية علمية متدينة تردد مقولة باكثير المستهدفة " العلّة هنا كامنة فى الروح لا فى الجسم .. وانها يتم علاجها بالرجوع الى فطرة الله التى فطر الناس عليها من ذكر وانثى . فاذا استجاب الرجل لفطرته ولم يحد عنها .. واستجابت المرأة لفطرتها ولم تحد عنها ، صلح حال الجميع (ص ١١٣)

ولا يتوقف التناص الدينى فى مسرح باكثير عند حد استهلال معظم مسرحياته بآيات قرآنية ، بل يمتد ذلك التناص الى الحوار الدرامى ذاته ولو كان على ألسنة شخصيات ليست اسلامية . والجدير بالملاحظة أن باكثير هنا قد لجأ الى أنواع

---

(١) سورة النساء آية ٣٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

التناص المختلفة من تضمين لفظي كلي الى تضمين جزئي كما سوف نلاحظ أنه لجأ أيضا الى الاحالة الى المعنى دون اللفظ .

ففي مسرحية " أوزيريس " نجد تناصا واضحا بين مقولات أوزيريس الباكثيرى وغيره من الشخصيات وبين الآيات القرآنية على النحو التالى

الشاهد الدرامى	المقولات الاوزيريسية وغيرها	الشاهد القرآنى	الآيات القرآنية
ص ٣٧ اوزيريس	.. فلكل امرىء اجل هو مستوفيه	سورة يونس آية ٤٩	لكل أمة أجل اذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة
ص ٥٣ أوزيريس	..ففي ذلك فليتنافس المتنافسون	"المطففون" آية ٢٦	وفي ذلك فليتنافس المتنافسون
ص ١٠٦ حوريس	نفتيس : الى أى شىء تدعو يابنى ؟ حوريس: الى كلمة سواء	"آل عمران" آية ٦٤	قل يا أهل الكتاب تعالوا الى كلمة سواء بيننا وبينكم
ص ١١٢ حوريس	..حكمة الرب جل جلاله يخرج من الشر خيرا ، ومن الموت حياة ، ومن الظلام نورا	"آل عمران" آية ٢٧	وتخرج الحي من الميت وتخرج الميت من الحي

وفي مسرحية اخناتون ونفرتيتي يردد اخناتون الباكثيرى وغيره من الشخصيات كثيرا من الجمل الحوارية التى تنص على آيات قرآنية كالبيان الاتى :

الشاهد الدرامى	المقولات الاخناتونية وغيرها	الشاهد القرانى	الآيات القرانية
ص ٤١ تى	هو خالقنا هو رازقنا هو محيينا والمميت	سورة الروم آية ٤٠	الله الذى خلقكم ثم رزقكم ثم يميتكم ثم يحييكم
ص ٦٩ اخناتون	أى نور فاض على قلبى فشهدتك في كل شىء ليس عليك حجاب	النور آية ٣٥	الله نور السموات والارض
ص ٨٢ تاى	تبت أيدى كهان آمون وتبوا !	المسد آية ١	تبت يدا أبى لهب وتب
ص ١٠٦ اخناتون	ربنا هب لنا من لدنك غلاما زكيا يخلفنى فى نصرة دينك	"آل عمران" آية ٣٨	هنالك دعا زكريا ربه ، قال رب هب لى من لدنك ذرية طيبة

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ص ١١٥ نفرتيتي	يرى أن هذى المدينة أرض حرام ليس بها الا أمن وسلام	سورة "آل عمران" آية ١٢٥	واذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمنا
ص ١٣٠ ، ١٣١ أخناتون	ما آمون ورع وفتاح وتلك الآلهة الاخرى الا اسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل ربى بها من سلطان تبتغون بها عرض الدنيا ومتاع الغرور	"يوسف" آية ٤٠	ما تعبدون من دونه الا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان
ص ١٦٥ اخناتون	ربى .. أنت الصمد	الاخلاص آية ١ ـ ٢	قل هو الله أحد الله الصمد
	أنت الحى القيوم .. الاحد	البقره آية ٢٥٥	الله لا اله الا هو الحى القيوم

وفى مأساة أوديب يجعل باكثير من شخصية تريزياس ـ الكاهن الاغريقى الوثنى ـ شخصية ناطقة بما ينص على آيات قرآنية : ـ

الشاهد الدرامى	المقولات التريزياسية	الشاهد القرآنى	الآيات القرآنية
ص ٢٠ تريزياس	تذكر يا أوديب أن الاله ثالثنا وهو يسمع ما نقول	سورة التوبة آية ٤٠	ثانى اثنين اذ هما فى الغار اذ يقول لصاحبه لا تحزن ان الله معنا
ص ٢٧ تريزياس	.. ليس الاعمى من كف بصره ولكنه من عميت بصيرته !	الحج آية ٤٦	فانها لا تعمى الابصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور
ص ٣٩ تريزياس	ان الاله لا يظلم أحدا ولكن الناس أنفسهم يظلمون	الروم آية ٩	فما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا انفسهم يظلمون
ص ٣٩ تريزياس	.. الاله الحكيم الذى لا يحيط بحكمته سواه	البقرة آية ٢٥٥	يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ، ولا يحيطون بشىء من علمه الا بما شاء
ص ٣٩ تريزياس	.. ليبلونا أينا أحسن عملا	الملك آية ٢	الذى خلق الموت والحياة ليبلوكم ايكم أحسن عملا

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ص ٤٢ تريزياس	ان النفس الامارة بالسوء كثيرا ما تخادع صاحبها	سورة يوسف آية ٥٣	وما أبرئ نفسي ان النفس لأمارة بالسوء الا ما رحم ربي
ص ٤٣ تريزياس	ان ربك وحده هو الذي يتولى حسابك	البقرة آية ٢٨٤	وان تبدوا ما في أنفسكم أو تخفوه يحاسبكم به الله

ثم هناك التناص الديني المباشر الذي جمع فيه باكثير بين مقولات فاوست وغيرها وبين الآيات القرآنية على النحو التالي :

الشاهد الدرامي	المقولات الفاوستية وغيرها	الشاهد القرآني	الآيات القرآنية
ص ١٤ واجنر	أعوذ بالله من الشيطان الرجيم	سورة المؤمنون آية ٩٧	وقل رب أعوذ بك من همزات الشياطين
ص ١٨ فاوست	..الشيطان هو أول الجاحدين	الكهف آية ٥٠	واذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه
ص ٢٣ الشيطان	اللهم رب العزة ذا الجلال والاكرام.. أنت الشاهد لا شاهد غيرك وكفى بك شاهدا ووكيلا	الرحمن آية ٢٧	كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام
ص ٤٧ فاوست	اذ أمرك بالسجود لآدم	البقرة آية ٣٤	واذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس ابى واستكبر
ص ٦٨ فاوست	من سواه يحيط بكل شيء علما	النساء آية ٣٢	ان الله كان بكل شيء عليما
ص ٦٩ فاوست	هو الواهب لكل شيء	آل عمران آية ٨	وهب لنا من لدنك رحمة انك انت الوهاب
ص ٧٧ فاوست	والله لا اكون جبارا في الارض ... ولا صنما يعبدني الناس من دون الله	مريم آية ٣٢	وبرا بوالدتي ولم يجعلني جبارا شقيا
ص ٨٧ فاوست	ما في الجنة مما لا عين رأت ولا اذن سمعت ولا خطر على قلب بشر	حديث شريف	

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

واذا كانت هذه الامثلة ـ على التناص الديني ـ متوفرة في النصوص الباكثيرية التي تدور حول شخصيات غير اسلامية ، فان لنا أن نتصور الامثلة الاخرى التي لا حصر لها والتي جعل فيها باكثير شخصياته الاسلامية دؤوبة على استلهام التراث الديني بصفة عامة والآيات القرآنية بصفة خاصة للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة .

ولعل أوضح الامثلة على ذلك هو تلك التمثيليات الدينية التي جمعها باكثير في كتابه " هكذا لقي الله عمر " وهي :

١ ـ هكذا لقي الله
٢ ـ البيت العتيق
٣ ـ المشرك الاول
٤ ـ أصحاب الغار
٥ ـ الحائط القصير
٦ ـ جار أبي حنيفة
٧ ـ امام عظيم

وقد سبق لنا أن تناولنا هذه التمثيليات الدينية عندما تعرضنا لدراسة المواقف السلمية التي اشتهرت بها الشخصيات الاسلامية المحورية في هذه التمثيليات . ويبقى لنا أن نشير بهذا الشأن الى أن تلك المواقف السلمية النابعة من شخصيات دينية هي خطابات دينية مباشرة موجهة من نماذج بشرية عميقة الرؤية والايمان العقيدي الى من يريدون التعلم والاقتداء .

