علي أحمد باكثير

ناقدًا أدبيًّا

دراسة ونصوص

بقلم

د. أحمد هادي باحارثة

تقديم

د. عبدالحكيم الزبيدي

حقوق هذه الطبعة محفوظة لـ

الجمهورية اليمنية / عدن

هاتف (٠٠٩٦٧/ ٢/ ٣٩٧٧٧٦) فاكس (٠٠٩٦٧/ ٢/ ٣٩٧٧٧٥)

Email: drwfaq@gmail.com

الطبعة الأولى

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

رقم الايداع في المكتبة الوطنية/ عدن

(١٠٢٨) بتاريخ ٢/ ٣/ ٢٠١٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَة

د. عبدالحكيم الزبيدي

أحيي جهد أخي الدكتور أحمد باحارثة الذي سعدت بالتعرف إليه خلال مؤتمر مئوية باكثير الذي عقد في القاهرة في يونيو عام ٢٠١٠م، حيث كان يحضر للدكتوراه في جامعة القاهرة، ثم استمر التواصل بيننا بعد ذلك. وقد حدثني حين التقينا عن فكرة هذا الكتاب، وكان قد شارك بمقال حول الموضوع نشر ضمن أعمال المؤتمر، وعبر لي عن رغبته في تطويره إلى كتاب وضم النصوص غير المنشورة في كتاب إليه، فشجعته على ذلك لأن هذا الموضوع لم يتناوله أحد من الدارسين - حسب علمي - في دراسة مستقلة من قبل، وإن كانت فكرته قد شغلتني حين كتبت مقالة عن كتاب (المختار من الشعر الحديث) نشرتها عام ٢٠٠٨م ثم ضمنتها في كتابي الصادر عن مجلة الرافد - يونيو ٢٠١٠، وجعلتها في فصل بعنوان (باكثير ناقدًا).

والحق أن باكثير - رَحِمَهُ اللَّهُ - كان يفر من النقد فراره من الأسد، فلم يشأ أن يكتب في النقد أو أن يحسب على النقاد. ولولا أن مندوب معهد الدراسات العربية العالية قد استدرجه إلى النقد لما استطعنا أن نظفر بكتابه النقدي الوحيد الذي جمع فيه المحاضرات التي ألقاها على طلبة المعهد في فن المسرحية، وهو كتاب نقدي بامتياز، عرض فيه باكثير لآرائه النقدية في فن المسرح، وتطرق فيه أيضًا إلى تجربته في كتابة الشعر التفعيلي (الشعر الحر)، لأنه كتبه للمسرح. فقد ذكر باكثير في مقدمة كتابه ذاك، وهو (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) أنه اعتذر من مندوب المعهد حين طلب منه تقديم محاضرات عن فن المسرحية لطلاب المعهد، وكان اعتذاره مبني على كونه ليس ناقدًا، ولا يحب أن يكون

ناقدًا؛ يقول باكثير: «ولا أكتمكم أنني حاولت الاعتذار في أول الأمر، لأني وإن كنت متمرسًا بكتابة المسرحيات فلست بناقد ولا أحب أن أكونه، كما لا أحب أن ألقي دروسًا أو بحوثًا موضوعية في فن المسرحية أو فن التأليف المسرحي، فذلك شيء يختلف عن طبيعتي كل الاختلاف». ولكن مندوب المعهد استطاع أن يستدرج باكثير بأن أوحى له أن المطلوب منه ليس النقد بل التحدث عن تجربته الشخصية في كتابة المسرحية، فقبل باكثير، فكانت تلك المحاضرات التي أصدرها المعهد بعد ذلك في كتاب، ثم توالت طبعاته، وأصبح هو الكتاب النقدي والتنظيري الوحيد المتداول بين أيدينا لباكثير. وقد أحسن ذلك المندوب - وهو الدكتور إسحق الحسيني - في حيلته تلك فأخرج لنا من فكر باكثير تلك الآراء النقدية المهمة.

ومن الشواهد الأخرى على فراره من النقد اعتذاره أيضًا من معدي كتاب (لمحات من الأدب الروماني) حين طلبوا منه كتابة مقدمة للكتاب، وكان اعتذاره مبني على أنه ليس ناقدًا، أو بتعبيره هو (ليس لدي إلمام بالشعر الروماني)، ولكن معدي الكتاب استطاعوا أيضًا استدراجه فطلبوا منه أن يكتب مقدمة يتحدث فيها عن زيارته لرومانيا، فقبل باكثير وكتب مقدمة لم تخل من آراء نقدية. ويبدو أن الهدف الذي أراده معدو الكتاب من مقدمة باكثير هو هدف دعائي للكتاب، حيث يبدو أن اسم باكثير في تلك الفترة التي صدر فيها الكتاب (١٩٥٧م) كان من الشهرة بحيث يعطي لأي كتاب يقدم له دعاية تسويقية، والدليل على ذلك أنهم وضعوا اسم باكثير على الغلاف الخارجي بخط عريض: تقديم علي أحمد باكثير، وكأنه مؤلفه، ولم يضع المعدون أسماءهم هم على الكتاب لا في الغلاف الخارجي ولا الداخلي. يقول باكثير: «وقد حاولت الاعتذار بذلك للأصدقاء ناشري هذا الكتاب حين رجوني أن أقدمه، ولكنهم لم يقبلوا عذري ونظروا في

اختيارهم إياي إلى ما أتيح لي من زيارة ذلك البلد الجميل، وقالوا إننا لا نريد منك نقدًا ولا دراسة، بل ذكرى وتحية. قلت: أما هذا فحبًا وكرامة».

ولعل من الأسباب التي جعلت باكثير يهرب من النقد خوفه من أن يشغله النقد عن الإبداع، فآثر أن يكون المبدع وأن يدع النقاد يسهرون ويختصمون جراء أعماله وإبداعاته. فباكثير يؤمن أن الأديب يجب أن يخلص لفنه، ولذلك يرى أن النقد - في عصره - متخلف عن الإبداع، بسبب عدم إخلاص النقاد، ولم يعجبه منهم إلا واحد فقط أشاد به وكان ما يزال شابًا في أول طريقه هو الناقد المعروف بعد ذلك رجاء النقاش؛ يقول باكثير: «ليس عندنا نقاد في مستوى الخلق، الخلق عندنا أقوى من النقد، والسبب في هذه الظاهرة هو أنه لم يخلص أحد للنقد كما أخلص الكتاب للخلق، أحيانًا كثيرة أشعر أن الناقد لم يستوعب العمل الأدبي أو الفني، إنك لا تكاد تجد عندنا من يستوعب الحركة الأدبية أو المسرحية أو الشعرية بحيث لا تفوته فائتة، بل لعلك قد لا تجد النقد الذي يمكن أن نعتز به إلى حد ما إلا في بعض النقاد الشبان الذين تحس في نقدهم الجهد والتعب والإخلاص مثل الناقد الشاب رجاء النقاش»، (فوزي سليمان: مع أول أديب يتفرغ، صحيفة المساء، ٤ مارس ١٩٦٣م).

ومهما يكن من أمر، فإن باكثير لم يكن ناقدًا، ولم يرغب أن يكون كذلك، ولكن هذا لا ينفي أن له آراء نقدية وتنظيرية صدر عنها في أدبه، تحدث عن معظمها في كتابه (فن المسرحية)، وأشار إلى شيء منها أيضًا في مقالاته ومحاضراته؛ مثل محاضرته التي ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب ببغداد وكانت بعنوان (دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية). ومن ذلك أيضًا دراسته النقدية التي قدم بها لديوان الشاعر صالح الشرنوبي، وتقديمه وتصحيحه للقصائد التي صدرت عن لجنة الشعر لمجموعة من الشعراء العرب

تحت عنوان (المختار من الشعر الحديث).

ولباكثير أيضًا مواقف نقدية مبثوثة على ألسنة أبطاله في بعض أعماله المسرحية، من ذلك مثلاً النقد الذي ورد على لسان هُمام للمعري في مسرحية (هُمام أو في عاصمة الأحقاف)، ومثله في مسرحيته القصيرة (ثلاثة أيام مع رهين المحبسين). ولعلنا نستطيع أن ندرج - بشيء من التحفظ - ضمن جهود باكثير النقدية، إعادة كتابته لبعض أعماله، على نحو ما فصلت في بحثي الموسوم بـ (النكوص الإبداعي في أدب باكثير)، حيث تتبعت فيه التغييرات التي أجراها باكثير على أعماله التي أعاد نشرها، فهو - بدون شك - لم يفعل ذلك إلا عن وعي نقدي بقصور رآه في تلك الأعمال.

وحتى لا أطيل، فإني أختم بالقول إن جهد الدكتور باحارثة يكمن - بالإضافة إلى دراسته الضافية - في جمعه تلك المقالات والدراسات التي لم تنشر في كتاب من قبل، فيسر بذلك على الدارسين والباحثين تناولها، كما أنه لفت عنايتهم إلى موهبة أخرى من مواهب باكثير المتعددة وهي النقد.

آمل أن تفتح هذه الدراسة المجال لدراسات أخرى أعمق، تكشف مزيدًا من الجوانب المجهولة في فكر وأدب علي أحمد باكثير، الأديب متعدد المواهب. وشكر الله لأخي الدكتور باحارثة جهده هذا، وتشريفه لي بكتابة مقدمة له. وبالله التوفيق.

د. عبدالحكيم الزبيدي

الإمارات العربية المتحدة

جمادى الآخرة سنة ١٤٣٣هـ

الموافق مايو ٢٠١٢م

مقدمة المؤلف

بحكم تخصصي الذي ارتضيته لنفسي وهو النقد، كان اهتمامي بالشأن النقدي عند الأديب علي أحمد باكثير، الذي نشأ بحضرموت في مدينة سيئون حيث تلقى فيها أولى بذور الإبداع الأدبي شاعرًا مفلقًا، ثم تردد في مهاجر الحضارمة حتى استقر في مصر ليبلغ ذروة سنام مجده في الإنتاج متجهًا نحو النثر ومحققًا ريادة في التجديد الشعري.

ومن العجيب أن عامة من لقيتهم ووضعت عليهم فكرة دراسة نقد باكثير لم يكونوا يتوقعون وجود مادة نقدية نوعية لباكثير، بل يسارعون بالجزم بعدم قابلية الفكرة للتنفيذ، وكأن باكثير أول مبدع يسلك سبيل النقد، أو أنهم وقعوا في فخ هروب باكثير من وصف نفسه بالناقد، ولا شك أنه لم يكن يريد النفي المطلق بدلالة نقده العملي في إعادة صياغة بعض أعماله الأدبية، ومن المعروف أن كل مبدع جيد هو ناقد جيد، فالنقد والإبداع مترابطان، بل كثيرًا ما يكون النقد سابقًا على الأدب كما هو معروف في كتب النقد.

لكنني أصررت على فكرتي بضرورة أخذ باكثير حقه في إبراز نقده ودراسته، ليس بالضرورة لإثبات أن باكثير ناقد من نقاد الأدب وإنما لإبراز وتمحيص مشاركته في النقد، وبيان أهمية إسهاماته النقدية وتطورها وأنواعها وقضاياها في فرعي دوحة الأدب شعرًا ونثرًا، خصوصًا أنه قد تميز بالبراعة في كلا الفرعين، وهي مقدرة نادرة في عالم الأدباء فغالبًا ما نرى من يبرع في أحدهما يقصر شوطه في الآخر.

وقد بذلت مجهودًا في تتبع كتاباته النقدية ومصادرها، سواء من المكتبات الحضرمية أو المكتبات المصرية، وفي مصر خصوصًا كانت مكتبات جامعة القاهرة ودار الكتب المصرية مظانًا مهمة لقيت بها بغيتي، وكنت غالبًا ما أسترشد

ببعض الرسائل العلمية السابقة التي كتبت عن باكثير، أو تناولت نوع المقالة النقدية في تعرف تلك المظان ولا سيما الدوريات، وكم قضيت أوقاتًا جمة في طلب الدوريات وتفتيش صفحاتها حتى ملني موظفو المكتبات ومللت منهم، لكني مع ذلك أشعر بسعادة غامرة ونشوة حقيقية عند عثوري على مقالة هنا أو هناك لباكثير، وإن كنت آسف لضياع طرف منها لظروف انتقالي السكني، وسيعرف القارئ ذلك من إغفال بعض بيانات المراجع أو المصادر في الهوامش، وهي بحمد الله قليلة ومحدودة جدًا، وسجلت مادتها دون كتابة البيانات قبل فقدها.

كما إن الدكتور محمد أبو بكر حميد قد زودني مشكورًا ببعض المراجع المهمة لدى شروعي في النواة الأولى لبحثي عند مشاركتي في ندوة باكثير الدولية التي عقدت في القاهرة في مطلع يونيو من عام ٢٠١٠م، ومن ذلك نسخة أولية من كتاب باكثير عن شعراء حضرموت، ونسخة مخطوطة من مجموع مقالات متعددة المناحي لباكثير.

ولا أنسى التنويه بالأستاذ الأديب الدكتور عبدالحكيم الزبيدي، الحضرمي محتدًا، فموقعه الإلكتروني يشكل منجمًا ماسيًا للمنقبين عن أدب باكثير وتراثه وما تناولته من دراسات وأبحاث وكتابات متنوعة.

وقد وزعت بحثي على أربعة فصول، أتى الفصل الأول تمهيديًا يتناول مكونات علي باكثير الثقافية ومصادر نقده، وتنوعت مصادره ما بين كتب ككتاب (شعراء حضرموت)، و (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)، ومقدماته لبعض الكتب والدواوين، والمقالات واللقاءات، ثم يأتي الفصل الثاني ليتحدث عن نقد باكثير للشعر، وقسمته على مبحثين، المبحث الأول عن الرؤية والقضايا، والمبحث الثاني: النقد التطبيقي، والفصل الثالث اتجه إلى نقد النثر، وتوزع أيضًا على مبحثين، فالمبحث الأول عن الرؤية والقضايا، والمبحث الثاني عن النقد التطبيقي، أوردت فيه

نقده لمسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم، ثم عرجت على نقد باكثير لبعض مسرحياته وهي (سر الحاكم بأمر الله)، و (الدكتور حازم)، و (مأساة أوديب).

وختمت بالفصل الرابع فتناولت فيه مراجعات باكثير لناقدي ثلاث من مسرحياته، وناقشت ما دار حولها من تباين نقدي بين باكثير وناقديه حول مراميهن وبنائهن الفني، وتلك المسرحيات الثلاث هي (مسمار جحا)، و (مأساة أوديب)، و (حبل الغسيل).

وأخيرًا أوردت النصوص النقدية لباكثير سواء أكانت للشعر أو النثر، ابتداء بمقالة (سياحة في كتاب الموازنة للآمدي)، ثم مقالتي (الالتزام في الأدب)، و (ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون)، ومقدمة ديوان الشرنوبي، هذا ما يتعلق بنقد الشعر، أما نقده للنثر فأوردت نص نقده لمسرحية (الصفقة)، ومقالة (مسرحيتي القادمة)، ثم مقالات أخرى هي (دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية)، و (ما المخرج وكيف السبيل إلى الخلاص؟)، ثم أوردت ردوده وتعقيباته لناقديه مثل (تعقيب على نقد فتح الله لمسرحية مسمار جحا)، و (تعقيب على نقد عبدالفتاح البارودي لمسرحية مسمار جحا)، و (مأساة أوديب.. رد على نقد)، و (رد على نقد مسرحية حبل الغسيل).

أتمنى أن أكون قد وفقت في دراستي هذه في إبراز محيا جديد من البدر الباكثيري الساطع في سماء الأدب العربي، راجيًا أن تمهد دراستي هذه لدراسات أخرى توسع البحث في هذا المنحى وتعمقه، أو تتحمس للكشف عن زاوية أخرى وملمح جديد في أدب علي أحمد باكثير الوافر الظلال.

د. أحمد هادي باحارثة

حضرموت - المكلا

الفصل الأول

مكونات باكثير الثقافية
ومصادر نقده

المبحث الأول

مكونات باكثير الثقافية

علي أحمد باكثير شاعر كبير وناثر شهير، لا يماري أحد في ذلك بل الجميع يشهد له بالنبوغ والعلو في كل من أعماله الشعرية والنثرية، وإن إنتاجه الغزير في كلا المجالين لخير شاهد له على ذلك، لكنني عزمت في هذه الدراسة أن أسلك مسلكًا عند باكثير قلَّ من التفت إليه وهو كتاباته وآراؤه في النقد الأدبي، وإن له لآراء نقدية سجلها في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)، وكتابه المخطوط (شعراء حضرموت)، وفي مقدمات أعمال شعرية بعضها له كمقدمتي مسرحية (روميو وجولييت)، ومسرحية (أخناتون ونفرتيتي)، ومقدمة ديوان الشاعر المصري صالح علي الشرنوبي، ثم في جمهرة من المقالات والحوارات في صحف ومجلات متعددة ولا سيما المصرية منها، وبطبيعة الحال كان بعض نقده موجهًا تجاه الشعر، وسائره - وهو الأكثر - موجهًا نحو النثر، ولا سيما المسرحية والرواية.

إن باكثير كان ذا ثقافة مزدوجة جمعت بين الاطلاع على كتب التراث التقليدية والكتابات المعاصرة، وكان لذلك أثره على نقده للشعر ورؤيته له، وخير من يرى لنا مكونات باكثير الثقافية التقليدية في حضرموت هو ابن عمه وشريكه في المسيرة الأدبية عمر بن محمد باكثير، وكان مما قاله معددًا ما قرءاه معًا: «أما القراءات في كتب العلم والأدب فقد قرأنا كتبًا كثيرة في النحو والفقه، قرأنا في النحو القطر والشذور لابن هشام الأنصاري، وابن عقيل على الألفية، وفي الأدب قرأنا كتبًا كثيرة منها أدب الكاتب، وأمالي المرتضى، والكامل للمبرد، وكثيرًا من مختارات البارودي، وكثيرًا من دواوين الشعراء، ديوان أبي تمام، والبحتري، وأبي الطيب المتنبي... بعد ذلك أولعنا بأدب العصر مثل ديوان

شوقي وحافظ، وشعراء العصر في ذلك الوقت كشعر ابن شهاب الحضرمي، وكتب المنفلوطي كالعبرات والنظرات، وجواهر الأدب للهاشمي، وغير ذلك»[١].

فتلك هي الكتب التي شكلت أساسات باكثير الأدبية، وخطت مسيرته الشعرية، وصبغت كثيرًا من آرائه النقدية، وكان غالبًا يقرأ تلك الكتب بصحبة ابن عمه المذكور في مجلس عمه محمد بن محمد باكثير[٢] الذي يعد بمثابة أستاذ الجيل في حضرموت في تلك الفترة[*]، تخرج على عدد من أعلامها البارزين، ووصفه أحدهم، وهو عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف بأنه «كان عيبة علم، ودائرة معارف»[٣]، ووصفه شعرًا بقوله[٤]:

حكيم يحل المشكلات بفهمه ... ويجلو بأنوار المعارف ما اسودا
له همم نحو المعالي سريعة ... تسابق في ميطانها النجب الجردا
من الكتب سلواه ومنها غذاؤه ... متى حضرته لا يجوع ولا يصدى

(١) مع علي أحمد باكثير، عمر بن محمد باكثير، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٨٥م، ص١٧.
(٢) انظر: مسرح باكثير، د. مديحة عواد سلامة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م، ص٧.
(٣) إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت، عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف، دار المنهاج، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٦٨١.
(٤) ديوان ابن عبيد الله السقاف، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٥٩م، ص٣٦٠.

(*) من مواليد ١٨٦٦م في سيئون، درس على مشايخ بلدته، فقيه ولغوي وأديب، تخرج على يديه نوابغ حضرموت من مثل ابن عبيدالله السقاف، وابنه عمر وابن أخيه علي أحمد باكثير، شاعر وناقد، له مؤلفات جمة في الفقه واللغة والأدب جلها مخطوطة، منها (كفاية الواعي شرح منظومة السجاعي في الاستعارات)، و (منظومة في العروض)، و (تشييد المباني شرح كفاية المعاني)، و (عين الهدى) حاشية على قطر الندى، وله ديوان مخطوط، توفي سنة ١٩٣٦م. انظر: محمد بن محمد باكثير وجهوده النحوية واللغوية، عمر محروس باقديم، رسالة ماجستير، جامعة حضرموت، كلية التربية، ٢٠٠٨م، ص٩.

وقال آخر، وهو الشاعر عبدالله بن أحمد بن يحيى، في وصف مكانته العلمية[١]:

يا أخا الأسفار وابن الكتب ... ليس كفؤًا للعلا غير الأبي
أنا لا أغبط إلا من غدا ... مثلك اليوم نديم الكتب
وجليس المرتضى والذهبي ... وابن إسماعيل وابن العربي
نعم أصحابك من قوم غدوا ... يرشدون الناس منهاج النبي

وكان باكثير ولوعًا باستيعاب كتب التراث الحضرمي في الأدب وجمعها وانتقائها، حتى أنه قد يضطر للانتقال بين بعض مدن حضرموت على مشقة الانتقال حينها للحصول على بعض ما تناثر من كتب ذلك التراث[٢]، وربما نسخ بعضها بيده إن لم يتمكن من امتلاك أصلها، كنسخه لكتاب الناقد الحضرمي المكي عبدالرحمن بن عبدالله باكثير(*) في النقد والموسوم بـ (تنبيه الأديب بما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب)[٣].

(١) المجاج أو المرسلات، عبدالله أحمد بن يحيى، مطابع سجل العرب، ١٩٧٢م، ص٢٥٧.
(٢) نفسه، ص١٥.
(٣) انظر: الجامع، محمد عبدالقادر بامطرف، دار الهمداني، عدن، ط٢، ١٩٨٤م، ٢/ ٢٧٠.

(*) عبدالرحمن بن عبدالله باكثير (ت بعد ١٠١٠هـ): مولده ووفاته بمكة، أديب شاعر وناقد، انظر: البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل باكثير، محمد بن محمد باكثير، تحقيق: عبدالله محمد الحبشي، ص٢٠١، وقد وقف الدكتور شوقي ضيف عند هذا الكتاب بوصفه خير ما يصور النشاط النقدي والبحوث النقدية في الجزيرة العربية، ورأى أن هذا «الكتاب يدل على بصر جيد بمعرفة الشعر ونقده، وفيه ما يصور ثقافة هذا الناقد الحضرمي المكي، وأنه اطلع على كثير مما كتب عن المتنبي قبله، وقد حاول أن يضيف إضافات جيدة في بيان محاسن شعره ومعايبه»، انظر: عصر الدول والإمارات (٥)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤١، ١٩٩٦م، ص٧٢، وانظر: تنبيه الأديب الغريب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب، عبدالرحمن بن عبدالله باكثير، مخطوط رقم ٧٠٧٧، المكتبة الأزهرية، القاهرة.

وكان من عادته التعليق بقلمه على هامش ما يقرؤه من كتب كتوضيح معنى كلمة أو نقد لفظة أو عبارة، ومن ذلك قوله هو عن نفسه أثناء قراءته لكتاب (الموازنة بين الطائيين) للآمدي: «كتبت إذ ذاك ما عنَّ لي من الملاحظات في خلال تصفحي لأوراقه»[١]، كما كتب تعليقات على بعض صفحات مخطوط ديوان (عبدالصمد باكثير) شارحة لمعاني أبياته ومفرداتها[٢]، وقد عرف ذلك منه صديقه عمر باكثير حتى إنه عندما أعار له كتابًا من تأليفه قام بتقليبه بعد أن أعاده باكثير له متوقعًا لكتابته تعليقًا أو نقدًا في بعض صفحاته حسب ديدنه وقال: «قلبت أوراقه واحدة واحدة فلم أجده أحدث فيها شيئًا لا تعليقًا ولا ملاحظة اللهم إلا في آخرها»[٣]، وكل هذا يدل على أن علي باكثير كان قارئًا ناقدًا لما يطلع عليه دونما تهيب لنوع ما بين يديه من كتاب أو مقام مؤلفه، وإنما كان رائده ما يقتنع به ويستصوبه من علم أو رأي.

لكن علي باكثير على وفرة ما اطلع عليه كان يستشعر قصور ثقافته ويحس بضرورة مدها بينابيع مستجدة ومصادر معاصرة، ومن ذلك الاطلاع على ما عند الآخر غير العربي من ثقافة ولا سيما في الجانب الأدبي، ومن هنا عند وصوله إلى مصر ودخوله جامعتها، جامعة القاهرة، اختار الالتحاق بقسم اللغة الإنجليزية من كلية آدابها، وفي ذلك يقول: «كانت ثقافتي الأولى عربية خالصة، وظلت كذلك حتى حضرت إلى مصر، فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزي، لما بلغني أنه غني بالشعر الرفيع»[٤].