ويخصص باكثير لهذا الغرض التعليمي الديني المباشر أيضا ـ أربعة أعمال من نوع المسرحيات الدينية هي :

١ ـ الشيماء (شادية الأسلام)
٢ ـ هاروت وماروت
٣ ـ السلسلة والغفران
٤ ـ فاوست

ففي مسرحية الشيماء يركز باكثير على قصة جهاد " الشيماء " في سبيل الدعوة الاسلامية بصفة عامة وعنائها من أجل ضم زوجها ـ العنيد ـ " بجاد " الى صفوف المسلمين بصفة خاصة .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وفي مسرحية " هاروت وماروت " يصور باكثير قصة هبوط الملائكة الثلاثة " هـاروت " و " ماروت " و " عزرائيل " الى الارض ومحاولتهم أن يحيوا حياة البشر وعودة عزرائيـل الى السماء منقـذا روحـه من الغواية البشرية تاركا " هاروت و " ماروت " مستمرين فـي التجربة ، تجوفهما الاعـيب بني البشر • اذ يسقط الملاكان في حبائل الملكة البابليـة " ايلات " جنسيا (هاروت وماروت ص ٨١) كما يسقطان أخلاقيا لعدم التزامهمـا بالنزاهة القضائية (ص ٦٨) ويصل سقوطهما الى ذروته عندما يفشيان " السـر الاعـظم " للملكة ايلات التي تتطلع الى التحليـق في السماء للهيمنة على العالـم كالآلهـة (ص ١٠١)

وتنتهي مسرحية " هاروت وماروت " بندمهما على ارتكاب المعصية وقبولهما العذاب في الدنيا حتى يغفر لهما ربهما ويعفو عنهما من العذاب في الآخرة • والجدير بالذكـر هنا أن باكثير جعل من انسان يدعـى " هرمس " مرشدا وهاديا للملكيـن حتى لا يزلا ، الى حد أنهما هما اللذان قاما باستشارته في أي العذابين يختاران وهو الذي أشـار عليهما بتحمل عـذاب الدنيا (ص ٩٨)

ويتضح من أحداث هذه المسرحية أنها تفسير درامي للخطاب الديني المباشـر المتعلـق بأفضلية الانسان على الملائكة عـند الله طبقا للرؤية القرآنية التي التزم بهـا باكثير منذ البداية عـندما صدر مسرحيته بالآيات الآتية :

" واذ قال ربك للملائكـة انى جاعـل في الارض خليفة • قالوا أتجعل فيهـا من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك • قال انى أعلم ما لا تعلمون • وعلّم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء ان كنتم صادقين • قالوا سبحانك لا علم لنا الا ما علمتنا انك أنت العليم الحكيم • قال يا آدم انبئهـم بأسمائهم • فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم انى اعلم غيب السماوات والارض وأعلـم ما تبدون وما كنتم تكتمون " •

وفي مسرحيـة " السلسلة والغفـران " ـ التي سبق أن تعرضنا لدراسة مواقفهـا السلمية ـ رأينا باكثير يدير هذه المسرحية حـول شخصية " عبد التواب " الذي ارتكـب معصيـة في حـق أخلص أصدقائه بخيانته في زوجته ، وجرّت عليه هذه المعصية سلسلـة من العذابات النفسية حتى تطهر بها من ذنبه ومات تائبا الى ربه • وقد أدرجـا هذه المسرحية ضمن المسرحيات الدينية رغم ان شخصياتها وأحداثها ليست منقولة مـن التراث الديني ، الا أن تناول باكثير لخطأ " عبد التواب " الاجتماعي كخطيئة في حـق

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

الخالق قبل أن تكون خطأ فى حق المخلوق ، وكذلك استعراض العذابات النفسية لتكثيف عقدة الذنب لدى " عبدالتواب " وتصوير هذا المذنب راضيا بهذه العذابات باعتبارها عقوبات الهيه ، ثم الحاق نفس الخطيئة الجنسية بزوجة "عبدالتواب" بحيث يرتكبها معها أخو الزوجة التى كانت ضحية لعبدالتواب ، مما يجعل القصاص الالهى مطابقا لجنس الخطيئة ، كل هذه الاسباب كفيلة باحتساب مسرحية " السلسلة والغفران " احدى المسرحيات الدينية التعليمية لباكثير ، وهى لذلك قد نالت جائزة وزارة المعارف المصرية عام ١٩٤٩ .

فاذا انتقلنا الى مسرحية "فاوست" ـ وقد سبق أن درسنا النموذج الفاوستى حسب المعالجة الباكثيرية ـ فاننا قد لاحظنا كيف جعل باكثير من فاوست انسانا حائرا بين الالحاد والايمان ـ من منظور اسلامى ـ بحيث قصر باكثير تجربة فاوست فى الحرية المعرفية المطلقة على اطلاق غرائز فاوست التى لطخته بالخطايا وأنسته حقوق الخالق وربطته بعدو الخالق والمخلوق ـ أى الشيطان ـ حتى أن فاوست باكثير لم يفق من رحلته الالحادية الانحلاليه الا باكتشافه خديعة الشيطان له فى مجال الخطيئة .

وتنتهى مسرحية " فاوست " باكثير بتوبة الخاطئ عن الحاده وانحلاله معا ، بحيث تتحول نفسه من نفس أمّارة بالسوء الى نفس مطمئنة ترجع الى ربها راضية مرضية .

ولكى نكشف عن موقع المسرح الدينى الباكثيرى من جدلية العلاقة بين الدين والمسرح العالمى فان علينا أن نبادر بالتعرف على أهم مرحلتين فى تاريخ هذه الجدلية ألا وهما : المرحلة الاغريقية ـ حيث خرج المسرح الاغريقى القديم فى أولى صوره وأنواعها من بين جدران المعبد الدينى ـ ثم المرحلة المتعلقة بمسرح الاسرار فى العصور الوسطى حيث تم احتجاز المسرح داخل الاطار التعليمى والطقسى للكنيسة الاوربية بحيث يمكن اطلاق مصطلح " المسرح الكنسى " على مسرحيات الاسرار فى العصور الوسطى .

الدين فى المسرح العالمى :

لم يستحدث باكثير ـ فى مسرحه الدينى وتمثيلياته الدينية ـ صلة جديدة بين المسرح والدين " فقد كانت الصلة قوية وقديمة بين الشعر والدين قدم الشعر والدين نفسهما ، مما حمل الرومان على أن يطلقوا على الشاعر والنبى كلمة واحدة هى " فاتيس " "[1]

---

(١) هوراس : فن الشعر ، ترجمة د . لويس عوض ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ مقدمة المترجم ص ٣٠

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كذلك فان العلاقة الجدلية بين الشعر والدين عميقة عمق القيمتين الانسانيتين اللتين تتوفران فيهما ـ أى القيمة الشعرية والقيمة الدينية ـ واللتين تتلاقيان فى التأثير على الوجدان والفكر والسلوك البشرى . كما أن الشعر " بما له من مكانة قوية استطاع ان يخدم الدين فى ظروف كثيرة ويمكّن له بنشر أهدافه والدفاع عنه ، كما استطاع الدين أن يمد الشعر بموضوعات جليلة وأن يلونه فى كثير من الاحيان بألوان دينية مختلفة " (١)

واذا بحثنا عن أصول هذه العلاقة فى المسرح الاغريقى منذ نشأته فاننا سوف نجد أن " اسخيلوس وقدامى كتّاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير فى موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة فى مصر القديمة " (٢)

ولا يقتصر الأمر على تأثير المسرحيات الدينية الفرعونية على رواد المسرح الاغريقى ، بل يمتد هذا التأثير امتدادا رأسيا داخل المجتمع الاغريقى القديم حيث نبتت بذور مسرحه فى تربة الاحتفالات الدينية بأعياد " زيوس " و " ديونيسيوس". كما أن " ما خلفه لنا الاغريق من شعر دينى ليس بالقليل وذلك لكثرة آلهتهم وكثرة ما كان بينها من تشاحن وحروب . ويكفى أن ننظر الى الملحمتين اللتين تنسبان لهوميروس وهما الالياذه والاوديسة لنرى صدق ذلك .. " (٣)

وبعد خروج المسرح من المعبد الاغريقى " الى مجال الحياة العلمانية الواسع والوصول به الى شكل درامى متكامل " (٤) ومع انحسار ذلك المد العلمانى فى العصور الوسطى الاوربية ينكص المسرح على عقبيه ويتم تحجيمه فى صورة مسرح دينى يبدأ بدءا جديدا " من تمثيلية صغيرة من اربعة أسطر ، ادخلت على قداس عيد الفصح ، وكتبت بوحى الكتاب المقدس " (٥)

---

(١) أحمد الشايب : أصول النقد الادبى ، القاهرة ، المطبعة الفاروقية ، ١٩٤٠ ص ٧٢

(٢) الاردس نيكول : المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نويه ، القاهرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، الجزء الاول ص ٧

(٣) Parrinder (G): World Religious From Ancient History To The Present, Facts On File Publications, New York 1983 P.P. 146-161

(٤) د . عبدالعزيز حموده : البناء الدرامى ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦

(٥) الاردس نيكول : المسرحية العالمية ، حـ ١ ص ٢٠٢

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

وقد اعتمدت هذه التمثيلية الدينية اعتمادا مباشرا على ما جاء في انجيل القديس مرقص جول قصة الفصح وتبشير الميرمات الزائرات لقبر السيد المسيح بقيامته وذلك حسب بشارة ملاك القبر لهن بالقيامة على النحو التالى :

" ولما دخلن القبر رأين شابا جالسا عن اليمين لابسا حلة بيضاء فاندهش. فقال لهن لا تندهشن . أنتن تطلبن يسوع الناصرى المصلوب. قد قام. ليس هو ههنا . هو ذا الموضع الذى وضعوه فيه . لكن اذهبن وقلن لتلاميذه ولبطرس انه يسبقكم الى الجليل هناك ترونه كما قال لكم " (١)

وانطلاقا من قصة الفصح ولدت الدراما الطقسية Liturgical Drama

" وهى تلك الصورة المسرحية التى ظهرت فى العصور الوسطى والتى كان فيها الحوار والحركة يكونان جزءا من الطقوس العادية أو الصلوات التى تقام فى ذاك اليوم " (٢)

ثم كثرت تمثيليات الاسرار التى عرضت خارج أسوار الكنائس " فى حلقات الاسرار حيث حاولت هذه التمثيليات أن تروى القصة الانجيلية الكاملة من خلق العالم حتى يوم الحساب " (٣)

والجدير بالذكر هنا أن القصة الانجيلية الكاملة تتفرع بدورها الى عدة قصص تمثل مراحل العلاقة بين الله واليشر :

١ ــ قصة الخلق " آدم وحواء " قبل الخطيئة الاولى وحتى طردهما من الجنة بسبب ارتكاب خطيئة تجاوز التحريم الالهى .

٢ ــ قصة قايين وهابيل

٣ ــ قصة الطوفان

٤ ــ قصص أنبياء العهد القديم

٥ ــ قصة يوحنا المعمدان

٦ ــ حياة وآلام السيد المسيح

---

(١) الكتاب المقدس : انجيل مرقس الاصحاح السادس عشر آيه ٥ ــ ٨

(٢) الاردبس نيكول : المرجع السابق ، ص ٢٠٣

(٣) يقول جان فرابيه بهذا الصدد : " ان المسيحية .. تعنى بابراز درامة العالم والضمير البشرى . وذلك أن تاريخ البشرية ليس فى نظرها الا مأساة تنتهى بالصليب والآلام ، والعالم عبارة عن مسرح ذى ثلاثة مناظر هى : السماء والارض والجحيم "
المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، ترجمة د . محمد القصاص ، القاهرة ، النهضة المصرية ص ٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ثم تعرض المسرح الكنسي بعد ذلك للمواعظ المستلهمة من قصص القديسين والشهداء المسيحيين بادئا بتلاميذ السيد المسيح ، حتى جان دارك ، ثم وصولا الى السقف كانتربرى الذى تنبه الى قصة استشهاده فى العصر الحديث توماس اليوت فى مسرحيته الاستشهادية " جريمة قتل فى الكاتدرائية " .

ولم ينفض المسرح الغربى المعاصر يده تماما من المسرح الدينى ، فبالاضافة الى مسرحية اليوت هناك أيضا مسرحية تيم رايس " يسوع المسيح أسمى النجوم " وغيرها من المسرحيات المعاصره التى اعتمدت فى مادتها الدرامية على التراث الدينى المسيحى أو على علاقة الانسان بخالقه مثل مسرحية فاوست فى معالجاتها المختلفة (عند مالرو وجوته وبول فاليرى) بل ومسرحية " الشيطان والرحمن " لسارتر .

واذا كان المسرح الدينى الباكثيرى هو أقرب ما يكون الى المسرح الدينى فى العصور الوسطى من حيث الغاية التعليمية (١) Didactic وتوجيه خطاب دينى مباشر من خلال نقل شبه حرفى للقصة الدينية ، الا أن باكثير لم يستفد من التجريد الذى اتسمت به بعض المسرحيات الاخلاقية فى العصور الوسطى مثل مسرحية "كل انسان" Everyman التى جعلت من كل شخصية بها رمزا للاهتمامات الدنيوية التى تؤدى بكل انسان للمرالمرموز اليه بشخصية مسرحية أيضا ـ الى خسران الآخره . كما أنه من نافلة القول اعادة ذكر الفوارق الجوهرية بين معالجة باكثير لقصة "فاوست" ومعالجة "جوته" . كذلك لم يعد باكثير اكتشاف القيم الانسانية المتولدة من القيم الدينية بطريقة غير مباشرة " وهو ما فعله المسرح الدينى الامريكى المعاصر الى جانب قيامه بمسرحة الاحداث الانجيلية فى اطار نفسى حديث وكذلك مسرحة المشكلات الدينية المعاصرة " (٢)

---

(١) امتدت الصلة بين الغاية التعليمية الدينية والفن حتى فى الشعر الامريكى المعاصر ومن أهم النماذج المعبرة عن ذلك شعر جيمس راسل التعليمى .

Herbert F. Smith: Literary Criticism of James RusseII , Univ.of Nebraska Press; Lincaln, U.S.A 1969 P. 95

(٢) Thomas P.Adler:Mirror On The Stage,Op.cit.P. II3

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

خاتمـــــــــــة

اقتضت الدقة العلمية التركيز على مسرحيات باكثير التي تعتمد اعتمادا واضحا ومباشرا على مصادر درامية أجنبية سواء في النماذج الشخصية المنقولة أو المؤوله ،أو في المواقف الدرامية المنقولة أو المؤولة أيضا ، أو في اللغة الدرامية الباكثيرية وما تعكسه من فروق أسلوبية في الصور الشعرية أو الحوار الشعري المرسل أو النثري عن اللغة الدرامية في مصادره الاجنبية . كذلك فقد تم التركيز على المسرحيات الدعائية التي صرح باكثير انه يحاكي بها الكتاب الدراميين الغربيين الدعاة ـ في تصوره ـ من أمثال ابسن وبرنارد شو وسارتر .

وقد أدى هذا التركيز والحرص على الالتزام بالغاية العلمية المستهدفة من هذا البحث المقارن الى تقسيمه وفقا لمحور المقارنة والتسلسل التاريخي للمصادر الاجنبية على النحو التالي :

المصادر الاجنبية	مسرح باكثير	محور المقارنة
المسرح الاغريقي : مسرحية " أوديب ملكا " لسوفوكليس	" مأساة أوديب "	نموذج شخصية " أوديب"
المسرح الشكسبيري : مسرحية " روميو وجوليت "	" اخناتون ونفرتيتي "	نموذج شخصية البطل الرومانسي
المسرح الشكسبيري : مسرحية " تاجر البندقية "	" شيلوك الجديد "	نموذج شخصية " شيلوك "
المسرح الشكسبيري بهلول " الملك لير " فولستاف " هنري الرابع " بجزأيه	" أبو دلامة أو " مضحك الخليفة "	نموذج شخصية مهرج البلاط
المسرح الالماني مسرحية " فاوست " جوته	" فاوست الجديد "	نموذج شخصية " فاوست "