---

(١) سياحة في كتاب، علي أحمد باكثير، التهذيب، ع٤، سيئون، ١٣٤٩هـ، ص٧٠.

(٢) انظر: ديوان عبدالصمد باكثير، تحقيق: أحمد علي بايمين، رسالة ماجستير، جامعة عدن، ٢٠٠٤م، ص١٨.

(٣) مع علي أحمد باكثير، ص٥٧.

(٤) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص٨.

وقد فتحت له هذه الدراسة آفاقًا جديدة، لا في عالم الشعر وحسب، بل كذلك في رحاب النثر وسماء الفكر، فاتسعت أعماله، وتنوعت قضاياه، وتعددت اهتماماته، وولد حينذاك الأديب العربي علي أحمد باكثير.

المبحث الثاني

مصادر نقد باكثير

سبقت الإشارة إلى تنوع مصادر باكثير النقدية، وهنا نفصل ما أجملناه من أنواع على النحو الآتي:

١- كتاب (شعراء حضرموت):

ذكره ابن عمه عمر بن محمد باكثير في قوله[١]:

يتم صنيعكم شعراء ذي حضرموت فلا يرى فيهم غريب

ومما ذكره عنه: «شعراء حضرموت من تأليف الأخ علي ترجم لكثير من شعراء الحضارم، وأخذ ذلك معه إلى إندونيسيا، وكان مجدًا في طبعه، ولكنه كما يقول الأخ علي وجد السيد الفاضل عبدالله بن محمد بن حامد السقاف مؤلف تاريخ الشعراء الحضرميين، فطلب منه مجموع ما كتبه الأخ علي فأخذه معه، ولم يرجعه إليه، ثم بعد ذلك ظهر تاريخه هذا، وقد وجدت هذه النسخة بقلمه، وصورت بالسعودية ولدينا نسخة منه»[٢].

أما عبدالله بن محمد السقاف فلم يشر إليه من مراجعه الكثيرة التي أوردها في كتابه قديمة وحديثة، ولا شك أنه استفاد من كتاب باكثير الذي استعاره كما يقول الشيخ عمر باكثير، وقطعًا ليس كتاب السقاف هو نفسه كتاب باكثير كما قد يفهم من عبارة عمر باكثير وإلا لشنع به علي باكثير نفسه، ولا يدل أسلوب كتاب السقاف على ذلك، والذي يبدو أنه قد كف عن مضيه في إخراج كتابه بعد بروز كتاب السقاف، لغرض تنقيحه والإضافة إليه حيث قصر أو وقف السقاف.

---

(١) مع علي أحمد باكثير، ص١٢.

(٢) مع علي أحمد باكثير، ص١٢.

وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد أبو بكر حميد إنه وجد في القاهرة بمكتبة باكثير الشخصية أجزاء جديدة مخطوطة للكتاب، بل وجد كذلك «مادة أخرى ضمن رسائله تضاف إليه، وهي مجموعة رسائل من أولاد الشعراء الذين أراد الكتابة عنهم فيها ترجمة آبائهم ونماذج من أشعارهم، مما يدل على أنه قد اهتم بمتابعة هذا المشروع حتى بعد وصوله مصر»(١).

بدأ باكثير كتابه هذا بمقدمة عن حال الشعر في حضرموت خلال عصوره السالفة، فرأى أن بيئة حضرموت قد هيئت لقول الشعر، فالأمة الحضرمية «بإقامتها في وادي الأحقاف ومواطن عاد بين تلك الجبال الشامخة والأودية الفسيحة والصحاري المترامية الأكناف البعيدة المدى، مع ما هي عليه من شظف العيش وبساطته وجفاف الهواء ونقاوته قد رق شعورها، ولطفت أحاسيسها، وصفت أخيلتها، فنبغ فيها كثير من الشعراء المطبوعين في قديم الدهر وحديثه»(٢)، وهنا أشار إلى أغزر العرب شعرًا وأولهم نبوغًا وتجديدًا وهو امرؤ القيس الكندي، ثم تحول أمر الشعر في حضرموت إلى الانحطاط لعوامل مختلفة خلال عصوره الوسيطة «غير أن أمية القدماء قد قضت على أشعارهم بالضياع، وفي بطون التواريخ العربية شواهد ناطقة بذلك، وكراهة العلماء في القرون الوسطى والقرون الأخيرة للشعر والأدب وعدهم إياهما من فضول الكلام المفضي إلى اختلال العقيدة، وفساد السيرة، وتنفيرهم السواد الأعظم منه ونهيهم عنه، كل ذلك في العوامل التي ساعدت على ضياع ما بقي منه وذهابه بذهاب الأيام، وهبطت بالشعر الحضرمي إلى درك الانحطاط، وخنقت تلك الروح الجياشة التي

---

(١) قصتي مع تراث باكثير، د. محمد أبو بكر حميد، شعبة سيئون لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٩٦م.

(٢) شعراء حضرموت، علي أحمد باكثير، مخطوط، بوساطة د. محمد أبو بكر حميد.

تتوثب في نفوس العبقريين من أبناء وادي الأحقاف»[١]، ومع ذلك لم يخل من التماعات شعرية عالية ذكر باكثير منهم الشاعر ابن عقبة الهجراني، وعبدالصمد باكثير، وأحمد بن أبي بكر باذيب، حتى أطل العصر الحديث حيث توفرت عوامل وأقلام أعادت للشعر في حضرموت بهجته إذ «قيض الله له من أبناء الوطن الأحرار من أخذ بيده ورفع لواءه، فأخذت تدب فيه روح الحياة على يد البطل الهمام الشاعر الشهير والعلامة الكبير أبي بكر بن عبدالرحمن بن شهاب العلوي، ومن الأسباب التي ساعدت على ذلك انتشار علوم العربية في ذلك الحين على يد العلامة الشهير الحبيب علي بن محمد الحبشي، وتلاميذه الأجلاء كالشيخ العلامة محمد بن سعيد باطويح، والشيخ محمد بن محمد باكثير، والسيد الخير محمد بن هادي السقاف، واستمر يخطو خطواته في سبيل التقدم على أيدي المتنورين بالوطن وفي مقدمتهم العلامة نابغة القطر الحضرمي عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف العلوي، وبالمهجر وفي طبقتهم الكاتب البليغ والصحافي الشهير والشاعر الحضرمي محمد بن هاشم بن يحيي العلوي، ولا يغرب عن بال القارئ ما لدعاة الفكر على اختلاف مبادئهم والذين في مقدمتهم السيد العلامة محمد بن عقيل العلوي، والسيد البارع أحمد بن عبدالله السقاف، والسيد العلامة حسن بن علوي بن شهاب، والشيخ العلامة المتحضرم أحمد بن محمد السوركتي، وما لتلك المناوشات بين العلويين والإرشاديين من فضل التأثير على الأدب الحضرمي، وإن يكن جل تأثيره على الكتابة فإن حظ الشعر منه لا يقل عن حظ أخته»[٢].

ثم بدأ باكثير كتابه بمكانة كل من الشعر الفصيح والعامي في حضرموت، وأول ما لاحظه تفوق مكانة الشعر العامي ووفرة شعرائه على نظيره الفصيح، وذكر الأسباب التي أدت إلى ذلك التفوق؛ ومنها أن «الشعر العامي لم يصبه شيء من

(١) شعراء حضرموت. (٢) شعراء حضرموت.

أصحاب الشعر الفصيح من اضطهاد العلماء بل بقي حيًا إلى اليوم، أما معظم قائليه هم من سواد العامة ودهماء الناس الذين لا يصل إليهم صوت العلماء ولا يختلطون بهم، فانطلقت ألسنتهم بكل ما تجيش به نفوسهم الحساسة من حيث لا يخافون لومة لائم ولا رقبى رقيب، أو لأن العلماء أنفسهم لا يرون بهذا النوع من الشعر بأسًا ولا يخشون منه محذورًا بل ينظرون إليه نظرهم إلى الأمر الطبيعي الذي لا تستطيع الأمة أن تنفصل عنه بحال من الأحوال»[١]، ويقصد بالعلماء رجال الدين من المتفقهة والمتصوفة، وهو يعود ليلتمس لهم عذرًا لما رآه من موقفهم المتصلب من شعراء الفصيح، فقد يكون «لهم بعض العذر في التفريق بين النوعين إذا عرفنا أنهم إنما يخافون على أبنائهم من مطالعة الكتب الأدبية والتاريخية لئلا يعلق بعقولهم شيء من العقائد التي يحذرون منها أشد الحذر»[٢]، هذا إضافة إلى أن مجال القول عند شاعر العامية أوسع، فشاعر الفصحى «مقيد بقيوده ومصفد بأصفاده فينحصر في دائرة محدودة ولا ينطلق كيف يشاء إلى حيث يشاء، وهذا طليق حر يهيم في كل واد، ويسبح في كل مسبح، ويجول في كل مجال»[٣]، لكن كلاهما في الأخير يمتحان من نبع واحد هو الشعور، وقد أظهر باكثير إعجابه الشديد بما يتميز به بعض شعراء العامية من القدرة على ارتجاز «القصائد الطوال في مواقفهم ويحشونها من بدائع الحكم، وزواجر العبر، وروائع الأمثال، ولطائف النكات، وغرائب التشبيهات والكنايات في تعمية مقاصدهم، وكناياتهم عما يقصدون بما لا يقصدون إلى حد معجز فلا يفهم كلامهم إلا من أوتي ملكتهم ومارس أشعارهم في فحول الشعراء ورواتهم»[٤]، ومما لاحظه كثرة أوزان هذا النوع من الشعر لعدم تقيده بالأبحر الخليلية، ومع ذلك وجد أن بعض أوزانه تتطابق مع بعض البحور العروضية، كما

---

(١) شعراء حضرموت.
(٢) شعراء حضرموت.
(٣) شعراء حضرموت.
(٤) شعراء حضرموت.

لاحظ تمسكهم بما توارثه الشعراء العرب الأقدمون من نسبة الشعر للجن والشياطين أو ما يسمى عندهم بـ (الهاجس والحليلة).

مع ذلك التفوق الذي عزاه باكثير لشعراء العامية ومكانتهم الاجتماعية وأبداه من إعجاب لأشعارهم إلا أنه خصص كتابه للشعراء الحضارمة الفصحاء، وقد وزعهم زمنيًا إلى فريقين المتقدمين والمتأخرين، وهو يعني بالمتقدمين من توفي قبل حلول القرن الرابع عشر الهجري، ثم خص بالإشارة منهم حال من عاش بين القرن التاسع والقرن الثالث عشر، فرأى أنها قرون انحطاط إسوة بالحال العام للأدب العربي الواقع تحت تأثير الثقافة العثمانية التي تأخر معها عطاء اللغة العربية في مراكز العلم والأدب التي انشغل شعراؤها بالتصوف والزهادة «فما ظنك بالقطر الحضرمي في بعد موقعه عن العمران وانزوائه عن حركات العالم، مع ما اشتهر به أهلها من الإغراق في النسك والعبادة، وإيثارهم الخلف والخمول، وانحرافهم عن كتب الأدب إلى كتب الفقه والتصوف وما يجري مجرى ذلك»[(١)]، ومن ثم علق شعراؤها بـ «المواعظ الدينية، والأحوال الصوفية، والمسائل الفقهية»[(٢)]، ومع ذلك نجده يشيد ببعض شعراء تلك الفترة وهم الثلاثة المذكورون آنفًا ورابعهم عبدالله بن علوي الحداد، لكنه لم يترجم لأي منهم، ولا لأي من الشعراء المتقدمين الذين حصرهم في تلك القرون الخمسة، ولا ندري عن موقفه من شعراء القرون السابقة لها إذ سكت عنهم، ثم عزا عدم ترجمته لشعراء القرون الخمسة إلى «كلال العزم وفتور الهمة الناشئين في احتجاب الأوراق التي جمعناها بحضرموت بمناسبة كاملة قد حملانا على إغفال تراجمهم والاقتصار على تراجم المتأخرين»[(٣)]، ولم يصرح بتلك المناسبة التي حجبت عنه

(١) شعراء حضرموت.
(٢) شعراء حضرموت.
(٣) شعراء حضرموت.

مصادره، وما إذا كان يشير إلى ما ذكره ابن عمه عمر باكثير من احتجاز عبدالله السقاف لها.

أما المتأخرون فيعني بهم الشعراء الذين عاشوا خلال القرن الرابع عشر الهجري مبتدأ بالشاعر المجمع على ريادته للشعر الحديث في حضرموت، وهو أبو بكر بن عبدالرحمن بن شهاب العلوي المتوفى سنة ١٣٤٤هـ، ثم أبان عن منهجه في اختيار الشعراء، وترتيب ذكرهم، وفي اختياره لأشعارهم فقال: «رتبنا أسماءهم على ترتيب حروف الهجاء، تخلصًا من التفضيل بينهم، وقد ذكرنا منهم كل من كان من وصل إليه علمنا فظفرنا بشيء من شعره، وأغفلنا البعض؛ إما لأن أشعارهم غير موجودة لدينا اليوم، أو أنهم من لم تثبت لنا شاعريتهم، وطريقنا في الاختيار أن نختار من ديوان الشاعر - إن كان له ديوان - وفي أشعاره الموجودة لدينا ما يوافق ذوقنا الأولي، وقد نثبت ما ليس مختارًا إما لدلالته على شيء من أحوال الشاعر، أو لأننا لم نجد له أفضل منه، وقد وضعنا لبعض القطع عناوين من عندنا تحسينًا لها ومجاراة لأذواق أهل هذا العصر»[1].

لكن قبل أن يتناولهم ويترجم لهم وينتخب مختاراتهم ألقى حكمًا عامًا لإنتاجهم الشعري، فوجد أنه يتوزع بين سبيلين بين مقلد متأثر بالشعراء العرب الأقدمين وهم الأكثر، ومجدد متأثر بالشعراء العرب المحدثين في مصر والشام والعراق وهم الذين رأى أنه على يديهم سيتم نهوض الشعر في حضرموت لتلحق بتلك الأقطار الناهضة، يقول باكثير في حكمه العام لشعراء حضرموت إن: «أكثرهم لا يزالون ينتحون أساليب الشعراء القديمة، ويترسمون مواقع أقدام فحوله وغير فحوله في مدحهم وفخرهم ونسيبهم ورثائهم ومخاطبتهم للأطلال، وتغنيهم بسعدى وزينب وليلى والرباب، وذكر المطي والأقتاب، وزج البعض بنفسه في حضرموت

(١) شعراء حضرموت.

الأحباب وعالم الشهود والحجاب والإشارات والعبارات والحقائق والرقائق، وسلك البعض مسلك أبى العتاهية في التزهيد في الدار الفانية، وأمثال ذلك مما لم يعد يرق في أذواق أهل هذا العصر المبين، وأصبح لا يطيق قوله شعراء القرن العشرين، على أنه يلزم أن نذكر - مع السرور والفخر - أن كثيرًا منهم قد أخذوا يطرقون أبواب الشعر الجديد، ويسلكون مناهج الشعر العصري بأعذوبة أرواحهم، ووسعوا به أفكارهم مما وصل إلى أيديهم من شعر كبار الشعراء وإنشاء فطاحل الكتاب بمصر والشام والعراق، فنظموا القصائد الاجتماعية، وطرقوا الأبواب الحيوية، وخيرًا عملوا في ترقية الشعر الحضرمي»[1].

وهو يبدأ حديثه عن كل شاعر بعرض ترجمته ينوه فيها بسيرة الشاعر فيذكر جهوده العلمية ومساهماته الاجتماعية، ثم يورد مختارات من شعره قد تطول وقد تقصر يأخذها من ديوان الشاعر إن وجد وإلا أخذها شفاهًا من الشاعر نفسه أو أحد رواة شعره وحفظته، ولا يتوقف لنقد المختارات مكتفيًا بانطباع عام يسبق ورود الأشعار يسجل فيه إعجابه بمجملها ويقدم كل نص شعري بالفعل قال، أو بذكر مناسبة القصيدة، وقد يضع عناوين على بعضها مأخوذ من كلمات في القصيدة نفسها، أو يشير إلى موضوعها أو نهجها، ومما ذكره عن الشاعر الرائد أبي بكر بن شهاب (ت **١٩٢٢**م) قوله: «أمَّا - شعره - فهو آية في جزالة اللفظ ومتانة التركيب وعلو المعاني، ينظم على أساليب الشعر القديم ولا ينهج نهج العصريين إلا نادرًا، ويرى المطالع في شعره اختلافًا مبينًا، فبينما يراه مثل قطع الصخور جزالة وفخامة إذا به يهب مثل نسيم الصباح لطفًا ورقة ومتسلسل كالماء القراح صفاء وعذوبة. له شعر كثير نهبت كثيرًا منه أيدي الضياع. وديوانه المطبوع عام **١٣٤٤**هـ، هو قل من كثر وهو شاهد عدل على سمو مكانة هذا الشاعر

(١) شعراء حضرموت.

الحضرمي وعلو كعبه في البلاغة»[١].

٢- كتاب (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية):

هو كتاب نقدي وفي الوقت نفسه كتاب مذكرات لحياته الفنية في تعايشه مع هذا الفن ومعاناته في التقاط أفكاره وبحث مواضيعه وبناء أطره المتعددة والمتنوعة بتعدد الأفكار والمواضيع وتنوع مجالاتها الرحبة ومراحل تشكلها وتطورها في ذهن باكثير ونفسيته منذ مغادرته حضرموت إلى الحجاز ليؤلف هناك مسرحيته الأولى عن همومه الحضرمية قبل أن يرحل إلى مصر لينطلق هناك إلى آفاق أرحب فكرًا وفنًا، ولا يخفى ما لمثل هذه المذكرات الفنية للأدباء من قيمة للنقاد تمكنهم من رصد كيفية نشوء التجارب الأدبية وتخلقها وتطورها عند مبدعيها لاستخلاص نتائج تهم الناقد الأدبي في فهم طبيعة العملية الإبداعية وطبيعة الأدب وعلاقته بالأديب والمتلقي[٢]، وباكثير في كتابه هذا يضع أعيننا على أبرز عناصر فن المسرحية وطرق بنائها منذ لحظات التخلق الأولى على ضوء تجاربه الفعلية لما أنتجه من مسرحيات تعد من أروع المكتسبات الفنية للمسرح العربي، ومن هنا تكمن أهميتها إذ نتلقى الفن من منبعه ونستجلي البناء من مبدعه، لذا نجد الحديث عن العناصر والتشكيل للمسرحية شديدة الإيجاز والتكثيف لكن بلغة توصل إلى المراد فهمه من أيسر الطرق وأقصرها، فباكثير لا يكاد يذكر إلا ما كان عمليًا وما يراه لبنة حقيقية في البناء المسرحي، ويأخذك مباشرة بعد قليل من الشرح إلى معمله الفني المعبق بروائح عناصر الجودة وسحر الإلهام ليريك كيف يتم تحضير إكسير النجاح المسرحي.

---

(١) شعراء حضرموت.

(٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م، ص٢٣٩.

٣- المقدمات:

كتب مقدمات لبعض إنتاجه الأدبي، مثل مقدمة مسرحيات (همام أو في عاصمة الأحقاف)، و (روميو وجولييت)، و (إخناتون ونفرتيتي)، وكتب مقدمات لكتب أدبية لغيره مثل ديوان الشاعر المصري صالح علي الشرنوبي، وكتاب (لمحات في الأدب الروماني الحديث)[١]، وكتاب (المختار من الشعر الحديث)[٢]، وكتب تقاريظ لكتب أخرى من بينها كتاب (صلة الأهل بتدوين ما تفرق من مناقب بني فضل)[٣].

٤- المقالات واللقاءات:

كتب العديد من المقالات النقدية في الصحف الحضرمية والمصرية وغيرها، كما أجريت معه العديد من اللقاءات التي تضمنت آراء نقدية له حول بعض إنتاجه الأدبي، وكتابات لغيره، وقضايا أدبية أخرى، وقد تم جمع بعضها في كتب، من مثل (آراء وأحاديث لعلي أحمد باكثير)، و (حديثان لعلي أحمد باكثير).

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) صدر عن المؤسسة القومية للنشر والتوزيع، ١٩٥٩م.

(٢) صدر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصر، ١٩٥٩م، وقد تولى علي باكثير تقديمه ومراجعته وضبطه وتفسيره، وعمله في الكتاب عمومًا اشتمل على التصحيح اللغوي والضبط العروضي، وقد يتدخل باستبدال مفردة للشاعر بأخرى يختارها هو لأسباب فنية نقدية في نظره. انظر: علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، د. عبدالحكيم الزبيدي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م، ص٢٢٩.

(٣) انظر: صلة الأهل بتدوين ما تفرق من مناقب بني فضل، محمد بن عوض بافضل، ١٤٢٠هـ، ب.

الفصل الثاني

نقد الشعر

المبحث الأول

الرؤية والقضايا

(١)

النقد ضرورة في كل شيء في الحياة، في العلم، في الفن، والشعر ليس استثناء ففي النقد حكم يطمئن به ذوو الاقتدار؛ لأنه ينصفهم ويحفزهم على مواصلة التجويد في إنتاجاتهم الأدبية، وفي النقد تفسير يفيد القارئ في اكتشاف زوايا النص ويحلق به في سماواته، ومن ثم يخلق علاقة جيدة وعميقة بين المبدع وقارئه، وفي النقد توجيه يستشف منه المبدع بدوره هدي يرشده إلى حيث أحسن وحيث قصر به الشوط، ويفتح له آفاقًا في التفكير والسمو والإبداع، ومن هنا نرى باكثير يعبر عن اقتناعه الشديد بضرورة النقد أو الانتقاد ومدى أهميته، حيث يقول شعرًا[(١)]:

ألا لا تـذمـوا الانـتـقـاد فـإنـه هو الرشد يهدي كل من ضله الرشد
ولا يـبـلـغ الـعـرفـان أوج تـمـامـه لـدى أمـة حـتـى يـشـيـع بـهـا الـنـقـد

ولا شك أن باكثير يعني بالنقد هنا معناه العام الذي يشمل جميع مناحي الحياة، والذي لا شك فيه أيضًا أن الشعر جزء من مقومات حياتنا، ولا سيما لأصحاب النفوس اللطيفة والأذواق الرهيفة، فالشعر عند باكثير ضرورة من ضرورات عيش الإنسان على هذه البسيطة، أليس هو القائل[(٢)]:

العيش لولا الحسن ليس بسائغ والعيش لولا الشعر ليس بحال

---

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، علي أحمد باكثير، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٨م، ص٥٦.

(٢) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٣٤.

لكن ما هو هذا الشعر الذي يقصده باكثير وتتعلق به النفوس المحلقة؟ وما مصدره؟ وما غايته؟ وكيف يتأتى للشاعر نظمه أو قوله؟ إنه شيء يلهمه الإنسان إلهامًا يريده الإنسان فلا يتأتى له، ثم إذا هبت نسائمه عليه لا يسعه إلا الخضوع له والاستسلام لدواعيه يقول باكثير[١]:

يا مليك القريض حل لساني ومر الشعر أن يطيع جناني
وارتقب بعد ذاك ما سوف آتيـ ـك به من محسنات المعاني

فمليك القريض ليس إلا الإلهام الذي لا بدَّ من حضوره لينطلق لسان الشاعر ببديع الكلمات التي تحمل بدائع المعاني وروائع الصور، وهو لا يحضر إلا بعد طول معاناة، وبعد أن يرى إنسانه الشاعر مهيأ له تهيأ صادقًا ناتجًا عن صدق تجربة خاضها أو شعر بها وكان أبعد ما يكون عن التكلف، يقول باكثير في سياق حديثه عن الشاعر الشرنوبي: «نجد الشاعر في أحسن حالاته حينما يسجل خواطره وتأملاته... إذ تواتيه الصور الرائعة وتنهال عليه المعاني الرقيقة في سهولة ويسر، وتعلو نغمته البيانية إلى مستوى رفيع، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على طول معاناته لهواجس الشك واليقين وصدق تجربته في ذلك كله»[٢].

إن باكثير هنا ليشير إلى أهم عناصر التجربة الشعرية وهي الإحساس والمشاعر التي إن ألهبتها طول المعاناة الناتجة عن طول معاشرتها والتأمل فيها والتي إن عمقها الصدق أي صدق انطلاقها من نفس الشاعر غير مقلد ولا متكلف، إن كان ذلك كله فإن تلك المشاعر والأحاسيس تنفجر على لسان الشاعر معاني بديعة وصور رائعة لا سيما إذا ساعده في ذلك حضور إلهامي وصحة طبع حتى يسترسل ويطول نفسه فيما يقصد إليه من قول.