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المصادر الاجنبية	مسرح باكثير	محور المقارنة
موقف " روميو " السلمى	المواقف السلمية للشخصات الباكثيرية الاتية : ١ــ أوزيريس فى مسرحية " أوزيريس " ٢ــ القائد " فخرالدين " فى مسرحية " دار ابن لقمان " ٣ــ " عبدالتواب " فى مسرحية " السلمية والغفران " ٤ــ " ابن مياح " فى مسرحية " قصر الهودج " ٥ــ " ابراهيم باشا " فى مسرحية " ابراهيم باشا " ٦ــ بعض شخصيات مجموعة " هكذا لقى الله عمر "	مواقف درامية
الموقف التحريضى لهاملت الاب (بين الشبح الابوى والابن هاملت) فى مسرحية هاملت	الموقف التحريضى لفهد الاب (بين شبح الاب وابنه نعمان) فى مسرحية ابراهيم باشا	مواقف درامية
الموقف التحريضى بين " مكبث " و " ليدى مكبث " فى مسرحية " مكبث "	الموقف التحريضى بين " ست " وزوجته " ثفتيس " فى مسرحية " اوزيريس "	مواقف درامية
الموقف التحريضى بين " ياجو " و " عطيل " و " ديدمونة " و " كاسيو " (الغيرة القاتلة) فى مسرحية " عطيل "	الموقف التحريضى بين " نفورا و " أنبو " و " باتا " و " سيرونا " (الغيرة القاتلة) " الفرعون الموعود "	مواقف درامية
Running Blank Verse فى الشعر الانجليزى	الحوار الشعرى المرسل فى ترجمة " روميو وجوليت " وفى مسرحيتى " اخناتون " و " الوطن الاكبر "	اللغة الدرامية

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

المصادر الاجنبيـــة	مسرح باكثـــير	محـور المقارنـــة
ـ الصور الشعرية فى مسرحية روميـو وجوليـــــت	ـ الصوره الشعرية فى ترجمة باكثير للمسرحية وفـــى " اخناتـــون "	اللغـــة الدراميـــة
ـ الحوار الدرامى فى مسرحية شكسبير	الحوار الدرامى الباكثيرى	" "
المسرح السياســـى عند " ابسن " و" برنارد شـو " و " سارتـــر "	الخطاب السياسى المباشـر فى التمثيليات والمسرحيـات السياسية الباكثيريـــة	الخطاب المباشـــر
المسرح الدينى العالمى	الخطاب الدينى المباشـر فى التمثيليات والمسرحيات الدينية والاخلاقيـة عنـد باكثـــير	الخطاب المباشـــر

ومن الطبيعى أن يؤدى التركيز على هدف بحثنا المقارن الى استبعاد بعـــض المسرحيات من مجمل انتاج باكثير الغزير • وقد أفادتنا عليتا التركيز والاستبعـــاد فى الوصول الى نتيجة هامة هى أن باكثير قد خرج على قاعدة استلهام المصادر الدرامية الاجنبية فى استثناءات عديدة •

وعلى الرغم من تنوع المصادر الاجنبية المؤثرة فى باكثير الا اننا لاحظنا ترجيحـه كفة المصدر الشكسبيرى فى التأثير على ثلاثة نماذج شخصية فى مسرحه ـ روميو ، وضحك الملك ، وشايلوك ـ وكذلك رجحان التأثير الشكسبيرى فى مواقـف باكثـير الدراميـــة (السلمية والتحريضية) ثم فى لغته الدرامية وذلك على نحو ما رأينا فى تجاربه الشعرية المرسلة فى مسرحيات ثلاث هى ترجمته " روميو وجوليت " ثم كتابته لمسرحيتيـه " اخناتون ونفرتيتى " و " الوطن الاكبر " •

وقد انتهينا من هذا العرض الى أن تأثر باكثير بالمسرح الغربى كان تأثرا طبيعيا وذلك بالنظر الى جـدة فن المسرح العربى من ناحية ، وأصالة الدراما الغربيـــة من ناحية ثانية ، ثم لجوء رواد المسرح العربى السابقين على الكاتب ـ ومن أهمهـــم يعقوب صنـوع ومارون نقاش وابراهيم رمزى وأحمد شوقى ـ وكذلك لجوء الرواد المعاصرين لباكثير ـ واهمهم توفيق الحكيم ـ الى منابع الفن المسرحى الغربى على نحو ما تبينا فـى المقدمـــة •

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

كما لاحظنا أن هذا التأثير مبدئي في القالب المسرحي الذي كتب به باكثير مسرحياته ، وذلك باستثناء تمثيلياته السياسية والدينية القصيرة . ففي هذه التمثيليات حاول باكثير محاكاة قالب المسرحية ذات الفصل الواحد One - Act Play الا أن هذه المحاولات ابعدت تمثيلياته عن ذلك النمط الغربي الدرامي وذلك بسبب تفكيك الوحدات الثلاث وتعدد الشخصيات وشحن هذه التمثيليات بالتضمينات الشعرية والدينية المطولة . ويبدو أن باكثير قد أدرك أوجه القصور الفنية هذه فلجأ الى تعويضها بتنويع الاحداث والمواقف النابعة من موضوع واحد مثلما حدث في كثير من تمثيلياته السياسية التي جمع فيها بين عدة شخصيات تمثل كل منها موقف احدى الدول في مواجهة سياسة الدول الاخرى ازاء قضية سياسية واحدة . كذلك استعان باكثير بتكنيك الاسترجاع Flash Back في بعض التمثيليات للانطلاق من الحدث الواحد الآني الى عدة أحداث فرعية ماضية .

من هنا نصل الى نتيجة هامة وهي أن تأثر باكثير بالقالب المسرحي الغربي لم يجعله يلتزم التزاما مطلقا أو ثابتا أو محددا بالمذهب الواقعي أو الكلاسي أو الرومانسي . اذ نجده قد مزج بين ملامح مذهبين أو اكثر في عمل واحد . ومما تجدر الاشارة اليه ان باكثير وان كان ينطلق من الواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاشه المصريون والعرب والمسلمون من حوله ، الا انه كثيرا ما حلق في آفاق رومانسية للتعبير عن هذا الواقع ولتجاوزه الى ما هو أفضل في تصوره .

وقد أدى هذا التحليق الرومانسي الى تكراره لنموذج البطل الرومانسي في عدة أعمال باكثيرية مثل :

أ ـ اخناتون
ب ـ أوزيريس
حـ ـ باتا في " الفرعون الموعود "
د ـ فخر الدين في " دار ابن لقمان "

هذا بالاضافة الى تكرار المواقف السلمية لابطال ليسوا رومانسيين تماما مثل " ابراهيم باشا " و " عبد التواب " وكذلك اهم شخصيات تمثيلياته الدينية .

كما أدى ميل باكثير الى الرومانسية في مسرحه الى تقليدها في موت الشخصيات على المسرح ـ مثلما اشتهر شكسبير من قبل بموت معظم ابطاله أمام النظارة ـ حيث سمح باكثير بقتل فرعون وسيرونا وباتا ـ الاب ـ في " الفرعون الموعود " ، وبموت

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

"عبدالتواب "في" السلسلة والغفران" ،وكذلك بقتل " اخناتون " وموته في نهاية مسرحيته ميتة الشهداء .

وقد انهى باكثير معظم مسرحياته تطبيقا لمبدأ العدالة الشعرية حيث وضع حلولا عقابية للاشرار وثوابية للاخيار ، حتى انه افترض حلا من عنديا ته لمشكلات واقعية لم تحل بعد ، مثلما فعل في " شيلوك الجديد " حيث لماثل المشكلة الفلسطينية مستمرة في الواقع الراهن . كذلك فقد وضع باكثير حلا سياسيا لمشكلة اوديب المستعصية التي لم يفكر سوفوكليس في حلها بهذه الطريقة .

ونتيجة لحرص باكثير على تطبيق مبدأ العدالة الشعرية قسرا فقد مالت معظم أعماله الجادة الى الميلودرامية حيث اعتمد الكاتب فيها على الانتقالات المفاجئة من موقف الى موقف مناقض ، ومن حالة الجهل الى لحظات التعرف أو من حالة الشقاء الى السعادة وبالعكس .يحدث ذلك في معظم الاحيان عند باكثير بدون مقدمات منطقية بل واعتمادا على الصدفة غير المسببة .

أما في أعماله الكوميدية فقد لجأ باكثير الى المزج بين كوميديا الموقف ـ أي الفارس ـ وكوميديا الشخصية بحيث أظهر الكاتب اهتماما اكبر باصطناع المواقف الهزلية وهو اهتمام فاق بدرجة ملحوظة دقة باكثير في رسم الشخصيات الكوميدية ، وذلك مثلما فعل في مسرحيات : " أبو دلامة " و " مسمار جحا " و " الفلاح الفصيح " و " الدنيا فوضى " و " امبراطورية في المزاد " و غيرها . وقد صاغ باكثير معظم شخصياته الكوميدية في اطار كاريكاتيري ، يدور حول حدث فانتازي ـ غير واقعي ـ يجسم كاريكاتورية هذه الشخصيات .

والملفت للنظر ان كاتبنا قد ظل ملتزما في مسرحياته ـ حتى الكوميدية منها ـ باللغة العربية الفصحى مما يعني أن قضية الخيار اللغوي بين الفصحى والعامية كانت محسومة لديه لحساب الفصحى . الا اننا لاحظنا أن باكثير قد كتب أخيرا مسرحيتين بالعامية هما : " شلبية " و " عرايس وعوسان " . بل ولاحظنا ايضا ان بوادر عاميته قد ظهرت في كوميديات سابقة على هاتين المسرحيتين العاميتين (مثل مسمار جحا ـ الدنيا فوضى ـ حبل الغسيل ـ قطط وفيران) فقد ترخص باكثير في فصاحة كثير من تعبيرات تلك الكوميديات بحيث صارت دارجة . ويبدو أن جاذبية الواقعية كانت أقوى من اصرار باكثير على استخدام الفصحى في الحوار المسرحي في نهاية اعماله ، مثلما كانت جاذبية الواقعية أقوى من اصراره على استخدام الشعر الدرامي .

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

ومثلما غلّب باكثير اللغة الفصحى على العامية ، والنثر على الشعر في حواره الدرامي ، فقد رجح الوظيفتين الدعائية (السياسية) والتعليمية (الدينية والاخلاقية) على أية وظائف أخرى لمسرحه ، متشبها في ذلك - مع ادراكنا لفروق التشبيه والتشبه - بمسرح برناردشو وسارتر في الدعاية السياسية ، وبالمسرح الديني في العصور الوسطى الاوربية ، حيث كان هذا المسرح ملتزما بالدعوة الدينية المسيحية من خلال :

أ - المسرحيات المستمدة من قصص الانجيل	MYSTERIES
ب - المسرحيات النابعة من قصص القديسين	MIRACLES and PASSION PLAYS
حـ - المسرحيات الاخلاقية	MORALITIES

كذلك فان باكثير قد رجح توظيف التاريخ والاسطورة في مسرحه على توظيفه للواقع ، بحيث ان حصر اعماله الاسطورية والتاريخية ومقارنة عددها بالاعمال الواقعية يوضح تلك النتيجة :

التوظيف الواقعي	التوظيف التاريخي	التوظيف الاسطوري
همام أو في عاصمة الاحقاف	قصر الهودج	هاروت وماروت
شيلوك الجديد	الشيماء	الفرعون الموعود
عودة الفردوس	اخناتون	مأساة أوديب
الزعيم الاوحد	ابراهيم باشا أو الوطن الاكبر	اوزيريس
التمثيليات السياسية	ابودلامة	آله اسرائيل
الدنيا فوضى	فاوست الجديد	شعب الله المختار
قطط وفيران	الفلاح الفصيح	التوراء الضائعة
جلفدان هانم	الدودة والثعبان	سر شهرزاد
الدكتور حازم	مأساة زينب	مسمار جحا
حبل الغسيل	احلام نابليون	
	هكذا لقي الله عمر	
	من فوق سبع سموات	
	امبراطورية في المزاد	
	سر الحاكم	

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

والجدير بالملاحظة أيضا أن هناك مسرحيات باكثيرية تجمع بين التوظيف التاريخي والتوظيف الاسطوري وهي : فاوست الجديد ـ سر الحاكم بأمر الله ـ إلـه اسرائيل ـ شعب الله المختار ـ التوراه الضائعة . كما أن هذه المسرحيات الثلاث الاخيرة قد انطلقت أيضا من واقعية المشكلة الفلسطينية مما يعني أن باكثير قد مزج فيها بين توظيف الواقع والتاريخ والاسطورة . كذلك فان مسرحية الشيماء والتمثيليات الدينية قد اجتمع فيها التوظيف التاريخي والتوظيف الديني .

وعندما لجأ باكثير الى توظيف الجنس في مسرحه فقد وجهه في الاتجاه السلبي بحيث جعل منه مجرد مرادف للسقوط السياسي والاخلاقي والانساني مما لا يخفى وجود ارتباط ما بين هذا الاستخدام السلبي لوظيفة الجنس في المسرح الباكثيري والنظرة الدونية الى الجنس والمرأة وذلك على النحو التالي :

١) السقوط السياسي :

استخدم كاتبنا الجنس كحيلة سياسية للايقاع بالخصم أي كوسيلة غير شرعية لتصفية الصراع السياسي كما سبق أن رأينا :

ـ في شيلوك الجديد : راشيل اليهودية توقع بعبد الله الفياض الفلسطيني لحساب شيلوك الصهيوني .

ـ في الفلاح الفصيح : " الما " زوجة الوزير " رنزي " توقع بفرعون لحساب مطامع زوجها الوزير في الحكم الفرعوني .

ـ في أوزيريس : " ست " يثير غيرة امرأته " نفتيس " من علاقة وهمية جنسية باختها " ايزيس " ليتخلص من " ايزيس " وأخيه "أوزيريس "

ـ في مأساة اوديب : الكاهن الشرير " لوكسياس " يورط أوديب في الزواج من " جوكاست " ـ بعد اثارة شهوته بوصف مفاتنها له ـ حتى يظل أوديب ـ الحاكم القوي بعد ذلك ـ تحت سيطرة المعبد مهددا من رئيس الكهنة " لوكسياس " لكشف هذه الفضيحة ما لم يرضخ لمطامع المعبد السياسية والاقتصادية .

ـ في عودة الفردوس : يصور باكثير المستعمرين الهولنديين منحطين ومعتدين على نساء اندونيسيا بحيث يزاوج بين القهر السياسي الهولندي للشعب الاندونيسي والقهر الجنسي ـ أو التغرير الجنسي ـ ببناته .

ـ في أغلب تمثيليات باكثير السياسية لجأ الى استخدام الجنس بمفهومه

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

السلبي ـ كرمز للفساد الاستعماري العالمي الصهيوني ، وكانت أبرز تمثيلياته الصاخبة بهذا المعنى " معجزة اسرائيل " و " ليلة ١٥ مايو "و "راشيل والثلاثة الكبار" و " نشيد المارسيليز " التي أدان فيها باكثير قيادة الاستعمار العالمي سياسيا بجعلهم يستغرقون في الغواية الجنسية والتنافس على السقوط الجنسي .

ب) السقوط الاخلاقي :

سخر باكثير من حماقة بعض شخصياته سخرية جنسية حيث أصابهم بداء الشبقية مثلما فعل بابي دلامة في مسرحيته عندما جعله يتلهف على محاسن احدى جواري قصر الخليفة . وقد فعل باكثير ذلك بدرجة أكثر حدة في شخصية نفرورا ـ الفرعون الموعود ـ وفي شخصيات نسوة بابل ـ في مسرحيته " هاروت وماروت" . وبالاضافة الى ذلك فقد سخر باكثير بطريقة فانتازية من الميول الجنسية الشاذة لشخصيات مسرحيته الكوميدية " الدنيا فوضى " حتى جعل هذه الميول نتيجة مغلوطة لرغبة المرأة في التحرر !

حـ) السقوط الانساني :

صور باكثير خطر الغريزة الجنسية على بعض شخصياته الجادة التي سقطت في كبوة أو خطيئة جنسية ثم أفاقت ونهضت من عثرتها لتكون شخصيات انسانية عظيمة ، بحيث كان درس السقوط الجنسي درسا مريرا ومطهرا لهذه الشخصيات من شوائب غريزتها وذلك مثلما حدث لشخصية " عبدالتواب " في " السلسلة والغفران " وشخصية أوديب في " مأساة أوديب " وشخصية فاوست في " فاوست الجديد " ، و " هاروت"و "ماروت " الملكين الذين لم يعرفا الضعف الانساني الا من خلال الشهوة الجنسية كذلك تطهر عبدالله من غواية راشيل ليصير بطلا يحارب شيلوك وأمثاله .