---

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٦٣.
(٢) ديوان الشرنوبي، تقديم: علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص٧.

لكن باكثير يشير إلى عنصر آخر مهم لخلق الدافع على قول الشعر وإبداعه وهو الفكر حيث يقول[١]:

سماء الفكر إن تظلم بليل فشمس الشعر يلحقها المغيب

وهذا الفكر وإن كان نتاجًا عقليًا إلا أنه يختلط بعالم النفس وما تختزنه من أحاسيس متراكمة ومبهمة في بعض نواحيها، ومن ثم تكمن أهمية العقل والفكر من عملية الإبداع أنه «يشرف على الأحاسيس وينظمها ولولاه لكانت خليطًا مضطربًا لا تسوده وحدة ولا يسوده نظام فهو الذي يؤلف بين شتيتها ويجمع بين منثورها ويكون بناءها»[٢]، فوظيفة الفكر إشرافية لبناء العمل الشعري، لكنه لا يتدخل في صميمه الذي ينفرد فيه العاطفة والمشاعر الوجدانية، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى معادل يعطي لشعره خاصية التحليق، وهو الخيال الذي يصبح هو رائد الشاعر في اختياره لصوره وللغته الشعرية التي يجب أن تنأى عن المنطق والوضوح الخالص الذي قد يفرضه الحضور المنفرد للفكر المقيد بسلاسل مصنوعة من كل ما هو واقعي وحقيقي، يقول باكثير[٣]:

عيش الحقيقة لا يسوغ مذاقها للمرء ما لم يمتزج بخيال

لذا نراه مرة أخرى يخاطب حافز الإلهام بقوله[٤]:

يا سماء الخيال طر بيَ حتى ترتقي بي عن هذه الأكوان

ثم ينفك من سلاسله الفكـ ـر فتجري عدوًا بغير عنان

وبهذا يكون باكثير قد أشار نثرًا وشعرًا إلى أهم عناصر بناء الشعر، وخلق تجربته بعيدًا عن التنظير المباشر الذي يعنى به النقاد المنشغلون بالنقد، وإنما

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٥٠.
(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، (د. ت)، ص١٤٨.
(٣) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٣٤. (٤) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٦٣.

قدمها لنا كإشارات وخواطر لكنه مع ذلك قال أهم ما يمكن أن يقال في هذا الصدد قولاً تدعمه التجربة والممارسة الشخصية ومعاناة نظم الشعر، وخلاصة قوله أن الشعر عماده المشاعر والأحاسيس التي تلهبها معاناة تجربة صادقة عميقة ينظمها ويبنيها الفكر ويرسلها ويحلق بها الخيال فينتج عما ذلك جميعه المعاني الحسنة الدقيقة والصورة الرائعة.

٢

ولكن ماذا عن رأي باكثير في موسيقى الشعر الذي يعد واحدًا من أبرز عناصر الشعر أو هو أبرزها على الإطلاق، ما هو رأيه في الوزن في البحر في القافية؟ يرى باكثير أن التزام القافية في الشعر يعد تقليدًا فنيًا عرف به العرب اصطنعوه اختيارًا ولم تلزمه عليهم ضرورة في لغتهم تقتضي ذلك التقليد، أما «اللغة العربية فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر»[١]، هذه النظرة المرنة أو المعتدلة نحو اقتران الشعر العربي بالقافية أعطت للمسألة صبغة بشرية قابلة للأخذ والرد والتعديل دون إضفاء أي قداسة لها، وإنما هو تقليد نعتز به لكن لا نقدسه، ومن ثم فإن هذه النظرة أو الرؤية نحو مسألة الوزن في الشعر العربي الموروث ساعدت باكثير على حرية التفكير في التجديد في أمر الوزن والقافية، فضلاً عن تجربة باكثير الشعرية التي أثبتت له عيوب ذلك التقيد بالقافية كالرتابة والجمود وتجزئة الصورة، سواء أدرك ذلك بحكم تجربته - كما ذكرنا - أو بتأمله لنصوص الشعر العربي.

لكن السبب المباشر الذي أطلق باكثير لأجله محاولته التجديدية في موسيقي الشعر العربي اقترن بحاجتين عند باكثير، أولهما اطلاعه على نماذج الشعر

(١) فن المسرحية، ص١٦٣.

الإنجليزي، وما صاحب ذلك من تحديه لأستاذه الإنجليزي، والآخر تعلقه بفن المسرحية الشعرية الذي أبرز عيوب التقيد بالوزن التقليدي، أو أن هذا الوزن التقليدي وقافيته كان يعوق انطلاق عنصر الحوار في هذا الفن الذي لم تكن أمة العرب تعرفه، ولعلها إذا عرفته لتخلت بصورة مبكرة عن هذا النمط الوزني لدى معالجتها لذلك الفن، وارتأت له صورة وزنية أخرى كما فعلوا مع فنون أخرى قائمة على الوزن، كالموشح ونحوه.

إذن فقد كان دافع باكثير للتفكير في إيجاد نمط وزني جديد في الشعر العربي مزدوجًا، الاحتذاء بالنموذج الأجنبي بقصد إثبات سعة لغته العربية لطريقته، ثم إيجاد حل يساعد على مرونة عنصر الحوار في المسرحية الشعرية، وهي بدورها فن أجنبي استوعبته اللغة العربية، وقد كان باكثير مدركًا لكونه قد أدخل على لغته وأدبها لونًا جديدًا في الموسيقى أو الوزن، فما زال يعالجه ويقوم على ميلاده حتى استقر على يديه على حسب ما هو معروف بأهم خصائصه، أي قيامه على التفعيلة وليس البحر كوحدة نغمية، وهذه التفعيلة لا حد لتكرارها في السطر، وغير مقيد ذلك السطر في نهايته بقافية محددة أو موحدة بين السطور، يقول باكثير في تعريفه للشعر على الوجه الوزني الجديد: «هو المستند إلى التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية فتتلاحق التفعيلات... فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية»[(١)]، وقال عنه بأنه: «شعر فيه تحرر وانطلاق وليس مقيدًا بإسار القافية»[(٢)]، وهذان القولان يحددان ملامح الشعر الجديد الذي اخترعه أو ابتكره باكثير ابتكارًا غير مسبوق.

لكن باكثير لم يسم ابتكاره الشعري باسمه المعروف اليوم، وهو (الشعر

(١) فن المسرحية، ص٩. (٢) فن المسرحية، ص١٤.

الحر/ شعر التفعيلة)، وإنما كان يطلق عليه اسم (الشعر المرسل)، يشير بالمرسل إلى أنه غير مقيد لا بالقافية ولا بالبيت كوحدة نغمية، أي غير ملتزم في القصيدة ببحر معين، وإنما بتفعيلة واحدة مرسلة في تكرارها، ولأن هذه التسمية مسبوقة بإطلاقها على نوع تجديدي آخر سابق لما صنعه باكثير، يتوافق معه في إرسال القافية وعدم التقيد بها لكنه يلتزم بالبيت والبحر، فإن هذا هو ما جعل بعضهم يتشكك في نسبة ابتكار (الشعر الحر/ التفعيلة) لصاحبه باكثير، لما أضفته التسمية التي استعملها باكثير من خلط بين تجربته الجديدة وتجربة سابقة لغيره.

وواضح أن باكثير لم يستطع الفكاك بيسر من سيطرة فكر البحر عند معالجته لعمله الجديد، إذ كانت حاضرة بقوة في ذهنه حتى استطاع أن يدرك «بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر.. لا تلك التي تتألف من تفعيلتين فإنها لا تصلح»[(١)]، ومع جودة هذه الملاحظة واعتبارها جزءًا مكملاً لابتكاره إلا أنه لم يعد هناك معنى لارتباط التفعيلة المختارة التي سوف يتخذها الشاعر لقصيدته المبنية على الشعر الحر بهذا البحر أو ذاك، لأن البحر ليس فقط هو نوع التفعيلة وإنما هو تفعيلة معينة وترتيب معين لها، فهنا التفعيلة هي الأساس وتنسب القصيدة إليها لا إلى البحر الذي اجتلبت منه، فلا يقال مثلاً لقصيدة من الشعر الحر اعتمدت قافية (متفاعلن) أن هذه القصيدة من بحر الكامل لأن هذه التفعيلة مجتلبة منه، وإنما يقال القصيدة مبنية على تفعيلة متفاعلن وكفى، ومن هنا اكتسب تسمية (شعر التفعيلة) التي هي ربما خير من التسمية بالشعر الحر التي أساء البعض فهمها، ومن ثم أساء استخدام هذا الشعر المبتكر الباكثيري.

---

(١) فن المسرحية، ص٩، لكن مع الزمن وتكرار التجارب في هذا النوع الشعري ثبت صلاحية تلك الأبحر المزدوجة التفعيلة لنظمه.

إن باكثير لدى تخطيطه لمعالم ابتكاره الجديد كان يدرك جيدًا ما يفعله، وأنه مقبل على اقتحام أمر لم يقتحمه أحد قبله، وإن دار حوله بعضهم دون اقتحام مهابة لما يعده عامة الناس تقليدًا متأصلاً يصل به بعضهم حد القداسة، وما يتبع ذلك من مخافة السخط وتوقي التهم، قال باكثير يصف رد فعل الآخرين إزاء تجربته الجديدة: «الشعر المرسل لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان، إلا من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازني»[١]، وقد عرفنا أنه يعني بالشعر المرسل الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما سمي فيما بعد، وهو لم يلق رواجًا ولم يستخدم على نطاق واسع إلا على يد الشاعر بدر شاكر السياب والشاعرة نازك الملائكة وذلك بعد عشر سنوات[٢] من ابتكار باكثير له وتطبيقه في إحدى مسرحياته الشعرية[٣]، وفي ذلك يقول باكثير: «الذي قمت به أنا هو التجربة الأم لهذا الشعر المرسل أو الشعر الحر الذي انتشر فيما بعد في العالم العربي واحتذاه أول ما احتذاه الأستاذ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة»[٤].

أما باكثير نفسه فقد هجر الشعر عمومًا، وانصرف بكليته إلى الأدب النثري مسرحية ورواية، لكن لم يتنصل من وليده، بل ظل يقول حتى آخر أيامه: «أزكي هذا الشعر، وأزكي الجميل منه»[٥]، فباكثير وضع أساس البناء ثم ترك أمر رفعه وإبرازه لمن شاء بعده من الشعراء ممن عرفوا به بعد ذلك، حتى نسب إليهم أمر ابتكاره من العدم، إلا أن هؤلاء حفظوا لباكثير حقه واعترفوا بأبويته لهذا الفن

(١) فن المسرحية، ص١٢.
(٢) علي أحمد باكثير.. آراء وأحاديث، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٨٩م، ص١٧.
(٣) فن المسرحية، ص٩.
(٤) باكثير آراء وأحاديث، ص١٦.
(٥) باكثير آراء وأحاديث، ص١٧.

وسبقه إليه وريادته له[١]، وفي ذلك يقول باكثير: «إن الشاعر السياب كان يذكر لي هذا السبق في كلمات الإهداء التي كان يخطها على كتبه المهداة، وما أذكر هذا مفاخرًا - يعلم الله - ولكن للحقيقة والتاريخ»[٢].

إن هذا الابتكار الشعري لباكثير قد حقق دلالات ونتائج متنوعة، إذ دل على خصوبة ملكة باكثير الأدبية التي ما أن نثرت فيها بذور جديدة حتى اهتزت وربت وانبتت هذا النبت البهيج، والأمر الآخر أنه أكسب اللغة العربية نمطًا جديدًا في قول الشعر ونظمه، ومن ثم إثراؤها بآلاف مؤلفة من قصائد وأشعار هذا النوع المتميز، لا في موسيقاه وحسب ولكن في ما وفرته حريته من اصطناع دلالات وأفكار لم يكن الشعر التقليدي بقادر على إجلائها بالقدر نفسه كما لا يخفى، كما حقق هذا الابتكار لجيل من الشعراء مبتغاهم في الانطلاق في ضروب القول دون حذر لقافية أو تقيد بترتيب وزني محدد ومحدود، وهو حلم لم يكن ليخطر على بال الأقدمين، أو كان يراودهم ولم يهتدوا إليه سبيلاً.

والأمر الآخر أن هذا الابتكار قد ساهم في خدمة فن المسرحية الشعرية، ولا سيما عنصر الحوار الذي هو أساسها، وأمر آخر تمثل في الحركة النقدية التي استعرت حول هذا النمط الشعري الجديد، ما بين موافق متحمس له ورافض متعصب ضده، وما أفرزته من مناقشات حول الشعر وعناصره، قدحت فيها العقول، وسلت الأقلام، حتى أثمرت عشرات الكتابات من مقالات ومصنفات أثرت الحركة النقدية والأدبية معًا في العصر الحديث والمعاصر.

---

(١) باكثير آراء وأحاديث، ص٢، وانظر: ديوان بدر شاكر السياب، المقدمة، ناجي علوش، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ك، وشعراء اليمن المعاصرون، هلال ناجي، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٦٦م، ص٢٨٨.

(٢) إخناتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ص٦.

وقد رأى بعضهم أن ما نشره باكثير من قصائد قليلة من هذا النمط الوزني وإن نظمت بالشكل التفعيلي إلا إنها حملت نفسًا تقليديًا، وهذا حق إلى حد كبير، لكنه لم يكتف حتى اتخذ من ذلك مطية للتشكيك في ريادة باكثير الفنية لهذا النوع من الشعر، بدعوى أن الإنجاز الشعري لباكثير لم يرتق إلى تمثل التجديد الذي يراه ينبغي أن يقوم على التغيير في الشكل من ناحية والرؤية من ناحية أخرى(١)، أو كما عبر أحدهم: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين سطر وآخر، إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد»(٢)، وهذه أشبه بكلمة حق أريد بها باطلاً، والباطل المقصود هنا الافتئات على باكثير في ريادته والتشغيب عليه فيها.

وهو قول من السهولة الكشف عن تهافته، فمن هو ذا الرائد المجدد الذي تمثل في عمله الفني كل ما دعا إليه ونظر له، أو استوى له العمل منذ البدايات وهو في كامل نضجه، وهل يعد قصوره في ذلك نفيًا لريادته الفنية، وهي حالة عرفها الأدب العربي قديمًا وحديثًا، فقديمًا ألم يحتج الموشح إلى أن تداوله عدة شعراء حتى نضج فنيًا ووضعت قواعده، هل ألهانا ذلك التطور عن البحث عن رائده وأول من نظمه مع أنه ليس هو من طوّره أو وضع قواعده، وفي الحديث نجد من النقاد من يرى أن عباس العقاد لم تتمثل في شعره آراؤه النقدية المعروفة، فهل طعن أحد بذلك في كونه رائدًا ومجددًا في ما دعا إليه، إن العمل الفني الإبداعي غالبًا ما ينشأ رخوًا أو يولد خداجًا، ثم مع تداول الشعراء له وربما بمرور أكثر من جيل يتطور ويصقل حتى يصبح خلقًا آخر فتؤسس قواعده

(١) انظر: الوعي النقدي وحدود التجديد في شعر باكثير، د. عبدالمطلب جبر، التواصل، ع٧، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، يناير ٢٠٠٢م، ص٣٨ و٤٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، عبدالإله الصائغ، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٠م، ص٢١٥.

وتعرف معايير نقده بعد رائده الأول.

ثم إنه ليس بالضرورة الخلط بين التجديد في الشكل أو البناء العروضي، ونظيره في المضمون أو الرؤية، فالأول قائم بنفسه بكونه تجديدًا موسيقيًا فنيًا بصرف النظر عما يحمله من مضمون أو مفاهيم شعرية تتصل بالفن أو بالحياة[١]، كما إن ذلك التجديد أو التطور في الرؤية ليس مقصورًا على شعر التفعيلة، بل استوعبته كذلك القصيدة التقليدية أو العمودية التي كان من الممكن أن تحمله حتى لو لم يظهر الشعر التفعيلي، كما حملت من قبلُ العديد من أنواع التطور الفني في بنائها ورؤاها، وما أثارته من مجادلات معروفة عبر عصور الأدب العربي.

٣

لقد كان باكثير ينظر إلى الأدب بشقيه الشعري والنثري بوصفه وسيلة سامية تؤدي إلى غاية أسمى، تجد تلك الغاية ماثلة في كتاباته حينما ينظم قصيدة، أو يدبج مقالة، أو يخلق حياة مسرحية، حتى أصبحت عنده أشبه شيء بالالتزام، التزام يشعره بإنسانية رسالة الأدب الذي يراه «خير سفير بين الشعوب؛ لأنه يعكس روح الشعب الذي أنتجه، ويعطي صورة صادقة لا يتطرق إليها الزيف ولا التضليل، للشوط الذي قطعه في مضمار الحضارة، وللأوج الذي بلغه في معارج السمو الروحي من حيث إحساسه بمعاني الخير والحق والجمال. فضلاً على الأصالة الفطرية التي توارثها عن أسلافه الأولين»[٢]، ولا شك أن العرب من أكثر الشعوب قربًا من أصالة الفطرة وبعدًا عن مسارب الزيف والتضليل، لذا نجد

(١) انظر عشرة مداخل لقراءة الشعر، د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٣٨.

(٢) مقدمة في الأدب الروماني الحديث، علي أحمد باكثير، نقلاً عن: باكثير الوجه الفكري، د. محمد أبو بكر حميد، مخطوط، ص٢٦٢.

باكثير لا يفتأ يدعو نظرائه من الأدباء العرب إلى التمسك بأصالتهم العربية بوصفهم جزءًا من أمة حضارية عريقة دون أن يمنع ذلك من تشرب ثقافات سائر الأقوام، لكن مع الحذر من الذوبان أو التقليد الأعمى الذي ينتج عنه حالة من الشقاق بين أدباء اللغة القومية الواحدة، ومن ثم يجب أن يحافظ الأديب على أصالته وهويته العربية «والمقصود بالأصالة العربية هنا أن يكون الأديب عربيًا في كل شيء وقبل كل شيء، عربيًا في شعوره وتفكيره، ونظرته إلى الكون والحياة، عربيًا في انتمائه واهتمامه واعتزازه بوطنه وأمته. عربيًا في إيمانه بالحضارة العربية، والحضارات التي قامت في مختلف أقطار وطننا العربي الكبير، واعتبار كل أولئك حلقات في سلسلة ذهبية واحدة. عربيًا في إيمانه بالله وبالقيم الروحية السماوية، وبالمثل العليا، وبالمبادئ الخلقية الرفيعة، إذ هذه سمات أمتنا العربية ومميزاتها ومقوماتها منذ كانت.

فالأديب العربي حقًا هو الذي تكتمل فيه هذه المعاني، ولو كان يكتب بلغة أجنبية. والأديب الذي تعوزه هذه المعاني أو بعضها، ليس في الحق أديبًا عربيًا، وإنما هو أديب من العرب، أو أديب يكتب باللغة العربية.

وهذه الأصالة ليس معناها العزلة عن العالم، أو الانغلاق في تراثنا والتعصب له تعصبًا يجعلنا في معزل عن العصر الذي نعيش فيه. بل على الأديب العربي أن يتمثل جميع مشكلات عصره، والأفكار السائدة فيه، ولكن على شرط أن ينظر إلى كل ذلك بعين الإنسان العربي الأصيل»[1].

لقد جعل الأديب باكثير اعتزازه بعروبته نصب عينيه في فكره بكل ما تشمله كلمة العروبة من مكونات دينية وقومية وحضارية، لذا نجدها توجه اهتماماته في

(١) دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية، علي أحمد باكثير، مجلة الآداب، العدد الخامس، مايو ١٩٦٩م، نقلاً عن: باكثير الوجه الفكري، ص٣١٠.

جميع كتاباته أيًا كان نوعها، ويقول في تجربته بهذا الشأن: «لقد التزمت أولاً بقوميتي العربية، والاعتزاز بتراثنا الفلسفي الكبير، وتقييم التراث العالمي من خلال وجهة نظرنا نحن»(١)، وكانت القضيتان المحوريتان اللتان لونتا أعماله الأدبية هما وحدة العرب والتهديد الصهيوني لتلك الوحدة بصورة عامة وللأرض الفلسطينية بصورة خاصة، وفي ذلك يقول: «اهتمامي بهذه المشكلة قديم لأني أعتقد أن قضية فلسطين هي مفتاح القضايا العربية كلها، وهي قضية حياة أو موت بالنسبة للشعب العربي كله»(٢)، إنها قضية لا تخص الفلسطينيين وحسب وإنما الشعب العربي كله، وما من شك أن الأدباء العرب هم المعنيون الأولون بهذه القضية وسلاحهم في هذه المعركة هو أقلامهم التي بين أصابعهم، وهو سلاح يدرك باكثير مدى خطورته «فرب قلم يكون له من الأثر في تحريك الجماهير العريضة وإلهاب حماسها وتعميق وعيها ودفعها إلى العمل ما يفوق كثيرًا أثر السلاح الذي يحمله المقاتل في ميدان المعركة»(٣)، وهو سلاح لم يغفله بنو صهيون كذلك، لذا فالعرب أولى باستخدامه وهم أرباب اللسان والقلم على تقادم العهود، ومن ثم نرى باكثير ينبه أقرانه من الأدباء إلى الأدوار المناطة بهم ويتعين عليهم أداءها أداء واجبًا يتمثل أبرزها في تبصير الأمة بما يحيط بها من مؤامرات ومن يتربص بها من أعدائها على أن يكون الأديب حكيمًا في التصور والمعالجة، و «أن يعي دوره في المعركة فلا يبدد مواهبه فيما لا يجدي على المعركة شيئًا بله ما يعطلها أو يعوقها، كاختيار الموضوعات المثبطة للهمم والموهنة للعزائم، أو انتحال البدع الأدبية المنحرفة التي هي في بلادها نتاج اليأس الشائع هناك والانحلال والتمزق والضياع. فليس لنا أن نستنبتها عندنا مجاراة لتلك البلاد. إننا

(١) لقاء مع باكثير، المسرح، ع٣١، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٧.
(٢) مسرحيتي القادمة، علي أحمد باكثير، الأدب، ع١١، فبراير ١٩٥٩م، ص٦٧٩.
(٣) دور الأديب.

نعيش معركة ضارية ضد من يريدون سلب وجودنا ذاته فلا مكان في أدبنا لنغمات اليأس والضياع والشك والعبث والوهن»[١].

لكن ليس معنى ذلك أن يضحي الأديب بإحسانه لفنه في سبيل الجري وراء موضوع بعينه قبل أن تتكون لديه التهيئة النفسية والشعورية لتشكيل الموضوع أو الأفكار في قوالب فنية تليق بها، وباكثير هنا يؤمن بقدرة الأديب الفنان على إنتاج أعمال فنية يستوحي موضوعاتها من حماسته المتوقدة لأفكار أو قضايا في الإصلاح الاجتماعي أو السياسي لكن في الوقت نفسه ينبهه إلى «أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير»[٢].

رحم الله أديبنا الكبير، علي أحمد باكثير، لقد كان حقًا في أدبه ونقده صاحب رسالة، حملها وأداها بكل تجرد وثقة وبسالة، فعفا الله عنه وتقبل أعماله.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) دور الأديب.

(٢) فن المسرحية، ص٣٦.

المبحث الثاني

النقد التطبيقي

١

علي أحمد باكثير ناقد بطبعه، ونقده لا يقتصر على الأدب وحسب بل إنه في سائر أعماله الأدبية شعرًا ونثرًا كان ناقدًا سياسيًا واجتماعيًا وفكريًا يشهد بذلك كل من يطلع على نوعية أغراضه في الشعر وموضوعاته في المسرح والرواية، وفي مجال الأدب له العديد من الكتابات النقدية للشعر والنثر على السواء، تنتظر من يستوفيها دراسة لباكثير الناقد الأدبي شعرًا ونثرًا، ولأن غرضنا هنا مقتصر على نقده للشعر فنذكر هنا أن لباكثير نظرات في نقد بعض ما اطلع عليه من أشعار نقدًا انعكس فيه روحه الثقافية التي جمعت بين المحافظة والتجديد، وقد يدلي باكثير ببعض كلمات عن ديوان شاعر لا على وجه النقد وإنما على سبيل التقريض الذي تغلب عليه المجاملة والمبالغة كما فعل مع ديوان الشاعر المصري المعروف حافظ إبراهيم حيث قال عن ذلك الديوان[١]:

حوى قصائد شعر عيونهن يواقظ
وصف مديح نسيب شكوى رثاء مواعظ
برز فيهن طرًا فهو لأعداه غائظ

وعلى براعة التقسيم في البيت الثاني فقد أورد مبالغة واضحة في البيت التالي، وهيهات أن يبرز شاعر في كل ما يقوله مهما بلغ شأوه، ولكنه إنما ذكر ما ذكره - كما قلنا - على سبيل التقريض والمجاملة فلا يعد ذلك نقدًا حقيقيًا، وأول نقد نراه لباكثير كان تغلب عليه الروح المحافظة في العناية بالشأن اللغوي

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص٨٩.