ومما يذكر في هذا الصدد أن باكثير قد أشاد بنموذج المرأة الايجابية متمثلا في " ايزيس " وفي " شهرزاد " ، وكذلك في " نادية " خطيبة عبدالله حيث وقفت كل منهن وقفة صبورة مشرفة الى جانب رجلها مثلهن في ذلك مثل " شجر الدر" في مسرحية " دار ابن لقمان " . كما سيطر على باكثير النفور من نموذج المرأة الشريرة الذي تفوقت أمثلته عدديا وفنيا على نماذج المرأة الايجابية عنده ، بحيث

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

رأينا نساء شريرات كثيرات من امثال راشيل وغيرها . كما أن هناك الجاهلات مثل " أم دلامة " و " امرأة جحا " و " سيرونا " و " نفتيس " . وهناك أيضا النساء اللاتى لم يكن لهن سوى دور ثانوى فى الحبكة الباكثيرية مثل " آسية " أخت عبدالتواب فى " السلسلة والغفران " ، و " مرجريت المزيفة " فى " فاوست الجديد " والشخصيات النسائية فى مسرحية " أبو دلامة " وكذلك الخادمات والوصيفات فى مسرح باكثير .

ومن تكرارات باكثير المسرحية أيضا والتى كان مصدرها أجنبيا توظيفه للشبح فى مسرحيات ثلاث :

أ) ابراهيم باشا " الشبح الابوى "

ب) سر شهرزاد " شبح العبد الاسود يؤرق ضمير قاتله شهريار

حـ) السلسلة والغفران " شبح غيداء التى خانت زوجها وتورطت مع عبدالتواب ثم ماتت نتيجة اجهاض الجنين غير الشرعى وظل شبحها مؤرقا لضمير عبدالتواب "

وان كنا قد لاحظنا وجود تشابه بين توظيف باكثير للشبح الابوى فى ابراهيم باشا والتوظيف الشكسبيرى لشبح " هاملت " الاب ، فان هناك تشابها وظيفيا نسبيا بين دور الشبحين الضحيتين (" العبد الاسود " ،و " غيداء ") فى تأنيب القاتلين ("شهريار" و " عبدالتواب ") ودور الشبح الضحية الشكسبيرى الخاص بالملك "دنكان" فى تأنيب قاتله " مكبث " .

ثم تكرر أيضا رسم باكثير لشخصية مضحك الملك فى اكثر من عمل :

أ ـ أبو دلامة

ب ـ اخنوم فى " الفلاح الفصيح "

حـ ـ جحا فى " مسمار جحا "

غير أن هناك اختلافات جديرة بالاعتبار بين هؤلاء المضحكين للحكام . ذلك ان جحا كان بسهولا للشعب يضحكه ويبكيه على سوء أحوال البلاد فى ظل حكم اجنبى وذلك قبل أن يضحك الحاكم الاجنبى نفسه ساخرا منه وموبخا اياه على فساده بل ومستفزا للحاكم حتى يتورط فى الاساءة الى جحا نفسه مما يمهد لقيام الثورة دفاعا عن زعيم الشعب ، مهرجهم الحكيم الثائر . هذا بينما كان اخنوم يوجه سخريته اللاذعة الى فرعون وهو مضطر الى ذلك لعرض مظلمته ومظلمة الشعب المصرى حتى صار الفلاح الفصيح

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

زعيما لثورة الفلاحين • وفي ذلك كله يختلف هؤلاء البهاليل عن بهلول الملك لير كما عرفناه •

والجدير بالذكر أن باكثير قد تعرف على بهلول لير وغيره من نماذج الشخصيات والمواقف الشكسبيرية من خلال النصوص الاصلية لمسرح شكسبير نظرا لدراسته الاكاديمية للادب الانجليزي بجامعة القاهرة ــ كما أشرنا في المقدمة ــ ثم اعتمد باكثير على النصوص الانجليزية مرة أخرى كلغة وسيطة قرأ من خلالها أعمال سوفوكليس وجوته وغيرهما • كذلك كان من المنطقي أن يقرأ باكثير المعالجات العربية (عند الحكيم وابي حديد) لأوديب وفاوست •

وأخيرا لم يكن تلقي باكثير لمصادره الدرامية الغربية تلقيا نقليا ، بل كان تأويليا مغايرا في تطويع النماذج والمواقف بل والحبكات الدرامية حسب فكره وخطابه وتراثه العربي ، وهو فكر وخطاب وتراث يعكس رؤية واضحة الاختلاف عن الرؤية الغربية للدراما والعالم •

موقع الأديب علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

قائمة المراجع

أولا : المصادر

(أ) مسرحيات باكثير :

١ ـ همام أو في عاصمة الاحقاف ١٩٣٤ (القاهرة ، مؤسسة الصبان ١٩٦٥)
٢ ـ اخناتون ونفرتيتي ١٩٤٠ مكتبة مصر
٣ ـ ابراهيم باشا ١٩٤٣ مكتبة مصر
٤ ـ الوطن الاكبر ١٩٤٤ (مخطوطة)
٥ ـ الفرعون الموعود ١٩٤٣ مكتبة مصر
٦ ـ قصر الهودج ١٩٤٤ مكتبة مصر
٧ ـ شيلوك الجديد ١٩٤٥ مكتبة مصر
٨ ـ عودة الفردوس ١٩٤٦ مكتبة مصر
٩ ـ سر الحاكم بأمر الله ١٩٤٧ (دار الفكر العربي ٠ د ٠ ت)
١٠ ـ مأساة أوديب ١٩٤٩ مكتبة مصر
١١ ـ شعب الله المختار ١٩٤٩ مكتبة مصر
١٢ ـ امبراطورية في المزاد ١٩٥١ مكتبة مصر
١٣ ـ ابو دلامة ١٩٥٤ مكتبة مصر
١٤ ـ أوزيريس ١٩٥٩ مكتبة مصر
١٥ ـ الزعيم الاوحد ١٩٥٩ مكتبة مصر
١٦ ـ دار ابن لقمان ١٩٦٠ مكتبة مصر
١٧ ـ هاروت وماروت ١٩٦١ مكتبة مصر
١٨ ـ الدوده والثعبان ١٩٦٥ مكتبة مصر
١٩ ـ الفلاح الفصيح ١٩٦٦ مكتبة مصر
٢٠ ـ فاوست الجديد ١٩٦٧ (مخطوطة بالبرنامج الثاني بالاذاعة المصرية)
٢١ ـ حرب البسوس ١٩٦٧ (مخطوطه)
٢٢ ـ التوراه الضائعة ١٩٦٧ (جده ، الدار السعودية للنشر ١٩٦٩)
٢٣ ـ اله اسرائيل ـ القاهرة : دار القلم (د ٠ ت)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٢٤ـ احلام نابليون	(مخطوطه)
٢٥ـ مأساة زينب	(مخطوطه)
٢٦ـ سر شهرزاد	مكتبة مصر
٢٧ـ مسمار جحا	مكتبة مصر
٢٨ـ الدكتور حازم	مكتبة مصر
٢٩ـ السلسلة والغفران	مكتبة مصر
٣٠ـ الدنيا فوضى	مكتبة مصر
٣١ـ قطط وفيران	مكتبة مصر
٣٢ـ جلفدان هانم	مكتبة مصر
٣٣ـ حبل الغسيل	مكتبة مصر
٣٤ـ قضية أهل الربع	(مخطوطه)
٣٥ـ شلبيه	(" ")
٣٦ـ عرايس وعرسان	(" ")
٣٧ـ شادية الاسلام	(اوبريت الشيماء) مكتبة مصر

(ب) مسرحية مترجمة :

٣٨ـ روميو وجوليت (عن شكسبير) مكتبة مصر (د ٠ ت)

(جـ) تمثيليات باكثير :

٣٩ـ سياسية : مسرح السياسة : مكتبة مصر

٤٠ـ دينية : هكذا لقي الله عمر ١٩٦٤ (مكتبة مصر)

٤١ـ دينية : من فوق سبع سموات ١٩٧٣ (دار المعارف)

(د) كتب باكثير :

٤٢ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : مكتبة مصر (د ٠ ت)

ثانيا : مسرحيات أجنبية :

(أ) مسرحيات باللغة الانجليزية :

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٤٣ـ William Shakespeare: Romeo And Juliet, New Swan Shakespeare, ed. John Ingledew, Longman, England I986.

٤٤ـ William Shekespeare: King Lear, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, Press Ltd., Long Acre, London

٤٥ـ William Shakespeare: Henry IV Part I, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. 479 - 5I2).

٤٦ـ William Shakespeare: Henry IV Part II, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. 5I2 - 549).

٤٧ـ William Shakespeare: Merchant Of Venice, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. 23I - 260).