والبلاغي، وإطلاق القول بالإعجاب الجزئي لبعض التعابير أو الصور الشعرية دون التزام بالتعليل، ويتراءى لنا ذلك جليًا في أول نقد نقل عنه، نقله ضريبه الأديب عمر بن محمد باكثير حينما كانا معًا عاكفين على قراءة ديوان أبي الطيب المتنبي قال: «كنا ذات يوم نقرأ قصيدته البائية التي مطلعها:

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا

حتى بلغنا إلى قوله:

حاولن تفديتي وخفن مراقبا فوضعن أيديهن فوق ترائبا

واستشكلنا قوله (فوق ترائبا) من جهة النحو كيف نصب (ترائبا) وهو مضاف إلى فوق الظرفية»[(١)]، وهو استشكال يدل على أنهما كان في بداية الطلب، لكن ما لا شك فيه أنه غرس فكرة النقد اللغوي التقليدي عندهما وهو ما استمر عليه عمر باكثير وانتهجه لفترة علي باكثير حتى اطلاعه على آفاق أخرى في النقد، وكان من ثمار ذلك ما أورده من ملاحظات على كتاب الآمدي على بعض أبيات أبي تمام، وهو كتاب يعده باكثير عمدة للناقد الأدبي «احتوى على أصول وقواعد في هذا الفن لا ينبغي لناظر في الأدب أن يجهلها» إذ كان عامة ما أورده من ملاحظات وانتقادات قائم على جانب لغوي، ومن ذلك نقد الآمدي لبيت أبي تمام[(٢)]:

دار أجل الهوى عن أن ألم بها في الركب إلا وعيني من منائحها

إذ رأى الآمدي أن أبا تمام قد ناقض في معناه إذا أثبت ما بعد إلا بعد أن نفي ما قبلها، فكيف يبكي على الدار وهو لم يلم بها[(٣)]، فخطأه باكثير ورأى أن إلا لم تنف ما قبلها بل جعلت ما بعدها متممًا لحالة ما قبلها، أي أن الشاعر قد

(١) مع علي أحمد باكثير، ص١٨.
(٢) ديوان أبي تمام، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٩م، ص٦٧.
(٣) انظر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، دار المعارف، ١٩٦١م، ص٢٠٥.

ألم بالدار وعينه دامعة، قال باكثير: «وتقدير الكلام أجل الهوى عن أن ألم بها غير كائنة عيني من منائحها... وهذا الذي ذكرته ظاهر لا يحتاج إلا إلى قليل تأمل، ومثل البيت في التركيب أن تقول: إني أجل علمي عن أن أفتي في المسألة إلا وأنا متحقق بمعرفتها»[١].

ونرى هذا النوع من النقد يستمر مع باكثير في مراجعته لبعض الكتب الأدبية كصنيعه في كتاب (المختار من الشعر الحديث) إذ تعقب بعض القصائد بنقده اللغوي أو الفني الجزئي لسلامة الوزن وصحة المعنى، ومن ذلك نقده لقول شاعر:

إننا كنا غرسنا ه سويًا ذات مرة

فرأى أن استعمال لفظة (سويًا) بمعنى معًا «هو خطأ شائع»، لكن باكثير كثيرًا ما يعرض عن تعليل نقده ربما اعتمادًا على الذوق أو لوضوح موضع الخلل أو الخطأ عنده، بل إنه تجاوز مجرد النقد فأعطى لنفسه الحق في التدخل المباشر لتغيير صياغة ما رآه منقودًا من أعمال الآخرين[٢]، ربما تأثرًا بسلفه عبدالله بن أبي الحضرمي الذي كان يلاحق شعراء عصره بملاحظاته اللغوية ولا سيما الشاعر الفرزدق حتى يضطره أحيانًا إلى تغيير صياغة البيت المنقود، حتى قيل إنه «فتح لنحاة البصرة من بعده تلاميذه وغير تلاميذه بمراجعاته للفرزدق أن يخطئوا الشعراء الفصحاء، لا من الإسلاميين مثل الفرزدق وحسب، بل أيضًا من الجاهليين»[٣]، وربما هو بذلك يقتفي خطى بعض جامعي أو شارحي المختارات والمجموعات من الرواة والنقاد المتقدمين الذين جوزوا لأنفسهم تغيير صياغة البيت أو روايته

(١) سياحة في كتاب، التهذيب، ع٤، ص٧١.
(٢) الزبيدي، المرجع السابق، ص٢٣٠ وما بعدها.
(٣) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ص٢٤.

بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل[١]. ومن الطريف أن كان من بين هؤلاء الشعراء الذين صحح لهم باكثير بعض شعرهم الشاعر نزار قباني الذي ذاع بعد ذلك صيته، ويبدو أن تصرف باكثير في قصيدته قد أصاب مكانًا موغرًا من نفسه، حتى صار من مبادئه التي أعلنها حرية الشاعر في التصرف باللغة بوصفه المسئول الأول، دون اللغويين أو النحاة أو معلمي الإنشاء، عن تطوير اللغة وإعطائها صبغتها العصرية[٢].

ومن جانب آخر نرى باكثير يضع ميزانًا آخر لنقد قصيدة ما، هو براعة التصوير ودقة الوصف، فبمقدار ما يوفق فيها الشاعر تكون قيمة قصيدته، وتظهر مقدرته الشعرية، بل بهما يتميز شاعر عن شاعر، ويظهر ذلك في موازنة عقدها بين قطعتين شعريتين للشاعرين البحتري وابن زيدون في موقفين متشابهين، وهو موقف الدخول على السلطان والمثول بين يديه ووصف هيبته وكرمه، يقول البحتري[٣]:

ولما حضرت سدة الإذن أخرت ... رجال عن الباب الذي أنا داخله
فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة ... أقابل بدر الأفق حين أقابله
وسلمت فاعتاقت جناني هيبة ... تنازعني القول الذي أنا قائله
فلما تأملنا الطلاقة وانثنى ... إليَّ ببشر آنستني مخائله
دنوت فقبلت الندى في يد امرئ ... جميل محياه سباط أنامله

(١) انظر: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦م، ص٢٤١.
(٢) انظر: اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢١٢.
(٣) ديوان البحتري، شرح وتحقيق: د. يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٥م، ١/ ٢٨٦.

ويقول ابن زيدون[١]:

ولما حضرنا الإذن والدهر خادم تشير فيمضي والقضاء مصرف
وصلنا فقبلنا الندى منك في يد بها يتلف المال الجسيم ويخلف

فرأى باكثير أن البحتري قد فاق ابن زيدون في مجال وصف الهيبة ومجال وصف الكرم وتصويرهما، وفي ذلك يخاطب قارئه: «ليقابل بين قوله ولما حضرنا سدة الإذن»، وقوله: «ولما حضرنا الإذن يجد في الأول صورة شعرية بديعة ليست في الثاني بما أفاضته عليه كلمة سدة، ثم انظر إلى قوله أخرت رجال عن الباب الذي أنا داخله، كيف وصف لك ازدحام باب الممدوح بالرجال المستأذنين عليه، وكيف أن البوابين يحافظون على النظام، فلا يدخلون أحدًا إلا بإذن خاص»، ثم اقرأ قوله: «فأفضيت من قرب... إلخ»، وتأمل في قوله: «فأفضيت» تجد فيه روعة ليست في قوله: «وصلنا» ففيه معنى الوصول وزيادة، لأنه لم يدر كيف وصل، ولا يعزب عن بالك أن هذا الموقف يقتضي أن تصور فيه الهيبة بأورع صورها وتجلى في أسمى مجاليها، وأنت ترى أن ابن زيدون لم يزد في ذلك على أن قال: «والدهر خادم تشير فيمضي والقضاء مصرف»، وهو كما ترى بديع يصور لك قوة الممدوح وعظمة ملكه ومضي أوامره، حتى كأن الدهر خادم له يمضي ما يشير به والقضاء مصرف له، ولكنه لم يشعرك الهيبة العظيمة التي أشعركها البحتري، إذ مثلها لك حتى تكاد تلمسها ببنانك، وما ظنك بهيبة اعتاقت جنان أكبر شاعر في عصره، فأخذت تنازعه ما يريد من القول، حتى إنه كلما لاك كلمة ليقولها جذبتها هيبة الموقف فألصقتها بحنكه فلم يزد على كلمة «السلام»، ثم انظر إليه كيف يصف لك وقوفه حائرًا مبهوتًا متهيبًا الدنو من الممدوح حتى تأمل طلاقة وجهه وتهلل أساريره بالبشر، فحينئذ دنا منه وقبل يده، بل قبل الندى في يده، بل في يد امرئ

(١) ديوان ابن زيدون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٣، ١٩٦٥م، ص١١٥.

كريم محياه سباط أنامله، ثم قابل بين قوله: «فقبلنا الندى منك في يد»، وقوله: «فقبلت الندى في يد امرئ» تر الثاني أبلغ إذ لم يبينه بمن البيانية، وقوله: «كريم محياه سباط أنامله» كناية في سعة الكرم وفرط الجود أبلغ من قوله: «بها يتلف المال الجسيم ويخلف، كما يحكم بذلك الذوق السليم»[1].

إن باكثير يبدو في هذه القطعة النقدية متأثرًا بروح النقد الموروث حينما يتكئ على اللغة والبلاغة في استشفافه لقيم الأبيات الفنية وتقريها بصورة جزئية، فلفظة واحدة ذات إيحاء أو دلالة واسعة قد تفاضل بين بيت وبيت كلفظة (سدة) و (أفضيت)، ولم يفسر نوع الإضافة في بيت البحتري للفظة (سدة) ولم يعرف بإيحائها، لكنه فعل ذلك مع لفظة (أفضيت) إذ رأى أنها تفوق لفظة (وصلنا) بزيادة في المعنى بين لنا كيفية الوصول، ومثل ذلك لفظة (من البيانية) التي رأى أن عدم ذكرها أفضل، وأشار إلى الكناية في بيت البحتري وفضلها على قول ابن زيدون: «بها يتلف المال... إلخ» دون تعليل غير الاستناد لحكم الذوق السليم، وأحيانًا يصرح بعدم إمكانية التعليل كقوله عن البحتري: «إن في قوله: رأيناك في أعلى المصلى... إلخ» روعة شعرية بديعة ليس إلى وصفها سبيل، وكذا بقوله: «والأفق لابس عجاجته والأرض بالخيل ترجف».

كل هذه الخصائص من تقرٍّ جزئي والاتكاء على الجوانب اللغوية والبلاغية وغلبة عدم التعليل والإشارة فقط إلى سلامة الذوق يدل على تأثر باكثير بقراءاته في كتب النقد التقليدي، وإن كان يغمر ذلك بلمسات نقدية عصرية كتفضيله للصورة الحية المتحركة المنبعثة من نفسية الشاعر على الصور الجامدة الجاهزة، ويظهر ذلك في تفضيله لوصف البحتري لهيبة ممدوحه بما حكاه من صورة

(١) ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون، علي أحمد باكثير، النهضة الحضرمية، ع٦ و٧، يوليو ١٩٣٣م، ص٢.

البوابين الذين يعملون على ترتيب حركة دخول أضياف الممدوح، ومن تصويره لما اعتلج في نفسه من هيبة حبست لسانه حتى انشرح صدره بانفتاح الممدوح له، فضل ذلك على الصورة التقليدية عند ابن زيدون عن الدهر الخادم وتصريف القضاء، ونلاحظ هنا أن باكثير قد شرح كل ذلك بأسلوب أشبه بالنقد التفسيري وهذا يدل على ضرب من التجديد بدأ يلج نقد باكثير.

٢

هذه الروح الجديدة في نقد باكثير بدت واضحة جلية في نقده للشاعر صالح علي الشرنوبي في مقدمته التي كتبها على ديوانه فنجده فيها يتجه اتجاهًا نفسيًا في نقده الذي حاول خلاله رسم صورة لشخصية الشاعر ونفسيته من خلال تتبعه لجملة من قصائد ديوانه، وهو سبيل لعله استفاده عند دراسته في قسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب جامعة القاهرة محتذيًا منهج هازلت في النقد و «خلاصته أن يتحرى الناقد إظهار نفس الشاعر من خلال شعره، ذلك لأن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورًا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيًا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة»[(١)]. وهو سبيل احتذاه بعض كبار نقاد الأدب أشهرهم الأستاذ عباس محمود العقاد، وفي تلك المقدمة يبدأ باكثير بقصيدة للشرنوبي عنوانها (أحلام الكوخ) فرأى أنها «تعطينا صورة كاملة لمأساة الشاعر في تذبذبه بين الحقيقة والوهم، حيث أجرى حوارًا بينه وبين نفسه»[(٢)]. في ذلك الحوار يشكو الشاعر بؤس حياته فتشير له نفسه باتباع سبيل بعد سبيل ليتخلص من شقائه ويفشل في كل مرة حتى يدرك في النهاية

(١) عباس العقاد ناقدًا، عبدالحي دياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٨٤.

(٢) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٠.

أن نفسه هي سر شقائه «وأن التسليم بالواقع الأليم ومواجهة الحقيقة النكراء أفضل في النهاية من التهرب منهما والجري وراء الأماني والأحلام»[١]، ويتابع باكثير يقول: «ومن أجل ذلك نرى الشاعر يثور ثورة عنيفة على تبتله للفن وتضحيته في سبيله بما تتيحه الحياة من المباهج والمتع»[٢]. ويذكر شاهده على ذلك بقصيدة أخرى للشاعر ثم يقول: «على أن هذه الثورة العاتية التي ثارها على الفن لم تنقص بحال من الأحوال من إكباره واعتزازه به»[٣]، ويأتي بما يشهد لذلك بأبيات من قصيدة ثالثة، ويقول: «ونراه يتشاءم أحيانًا فيبدع في تشاؤمه إبداعًا يفيض بالسخرية اللاذعة فاسمعه يقول من قصيدته (نسمات وأعاصير)»[٤]، ثم إن الشاعر «ليضيق بالحياة فيوجه صرخة دامية إلى ربه أن يعجل له بالخلاص»[٥]، ونقرأ أبيات الصرخة التي أوردها باكثير ثم يقول: «على أنه يتمرد أحيانًا أخرى على خطوب الحياة ويأبى أن يستكين لها ويستمسك بحبك الأمل والتفاؤل ويرى في ذلك تحقيق سعادته»[٦]، ويذكر الأشعار الدالة على ذلك.

وهكذا يرسم لنا باكثير صورة لنفسية ذلك الشاعر من خلال نماذج من أشعاره فتظهر لنا خلالها تتجاذبها مشاعر متباينة بين الحقيقة والوهم بين التشاؤم والتفاؤل، بين الاستكانة وإرادة الخلاص، والإقبال على الحياة، والتمسك بحبل الأمل، ولعلها نفسية ليست مقتصرة على هذا الشاعر وحده بقدر ما تصور حالة النفس الإنسانية ككل، وهي التي لا تكاد تقر على حال فتتأرجح على الدوام مع تقلبات الدهر بين اليأس والرجاء، بين السعادة والشقاء، وهي لا تدري خلال ذلك كنه تقلباتها تلك، وتحار عن التعبير عنها على الأقل لغرض التنفيس، ونفث

(١) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٢) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٣) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٤) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.
(٥) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.
(٦) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.

ما يتلجلج في الصدور ولا يستطيع ذلك سوى الشاعر والشاعر وحده.

٣

عرفنا لعلي باكثير مشاركته في المسرح الشعري بأربع مسرحيات شعرية هي (همام أو في عاصمة الأحقاف)، و (روميو وجولييت)، و (إخناتون ونفرتيتي)، و (قصر الهودج)، وأشرنا إلى كتابته لمقدماتها التي اشتملت بعضها على لمسات نقدية، كما نقد بعضها في مواضع أخرى.

فأول مسرحيات باكثير الشعرية (همام أو في عاصمة الأحقاف)[١]، وكان باعثه الفني على تأليفها تأثره بفن المسرحية الشعرية لدى الشاعر المصري أحمد شوقي، وقد بين باكثير سبب إعجابه أنه رأى الشعر الذي اعتاده معبرًا عن الذات وواصفًا للأشياء «قد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات»[٢]، ومن ثم شعر «برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد»[٣] الذي وجده عند شوقي فكتب مسرحيته الشعرية الأولى.

لكن بعد مرور نحو ربع قرن من كتابته لتلك المسرحية، وتطور الذائقة الأدبية والفكر النقدي لباكثير، نجده حين يعود لمحاولته الأولى يشتد في نقدها وتسليط الضوء على ما رآه فيها من عوار فنية، فإذا بمسرحيته الشعرية البكر لم تكن سوى - كما يقول -: «قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد، وينظمها إطار واحد، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز، لافتقادها إلى المقومات الأساسية من بناء، وحركة، ورسم شخصيات»[٤]، وهو نقد

---

(١) كتب باكثير مسرحيته هذه بالحجاز في مدينة الطائف، وصدرت سنة ١٩٣٣م عن مؤسسة الصبان في مدينة عدن.
(٢) فن المسرحية، ص٤.
(٣) فن المسرحية، ص٥.
(٤) فن المسرحية، ص٦.

قاسٍ أقرب ما يكون إلى جلد الذات، قام على إطار شكلي ونسق جزئي، «فهو لم يوضح سبب الحكم الذي أصدره، ولم يربط بين الشكل والمضمون، ولم يوضح أسباب ضعف البناء الدرامي للعمل»[١].

وفي مسرحيتيه (روميو وجولييت)، و (إخناتون ونفرتيتي) انصب نقده على تأكيد ريادته لموسيقى الشعر الجديد التفعيلي، ففي الأولى يبرز باكثير أن موقف تحديه لأستاذه الإنجليزي، ورغبته في التجديد، كانا السبب في توصله إلى شعر التفعيلة. وأشار في الثانية إلى موقف القراء والنقاد من تجربته، وقد تمثل في رفض التجربة والإعراض عنها إلا من ناقد واحد هو الناقد المصري المعروف إبراهيم المازني.

وظن الباحث المصري معتز سلامة أن دعوة باكثير إلى نثرية المسرحية وتقريره أن النثر هو الأداة المثلى لكتابتها كان رد فعل لموقف المتلقين من مسرحه الشعري[٢]، وهذا ظن وتحليل في رأيي غير صحيحين من الباحث، أديا به إلى أن نسب لباكثير التناقض والاضطراب في موقفه من لغة المسرحية الشعرية[٣]، فباكثير كان قوله واضحًا في التفريق بين المسرحية التي تعرض على المسرح ويتحدث فيها الممثلون كما يتحدث الناس في واقع حياتهم، ونظيرتها التي تلحن وتغنى، فأثبت لغة الشعر لهذه المسرحية الغنائية، ولم يحبذه ولا أقول رفضه رفضًا قاطعًا، للمسرحية الممثلة تمثيلاً واقعيًا غير ملحن، ويستند باكثير في حكمه إلى علة أدائية مأخوذة من صميم واقع العمل المسرحي، هي أن المشاهد المتابع للمسرحية لا يدرك ما إذا كان ما يسمعه نثرًا أو شعرًا مرسلاً «إذا كانت

(١) مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، معتز سلامة أحمد، رسالة ماجستير، جامعة بني سويف، كلية الآداب، ٢٠١٠م، ص٦٢.
(٢) انظر: مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، ص٦٥.
(٣) مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، ص٦٧.

طريقة الأداء في التمثيل هي الطريقة الواقعية، دون الطريقة الإلقائية المجلجلة»[١]، ولا شك أن الأصل في المسرحية هو أن تؤدى على المسرح، فرأي باكثير كان قولاً نابعًا من صميم تجربته في العمل المسرحي، واحتكاكه به على أرض الواقع، وليس مجرد ردة فعل للمواقف الصادرة تجاه عمله الأول، وقد صدقت الأيام والممارسة المسرحية الفعلية قوله ورأيه.

إن باكثير لم يرفض المسرحية الشعرية حسب ما فهمه بعض النقاد أو الباحثين، بل ميز نوع لغتها بحسب أدائها التمثيلي على المسرح، فما يمثل بطريقة الكلام اليومي العادي أولى به أن يكتب نثرًا، وما كان يقصد به التلحين والغناء أو أن تؤدى بإلقاء مجلجل فيكتب شعرًا، سواء أكان عموديًا أو مرسلاً، ومثل المسرحية الغنائية تلك المسرحية التي تكتب للقراءة فقط كالمسرحية الذهنية، وصنيعه يدل على تفضيله المرسل للمقروءة، والعمودي المنوع في بحوره وقوافيه للغنائية، وبذلك يتسق كلام باكثير وعمله في موضوع جنس لغة المسرحية، فلا تناقض ولا اضطراب، ولا ردود فعل آنية.

وصنيع باكثير يبدو ماثلاً في مسرحيته الشعرية الغنائية (قصر الهودج)، إذ دعا في مقدمتها إلى استعمال لغة سهلة ومشرقة، وإلى تنويع الأوزان بحرًا وقافية مع تناسبها مع المواقف والأحداث في مسار المسرحية[٢]، وهو ما فعله في نص المسرحية لأنه كتبها ابتداء من أجل أن تُغنى على المسرح أمام جمهور المشاهدين، فباكثير يفرق بين نوع متلقي عمله المسرحي ما بين جمهور يسمع، وجمهور يقرأ، وهذا حقه. وهل يكتب المبدع عمله إلا لمتلقيه؟

---

(١) فن المسرحية، ص١٣.

(٢) انظر: مسرحية قصر الهودج، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة، ص٤.

الفصل الثالث

نقد النثر

المبحث الأول

الرؤية والقضايا

١

أبرز عناصر المسرحية التي طرقها علي باكثير هي الفكرة والموضوع، ثم رسم الشخصية، ثم الصراع والحركة، ثم الحوار.

فالفكرة هي أول عنصر سلط عليه باكثير ضوءه، وقرن حديثه عنها بعلاقتها بالموضوع، وهو يرى أن المسرحية الجيدة لا تتحمل أكثر من فكرة واحدة تكون هي محور الأحداث ومحط حركة الشخصيات، لكن إذا لزم وجود فكرة أخرى بجانبها فيتوجب تداخلهما وتشابكهما فلا ينفصلان زمنيًا بحيث يبرزان وينتهيان في زمن واحد أو متقارب[١]، وإذا كانت الفكرة قد تكون صدى لحافز نفسي أو تتولد من بعض القراءات أو المشاهدات فإن اختيار الموضوع الذي سيحمل تلك الفكرة ويترجمها إلى واقع حي يتحرك يتطلب أدوات ينبغي أن يمتلكها الكاتب المسرحي، منها أن يكون ذا خبرة واسعة في الحياة الإنسانية تمكنه من جعل مسرحيته قطعة صادقة من الحياة تخفق بنبضها الطبيعي[٢]، ومنها أن يتمتع بخيال خصب يمده بنوافذ مفتوحة على ميدان الحياة من جميع زواياه وجهاته يستبصر منها رسم لوحته المسرحية مطابقة لما يعتمل في ذلك الميدان وكأنها نسخة مصورة منه[٣]، ثم يضع نصب عينيه هدفًا أو رسالة لما يختاره موضوعًا لمسرحيته، ويكون ذلك الهدف هو الحافز الذي «يدفع الكاتب إلى التحمس لعمله ويحدد الإطار الذي يصوغ فيه هذا العمل»[٤]، وتطرق باكثير إلى مسألة دقيقة

---

(١) فن المسرحية، ص٣١.
(٢) فن المسرحية، ص٣٤.
(٣) فن المسرحية، ص٣٥.
(٤) فن المسرحية، ص٣٥.

تتعلق بالسبق بين الفكرة والموضوع أيهما يتقدم الآخر وأي منهما يفضي إلى صاحبه، يقول: «أحيانًا تكون الفكرة الأساسية سابقة للموضوع بالنسبة للكاتب المسرحي، وقد يكون الموضوع هو السابق للفكرة الأساسية، ففي الحالة الأولى يشعر الكاتب أن فكرة ما تختلج في أطوار ذهنه، أو تعتلج في أعماق نفسه، وأنها تصلح نواة لعمل مسرحي إذا وجد لها الموضوع الملائم»(١)، أو «يستهوي الكاتب موضوع سواء أكان شخصية من الشخصيات أو موقفًا من المواقف أو حدثًا من الأحداث ويملك عليه نفسه ويشعر أنه إذا عالجه فسينبثق عن عمل مسرحي جيد فيعمد إلى درس هذا الموضوع والتعمق فيه... حتى يهتدي إلى الفكرة الأساسية التي يمكن أن تربط بين خيوطه»(٢)، وتفصيل باكثير حول هذه المسألة ودقته فيها ساعده عليها خبرته الثرية في معاناة الكتابة المسرحية، وهي نوع من العمل الأدبي لا يسلم قياده إلا من أوتي استعدادًا ونضجًا فنيًا خاصًا، لذا نرى باكثير قد مرت عليه جميع أنواع التداخلات بين الفكرة والموضوع كما شرحها لنا في معمله الفني بأمثلة من بعض مسرحياته حيث صور لنا مخاضها في نفسه وذهنه وكيفية نشوئها من بذرة صغيرة فكرة وموضوعًا حتى استوت على ما هي عليه.

والعنصر المسرحي الثاني الذي تطرق له باكثير عنصر الشخصية وكان تركيزه هنا على جانب غاية في الأهمية يعرفه من كابد كتابة العمل المسرحي، وهو كيفية رسم شخوص المسرحية مع تعدد تلك الشخوص وتباينها من نواح كثيرة، وأول سبيل لتحقيق دقة رسمها وتشخيصها هو أن يبدأ الكاتب المسرحي نفسه في التعرف عليهم قبل أن يعرف بهم لغيره، لا معرفة إجمالية بل يتعرف عليهم واحدًا واحدًا ويعيش معهم في ذهنه حتى يطمئن أنه قد تعرف الأبعاد الأساسية المؤثرة

(١) فن المسرحية، ، ص٤٢.
(٢) فن المسرحية، ص٤٢.

على تكوين كل شخصية منهم على حدة جسميًا ونفسيًا واجتماعيًا[١]، وتكمن أهمية هذه المعرفة الدقيقة في متانة بناء نص المسرحية وعدم اهتزازه ببروز مقطع حواري أو تطور حدثي يصدر عن إحدى شخوص المسرحية دون أن يتناسب مع بعد من أبعادها المذكورة، ومن ثم تصبح غير مقنعة للقارئ أو المشاهد العادي فضلاً عن الناقد الأدبي[٢]. فرسم الشخصية في المسرحية لا يتعرف عليه المتلقي من شرح أو تعليق للراوي كما في القصة بل يأخذه مباشرة من الشخصية نفسها في مجمل سلوكها أقوالاً وأفعالاً[٣]، لهذا فهو يرتبط بشخوص المسرحية أكثر من ارتباطه بشخوص القصة الذين يتعرف عليهم بوساطة من الراوي، ومن ثم يكون حساسًا لأي ارتباك مفاجئ في مسارها سواء في ما يصدر عنها من قول أو فعل[٤]. ومن هنا تأتي صعوبة تحكم الكاتب في شخوص مسرحيته ما لم يكن راسخًا في تعرفهم على النحو الذي أشار إليه باكثير.

يترتب على وضوح أمر العنصر السابق نجاح الكاتب في عنصرين آخرين يعدان لب كل عمل مسرحي هما الصراع والحوار، فالصراع كي يكون ماثلاً في المسرحية يتطلب أن تكون شخوصها «متباينة متناقضة»[٥]، على أن يكون من بينها «شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول»[٦]، ومن تفاعل تلك الشخوص يتولد الصراع الذي من شأنه أن يتصاعد تدريجيًا حتى يبلغ الذروة جريًا في ذلك على سنة الطبيعة يستوي في ذلك الحدث أو «كل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص المسرحية»[٧]، وهذا الصراع يتعاضد

---

(١) فن المسرحية، ص٦٤.
(٢) فن المسرحية، ص٧٥.
(٣) انظر: تحليل شخصيات مسرحية نفرتيتي وإخناتون في آخر المسرحية، مكتبة مصر، ط٢، ص١٤٩.
(٤) فن المسرحية، ص٦٩.
(٥) فن المسرحية، ص٦٥.
(٦) فن المسرحية، ص٦٥.
(٧) فن المسرحية، ص٦٦.

مع عنصر آخر في الإبقاء على فاعلية العمل المسرحي عند المتلقي وهو عنصر الحركة، وباكثير يشير هنا إلى الحركة الذهنية المتجددة، فالحركة عنده تعني «أن يستمر الخط المسرحي متحركًا لا يقف لحظة واحدة»[١]، فكل ما يدفع بالحدث المسرحي إلى حال جديدة وخطوة متقدمة يعد حركة، سواء أكانت حركة جسمانية حسية أو وقفة ساكنة ذات مغزى أو حتى مجرد جملة أو إشارة يحملان في طياتهما توتر ما يؤدي إلى انعطافة جديدة في مجرى الحدث، فكل ذلك حركة يستفيد منها الصراع في المسرحية في الانتقال من حال إلى حال.

وقد أخر باكثير حديثه عن عنصر الحوار وهو مدرك لموقعه المهم من الجسم المسرحي ليشعر أن جميع العناصر السابقة قائمة عليه لذا أتى به خلفها كما يأتي العمود الفقري خلف الجسم الآدمي، فالحوار كما يقول باكثير: «هو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية»[٢]، ولكي يحمل الحوار هذا العبء ويقوم بدوره بنجاح فينبغي أن يكون واقعيًا، بمعنى «أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها»[٣]، أي يتلاءم مع مستواها الثقافي والاجتماعي والنفسي، فلا يأتي على ألسنة شخوصه «بآراء وأفكار ومشاعر لا يمكن أن تصدر منهم»[٤]، ونرى باكثير يضع لهذا العنصر شرطًا دقيقًا لضمان فاعليته في النص المسرحي، وهو أن يتضمن الحوار «تيارات نفسية»[٥] يجب أن تلوح للقارئ في تضاعيف كلام كل شخصية لتدل ليس فقط على مرادها المباشر مما تنطق به بل كذلك الحالة الشعورية المسيطرة عليها حال تكلمها، تعفي بذلك عن الأوصاف

---

(١) فن المسرحية، ص٦٧.
(٢) فن المسرحية، ص٦٩.
(٣) فن المسرحية، ص٧٥.
(٤) فن المسرحية، ص٧٥.
(٥) فن المسرحية، ص٧٤.

التي لا يحسن بكاتب المسرحية أن يتدخل بسردها لأحوال شخوصه كما عند كاتب القصة، ومن ثم نرى باكثير يجعل هذه الحيثية حدًا فاصلاً بين النجاح والفشل في عنصر الحوار، ومن ثم في العمل المسرحي نفسه(١).

ورفض باكثير تمامًا اتجاه دعاوى واقعية لغة الحوار إلى استخدام اللهجات العامية وحذر من غوائلها واستطرد في بيان مفاسدها سواء منها الخاصة في هذا الجنس الأدبي أو العامة في ضعضعة الهوية العربية(٢)، لكنه رحب بمحاولات التقريب بين تلك اللهجات والعربية الفصحى، بل كان أحد المشاركين في صياغة تلك المحاولات في بعض مسرحياته. ومن ناحية أخرى دعا أخيرًا إلى أن يكون النثر هو وسيلة الحوار المسرحي بدلاً عن الشعر سواء من العمودي أو التفعيلي على اعتبار «أن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولا سيما إذا أريد بها أن تكون واقعية»(٣)، وهي دعوة كان باكثير رائدًا فيها(٤)، في وقت كان الشعر هو الذي يسود الجنس المسرحي.

إن باكثير في كتابه هذا لم يكن بصدد التنظير لفن كتابة المسرحية أو نقده بقدر ما هو بسبيل مكاشفة فنية لبعض تجاربه وآرائه التي طبعتها وكونتها تلك التجارب التي خاضها بحماس وجدية على تعددها وتنوعها حول هذا الفن الذي ملك عليه كيانه وحدد وجهته الأدبية منذ أن ثبتت قدميه على صفحة النيل التي أصبحت بعد برهة صفحة جديدة في مسار حياته ككل، لهذا لا نجد في كتابه هذا تقسيمًا صارمًا لمادته ولا سوقًا علميًا أكاديميًا لما يورده من معلومات، وإنما تسيره مقتضيات فنية خالصة يحددها مدى حضور التجربة العملية في نفسه، ولا نراه يقف لدى عنصر

(١) فن المسرحية، ص٧٤.
(٢) فن المسرحية، ص٧٧.
(٣) فن المسرحية، ص١٢.
(٤) انظر: علي أحمد باكثير رائد الشعر الحديث، د. عبدالعزيز المقالح، دار الكلمة، صنعاء، ص١٤١.

بنائي يحدثنا به إلا بقدر ما يفيده فعليًا في بناء المسرحية أو نجاحها وبقدر ما أهدته منها التجربة العملية التي مر بها في بعض أعماله المسرحية، لذا نجده يردف كل نقطة أوردها حول عناصر هذا الفن ومكوناته بمثال عملي من إحدى مسرحياته يدلل عليه، وليس معنى ذلك أن باكثير يظن أن مسرحياته تعد مثالاً في بناء هذا الفن الأدبي، فهو يعترف بما طرأ على بعض منها من عيوب ونواحي قصور محذرًا من تكرار الوقوع فيها، وتلك ولا ريب مزية تحسب له.

٢

شغلت علي أحمد باكثير مشكلة التوفيق بين واقعية الحوار وقربه من جو متكلميه في المسرحيات الاجتماعية، إلا إنه لم يرد - منذ البداية - أن يقوم بكتابة مسرحية له بلهجة عامية، وهو ما دفعه بالمقابل إلى تحاشي كتابة أي مسرحية نثرية ذات طابع اجتماعي، وعكف على المجالين التاريخي والأسطوري يمتاح منهما إبداعاته المسرحية، ويحملها مع ذلك مضامين معاصرة، ويودعها رسائله لأهل زمانه الحاضر دون أن يلجئه ذلك إلى استعمال اللهجة التي يتخاطبون بها، لأن شخصياته التي يحركها على مسرحه إما شخصيات تاريخية أو أسطورية، لا ينتظر منها أن تتكلم بلهجة عامية ليست في عالمها ولا في زمانها، لكن ذلك الهروب لم يطل بباكثير ورأى نفسه مع الوقت مضطرًا لخوض المجال الاجتماعي الحاضر لكتابة بعض من مسرحياته، وهنا قرر المشاركة في محاولات تقريب الفصحى إلى لغة الحياة العامة وفي هذا يقول باكثير: «نحن نشكو كما تعلمون من هذا الازدواج اللغوي إذ نكتب بلغة ونتحدث بلغة أخرى فأي اللغتين ينبغي أن نتخذها في المسرح، اللغة الدارجة التي نتكلم بها في حياتنا اليومية أم اللغة الفصيحة التي نستعملها في الكتابة؟ الرأي الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصيحة في المسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة

عن اللغات الأجنبية، وأن نستعمل الدارجة في المسرحيات العصرية.

ولما كنت أنا شخصيًا غير مقتنع بهذا الحل لأني أتطلع إلى أن يكون لمسرحنا لغة موحدة حتى يتكون عندنا تراث من الأدب المسرحي نعتز به ونخلفه للأجيال القادمة فإن المشكلة عندي لم تزل قائمة تنتظر الحل، وأنا لا أستطيع أن أزعم أن اللجوء إلى الموضوعات التاريخية أو الأسطورية هو الحل لهذه المشكلة فماذا نصنع في المسرحيات العصرية؟ ولكنّي أعترف بأن من أسباب غرامي بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة، وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلاً آخر وذلك باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها مع استعمال الكلمات الدارجة التي لها أصل في اللغة وإيثارها على مرادفاتها التي لا تستعملها العامة»[1].

ويقصد بأسلوب اللغة الدارجة أي تراكيبها في التقديم والتأخير والحذف ونحو ذلك، أما بلاغتها فيقصد روحها الشعبية المحملة بشحنات وأحاسيس كونتها الممارسة في الحياة اليومية بكل حالاتها وتفصيلاتها المتشابكة وفي ذلك يقول: «مما لا شك فيه أن اللغة الدارجة لطول تداولها على الأيام قد اكتسبت من المرونة والحرية ورشاقة التعبير الحافل بالظلال والألوان ما لم تكتسبه اللغة الفصحى غير المتداولة، ولكن السبيل ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها في أدبنا المسرحي ولا في أدبنا القصصي على العموم، وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى، لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع

(١) فن المسرحية، ص٤٠.

الشعوب العربية ولقراء العربية في كل مكان»[١].

أما إشارته إلى استعمال كلمات دارجة لها أصل في اللغة فهو أمر مشروع، وقد اعتمده بعض المعجميين ودعا إلى البحث عن تلك الكلمات واستعمالها بعد إرجاعها إلى أصولها على أنها خطوة للتقريب بين الفصحى والعامية، وهذا أحدهم يقول: «في العامية عدد كبير من الكلمات التي طرأ على حروفها تغيير طفيف أبعدها عن الفصحى فظنناها عامية ولو أنعمنا النظر في أصولها أو حروفها أو حركاتها لرأينا أن ذلك التغيير اليسير الذي طرأ عليها جعلنا ننفر من استعمالها... فعلينا البحث عن تلك الكلمات واستعمالها بعد إرجاعها إلى أصولها لنردم جزءًا من الهوة التي تفصل بين الفصحى والعامية»[٢]، وهذا هو ما أراده باكثير ولا سيما في سياق الفن المسرحي. كما إن هذا المنحى سيعيد الثقة لألفاظ كثر طفق الكتاب يأنفون منها ويتنزهون عن استعمالها في كتاباتهم تحرزًا من التلوث بالعامية، الأمر الذي عكس نفسه على كثير من العوام أنفسهم ولا سيما أنصاف المتعلمين في الاستخفاف بطائفة كبيرة من ألفاظ واستعمالات لهجاتهم مع كونها عربية أصيلة ربما اعتراها فقط بعض التغيرات الصوتية، ومن ثم إذا توافق هؤلاء وأولئك على إهمال وإسقاط ما يرونه عاميًا مرذولاً لمجرد استعمال العامة له فإننا نتجه نحو خسارة وفقر في مفرداتنا وتكرير لمفردات أو تراكيب بعينها، بينما إذا التفتنا لإصلاح ما اشتهر من كلمات على ألسنة العوام وتنقيتها من التحريفات الطارئة عليها لتكونت لدينا ذخيرة لغوية كبيرة ومتنوعة بتنوع اللهجات العامية في البلدان العربية ولعل هذا هو ما أشار إليه باكثير أيضًا في مقولته السابقة، فإذن لم تكن قضية الفصحى والعامية في تصور باكثير مجرد

(١) فن المسرحية، ص٨٠.

(٢) معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، محمد العدناني، مكتبة لبنان، ١٩٩٩م، المقدمة، س.

قضية فنية لا بأس من الاختلاف عليها بين الأدباء العرب وإنما كانت تشكل في ذهنه جزءًا لا يتجزأ من قضية الوحدة العربية(١).

ولننظر الآن في بعضٍ من محاولات باكثير من خلال بعض مسرحياته، وهذا مقتطع من مسرحية (الدنيا فوضى)(*) التي أراد باكثير أن يقترب بحوار شخصياته فيها من اللهجة المصرية القاهرية مع الحفاظ على سلامة اللغة العربية الفصحى، فكان الأمر كما نراه في هذا المقطع منها، وشخصياته هم سونيا وضيفتها غندورة وعاملها بيومي(٢):

سونيا: انتظر يا بيومي.. ماذا تشربين يا دكتورة؟

غندورة: شكرًا.. لا شيء.

سونيا: قهوة؟ شاي؟

غندورة: لا، لا أشرب القهوة أو الشاي بعد العصر.

سونيا: غازوزة مثلجة؟

غندورة: لا مانع.

---

(١) لغة المسرح الحائرة.. إلى أين؟ لقاء مع علي أحمد باكثير وغيره، الجمهورية، ع٤١٣٣، ١٥/ ٤/ ١٩٦٥م، ص١١.

(٢) الدنيا فوضى، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص١١- ١٣.

(*) تقع هذه المسرحية الملهاة في ثلاثة فصول، وتقوم على فكرة خيالية مؤداها إمكان تحويل النساء إلى رجال وتحويل الرجال إلى نساء عن طريق دواء اكتشفته الدكتورة غندورة العانس الحاصلة على الدكتوراه من السوربون، أما سونيا فتمثل دور المرأة الساعية إلى المساواة بينها وبين الرجل، ولا تفهم مع أمثالها من دعوات المساواة والحرية غير بعض التفاهات كارتداء الملابس العارية، ومحاولة اكتساب قوة عضلات الرجل ونحو ذلك، ينضاف إليهما شخصيتان أخريان تمثلان دور المرأة المتزنة الواعية وضع باكثير رأيه في الأمر على لسانهما.

سونيا: واعمل لي أنا قهوة يا بيومي.

بيومي: سكر؟

سونيا: ع الريحة.

بيومي: فيم يا ستي كفى الله الشر؟ السكر موجود ولله الحمد سأعملها لك بسكر مضبوط كالعادة.

سونيا: قلت ع الريحة، من اليوم قهوتي ع الريحة أ فهمت؟

[يتنحنح بيومي كمن لحظ شيئًا أربكه]

سونيا: ماذا بك؟ ماذا تنظر خلفي؟

بيومي: لا شيء.

سونيا: لست على بعضك، كنت تتطلع خلفي وتتنحنح.

بيومي: القهوة التي ع الريحة.

سونيا: ما بالها؟

بيومي: شرخت في حلقي.

سونيا: أين شربتها؟

بيومي: لا يا ستي ما شربتها، لكني سأعملها فوجدت طعمها المر في حلقي.

غندورة: نكتة ظريفة.

بيومي: أنت أظرف.

سونيا: كفاية يا عم بيومي.. رح لشغلك.

بيومي: طيب يا ستي.

سونيا: الله! ماذا تنتظر؟

بيومي: بس لو تعطيني الدكتورة دواء لحلقي!

سونيا: يا مغفل.. هذه ليست دكتورة في الطب.

بيومي: ها.. مولدة، والله لو تتكرم بتوليد...

سونيا: بتوليد من يا وقح؟ بتوليدك أنت؟

بيومي: حاش لله يا ستي، الحمد لله نحن الرجال لا نحبل ولا نلد، إنما أقصد امرأتي أم عبدالمولى.. هذا شهرها.. عقبى لك.

سونيا: لك أنت يا وقح! امش!

نلاحظ استعمال باكثير لتراكيب اللهجة المصرية في هذه المسرحية ذات الطابع الاجتماعي، ومن ذلك إبقاؤه لكلمة (يا ستّي) المعروفة كما هي، وهي كلمة مستعملة قديمًا[١]، وأعتقد أن أصلها الفصيح هو (سيِّدتي)، ثم تم تخفيف الكلمة لكثرة استعمالها بإلغاء التضعيف من الياء فأسقطت الياء المكسورة، ثم حدث إدغام كبير بين الدال والتاء سهله اشتراكهما في المخرج وفي أكثر الصفات فسكن حرف الدال وأبدله بتاء وأدغمه في التاء المجاورة، والفرق بين الإدغام الصغير والإدغام الكبير هو أن الحرف الأول المدغم في الصغير يكون ساكنًا أما في الكبير فيكون متحركًا فيسكن أولاً قبل إدغامه[٢]، ثم حذفت الياء الساكنة

(١) انظر: القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباب الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م، ١/ ١٥٥، وانظر أيضًا: معجم فصيح العامة، ص٢١٢.

(٢) علم قراءة اللغة العربية، د. حسني عبدالجليل، دار الصحوة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص١١٨.

للتخلص من التقاء الساكنين بعد تضعيف التاء، فكان الناتج هو كلمة (ستي) المعروفة. وقد تركها باكثير على ما هي عليه ولم يرجعها إلى أصلها الفصيح مجاراة لما اصطلح عليه العامة.

كما جاراهم في ما اصطلحوا عليه من إطلاق وصف ع الريحة لنوع القهوة القليلة التحلية[١]، وفي تصوري أن لفظة (الريحة) هو تأنيث لكلمة (ريح) بمعنى نسيم الهواء وكذلك نسيم كل شيء[٢]، فأضافت العامة إليه تاء التأنيث للدلالة على الإفراد كما هو معهود في أمثاله من أسماء الأجناس التي تدل على القليل والكثير وتفرد بتاء التأنيث مثل تمر وتمرة، أو أن أصله على الرائحة وكأن السكر يؤثر بوضعه على نقاء الرائحة المميزة للبنّ أو يقلل بحلاوته من الاستمتاع الخالص بها، ثم استحالت الألف مع الهمزة ياء بفعل الإمالة للألف والتسهيل للهمزة، أما حرف الجر (على) فحذفت ألفه تخلصًا من التقاء الساكنين ثم أدغمت لامه إدغامًا كبيرًا في الراء لتقاربهما في المخرج وأكثر صفاتهما، وهي كثيرًا ما تدغم في لسان العامة إذا دخلت على اسم معرف بلام التعريف كنوع من التخفيف، وظاهرة الحذف للتخفيف موجودة عمومًا في بعض الاستعمالات اللغوية الفصيحة ومن ذلك حذف (ن) حرف الجر (من) كما في قول الشاعر[٣]:

وما أنس مِ الأشياءِ لا أنس قولها وقد قربت نضوي أ مصر تريد؟

أي من الأشياء.

---

(١) معجم لغة الحياة اليومية، د. محمد الجوهري، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٣٦٩.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م، ٥/ ٣٥٥.

(٣) ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، ص٣٨.

لكنه لم يجارهم في أدوات النفي ومقاطعها المستعملة في اللهجة المصرية، مع إنه استعار منها تراكيب دلالية مثل «لست على بعضك»، وينطقونها «أنت مش على بعضك» وهي تدل على الشخص المضطرب في حالة انفعالية مشحونة بالعاطفة أو القلق أو الترقب، وقد يعبر عن ذلك بحديثه أو بإيماءاته أو بأي أشكال تعبيرية تفضح تلك الشحنة الانفعالية[1]، لكنه استبدل (مش) بـ (ليس) ووصل بها الضمير المنفصل (أنت) فصارت (لست)، وصار التركيب سليمًا من حيث فصاحته مع بقاء دلالته التي كان عليها في لسان العامة، ومثله قوله «ما شربتها» وفي التعبير النموذجي عادة يقال «لم أشربها» إلا إن باكثير جارى التركيب العامي الذي أصبح سليمًا لغويًا بعد حذفه حرف الشين الذي يلحق عادة في ألسنة العوام بمصر في ذلك التركيب، ومن أمثلته في الكلام الفصيح قوله تعالى: ﴿مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ﴿٣﴾﴾ [الضُحى: ٣].

كما نلاحظ أن باكثير قد راوح بين ذكر همزة الاستفهام وحذفها في حواره، فمرة يذكرها مثل «أ فهمت؟»، وتارات أخرى يحذفها مستعيضًا عنها بالتنغيم الصوتي الذي تتولى الشخصيات المتحاورة نطقه وينوب عنهم بعد ذلك الممثلون في حكايته، مثل «قهوة؟ شاي؟» «غازوزة مثلجة؟»، «سكر؟» وتلك الكلمات التي ظاهرها أنها مفردة يدرك المتابع للحوار دلالاتها التركيبة الأصلية، أي أ مشروبك بعض من تلك المشروبات؟ وأ بسكر هي؟

ومن ما اعتادت عليه العوام في حديثها لفظة (بس)، وجاءت هنا في قول بيومي «بس لو تعطيني الدكتورة دواء لحلقي»، وهي كلمة متعددة الدلالة في اللهجة العامية تفهم كل دلالة منها من السياق الذي تذكر فيه فقد تأتي بمعنى الاكتفاء أي تؤدي دلالة كفاية وفقط وحسبك، أو قد تأتي بمعنى الاستدراك أي

(١) معجم الحياة اليومية، ص٤٩٤.