٤٨ـ William Shakespeare: Hamlet, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. 997 - I043)

٤٩ـ William Shakespeare: Macbeth, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. 969 - 997)

٥٠ـ William Shakespeare: Othello, The Complete Works, ed. by Charles J. Sisson, (p.p. I083 - II24)

(ب) مسرحيات مترجمة :

٥١ـ ابسن : بيت الدميه ، ترجمة كامل يوسف ، مكتبة مصر (د . ت)

٥٢ـ ابسن : عدو الشعب ، ترجمة ابراهيم رمزى ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٩٣٢

٥٣ـ برنارد شو : مختارات من مسرحيات شو القصيرة ، ترجمة ميشيل عبد الاحد ، مؤسسة روز اليوسف ١٩٦١ (الالف كتاب ٣٣٩)

٥٤ـ جوته : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، الطبعة الخامسة ، القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧١

٥٥ـ سارتر : الايدى القذرة ، ترجمة سعد الدين توفيق ، القاهرة ، دار الكرنك ١٩٦١

٥٦ـ سوفوكليس : أوديب ملكا ، ترجمة د . محمد صقر خفاجه ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤

٥٧ـ شكسبير : روميو وجوليت ، ترجمة د . محمد عنانى ، القاهرة ، مكتبة غريب ١٩٨٦

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٥٨ ــ شكسبير : مأساة الملك لير، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، القاهرة ، روايات الهلال (العدد ٣٦٥) يناير ١٩٧١

٥٩ ــ شكسبير : تاجر البندقية ، ترجمة د . مختار الوكيل ،القاهرة ،دار المعارف ١٩٨٠

٦٠ ــ شكسبير : هملت ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف

٦١ ــ شكسبير : مكبث ، ترجمة محمد فريد أبوحديد ، القاهرة ،دار المعارف

٦٢ ــ شكسبير : عطيل ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف

ثالثا : مسرحيات أخرى :

٦٣ ــ توفيق الحكيم : الملك أوديب ، القاهرة ،مكتبة الآداب ١٩٧٧

٦٤ ــ على سالم : انت اللى قتلت الوحش ، القاهرة ،دار الهلال ١٩٧٠

٦٥ ــ فوزى فهمى : عودة الغائب ، القاهرة ،الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧

رابعا : مراجع عربية :

(أ) المقالات :

٦٦ ــ د . اسماعيل (عزالدين) : " مسرح باكثير الشعرى " ، القاهرة مجلة المسرح (ابريل ١٩٧٠)

٦٧ ــ البلك (عادل) : " وا باكثير ــ رائد المسرح العربى " ، جريدة الاخبار المصرية فى ١٦/١١/١٩٦٩

٦٨ ــ توفيق (محمد أمين) : " باكثير كاتبا مسرحيا " ، نص حديث اذاعى للبرنامج الثانى ورد فى ملف باكثير بجريدة الجمهورية

٦٩ ــ سليمان (فوزى) : " باكثير حياته مسرحيه " ،جريدة المساء المصرية فى ٩/١١/١٩٦٩

٧٠ ــ د . صليحه (شهاد) : " الملك لير بين التراجيدية والعبث والسياسة " ، مجلة القاهرة العدد ٤١ (١٢ نوفمبر ١٩٨٥)

٧١ ــ د . صليحه (شهاد) : " الملك لير بين التراجيدية والعبث والسياسة ، مجلة القاهرة العدد ٤٢ (١٩ نوفمبر ١٩٨٥)

٧٢ ــ عبدالصبور (صلاح) : " تجربتى فى الشعر " ، القاهرة ، مجلة فصول اكتوبر ١٩٨١

٧٣ ــ د . عبدالوهاب (لطفى) : " الحقيقة التاريخية " ، عالم الفكر ،الكويت عدد يناير ١٩٨٧

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٧٤ ــ د ٠عياد (شكرى) : " انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعـــــر" عالم الفكر (اكتوبر ١٩٨٨)

٧٥ ــ د ٠ ماهر (مصطفى) : " فاوست فى الادب العربى المعاصر" ، فصـــــول المجلد ٣ العدد ٤ (يوليو ١٩٨٣)

٧٦ ــ د ٠ المقالح (عبدالعزيز) : " البدايات الاولى للمسرح فى اليمـــــن " عالم الفكر ، يناير ١٩٨٧

(ب) رسـائل علميـــه :

٧٧ ــ أحمد العشرى : المسرح السياسى فى الوطن العربى ، رسالة دكتوراه غـــير منشوره ، معهد النقد الفنى ، اكاديمية الفنون ١٩٨٣

٧٨ ــ مديحه عـواد : مسرح على أحمد باكثير ، رسالة ماجستير غـير منشـــوره ، كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٠

(حـ) كتـــــــب :

٧٩ ــ د ٠ ابراهيم (نجيب ميخائيل) : مصر والشرق الادنى القديم ، القاهـــرة ، دار المعارف ١٩٦٦ ط ٦

٨٠ ــ أبو سعد (أحمد) : الشعر والشعراء فى العراق ، لبنان ، دار المعارف ١٩٥٩

٨١ ــ د ٠اسماعيل (عزالدين) : قضايا الانسان فى الادب المسرحى المعاصـــر ، القاهرة ، دار الفكر العربى

٨٢ ــ د ٠اسماعيل (عزالدين) : التفسير النفسى للادب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٣

٨٣ ــ الاصفهانى : الاغانى ، المجلد العاشر ، بيروت دار الثقافة

٨٤ ــ د ٠أمين (أحمد)وآخرون : قصة الادب فى العالم ، الجزء الاول ، القاهـــرة لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٣

٨٥ ــ تيمور (محمود) : طلائع المسرح العربى ، القاهرة ، مكتبة الآداب (د ٠ ت)

٨٦ ــ د ٠ الحجاجى (أحمد شمس الدين) : الاسطوره فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٤

٨٧ ــ حسن (سليم) : مصر القديمة ، الجزء الخامس ، دار الكتب المصرية ١٩٤٨

٨٨ ــ د ٠ حماده (ابراهيم) : هل الدراما فن جميل ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٨

٨٩ ــ د ٠حموده (عبدالعزيز) : المسرح السياسى ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (د ٠ ت)

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

٩٠ ــ د ٠ حمودة (عبدالعزيز) : البناء الدرامي ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (د ٠ت)

٩١ ــ د ٠الراعي (علي) : مسرح برنارد شو ، القاهرة ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٥٥

٩٢ ــ د ٠الراعي (علي) فن المسرحية ،القاهرة ، دار التحرير للطبع والنشر ١٩٥٩

٩٣ ــ د ٠الراعي (علي) وآخرون : المسرح العربي ،الكويت،كتاب العربي رقم ١٨ يناير ١٩٨٨

٩٤ ــ د ٠ راغب (نبيل) : دليل الناقد الادبي ، القاهرة ، مكتبة غريب ١٩٨١

٩٥ ــ د ٠راغب (نبيل) : دليل الناقد الفني ، القاهرة ،مكتبة غريب ١٩٨١

٩٦ ــ د ٠رشدي (رشاد) : نظرية الدراما ، مكتبة الانجلو المصرية

٩٧ ــ د ٠زايد (علي عشري) : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، القاهرة ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨

٩٨ ــ د ٠ زكي (أحمد كمال) : الاساطير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

٩٩ ــ د ٠الشايب (أحمد) : أصول النقد الادبي ، القاهرة ، المطبعة الفاروقية ١٩٤٠

١٠٠ــ د ٠شعراوي (عبدالمعطي) : هوميروس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

١٠١ــ د ٠شلبي (أحمد) : كيف تكتب بحثا أو رسالة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة التاسعه ١٩٧٦

١٠٢ــ د ٠ صليحه (نهاد) : المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، ١٩٨٢

١٠٣ــ د ٠ صليحه (نهاد) : المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥

١٠٤ــ عبدالله (مصطفى) : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣

١٠٥ــ د ٠عثمان (أحمد) : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨

١٠٦ــ د ٠العشماوي (محمد زكي) : دراسات في أدب المسرح ، الاسكندرية ،مؤسسة المطبوعات الحديثه ١٩٦٢

١٠٧ــ د ٠عوض (لويس) : البحث عن شكسبير ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

١٠٨ ـ د . عوض (لويس) : في الادب الانجليزي الحديث ، الهيئة العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٨٧

١٠٩ ـ د . عياد (شكري) : اتجاهات البحث الاسلوبي ، القاهرة ، دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٥