تقوم مقام لكن[١]، والعبارة السابقة أتت فيها بس بمعنى فقط أو حسبي، وقد نص المعجميون على تلك الدلالة لـ (بس) في العربية[٢]، لكنهم اختلفوا في أصالتها في لسان العرب حيث أرجعها أكثرهم إلى أصول فارسية، وأنكر بعضهم ذلك وعده وهمًا[٣]، ومع ذلك فإن العرب قد استعارت كثيرًا من ألفاظ من جاورها من الأمم وعربته وألحقته بلسانها واستعمله شعراؤها وخطباؤها بل وورد عدد من تلك الألفاظ المعربة في القرآن الكريم مثل كلمتي (سندس)[٤] و (إستبرق)[٥] في قوله تعالى: ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾ [الإنسان: ٢١]، إذن فإنه وإن كان لا يستحسن استعمال (بس) في التعبير النموذجي إلا إنه لا غضاضة في استعمالها في الحوار المسرحي مجاراة لاختيار العامة دون أن يطعن ذلك في فصاحته أو سلامته اللغوية.

ونقرأ في المسرحية قول سونيا لبيومي «رح لشغلك»، والمعتاد عند الكتاب في مثل هذا الحال استعمال الفعل ذهب بتصاريفه المختلفة، أما الفعل (راح) فأصل استعماله في اللغة للذهاب أو للمسير في المساء، وبتحديد أدق منذ زوال الشمس عن كبد السماء إلى بداية دخول الليل، ومع ذلك فقد استعمله العرب للمسير مطلقًا في أي وقت كان[٦]، أي جعلته مرادفًا للفعل ذهب، ومنه حديث رسول الله ﷺ في فضل التبكير لصلاة يوم الجمعة: «مَنِ اغْتَسَلَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ غُسْلَ الْجَنَابَةِ، ثُمَّ رَاحَ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ بَدَنَةً»[٧]، أي من مشى إليها وذهب إلى الصلاة فلم

(١) معجم الحياة اليومية، ص١٩٢. (٢) لسان العرب، ١/ ٤٠٧.
(٣) معجم فصيح العامة، ص٧٣.
(٤) الإتقان في علوم القرآن، الإمام السيوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م، ص١٣٥.
(٥) الإتقان في علوم القرآن، ص١٣٠. (٦) المصباح المنير، ص١١١.
(٧) صحيح البخاري، الإمام البخاري، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٧٥م، ٢/ ٢.

يرد رواح آخر النهار[١]، وقد استنبط منه الفقهاء وشراحه دلالته على فضل التبكير إلى المسجد لحضور الخطبة والصلاة وتفاوت أجره بحسبه[٢]، وقد آثرت العامة في أحاديثها الاقتصار على الفعل (راح) لهذه الدلالة أي المسير مطلقًا دون الفعل ذهب، وهو ما فعله باكثير في الحوار بعد اطمئنانه - كما نظن - لسلامته اللغوية.

ومن ما يصادفنا في النص السابق قول بيومي يصف مرارة القهوة وأثره على حلقه: «شرخت في حلقي»، وهو تعبير مجازي يدل على ما يشعر المرء من وجع حاد يتوسط حلقه حتى يحسبه كأن شرخًا أصابه أو حدث فيه انشقاق، فهو مأخوذ من شرخ البعير إذا شق نابه عن لحمته وظهر[٣]، ثم توسع فيه حتى صار الشرخ يدل على أي انشقاق أكان في العظم أو الحائط أو ما شابه ذلك[٤]، وعلى هذا الأساس في تصوري صح ذلك التعبير.

ومن العبارات السائرة في العامية المصرية التي أبقاها باكثير كما هي، وصفهم لذوق الشاي أو القهوة بـ (سكر مضبوط) ومن معاني لفظة ضبط في العامية عدّل[٥]، فكأن المقصود أن كمية السكر في ذلك المشروب تكون معتدلة مناسبة لإحداث التحلية دون زيادة أو نقصان، لكن هذا المعنى غير ظاهر في بعض المعاجم التي أوردت مادة ضبط، وفي (لسان العرب): ضبط الشيء حفظه بالحزم، ورجل ضابط قوي شديد، ورجل أضبط يعمل بيديه جميعًا[٦]، فكيف أتى معنى الاعتدال لذلك التعبير، هل هو من كون العمل بكلا اليدين يتضمن اعتدالاً لأنه عكس الأعسر أو عكس الذي يعتمد على إحدى يديه دون الأخرى،

---

(١) لسان العرب، ٥/ ٣٦٢.

(٢) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، ١٣٠٠هـ، ٢/ ٣٠٦.

(٣) لسان العرب، ٧/ ٧٥.

(٤) المعجم الوسيط، ص٤٩٦.

(٥) معجم الحياة اليومية، ص٣٥٣.

(٦) لسان العرب، ٨/ ١٦.

هل هو من أن العمل أو الشيء المتصف بالاعتدال والتوازن يكسبه ذلك قوة في الانتفاع به وحفظًا من الإهدار أو الانتقاد، أمر محتمل وإذا صح يكون هذا نوعًا من التطور الدلالي للكلمة، لكني وجدت الزمخشري يقول إن من مجاز ضبط قولهم: فلان لا يضبط عمله أي لا يقوم بما فوض به، ولا يضبط قراءته: لا يحسنها، وبلد مضبوط مطرًا: معموم بالمطر(١)، فربما قيس عليها مشروب مضبوط سكرًا إذا عم السكر كل جزيئاته، ويعرف ذلك بطعمه فلا يكون السكر مثلاً راقدًا في أسفله فقط، وقريبًا مما ذكره الزمخشري ما ورد في (المعجم الوسيط): يقال ضبط فلان البلاد وغيرها قام بأمرها قيامًا ليس فيه نقص(٢)، فكأن سكر مضبوط أي ليس زائدًا عن حده ولا ناقصًا عنه، وهذا المعنى قريب مما ذكرناه أولاً عن معنى الاعتدال، والحاصل أن ما نطقته العامة من هذا التعبير لا يخلو من أن يكون له وجهًا لغويًا صحيحًا يجعله مقبولاً لاستعماله في الحوار المسرحي كما فعل باكثير.

ومسك الختام مع باكثير نقف عند كلمة «عقبى لك» وهي كذلك من الكلمات التي يكثر العامة من استعمالها في المناسبات السعيدة، ومعناها الدعاء لك بأن تعقب صاحب المناسبة السعيدة وتليه فتنال ما نال من خير(٣)، وأصله ما ورد في (اللسان): أن العرب تقول العقبى لك في الخير أي العاقبة(٤)، لكن يبدو أن العامة قد تخففت من اللام مع كثرة الاستعمال فحذفتها، أو أنزلتها منزلة مصادر كثيرة تستعمل للدعاء دون لام التعريف مثل سقيًا وغفرًا ونحو ذلك، نسأل الله تعالى أن يحسن عاقبتنا ومآلنا في الأمور كلها.

---

(١) أساس البلاغة، الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ١/ ٥٧٣.
(٢) المعجم الوسيط، ص٥٥٣.
(٣) معجم فصيح العامة، ص٢٩٥.
(٤) لسان العرب، ٩/ ٢٩٩.

المبحث الثاني

النقد التطبيقي

١

ويشمل نقده الذاتي لبعض مسرحياته، ونقده لبعض ما اطلع عليه من مسرحيات، ومراجعاته النقدية لبعض منتقدي مسرحه.

مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم:

تحكي المسرحية قصة أهل قرية من قرى الريف المصري عقدوا العزم على شراء الأرض التي فيها يعملون وكانت تابعة لشركة أجنبية، وبينما هم يجمعون المال اللازم لذلك إذ مر مصادفة بالقرية أحد الأثرياء يُدعى (حامد أبو راجية) فتوهموا من شدة حرصهم على شراء الأرض أنه جاء لينافسهم على شرائها من الشركة:

خميس: حامد بك أبو راجية في المحطة.

الجميع (في ذعر): حامد بك أبو راجية؟!

خميس: شاهدته بعيني، ومعه وكيله.

الجميع (في وجوم): حامد أبو راجية في الناحية؟!

شنودة: شم ريحها وحضر في الوقت المناسب، شم ريحها الثعلب!

سعداوي: والعمل يا معلم؟

شنودة (في يأس): ما دام حامد بك أبو راجية دخل فيها...

عوضين: هو حامد بك أبو راجية ورانا ورانا

تهامي: واقف لنا بالمرصاد، كل ما يلقى في الناحية فدان طين يخطفه[١].

ثم استقر رأيهم على أن يدفعوا لهذا المنافس مبلغًا من المال مقابل تنازله عن منازعتهم في هذه الصفقة وتركها لهم، وجاراهم هذا الثري في وهمهم هذا فقبض منهم الثمن غنيمة باردة:

(١) الصفقة، توفيق الحكيم، مكتبة مصر، القاهرة، ص٣٧.

الوكيل: رجعت لك بعلاوة خمسين.

البك: خمسين جنيه؟!

الوكيل: تفضل! يكون وصل سعادتك مبلغ مائتين جنيه بالتمام، ما له؟! خسرنا حاجة؟! دخلنا الكفر بالطبل والزمر، دماغنا فارغ وجيبنا فارغ، خرجنا بمبلغ وقدره بدون مجهود، لمجرد السكوت، يعني مكاسب على طول الخط بدون مجازفة وبدون ما يخرج من جيبك مليم[1].

وكانوا قد اقترضوا ذلك المبلغ من تُربيّ مراب هو (الحاج عبدالموجود) كان يسلب أكفان الموتى الذين يدفنهم فيبيعها في البندر حتى كون من ذلك ثروة. وما كان يعلم بسره الخطير هذا غير شخص واحد هو (خميس أفندي) معاون مخزن الشركة، فاتخذه سلاحًا يهدد به عبدالموجود حتى أرغمه على التنازل لأهل القرية عما اقترضوه منه:

تهامي: يعني جميع ما دفعنا...

عوضين: يعني كافة ديوننا للحاج...

سعداوي: كل سلفياتنا الخاصة بمشترى الأرض...

خميس: مشطوبة.

الجميع (صائحًا فرحًا): مشطوبة؟!

الحاج عبدالموجود (همسًا لخميس): أنت غرضك تجردني من مالي يا خميس أفندي؟!

خميس (هامسًا له): بعد ما جردت أمواتهم من الكفن، جرد نفسك من

(١) الصفقة، ص٨٨.

قرشين واسترهم[١].

وبذلك أعاد خميس المال الذي سلبه عبدالموجود من أموات القرية فرده على أحيائها، وتم لهم شراء الصفقة فتحقق لهم أملهم المنشود.

بنى باكثير نقده لتلك المسرحية على تقسيم عناصر الفن المسرحي فيها، بحيث استطاع الإبانة عن نواحي الجمال والقوة فيها واستكناه ناحية التميز التي أفصحت عن مقدرة مؤلفها المسرحي توفيق الحكيم وبراعته في خلق مسرحيته.

الفكرة:

لاحظ باكثير أنها تتمثل في أن الرغبة في التحرر والإصلاح إذا تسلطت على قوم وتغلغلت في نفوسهم بحيث تصبح عندهم مسألة حياة أو موت، دفعهم ذلك إلى التعاون والتكاتف، ورفعهم إلى مرتبة التضحية في سبيل الهدف المشترك ولا بد حينئذ أن يبلغوا الهدف مهما تقم في طريقه من مصاعب وعقبات، ورأى أن هذه الفكرة لو عالجها مؤلف آخر غير توفيق الحكيم لربما انتهت به إلى تأليف دراما جادة خالية من روح الفكاهة، وسيكون نجاحها حينئذ مشكوكًا فيه، لكن الحكيم صاغها في قالب فكاهي فجعلها كوميدية ضاحكة ساخرة تحمل في تضاعيفها من روح الفكاهة العذبة والسخرية الناعمة ما يعتقها من إسار الزمن ويبرر وجودها بقطع النظر عن انطباقها أو عدم انطباقها على الأحوال السائدة، ومن ثم استطاع الحكيم ببراعة أن يضمن نجاح مسرحيته حين اختار لها القالب الكوميدي الذي يتسع لما قد لا تتسع له الدراما الجادة.

القالب الفني:

رأى باكثير أن براعة الحكيم قد تجلت في اختياره للإطار الفني لخلق

---

(١) الصفقة، ص١٥٢.

مسرحيته وشخوصها، فلو أن مؤلفًا آخر غير توفيق الحكيم عالج تلك الفكرة وأراد لها جوًا فكاهيًا لربما عمد إلى خلق شخصية هزلية واحدة أو أكثر تثير الضحك بشكلها أو شذوذ تصرفها أو النكات التي تلقيها فأضافها إلى أشخاص روايته ليلطف بها من جوها الصارم. وقد ينجح هذا المؤلف في تحقيق غرضه إذا كان بارعًا في المزج بين اللون الصارم واللون الضاحك بصورة لا يظهر فيها الافتعال ولا الإقحام أي إذا أفلح في جعل هذه الشخصية المضافة عنصرًا أساسيًا في صلب المسرحية، لكن الحكيم بمقدرته الفنية العالية سلك طريقة أخرى أشق وأصعب ولكن نجاحها أثبت وأضمن. ذلك أنه بحث عن محور أساسي يكون من طبيعته أن يصبغ العلاج كله من أوله إلى آخره بالصبغة الفكاهية. ورأى باكثير أن الحكيم وجد ذلك المحور اللطيف في ما يلحظ عادة في عامة أهل الريف من العقيدة المتأصلة في نفوسهم أنهم وإن كانوا أميين أو محرومين من التعلم في المدارس إلا أنهم يمتازون على مواطنيهم من أهل المدن بتلك الفطنة الطبيعية التي يطلقون عليها (الحذاقة) وهي مزيج من الذكاء والدهاء والمكر مما يظنون أن ليس لأهل المدن مثل ما عندهم منه. فما ظنك بقوم يعتقدون أنهم أذكياء فإذا هم يبددون كثيرًا من جهودهم في محاولة إيجاد حلول لمشكلات وهمية ليس لها وجود إلا في أذهانهم؟

وقد جعل الحكيم التصميم الشكلي لمسرحيته مقسمًا إلى ثلاثة فصول مفردة أي دون أن يقطع الفصول إلى مشاهد أو مناظر، بل إنه التزم لها منظرًا واحدًا هو ساحة القرية تجري فيه حوادث الفصول الثلاثة، فرأى باكثير أن المؤلف قد نجح في ذلك التصميم إذ اختار لمسرحيته أكمل الأشكال المعروفة وأوفقها ولا سيما للنوع الكوميدي.

كما رأى أن الحكيم قد نجح في تدبيج الحوار ورسم الشخصية، وتمكن من

قوة الحبكة بين هذين العنصرين، فالحوار في هذه المسرحية يفضل حوار مؤلفها في كثير من مسرحياته الأخرى فهو هنا لا يعتمد على المقابلات الذهنية، بل يستند إلى التيار النفسي الذي يجري في أعماق أشخاص الرواية من وراء كلامها المنطوق، ومفهوم من هذا أنه وفق أيضًا في التشخيص أو رسم الأشخاص قدر ما وفق في الحوار.

كما تنبه باكثير لناحية أخرى في هذه المسرحية خرج فيها الحكيم عن سيرته المعتادة في سائر مسرحياته، تلك هي واقعية المسرحية، لقد تحرر هنا من ذلك الاتجاه التجريدي الذي أولع به كثيرًا حيث يقيم مسرحياته على ألوان من الصراع الذهني كالصراع بين العقل والقلب، أو بين الفن والحياة، أو بين الواقع والحقيقة... إلخ، مما أفقدها كثيرًا من حرارة الواقع وجعلها أصلح للقراءة منها للتمثيل على المسرح، وقال باكثير إنه مقتنع أشد الاقتناع أن فن توفيق الحكيم الأصيل يكمن في مسرحياته الواقعية هذه وإن لم يشتهر بها كثيرًا، أكثر مما يكمن في مسرحياته التجريدية الذهنية التي اشتهر بها أكثر، وأنا لا أعني بالطبع واقعية الموضوع بل أعني واقعية العلاج، فقد يكون الموضوع واقعيًا بمعنى أنه من الموضوعات العصرية ولا يكون العلاج كذلك، كما قد يكون الموضوع تاريخيًا أو أسطوريًا ويعالج مع ذلك علاجًا واقعيًا.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

نقد باكثير لمسرحياته
مسرحية (سر الحاكم بأمر الله):

نقد باكثير مسرحيته التاريخية (سر الحاكم بأمر الله)، إذ جعلها مثالاً لما يكون فيه الموضوع سابقًا للفكرة، ويقصد بالموضوع هنا شخصية الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، لكونها «شخصية عجيبة غريبة شديدة التعقيد»[1]، على أن تأتي الفكرة لتكشف سر الغرابة في تلك الشخصية وتحل عقدتها، فتأتت له في ادعاء استغراقه في التصوف ليتصل بالله كما أراد، ثم ليصبح هو الإله نفسه كما دبر له غيره، وهو شخصية رجل فارسي يُدعى (حمزة الزوزني):

الحاكم: أتدري ما هذا يا حمزة؟

حمزة: نعم هذا كتاب (الناطق).

الحاكم: لقد خدعتني يا حمزة بهذا الكتاب.

حمزة: معاذ الله يا مولاي أن أخدعك، إنه حجتك على الناس.

الحاكم: بل غررتني به يا ملعون، واستدرجتني إلى دعوى الألوهية.. خذ كتابك يا لعين.

حمزة: فيم يا مولاي ترمي بحجتك؟ أليس ما فيه حقًا كله؟ ألست أردت الوصول إلى درجة الألوهية يا مولاي فبلغتها؟

الحاكم: ويل لك! أردت الوصول إلى ذلك دون أن أدعو الناس إلى عبادتي، إنما أردت أن أتجرد عن الضعف الإنساني بالرياضة التي كنت أقوم بها، وقد أوشكت أن أصل إلى غايتي لولا أن غررتني بهذا الكتاب،

(١) فن المسرحية، ص٤٩.

فأفسدت عليَّ أمري[١].

رأى باكثير أنه قد وفق في هذه المسرحية فكرة وموضوعًا، ومع ذلك نجده يعترف بإخفاقه في بعض تفاصيلها، أعاده إلى حشره «أمورًا من سيرة الحاكم لا صلة لها بالفكرة الأساسية»[٢]، ذكر من بينها ما رواه التاريخ عن عقاب الحاكم لمن يأكل نبتة الملوخية من مواطنيه، ذلك لأن الكاتب المسرحي يجب أن يكون رائده في اختيار الأحداث ما يخدم فكرته، لا تقصي مجريات التاريخ كما هي بتفاصيلها مثلما يفعل المؤرخ، ومع ذلك فإن ذكر شأن الملوخية أتى عرضًا في أسطر قليلة في سياق دال على غرابة أحكام الحاكم في مجلس قضائه الذي احتوى من الأحكام على ما هو أغرب وأشنع:

المساعد: هذا عامر بن علي، متهم بأكل الملوخية، وله شبهة يريد إنصاف أمير المؤمنين.

الحاكم: أأكلت هذه البقلة؟

عامر: نعم يا أمير المؤمنين.

الحاكم: ألم تدر بأننا حرمناها؟

عامر: بلى يا مولاي، قد حرمها أمير المؤمنين لأن الباغي معاوية ابن هند كان يحبها.

الحاكم: نعم، ففيم أكلتها؟

عامر: بلغني يا أمير المؤمنين أنه كان يستأثر بها دون الناس بغيًا منه

(١) سر الحاكم بأمر الله، علي أحمد باكثير، مطبوعات مكتبة مصر، ص١٣٦.
(٢) فن المسرحية، ص٥١.

وعدوانًا، فأكلتها إرغامًا لأنفه، وخلافًا لأمره وتحديًا لمشيئته، وحاشا لأمير المؤمنين أن ينتقم له مني.

الحاكم: أما إنك للبيب! انج بحياتك مني واحذر أن تعود لمثلها[1].

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) سر الحاكم بأمر الله، ص٥١.

مسرحية (الدكتور حازم):

نقد باكثير نفسه في مسرحيته الاجتماعية (الدكتور حازم) بأن حشر فيها فكرتين منفصلتين في عمل مسرحي واحد، بحيث تبدأ الفكرة الثانية بعد انتهاء تحقق الفكرة الأولى[١]، وهاتان الفكرتان اللتان تعاقبتا في هذه المسرحية تمثلت أولاهما في فكرة أحقية الولاية في البيت بين الأب البليد والابن الرشيد، ثم فكرة تدخل الحماة في شئون أسرة ابنتها.

فالأحداث تجري أولاً بين الابن (حازم) وأبيه (شريف) وزوجة الأب (حكمت)، حول مصروف البيت الذي مصدره الابن، لينتهي الصراع بموافقة الأب وزوجته على التسليم بحق الابن في تدبير ذلك المصروف، في مشهد مؤثر:

شريف: حازم يا بني أأنت تعالجني؟ دعني يا حازم أموت، لا تعالجني، أريد أن أموت، لا أريد أن أعيش.

حكمت: بعد الشر عنك يا عزي، تعيش لأولادك بجاه النبي.

شريف: بل سأموت من أجل أولادي، سأموت، خير لي ولهم أن أموت حتى يهتم بأمرهم ابني حازم.

حازم: أرح نفسك يا أبي، واطرد عنك هذه الأفكار فإنك بخير.

شريف: لا تقل هذا يا بني، إني لا أريد أن أكون بخير، لا أريد أن أكون حائلاً بينك وبين الاهتمام بأولادي وأسرتي.

حازم: أبي، أساخط أنت عليَّ؟

شريف: كلا يا بني، سامحتك في كل شيء، أنا راض عنك كل الرضا،

(١) فن المسرحية، ص٥١.

وفخور بك يا حازم، لست بحاجة إلى أن أوصيك بالأسرة خيرًا، ففيك البركة يا بني، ربنا يبقيك لهم.

حازم: بل أبقاك الله لنا جميعًا يا أبي، إنني آسف جدًا لما كان مني من الإعراض عنك.

شريف: لا لوم عليك يا بني، أنت معذور في ما فعلت، أنا الذي كنت مخطئًا في حقك، فقد كان عليَّ حين رزقني الله ابنًا رشيدًا مثلك أن أفوض شئون البيت كلها إليك تتصرف فيها بحكمتك وتدبيرك، إذن لما أصابتنا هذه المتاعب كلها[1].

والأحداث الثانية تجري بين الابن (حازم) وزوجته (ناهد) وحماته (أمينة) في انفراد أسرة الابن الجديدة بالمصروف لخاصة شئونها دون أسرة الأب، لينتهي الصراع بجعل المصروف شركة بين الأسرتين، كما يتضح من هذا الحوار بين الحماة وزوجها (صبري):

صبري: زوجها وحده هو الكفيل بمستقبلها ومستقبل أولادها، أما أنا وأنت فلن ندوم لها.

أمينة: نعم نحن لا ندوم لها، ولذلك كان علينا أن نختار لها زوجًا يضمن لها هذا المستقبل، لا كهذا الذي يضيع دخله كله في الإنفاق على أبيه وأسرة أبيه، ويؤثر مصلحتهم على مصلحة زوجته.

صبري: هذه رجولة من الدكتور حازم تستحق الإعجاب والتقدير، أن يضطلع بالإنفاق على بيته وبيت والده، فهل تريدين لابنتك ضمانًا أعظم من هذا الضمان؟ إنني لم أختره لابنتي لغناه أو لجاهه، بل لهذه الرجولة التي

(١) الدكتور حازم، علي أحمد باكثير، مطبوعات مكتبة مصر، ص٩٤.

توسمتها فيه[١].

وبذلك اكتملت شخصية الدكتور حازم في ظهور أصالة حزمه ليس على أبيه فقط، بل على زوجته أيضًا، ومن ثم أثبت أنه ليس ابنًا عاقًا، بل هو ذو شخصية قوية أثبتت قوتها من خلالها ثباتها أمام إغراء الزوجة، وكم من أبناء يقوون على آبائهم ويضعفون أمام زوجاتهم وأهليهن.

ومن ثم فلئن كانت أحداث المسرحية منفصلة شكلاً وفكرة، كما رأى المؤلف، إلا أنها متماسكة من حيث كمال الشخصية الرئيسة التي حملت المسرحية اسمها عنوانًا لها، ومن ثم فهي مسرحية شخصية بالدرجة الأولى، وهي باسمها (حازم) حملت طابعًا رمزيًا لرب الأسرة الحازم. وكذلك نرى المسرحية متماسكة من حيث الموضوع، فالموضوع واحد، وهو ولاية البيت، وإنما اختلف فقط مثير الصراع، وهو في كلا الحالتين ذو صورة واحدة، امرأة عنيدة بإزاء شخصية ضعيفة مرتبطة بالدكتور حازم، ففي الأولى امرأة الأب مع أبيه، وفي الثانية أم الزوجة مع زوجته.

ومن ناحية أخرى نرى بوادر تبرم الحماة (أمينة) منذ بداية المسرحية بصرف الدكتور حازم دخله على أهله، وذلك في حوار مع ابنتها (ناهد) المخطوبة له:

أمينة: إنه والله لجدير باهتمامك وحبك، فهو شاب نبيل الخلق، ناجح في عمله، لولا...

ناهد: لولا ماذا يا أماه؟

أمينة: لولا أنه ينسى نفسه، ويدع غيره يتمتع بثمرة عمله.

---

(١) الدكتور حازم، ص١٢٠.

ناهد: هذه منقبة يا أماه تدل على كمال رجولته، فكثير من الشبان من نجح في عمله، ولكن قل فيهم من يهتم بواجبه نحو والديه وأهله كما يفعل حازم.

أمينة: ولكن هذه التي تسمينها منقبة هي التي وقفت، وتقف إلى اليوم، عقبة في سبيل إتمام زواجه منك، فكلما ألححنا عليه في التعجيل بالزواج اعتذر إلينا بأنه لم يوفر بعد المال اللازم، وأنى يتيسر له ذلك وأبوه يستولي على كل راتبه ودخله[١].

فكان أمرًا متوقعًا أن يحدث ذلك الموقف من الحماة بعد الزواج، ليس القارئ وحده المتهيئ له، بل كذلك شخصية المسرحية الدكتور حازم كان متوقعًا لحدوث صدامه مع حماته ومتهيئًا له، وعبر المؤلف نفسه على لسانه عن هذا التوقع حيث قال: «قد علمت أن هذا سيحدث يومًا ما، فليكن اليوم لننتهي من أمره»[٢]، ومن ثم تحقق، برأيي، لفكرتي المسرحية التداخل الذي أراده واشترطه باكثير لنجاح وجود فكرتين في المسرحية الواحدة[٣].

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) الدكتور حازم، ص٣٥.
(٢) الدكتور حازم، ص١١٤.
(٣) فن المسرحية، ص٣١.

مسرحية (مأساة أوديب):

وزع علي أحمد باكثير شخوص المسرحية وحوادثها على رموز من الواقع العربي في مصر وفلسطين، وكانت قد صدرت في مطلع الخمسينيات في أجواء سقوط فلسطين وقيام الثورة في مصر، فأسقط مسير الأحداث على مسرحيته، فالنبوءة الكاذبة التي لقيت رعاية وتدبيرًا لفترة طويلة حتى وقعت المأساة، هي (وعد بلفور المشئوم) الذي تحقق بالمكائد المتعاقبة ردحًا من الزمن حتى تحققت مأساة فلسطين، وضحية النبوءة - أي أوديب - خضع لأسباب تحققها، وانساق لخطواتها، تمامًا كما حدث للعرب الذين وقعوا في خدع أعدائهم المدبرة، حتى هزموا وضاعت أراضيهم. يقول باكثير: «لقد أعلن لوكسياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب، ثم وجه الأحداث نحو تحقيق هذه النبوءة حتى تحققت، وكان أوديب هو الذي سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة، متحديًا تلك النبوءة حتى وقع في صميم المأساة طبقًا لخطة مرسومة، لا يدري هو عنها شيئًا، تمامًا كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل، متحدين بزعمهم كل القوى التي تناصر إسرائيل، حتى وقعوا في صميم المأساة، طبقًا لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئًا»[(١)].

أما سوء استغلال كهنة المعبد لمكانتهم الدينية وسيطرتهم على أراضي طيبة التي أصابتها جراء ذلك ألوان من النكبات، ثم ما انتهت به المسرحية من انتصار عليهم، وانكشاف أمرهم، وتوزيع ثرواتهم على الشعب، كل ذلك ربطه باكثير رمزًا للإقطاع الذي كان متحكمًا في أراضي مصر وشعبها المنكوب، حتى أتت الثورة لتصادر تلك الأراضي، وتوزعها على الفلاحين العاملين فيها، وتحجم

(١) فن المسرحية، ص١٠٨.

سطوة المتاجرين بالدين من بعض أدعيائه، يقول باكثير: «تلك الحركة الدينية التي كانت في الأصل منار هداية وإرشاد، ثم انقلبت مطية لبلوغ المطامع الشخصية، وأضحت خطرًا يتهدد البلاد بالدمار، ألا تجدون لها مشابهًا في معبد دلف الذي تحول من مركز هداية وإشعاع إلى سوق تجارة وأطماع، ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الأراضي على شعب طيبة، ألا يذكركم ذلك بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع؟»(١).

إن شخصية لوكسياس، كاهن معبد أدولف ومدعي النبوءة ومدبر حيلها، هي شخصية رمزية بالدرجة الأولى إذ جعلها باكثير رامزة لضروب من أسباب الشر، فهو يذكرك كما يقول باكثير: «بالاستعمار من وجه، وبالإقطاع من وجه ثان، وبالحركة الدينية الحائدة عن سبيلها من وجه ثالث»(٢).

وهكذا يمضي باكثير في توزيع رموز الأحداث والشخصيات على الواقع العربي ولا سيما في مصر وفلسطين، لكن كما يقول: «لا على أساس الرمز الجزئي الذي يخص كل شخص أو كل حادث في أحدهما بشخص أو حادث في الآخر، ولكن على طريقة الرمز الكلي الشائع في المسرحية كلها... كالسيمفونية التي يثير توقيعها في نفسك مختلف المشاعر والأحاسيس، دون أن تستطيع على التحديد أن تقول هذه النغمة تثير كذا وكذا من المشاعر، وهذه النغمة تثير كذا وكذا من الأحاسيس»(٣).

وقد أشار عدد من النقاد إلى هذا التفسير الرمزي لباكثير عن مسرحيته، فمن هم من قبله وأيده، ومنهم من رفضه وصد عنه، فممن قبله الناقدة المصرية مديحة

(١) فن المسرحية، ص١٠٨.
(٢) فن المسرحية، ص١١٠.
(٣) فن المسرحية، ص١١٠.

عواد في دراستها عن مسرح باكثير، فقالت: «حاول باكثير أن يوازي بين تلك الدلالة الأولى للمسرحية وبين الدلالة التي تعكس واقعنا العربي، وخاصة بين حرب فلسطين والثورة المصرية بدقائقه وتفاصيله»[١]، وقد وافقتْه على تلك الدلالة الرمزية إجمالاً، حيث قالت: «لا يملك مشاهد المسرحية أو قارئها إلا أن يوافق المؤلف فيما قاله عن الدلالة الرمزية التي تقع من الدلالة الطبيعية في مسرحيته موقع الصدى من الصوت، لأن الرمز فيها جاء كليًا شائعًا في المسرحية كلها»[٢].

وفي طليعة من رفض ذلك التفسير يأتي الناقد الحضرمي عبدالله حسين البار، إذ رأى أن هذا التفسير له بعد سياسي «لا يتسق مع عتبة التصدير»[٣]، أي الآية التي صدر بها باكثير مسرحيته ﴿وَلَا تَتَّبِعُواْ خُطُوَٰتِ ٱلشَّيۡطَٰنِۚ﴾ ، بل رأى أن «مثل هذا التفسير يفرغ المسرحية من بعدها الأيديولوجي ذي المنظور الإسلامي على الرغم من تجليه فيها»[٤]، ومن ثم فإن المسرحية «لا علاقة لقضية فلسطين بها من أي وجه من الوجوه»[٥]، وإن لجوء الكاتب باكثير لذلك التفسير، كما يرى البار، «عائد إلى الظرف الاجتماعي والسياسي الذي قال فيه باكثير تفسيره ذاك، فهو لم يصرح به إلا بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م في مصر، وهو كتب المسرحية ليعالج بها وضعًا اجتماعيًا وسياسيًا كان موجودًا في مصر قبل الثورة، وفي المسرحية ينتصر باكثير لعناصر بدت في منظور الثورة خصومًا وأعداء، فكان لا بد له من تقية يتوارى خلف غمامها، فقال ما قال»[٦].

---

(١) مسرح باكثير، ص٢٧٦.
(٢) مسرح باكثير، ص٢٧٥.
(٣) بعيدًا عن الشعر قريبًا من النثر، د. عبدالله حسين البار، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ٢٠١٢م، ص٢٢٨.
(٤) بعيدًا عن الشعر قريبًا من النثر، ص٢٢٨.
(٥) بعيدًا عن الشعر قريبًا من النثر، ص٢٣٧.
(٦) بعيدًا عن الشعر قريبًا من النثر، ص٢٣٨.

الفصل الرابع

مراجعات باكثير لناقديه

المبحث الأول

حول مسمار جحا

نشرت الصحافة نقدًا لبعض النقاد لبعض من مسرحيات باكثير التي صدرت أو عرضت في المسارح المصرية، وقام باكثير بمراجعة بعضهم، مفندًا المآخذ التي نقدها عليه في عمله المسرحي سواء في بنائه أو أفكاره، وتمثلت تلك المراجعات في المسرحيات (مسمار جحا)، و (مأساة أوديب)، و (حبل الغسيل)، ونبتدئ في هذا المبحث بمسرحية (مسمار جحا) التي انتقدها الناقدان عبدالفتاح البارودي، وأنور فتح الله.

رأى الناقد عبدالفتاح البارودي أن فكرة مسرحية (مسمار جحا) لا ترقى إلى أن تكون من الحقائق الكبرى الخالدة؛ لأن موضوعها محلي وهو استعمار الغرب للشرق، وهو أمر طارئ لا يدوم بل قد ينعكس يومًا ما[١].

لكن باكثير على العكس مما ذكره البارودي رأى أن فكرة مسرحيته تمثل حقيقة كبرى خالدة إذ «تصور الصراع الأزلي بين الحق الأعزل والباطل المسلح، بين الظالم المعتز بقوته والمظلوم المتمسك بحقه المطالب به»[٢]، ومن ثم فإن حصرها في موضوع استعمار الشرق للغرب يمثل نظرة سطحية لمدلول المسرحية. وهو محق في ذلك، ولا سيما أن المسرحية لا تشير إلى أي نطاق جغرافي مكاني أو تاريخي زماني لأحداثها.

ويقول الناقد أن جحا قد دبر أمر ثورة للفلاحين بحيث «لا يجد الحاكم وسيلة لإخمادها سوى ترضيته وتوليته قاضي قضاة الدولة يعيش بعد ذلك منعمًا

(١) مسمار جحا، عبدالفتاح البارودي، الثقافة، ع٦٧١، ٥/ ١١/ ١٩٥١م، ص٢٨.
(٢) مسمار جحا، علي أحمد باكثير، الثقافة، ع٦٧٤، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م، ص٢٧.

مترفًا، لكنه في دخيلة نفسه يشعر بالندم وما يزال يؤنبه ضميره لإيثاره المنفعة الشخصية على مصلحة الشعب»[١].

وهنا يأتي باكثير ليخطئ الناقد في فهمه لشخصية جحا، فرأى أن جحا إنما دبر الثورة لمصلحة الفلاحين، وتبادل الأدوار مع حماد، فهذا يؤججها، وهو يفاوض الحاكم لإخمادها بتحقيق مطالب الثائرين الاجتماعية، وكان توليته للقضاء برغبة من الحاكم لغرض الاستفادة من عقلية جحا ومكانته في أوساط مواطنيه[٢].

والحقيقة أن قارئ المسرحية يصاب بالحيرة للانتقال المفاجئ في حال جحا بين المشهد الثاني الذي يبدو فيه جحا منكوبًا معزولاً مغضوبًا عليه، والمشهد الثالث الذي يظهر فيه متنعمًا متقلدًا لمنصب عال دون أدنى تمهيد، ويظل مذهولاً حتى يسترق السمع لحديث جحا وعبدالقوي عن ما جرى[٣]، وهو حديث حواري مقتضب تداخله انقطاعات، بحيث لا يستطيع القارئ تبين ما حدث بصورة جلية، لذا نرى الناقد محقًا في رؤيته لمقصد جحا لضبابية ما دار بينه وبين الحاكم عند مفاوضته، ولا سيما أن باكثير قد افتتح المشهد الثالث بارتياع جحا من الآية التي تقول: ﴿وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُۥ مِنْهُمْ﴾ [٤]، ودلالتها على الولاء المخالف ظاهرة، أما قول باكثير أن الحاكم قد أراد الاستفادة من جحا وهذا قد قبل لاستحقاقه للمنصب وليخدم وطنه بسببه، فغير ظاهر في حوار جحا لعبدالقوي وغير ظاهر في حواره مع حماد[٥]، لأنه جاء في سياق الحديث عن خطة الثورة الثانية.

وقول باكثير أن ضيق جحا بالمنصب وتأنيب ضميره له؛ لأنه أخمد الثورة فاستتب الأمر للحاكم الدخيل، وليس لأنانيته، لا يتناسب مع قوله كان يستطيع

---

(١) نقد البارودي، ص٢٩. (٢) رد باكثير، ص٢٨.
(٣) انظر: المسرحية، ص٥٩، دار مصر للطباعة، القاهرة.
(٤) المسرحية، ص٥١. (٥) المسرحية، ص٧٥.

أن يترك المنصب لو أراد السلامة، لأن تركه للمنصب لا يلغي ما استفاده الحاكم من استتباب لوضعه، ومن ثم سيظل سبب التأنيب قائمًا.

والواضح من سياق المشهد منذ مطلعه، مع البؤس الذي رأيناه ينتظر بيت جحا في المشهد السابق له لعزله من منصبه الأول، أن جحا قد طمع في المنصب الجديد، وإن كان قد زين الأمر لنفسه بإفادة أمته من خلاله، ثم ندم على ذلك، ولا يستطيع باكثير أن يلزم قارئه بفهمه من خلال شرحه، لا من خلال نص المسرحية أو سياقها بأن جحا إنما قبل بالمنصب لأنه يرى نفسه كفؤًا له مع سلامة نيته، وليس بالضرورة أن يظهر بطل المسرحية جحا بصورة نمطية مثالية كاملة بل لعله من الخير ألا يبدو كذلك، ولا يشكل ذلك اهتزازًا في رسم شخصية جحا مع إظهاره السريع لندمه وسعيه مجددًا لمشاغبة الظالم والتضحية في سبيل ذلك بالمنصب المكتسب.

ومن جهة أخرى رأى الناقد أن جحا، شخصية باكثير، لا تختلف عن جحا التراثي المعروف، ومن ثم فهو شخصية جاهزة لم نتعرف عليها من خلال المسرحية، فالكاتب احتفظ لجحا «بسمائه ونوادره التي يرويها عنه الرواة»[(١)]، وهي ملاحظة صحيحة في ظاهرها، لكنها لا تثبت عند التحليل، لأن كل نادرة تروى في المسرحية لا تأتي مقحمة بل لها وظيفتها الدرامية في إيضاح موقف من مواقف المسرحية أو بيان نفسية بعض شخصياتها، وهو ما اعترف به الناقد نفسه كما لاحظ باكثير حين قال إن كاتب المسرحية «قد اتخذ إطارها من نوادر وحكايات متواترة، وصب في هذا الإطار مضمونًا يخالف مضمونها الأول»[(٢)]، ومع ذلك فقد أتت بعض النوادر في المسرحية باردة غير متصلة بالحدث لا دلالة لانفصالها عنه، ولا إضحاكًا لكونها معهودة ومكررة.

---

(١) نقد البارودي، ص٢٩.

(٢) نقد البارودي، ص٢٩.

وأشار الناقد إلى أن المسرحية قد خلت من الصراع الفني، وأن كاتبها لم يعر اهتمامًا كبيرًا لما يقوم عليه المسرح من فعل ورد فعل، ودافع باكثير عن مسرحيته بالإشارة إلى مواطن الصراع منها، لكنه، كما أرى، صراع مجادلات لا صراع أحداث تنمو وتتطور، فالحدث وتسلسله المنطقي غير ظاهر، فالجراد كان مجرد مصادفة، ومن ثم فالثورة لم تتطور مسرحيًا، بل لم تكن حاضرة إلا في حوار لخص أسبابها ومسارها ونتائجها، والحدث حول بيع الدار كان مفتعلاً ومفاجئًا وغير ظاهر مسرحيًا أيضًا فلا ندري أباع حماد الدار حقًا، وهل غانم ضحية أم هو جزء من الخطة، وليس بين جحا وزوجته سوى المهاترات اللفظية، وليس هناك أي حدث البتة فشخصية الزوجة نمطية وكما بدأت انتهت.

وناقش الناقد أنور فتح الله المسرحية فنوّه بفكرتها وبنجاح باكثير في اختيار شخصية جحا، ومن ثم فقد «توافر له ما لم يتوافر لغيره من عوامل النجاح وهو الشخصية الروائية المحبوبة من الشعب والموضوع الحي الذي يشغل الأذهان»[(١)]، إلا أنه انتقده في حياكته لبعض مشاهد المسرحية ولا سيما مشهد المحاكمة من ناحيتين، أولاهما «أن المؤلف قد أذاع سر مؤامرة جحا وحماد قبل عرض قضية المسمار، وبهذا قضى على عنصر التشويق في أهم أحداث المسرحية، فأضاع الأثر القوي لهذا المشهد»[(٢)]، وهو يشير هنا إلى الحوار الذي دار بين جحا وابن أخيه حماد في المنظر الثالث على هذا النحو[(٣)]:

جحا: بأي شيء فتح الله عليك؟ هل وجدت القضية المطلوبة؟

حماد: وجدتها يا عمي أو كدت؟

---

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، أنور فتح الله، الرسالة، ع٩٥٧، ٥/ ١١/ ١٩٥١م، ص١٢٦٧.
(٢) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.
(٣) المسرحية، ص٧٥.

جحا: هات أطلعني على ما عندك!

حماد: تبيع دارك هذه، وتشترط على مشتريها أن يبقى لك حق التمتع بشيء ما فيها، شيء غير ذي خطر، رف فيها مثلاً أو حلقة في سقف أو...

جحا: مسمار في جدار!

حماد: مرحى، كأنك يا عمي قد اهتديت إلى...

جحا: نفس الخطة.

حماد: سبحان الله!

جحا: لكني أنا القاضي يا حماد، فيجب أن أهب لك الدار أولاً لتكون أنت البائع لها.

ويدفع باكثير ما رآه الناقد بتصريحه أن «جو المؤامرة ليس هو الأمر المهم الذي يريد المؤلف أن يوجه إليه انتباه المشاهد للمسرحية، فأهم من ذلك الكيفية التي تم بها تنفيذ هذه الخطة»[(١)]، وتتضمن تلك الكيفية كما هو ظاهر في الحوار المنطق الذي على أساسه تشكلت القضية وتم خلاله تبادل الأدوار بين الرجلين، كما يتضمن المناخ الذي نشأت فيه فكرة المحاكمة بين الخصمين حتى يتبين للمتلقي مدى رمزيتها وما ترمي إليه من مغزى، ومن ثم كان من الضروري كشف جزء من الخطة المبيتة بين جحا وابن أخيه وأدوارهما فيها تمهيدًا لمشهد المحاكمة والخصومة «حتى لا يكتنفه الغموض فيضيع بذلك من الأثر القوي لدى المشاهدين أكثر مما قد يضيعه هذا التمهيد»[(٢)]، ومن ثم كان الصواب في هذه

(١) تعقيب على نقد فتح الله لمسرحية مسمار جحا، علي أحمد باكثير، الرسالة، ع٩٥٩، ١٩/ ١١/ ١٩٥١م.

(٢) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.

الجزئية أقرب للمؤلف باكثير.

الناحية الأخرى هو الدخول المفاجئ لزوجة جحا شاكية إلى ساحة المحكمة وقد قطع المتخاصمان شوطًا في المنافحة عن قضيتهما، ومن ثم رأى الناقد أن هذا الحدث المفاجئ قد «أبطل فعل الأحداث السابقة لدخولها، وحول انتباه المشاهد عن قضية المسمار، وهي قضيته، إلى شكوى أم الغصن من زوجها»[١]، وقد اعترف باكثير بأثر دخول امرأة جحا على تصاعد مشهد المحاكمة، لكنه رأى أن دخولها وإن بدا معطلاً للحدث الأساسي إلا أن فائدته تكمن في أنه «يحبس الأثر مؤقتًا عن صعوده في الخط الرأسي ليتسع ويتمدد في خط أفقي ثم يستأنف الصعود إلى الأوج في كتلة أعظم وأضخم»[٢]، وقد تمثل ذلك التمدد الأفقي في الإبانة عن بعض صفات شخصيتي جحا وزوجته وموقفها من هبة الدار المتخاصم عليها وبيعها، لكن الناقد أجاب عن الصفات بأن إبرازها كان ممكنًا في مشاهد أخرى مستقلة، وبأن موقف الزوجة من بيع الدار قد علم مسبقًا «في نهاية المنظر الثالث عندما أرادت طرد حماد من الدار فأجابها بأنه لن يخرج من داره، وكذلك في أول المنظر السادس عندما جعلها تلعن حمادًا لأنه كان السبب في إخراجها من الدار»[٣]، وذلك حيث تقول زوجة جحا: «الله يلعنك يا حماد حيثما كنت، كان لنا قصر كبير يليق بمقامنا وخدم وحشم، إلى أن جاء هذا الشقي فلم يزل يكيد لنا حتى أخرجنا من القصر»[٤].

لكن باكثير أتى بمبرر أقوى لمشهد الدخول، هو استغلال الحاكم لانشغال جحا بزوجته الشاكية الغاضبة للانفراد بغانم ليقنعه بالتنازل عن داره مقابل رشوة

---

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨. (٢) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.
(٣) رد على تعقيب، أنور فتح الله، الرسالة، ع٩٦٠، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م، ص١٣٤٨.
(٤) المسرحية، ص١٤١.

كما يفهم من اختلائه به[١]، ليعقبه إعلانه المفاجئ لتنازله عن داره لحماد[٢]، إلا أن باكثير قد بالغ في إطالة مشهد الدخول فزاد عن حاجته في ما أراد له تحقيقه، إذ كان كافيًا أن تدخل شاكية فينشغل جحا قليلاً بتوبيخها وبزجرها بحجة قطعها لسير المحكمة فتخرج وهي مغتاظة تسبقها لعناتها المعتادة، فيتحقق للمؤلف مراده الذي ذكره في فترة وجيزة، أما وقد أطال بإيقاف المحكمة وإنشاء محكمة جديدة وتبادل التعليقات الساخرة بين جحا وزوجته التي تنقلنا من جو المحاكمة إلى جوهما العائلي المعهود، فهذا كله شتت تركيز المتلقي وأربك نفسيته، ومن ثم رفض الناقد قول باكثير أن هذا المشهد قد حبس الأثر النفسي مؤقتًا عن صعوده، لا بل رأى أنه قد قضى عليه، كما يقول الناقد، «لتحول انتباه المشاهد ونفوره من هذه المرأة الثقيلة»[٣]، إذن فالمشكلة لم تكن في دخول هذه المرأة بحد ذاته بل في ما أدى إليه من تعطيل وإطالة واضطراب في الجو العام للمشهد.

وانتقد فتح الله مشهدًا آخر هو مشهد مقابلة الحاكم لجحا في السجن، وكان النقد موجهًا إليه من جهتين، الأولى طول الحديث الحواري الذي انفرد به جحا والحاكم[٤]، والأخرى أن الحوار بينهما خلا من رمزيته، ومال إلى المباشرة والنغمة الخطابية، «وفقد بذلك الضباب الذي يكسو العبارات الرمزية التي تلمح للواقع فتجذب انتباه المشاهد ليتبين نفسه من وراء هذا النقاب»[٥]. ويقع هذا المشهد في المنظر الخامس من المسرحية عقب مشهد المحاكمة الذي يختتم بإلقاء القبض على جحا بعد أن ساءت العلاقة بينه وبين الحاكم[٦]، وقد أجاب باكثير عن طول المشهد بعدم التسليم بطوله، ومع ذلك فإنه يرى على فرض طوله أن

---

(١) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير. (٢) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.
(٣) رد على تعقيب، فتح الله، ص١٣٤٨.
(٤) استغرق الحوار بينهما أكثر من ١٥ صفحة من المسرحية لا يكاد أحد غيرهما يتداخل فيه.
(٥) رد على تعقيب، فتح الله، ص١٢٤٨. (٦) انظر: المسرحية، ص١٠٥.