١١٠ ـ د . عياد (شكري) : دائرة الابداع ، القاهرة ، دار الياس العصرية ١٩٨٦

١١١ ـ د . عياد (شكري) : اللغة والابداع ، القاهرة ، انترناشونال بوس ط ١ ١٩٨٨

١١٢ ـ د . عيسوي (عبدالرحمن) : علم النفس في الحياة المعاصرة ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠

١١٣ ـ د . فضل (صلاح) : منهج الواقعية في الابداع الادبي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠

١١٤ ـ د . فضل (صلاح) : علم الاسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، الطبعة الثانية

١١٥ ـ د . فضل (صلاح) : نظرية البنائية في النقد الادبي ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥

١١٦ ـ د . فهمي (فوزي) : المفهوم التراجيدي ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦

١١٧ ـ د . كرم (أنطون غطاس) : الرمزية والادب العربي الحديث ، بيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩

١١٨ ـ د . متى (فائق) : اليوت ، القاهرة دار المعارف ١٩٦٦

١١٩ ـ د . مكي (الطاهر أحمد) : دراسة في مصادر الادب ، دار المعارف ١٩٨٠ ، الطبعة الخامسة

١٢٠ ـ د . مندور (محمد) : في المسرح المصري المعاصر ، دار نهضة مصر (د . ت)

١٢١ ـ : مسرحيات شوقي ، نهضة مصر ١٩٨٢

١٢٢ ـ : الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما ، نهضة مصر ١٩٨٣

١٢٣ ـ د . ناصف (مصطفى) : مشكلة المعنى في النقد الحديث ، القاهرة ، مكتبة الشباب ١٩٦٥

١٢٤ ـ د . هلال (غنيمي) : الادب المقارن ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٢

١٢٥ ـ د . هلال (غنيمي) : المدخل الى النقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر ، الطبعة الثانية ١٩٦٢

١٢٦ ـ د . هلال (غنيمي) : المواقف الأدبية ، نهضة مصر ، ١٩٧٣

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

١٢٧ ــ د ٠ هلال (غنيمى) : قضايا معاصره، نهضة مصر (د ٠ ت)

١٢٨ ــ د ٠ هلال (غنيمى) : فى النقد المسرحى ، دار نهضة مصر (د ٠ ت)

خامسا : مصادر دينية :

١٢٩ ــ الانجيل

١٣٠ ــ القرآن

سادسا : مراجع مترجمة :

١٣١ ــ أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د ٠ ابراهيم حماده ، الانجلو المصرية ١٩٨٣

١٣٢ ــ باورا (سير موريس) : الخيال الرومانسى ، ترجمة ابراهيم الصيرفى ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧

١٣٣ ــ بمفيلد الابن (روجر) : فن الكاتب المسرحى ، ترجمة دريني خشبه ، نهضة مصر ١٩٧٨

١٣٤ ــ بلوك (هاكسل) : الرؤيا الابداعية ، ترجمة أسعد حليم ، نهضة مصر ١٩٦٦

١٣٥ ــ تيليارد (أ٠م) : الادب فى عصر شكسبير ، ترجمة نبيل حلمى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧١

١٣٦ ــ جاسكوين (باسبو) : الدراما فى القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى

١٣٧ ــ جكلنر (روبرت) : الرومانتيكية ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

١٣٨ ــ داوسن (س ٠ و ٠) : الدراما والدراميه ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، بيروت ، منشورات عويدات ط ١ ١٩٨٠

١٣٩ ــ دريتون (اتين) : المسرح المصرى القديم ، ترجمة د ٠ ثروت عكاشة ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧

١٤٠ ــ فرابيه (جان) : المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، ترجمة د ٠ محمد القصاص ، مكتبة النهضة المصرية

١٤١ ــ كرانستون (موريس) : سارتر بين الفلسفة والادب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

١٤٢ ــ ليش (كليفورد) : موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤه ، العراق ، وزارة الاعلام

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

١٤٣ ـ مكبريد (و . ج) : التغلب على الخوف ، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية

١٤٤ ـ نيكول (ألاردیس) : المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نويه ، وزارة الثقافة والارشاد القومي

١٤٥ ـ نيكول (الاردیس) : علم المسرحية ، ترجمة د ريني خشبه ، القاهرة ، مكتبة الآداب

١٤٦ ـ هوميروس : الاوديسا ، ترجمة أمين سلامه ، القاهرة ، دار الادباء

سابعا : مراجع أجنبية :

١٤٧ ـ Adler (Thomas P.): Mirror On The Stage, Purdue Univ. Press, U.S.A. 1986.

١٤٨ ـ Booth (Wayne C.): A Rhetoric Of Irony, The Univ. Of Chicago Press, 1975

١٤٩ ـ Brembeck: Persuation, Ameans Of Social Control, Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall Inc.

١٥٠ ـ Carrington (Norman T.): Brodies Notes On Shaw's Saint Joan, Pan Books Ltd, London 1976

١٥١ ـ Carrington (Norman T.): Brodies Notes On Shaw's Caesar And Cleopatra, Pan Books Ltd., London.

١٥٢ ـ Drabble (Margret): The Oxford Companion To English Literature, Oxford University.

١٥٣ ـ Elam (Keir): The Semiotics Of Theatre And Drama, Methuen, London and New York 1980

١٥٤ ـ Eliot (T.S.): Selected Essays, New edition, Harcourt, Brace & World, Inc. New York, U.S.A.

١٥٥ ـ Esslin (Martin): Encyclopedia Of World Theatre, Thames and Hudson, London 1977

١٥٦ ـ Freud (Sigmund): Jokes And Their Relation To The Unconscious, ed. by Strechey USA, The Norton Library 1963

١٥٧ ـ Kitto(H.D.): The Greeks, Pelican Books, 1951

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

١٥٨ـ Knox (Bernard): "Sophocles Oedipus" Tragic Themes In Western Literature, ed. by Cleanth Brooks, Yale Univ. Press I955

١٥٩ـ Lane (E.W.): An Account Of The Manners And Customs Of The Modern Egyptians, Fifth edition, Dover Publications, New York I973

١٦٠ـ Lichte (Erika F.):"The Dramatic Dialogue: Oral Or Literary Communication?", Semiotics Of Drama And Theatre,ed.by Herta Schmid, Amesterdam, Philadelphia I984

١٦١ـ Lowell (Amy): "Poetry and Propaganda", Essays On Poetry And Poets, Bible and Tannen, New York I97I

١٦٢ـ Parrinder (Geoffrey): World Religions From Ancient History To The Present, Facts On File Publications,New York I983

١٦٣ـ Searle(J.): Speech Acts, Cambridge Univ. Press I969

١٦٤ـ Smith(Herbert F.): Literary Criticism Of James Russell Lowell, Univ. Of Nebraska Press, Lincaln U.S.A. I969

١٦٥ـ Spence (L.):An Introduction To Mythology, London, Harper I93I

١٦٦ـ Spence (L.):The Outlines Of Mythology, London, I949

١٦٧ـ Styan (J.L.):Modern Drama In Theory And Practice, Vol., Realism And Naturalism, Cambridge Univ. Press.

١٦٨ـ Taylor (J.R.): Dictionary Of The Theatre, Penguin, reprinted in I984

١٦٩ـ Welsford (E.): The Fool, His Social And Literary Histroy London, Faber And Faber I935

http://www.bakatheer.com موقع الأديب علي أحمد باكثير

فهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
الباب الاول : النماذج الشخصية	١٤
مدخل : حول دراسة النموذج	١٥
الفصل الاول : نموذج البطل الرومانسي	١٨
الفصل الثاني : النموذج " البهلوني "	٤٠
الفصل الثالث : " " " الشيلوكي "	٧١
الفصل الرابع : " " " الفاوستي "	٩٨
الفصل الخامس : " " " الأوديبي "	١٢٧
الباب الثاني : المواقف الدرامية	١٥٦
مدخل : حول دراسة الموقف الدرامي	١٥٧
الفصل السادس : المواقف العلمية	١٥٩
الفصل السابع : المواقف التحريضية	١٩٨
الباب الثالث : اللغة الدرامية	٢٣٨
مدخل : حول الاشكالية الاسلوبية	٢٣٩
الفصل الثامن : الحوار الدرامي	٢٥٨
الفصل التاسع : الخطاب المباشر	٢٨٤
الخاتمة	٣٣١
قائمة المراجع	٣٤١

موقع الأديب علي أحمد باكثير