«الطول لا يعاب إلا إذا لم يأت بجديد»[١]، وقد أشار باكثير بعد ذلك إلى هذا المشهد الطويل في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) فاعترف بطوله، لكنه جعل الحركة فيه ذهنية وقال: «قد يدور الحوار الطويل بين اثنين لا يبرحان مقعدهما، ويكادان يكونان ساكنين تمامًا، ويكون مع ذلك نابضًا بالحركة الدرامية المتجددة، وتجدون مثلاً لذلك في الحوار الطويل الذي دار بين جحا والحاكم الأجنبي في السجن»[٢]، ثم أشار إلى دور نكات جحا التي تنوعت في المشهد فخففت من وقع طوله، وتم من خلالها «عرض الخطوط البارزة في مراحل الصراع بين الحاكم الدخيل والشعب»[٣]، وهذه النكات أتت في سياق ردود جحا الساخرة على الحاكم من مثل هذا المقطع:

جحا: هل جلت جنودكم عن الثغر؟

الحاكم: قد تقرر جلاؤها في خلال ستة أشهر.

جحا: الله يرحمك يا عرقوب، ولقد تركت للعالم تراثًا مجيدًا بعدك!

الحاكم: من عرقوب هذا؟

جحا: رجل خلدت العرب ذكراه، وضربت بصنيعته الأمثال.

الحاكم: ماذا كان يصنع؟

جحا: كان يكثر من المواعيد، وكان يحافظ دائمًا على إخلافها!

الحاكم: يا قاضي القضاة إن الوقت أضيق من أن نضيعه في النكات.

جحا: وقتك يا سيدي ضيق لكثرة أعمالك ومهامك، أما أنا فوقتي في هذا

---

(١) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.
(٢) فن المسرحية، ص٦٧.
(٣) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.

السرداب أوسع من البحر الذي يفصل بين بلدي وبلدك[١].

وقد تكون النكات تراثية، تمثلت في قصة جحا مع زوجته والقطة التي رمتها بأكل اللحم ثم وزنها جحا ليعرف صدق زوجته من كذبها[٢]، وقصة جحا مع صاحب المطعم الذي شكا إليه الرجل الذي تلذذ بشوائه فحكم له بأخذ رنين نقوده مقابل رائحة شوائه[٣]، وقد حكاها جحا مباشرة للحاكم ليدل بها على موقفه من صنيع المحتل الدخيل.

أما رمزية المشهد فرأى باكثير أن الحوار قد احتفظ بقدر منها بحيث اتسعت دلالات عباراته لتشمل صورة الواقع الذي تشير إليه المسرحية وما يماثله أو يقاربه، ومع ذلك فهو يعترف بضعف رمزية المشهد واقترابه من حقيقة الواقع الذي تعالجه مسرحيته، ويبرر ذلك بأن الصراع قد صار مكشوفًا بين جحا والحاكم الدخيل، ومن ثم رأى أن النغمة الخطابية التي سادت جزءًا من الحوار بينهما «لا تصلح فيها غير هذه النغمة لتساوق الحالة النفسية التي عليها جحا أو الحاكم في تلك اللحظات، وإلا كانت افتعالاً غير سائغ ولا مقبول»[٤]. وكان هذا الحوار وما تداخل فيه من خطابية تعلو تارة وتخفت تارة أخرى مفسحة المجال للرمزية أتى كالخلاصة لما أراد باكثير أن يقوله حول رؤيته من العلاقة المتوترة بين الوطني الثائر والدخيل المستعمر، فوضعها على لسان جحا.

كذلك انتقد فتح الله آخر مشاهد المسرحية، وهو المنظر السادس، لأن الخط الأساسي أو الفكرة الرئيسة في المسرحية قد انتهت بنهاية المنظر الخامس بجلاء الاستعمار عن البلاد، وترتب على هذا في نظر الناقد أن «الحركة في المنظر

---

(١) المسرحية، ص١٢٦.
(٢) المسرحية، ص١١٧.
(٣) المسرحية، ص١٢١.
(٤) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.

السادس بدت بطيئة مملة لانعدام ما يشوق المشاهد أو يجذبه»[١]، ويعترف باكثير أن في المسرحية فكرتين أو خطين أساسيين خط سياسي وخط اجتماعي، وأن الأول منهما قد انتهى في المشهد قبل الأخير، لكنه يرى أن «الخطين متداخلان في المسرحية ومرتبطان ارتباطًا وثيقًا، حتى إذا ما انتهى أحدهما وانحلت عقدته لم تنته المسرحية إذ ظل المتفرج ينتظر كيف تحل عقدة الخط الثاني»[٢]، وهو الصراع بين جحا وامرأته في مسألة زواج ابنته ميمونة من ابن أخيه حماد، «خاصة إذا استحضرنا في أذهاننا أن هذا الخط وإن أمكن اعتباره ثانويًا بالنسبة إلى خط الصراع بين الشعب والمحتل الدخيل، إلا أنه هو الخط المستمر في بداية المسرحية إلى نهايتها، فهو، بهذا الاعتبار، الخط الرئيسي في بناء هيكلها، ومن خلال حوادثه تولد خط الصراع الآخر»[٣].

وانتقد فتح الله تكوين ودور بعض شخصيات المسرحية، وبالأساس شخصيتا زوجة جحا (أم الغصن) وابنه (الغصن)، فقد رأى أن باكثير «اقتصر على تصوير الشجار بين جحا وامرأته، وتكرار هذا الشجار في صورة واحدة، تقوم على الشتائم من ناحية أم الغصن، وردود جحا الفلسفية من الناحية الأخرى»[٤]، ومن أمثلة ذلك هذا الحوار بين جحا وزوجته بعد أن علمت بعزله من القضاء[٥]:

أم الغصن: إذن فقد عزلوك يا خاسر يا خائب يا...

جحا: وأي شيء في ذلك؟ كل ولاية مهما تطل مدتها فمصيرها إلى العزل.

أم الغصن: طالما نصحتك يا رجل فلم تنتصح.

---

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.
(٢) فن المسرحية، ص٣٤.
(٣) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.
(٤) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.
(٥) المسرحية، ص٣٥.

جحا: لا حاجة بي إلى نصائحك.

أم الغصن: هذه عاقبة طول لسانك.

جحا: ماذا عند الواعظ غير طول لسانه؟!

أم الغصن: خبرني من أين تنفق علينا بعد اليوم؟

جحا: يا أم الغصن الرزق بيد الله.

أم الغصن: نعم بيد الله لكنه ليس في يدك.

جحا: سيكون في يدي حين أكتسب.

أم الغصن: ما شاء الله.. ماذا تنوي أن تصنع بعد؟ جربت الزراعة فكان يفشو في زرعك الدود أو يأكله الجراد، وجربت العطارة فأفلس دكانك مرة بعد مرة، وجربت...

جحا: بس.. حسبك يا امرأة! سأبحث لي عن عمل، فإن لم أجد فسأشتغل حطابًا.

أم الغصن: حطابًا!

جحا: نعم.

أم الغصن: والله لو اشتغلت حطابًا فلن يدعك حظك التعيس حتى تجد الحطب قد اختفى من البرية، فتنكب الحطابين معك.

جحا: أعوذ بالله من شر لسانك!

أم الغصن: بل من سواد حظك يا منحوس ونكد طالعك!

جحا: أجل لو لم أكن منكود الطالع ما بليت مع عقلي وحكمتي بامرأة مثلك.

أم العصن: أي منا ابتلي بصاحبه، أنا أو أنت؟

جحا: كلانا نكب بصاحبه، أنت نكبت بذي عقل محسوب عليه عقله من رزقه، وأنا نكبت بخرقاء مسرفة لا تبقي ولا تذر.

وعلى هذا النحو تتكرر مشاجرات جحا وزوجته من منظر لآخر، ومن ثم رأى الناقد أنه قد «أدى هذا التكرار في تصوير اللون الواحد في هذه المناظر إلى ركود الحركة المسرحية وانعدام التأثير على المشاهد»[١]، لكن باكثير تمسك بكون شخصية (أم الغصن) من النوع الذي يوصف بأنه (شخصية محورية)، وهي تأتي في المسرحية مكتملة وقلما تتطور، وقال: «إني أخالف الناقد في قوله إن ذلك قد أدى إلى ركود في الحركة المسرحية، والذي خبرته بنفسي أن المشاهد بعد ما عرف أم الغصن من المشهد الثاني كان دائمًا يستطيع أن يتنبأ بما ستتصرف به في مختلف المواقف والأحداث اللاحقة ولكن دون أن يفقد تشوقه إلى مشاهدة ذلك، وتلك طبيعة الشخصية المحورية التي بغيرها لا يمكن أن توجد مسرحية على الإطلاق»[٢]. لكن لا يلزم من اكتمال الشخصية المحورية أن تصبح جامدة ذات لون واحد في تصرفاتها وانفعالاتها وردود أفعالها، وهذا هو ما قصده الناقد وأخذه على عرض باكثير المتكرر النمط لشخصية (أم الغصن) في مختلف المشاهد التي ظهرت فيها، وقال: «كان على المؤلف أن يوزع تصويره لجوانب هذه الشخصية على المناظر التي ظهرت فيها، لا أن يعرض الجوانب المختلفة لهذه الشخصية في كل منظر ظهرت فيه»[٣].

أما شخصية ابن جحا (الغصن) فقد أخذ الناقد فتح الله عليها قريبًا من ما أخذه على شخصية أمه، فرأى أن باكثير قد أوجدها «ليثير الضحك أيضًا، وأورد

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.
(٢) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير. (٣) رد على تعقيب، فتح الله، ص١٣٤٩.

على لسانها بعض نوادر جحا المعروفة، كترغيبه الخاطبات في أخته بقوله إنها حامل في شهرها السادس، وقد أبرزه المؤلف أبله في أقواله وأفعاله واقتصر على إبراز هذا اللون الواحد في كل مشهد ظهر فيه، فهو يبحث عن ديكه، ثم يتخيل أنه ذبح فيبكيه، وهو ينقلب ديكًا، وبهذا التكرار أبطل المؤلف الأثر الذي أراده لهذه الشخصية وهو إثارة الضحك»[١].

ورفض باكثير بدوره نقد فتح الله لشخصية الابن (الغصن)، فهو لم يسلم بأنه قد أوجدها لمجرد الإضحاك، ومع ذلك رأى أنه نجح في انتزاع الضحك من مشاهديها، إلا أن لهذه الشخصية في رؤية باكثير طبيعتها المركبة «إنها تنطوي على سيكولوجية دقيقة تجعلها طرازًا جديدًا في الشخصيات، فهذا البله الذي يتصف به الغصن بله معقد أشد التعقيد، فهو قد ورث عن أبيه خيالاً خصبًا واسعًا ولكنه لم يرث عنه عقله وحصافته، فلم يكن لخياله الجامح من شكيمة تكبحه وتجعله ينتفع به في معالجة شؤون الواقع، فكان ذلك المسخ العجيب الذي يجمع بين النقيضين من ذكاء وبلاهة»[٢]، وهو قد مر خلال تطور المسرحية بأطوار مختلفة رأى باكثير ضرورة الاقتصار في عرضه على لون واحد كي تتبين المراحل النفسية لتطوره، ذلك اللون الواحد هو اهتمامه بديكه المسمى (عرجون).

ثم شرع باكثير في بيان تلك المراحل أو الأطوار حيث قال: «إن هذا الأبله المغفل - فيما يرى الناس - قد أحس - لا شك - مرارة السخرية ممن حوله، فلم يكن بدعًا أن يألف ديكه عرجون ويعتبره حبيبه الوحيد في هذه الدنيا لأنه هو الوحيد الذي لا يسخر به.. هذا هو الطور الأول، ثم اتفق أن ضاع الديك فحزن عليه وتخيل ما أصابه من اللصوص الذين سرقوه.. من ذبح وسلخ وطبخ وأكل

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.
(٢) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.

كأنما يرى ذلك بعيني رأسه فبكاه أشد البكاء، وشغله همه بالديك عن كل ما يضطرب حوله من الأحداث الكبيرة كعزل أبيه من منصبه، وكقدوم الجراد، وهذا هو الطور الثاني. ثم انتقل أبوه إلى بغداد وصار قاضي القضاة فسلا الغصن ديكه بعض السلوان، غير أن حزنه على الديك العزيز ما برح مستكنًا في أعماق نفسه ينتظر أي سبب ليثيره من جديد. وقد جاء هذا السبب لما خرج ليلعب مع رفاقه في الشارع، إذ جره هؤلاء الرفاق إلى دخول الحمام ليحتالوا عليه فيكلفوه دفع أجرة الحمام عنهم جميعًا، فأوهموه بتلك الحيلة الطريفة أنهم قد انقلبوا دجاجًا. وهنا يحار الغصن ويقع في ورطة لأن أمه قد حذرته من إخراج الفلوس التي معه لأي سبب من الأسباب، وإذا خياله الجامح يسعفه بالمخرج إذ خيل إليه حين وقف أمام المرآة أنه قد انقلب ديكًا فهو مثلهم لا يستطيع الآن أن يدفع الأجرة. ولا شك أن لعقدة الديك المستكنة في نفسه أثرًا في ذلك.. فها هو ذا عرجون قد رجع إلى الحياة في شخصه هو فهو إذن سعيد. وهذا هو الطور الثالث طور النقص الذي لم يدم طويلاً إذ جاء حماد فحله.

ثم يحبس أبوه فيحزن لذلك لأن أباه كان شديد العطف عليه، ولم يسخر منه قط، فاتحدت صورة أبيه في نفسه بصورة الديك. ومن ثم رأى تلك الرؤيا العجيبة التي قصها على أبيه في سجنه. إذ رآه كأنه انقلب ديكًا كبيرًا وكأنه ضمه بين جناحيه وقال له: لا تخف يا غصن. أنا ديكك عرجون قد هبطت من الجنة لأراك، فهذا هو الطور الرابع»[1].

لكن الناقد استغرب أن تجمع شخصية واحدة بين صفتين متناقضتين هما البله والذكاء، وقال: «الشخصية التي تجمع بين البله والذكاء وسعة الخيال غير موجودة أصلاً في الحياة من الوجهة العلمية، وبهذا يكون التصوير السيكولوجي

(١) تعقيب على نقد فتح الله، باكثير.

لهذه الشخصية متناقضًا»[١]، وواضح من صنيع باكثير أنه قصد بذكاء الغصن سعة خياله لا قوة عقله، وقد يكون المرء ذا خيال واسع مع قصوره الذهني وهي خصلة معتادة في أحداث السن من الصبيان أو الشباب الصغار، ومن ثم لا غرابة في اجتماع تلك الصفتين في شخصية الغصن، وقد أشار المؤلف في مسرحيته إلى هذه المفارقة كما يبدو من هذا المقطع الذي يخبر فيه الغصن أبويه أنه اصطحب ديكه (عرجون) إلى السوق[٢]:

أم الغصن: ماذا جرى لديكك بعد ذلك؟ هل فر من يدك؟

الغصن: كلا ولكني أطلقته وقلت له: ارجع يا عرجون قبلي إلى الدار.

أم الغصن: ما شاء الله، ارجع يا عرجون قبلي إلى الدار!!

جحا: لمَ لم ترجع به يا بني كما ذهبت به؟

الغصن: كنت أريد أن ألعب مع رفاقي في الشارع.

أم الغصن: ما أغباك! من قال لك إنه يعرف طريق الدار؟

الغصن: كيف لا يعرف طريق دارنا في النهار وهو يعرف وقت أذان الفجر في الظلام؟

جحا: صدقت يا غصن! هون عليك يا بني، أنت ضاع منك الديك وأنا ضاعت مني الوظيفة!

الغصن: كلا، سأبحث عن عرجون في كل مكان حتى أجده، لا أستطيع أن أعيش بدون عرجون.

جحا: سبحان من جعل له هذا الذهن العجيب دون أن ينفعه به.

---

(١) رد على تعقيب، فتح الله، ص١٣٤٨.

(٢) المسرحية، ص٤١.

لكننا نوافق الناقد فتح الله بأن بعض النكات المكررة المتصلة بجحا أو زوجته أو ابنه أتت عديمة الأثر في المسرحية سواء في الدلالة أو في الإضحاك، لأنها كما قال: «أصبحت قديمة بالنسبة للشعب، فكنا نرجو أن يستبدلها المؤلف بنوادر أخرى من خلقه تتصل بالأحداث وتسخر من بعض أمراضنا الاجتماعية»[١].

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) نقد مسرحية مسمار جحا، فتح الله، ص١٢٦٨.

المبحث الثاني

حول مأساة أوديب

كتب الناقد أحمد عباس صالح (١٩٢٩- ٢٠٠٦م) نقدًا لمسرحية (مأساة أوديب) وقف فيه على ما رآه مآخذ في المسرحية، ورأى باكثير أن مجمل تلك المآخذ يعود إلى «فكرتها الفلسفية»[١]، ومن ثم بدأ رده ببيان الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه أسطورة أوديب، وهو «افتراض معرفة القضاء قبل وقوعه بواسطة النبوءة»[٢]، وهو افتراض باطل يرفضه العقل، وبهذا نرى مسرحية سوفوكليس تصور «أن الإنسان ألعوبة في يد القضاء لا حول له ولا قوة، وأن الآلهة تسخر به وتهزأ من آلامه ومصائبه»[٣]، ووقع في التسليم بذلك الأساس أندريه جيد في معالجته للمسرحية، مع أنه أراد لبطله أن يكون ماديًا حرًا فوقع بذلك في تناقض بين غيبية فكرة المسرحية ومادية بطلها. لكن باكثير الذي رفض هذا الأساس برمته أراد بناء معالجته للمسرحية على أساس جديد «يسر له أن يفسر حوادث الأسطورة الأصلية كلها تقريبًا تفسيرًا جديدًا واقعيًا»[٤]، هذا الأساس هو عكس سابقه وهو جهل الإنسان بما قدر له حتى يقع، وهو أساس قائم على منظور إسلامي حيث يقول الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا﴾ [لقمان: ٣٠]، ومن ثم عالج باكثير أحداث المأساة على أنها تمت بكيد بشري لا بتدبير إلهي ووقع أوديب لحسن فطرته ضحية للمكيدة.

وهنا يأتي تساؤل الناقد عباس «من الذي دبر هذه المأساة؟»[٥]، فظنه باكثير

---

(١) مأساة أوديب: رد على نقد، علي أحمد باكثير، الأديب المصري، مايو ١٩٥٠م، ص٢٩٧.
(٢) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٢٩٧.
(٣) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٢٩٧.
(٤) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٢٩٨.
(٥) مأساة أوديب: عرض ونقد، أحمد عباس صالح، الأديب المصري، إبريل ١٩٥٠م، ص٢٤٤.

سؤال استفهام وطلب معرفة، وليس الأمر كذلك لأن كلام الناقد يوضح معرفته لما أراده باكثير من جعل الكاهن هو المدبر أو صاحب المكيدة، ولهذا رأى باكثير الناقد مناقضًا لنفسه وليس الأمر كما رأى، فتساؤل الناقد كان تساؤلاً جدليًا يريد تحقيق المدبر لأمر المأساة في الأصل وهو الإرادة الإلهية، وإن كان الفاعل الظاهر أو المباشر هو الكاهن لذا نجده يقول: «نحن لا نستطيع أن نفصل الإرادة عن الفعل وبالتالي فالتدبير إلهي»[١]، وهو هنا يريد أن يقول إن باكثير لم يختلف في معالجته للمسرحية عن أساس سابقيه سوى أن هذين سلما بمسئولية القدر الواقع بالبشر لا محالة، وهو أراد تحميل المسئولية للكاهن الذي هو بدوره خاضع للقدر كسائر البشر ليتساءل «هل كان يستطيع فيما لو اختلفت إرادته وإرادة الإله أن يغير شيئًا من المقدور؟»[٢].

لقد كان تساؤل الناقد ذكيًا ومصوبًا إلى صميم الأساس الذي اعتمده باكثير الذي لم يستوعب الفكرة التي بثها الناقد من تساؤلاته، وهي الطعن في أساسه الجديد الذي اكتفى باكثير بتكراره دون أن يدافع عنه دفاعًا بينًا، مع أنه تساؤل قديم كثيرًا ما يثار عند الكلام عن حقيقة القدر وعلاقته بالأسباب وبالجزاء، لكن باكثير كان قد أثار هذا التساؤل نفسه على لسان أوديب ووضع الإجابة التي ارتضاها على لسان الكاهن الصالح ترزياس[٣]:

أوديب: أو لم يعلم هذا الإله الحكيم بأن هذا الكاهن الأثيم سيرتكب هذه الجرائم من قبل؟

ترزياس: بلى يا أوديب.

---

(١) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٤.
(٢) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٤.
(٣) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٤٣.

أوديب: فأنى لهذا الكاهن القدرة على تجنب ما كان مقدورًا عليه أن يفعله؟

ترزياس: إنك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لا يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه، قسمًا لو سألته هل كان يشعر يوم ارتكب ما ارتكب أنه كان مدفوعًا إلى ارتكابه لا خيرة له في ذلك، أم فعله بمحض اختياره وإرادته، ليجيبنك إن آثر هو الصدق بأنه كان مختارًا، فكيف تريد يا أوديب أن تنفي عنه تبعة وزره لتلقيها على الإله؟

وللمأخذ الرابع صلة بالمأخذ الأول حيث أبدى الناقد تعجبه من سطوة الكاهن بمحض قدراته على مسرح الأحداث «لقد تحكم في مصير كائن قبل أن يولد وراح يرسم له الخطط وينفذها فتنصاع الظروف له مدى يقارب أربعين عامًا»[(١)]، ويتكشف هذا التحكم المخطط المرسوم لقارئ المسرحية ظاهرًا من خلال هذا الحوار القصير في الفصل الأول بين أوديب والكاهن المنشق ترزياس الذي شرع يخبر أوديب بمكائد الكاهن الأكبر لوكسياس به وبأبيه لايوس[(٢)]:

ترزياس: إن لوكسياس اختلق ذلك الوحي للايوس.

أوديب: هذا قد عرفته.

ترزياس: فبعث لايوس ابنه مع الراعي ليقتله في البرية.

أوديب: وأعرف هذا أيضًا.

ترزياس: أوعز الكاهن إلى الراعي بألا يقتله وبأن يسلمه لراع من كورنث.

أوديب: ثم ماذا؟

---

(١) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٥.

(٢) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٣٠.

ترزياس: أوعز الكاهن إلى الراعي الكورونثي بأن يسلمه لبوليب.

أوديب: ها.. ثم ماذا؟

ترزياس: تبناه بوليب حتى كبر وأيفع وهو يعتقد أنه ابن بوليب.

أوديب: ثم ماذا؟ عجل ويلك!

ترزياس: ثم أوعز الكاهن إلى بونتيس...

أوديب: من بونتيس هذا؟

ترزياس: أو قد نسيت يا أوديب؟ أنسيت ذلك الشاب الذي استثارك في مجلس الشراب وقدح في نسبك حتى دفعك إلى استفتاء معبد دلف؟

أوديب: أجل تذكرته الآن، يا ويلتا، ثم ماذا؟

ترزياس: أفتاك الكاهن بأنك ابن لايوس وجوكاستا وأنك ستقتل أباك وتتزوج أمك.

أوديب: أجل، هذا حق، لكن كيف عرفت ذلك؟

ترزياس: ألم أقل لك آنفًا إن لي عيونًا في المعبد ينقلون لي كل شيء؟ إني أعرف كل كلمة قالها الكاهن الأكبر لك.

أوديب: فقل لي ماذا صنع بعد ذلك؟

ترزياس: جعل يحذرك أن تذهب إلى طيبة لكي يغريك بالذهاب إليها.

أوديب: لكي يغريني؟

ترزياس: نعم، إذ عرف ما جبلت عليه من شدة العناد، فقصدت أنت إلى طيبة لتتحدى تلك النبوءة، وتقبل رأس أبيك بدلاً من أن تقتله.

أوديب: نعم، هذا حق.

ترزياس: فاعترضك لايوس في طريقك، أتدري كيف اعترضك؟

أوديب: لا أدري، ولكن لوكسياس قد أخبرني بأن لايوس سيفعل ذلك.

ترزياس: إنه أرسل إلى لايوس من أخبره بقصة نجاتك من القتل ونشأتك في قصر بوليب، وبأنك قاصد إلى طيبة لتقتله مصداقًا للنبوءة، فإن شاء النجاة فليعترضك دون طيبة وليقتلك قبل أن تقتله.

أوديب: ويلتاه.. الآن فهمت لماذا أصر لايوس على محاولة قتلي بعد أن صحت به أنني ابنه، وأنني أريد أن أقبل رأسه.

ترزياس: ثم عدت إلى كورنث وقد ازداد خوفك من أن يتحقق الشطر الثاني من النبوءة.

أوديب: أجل ولكني ما آمنت بها قط.

ترزياس: أعلم ذلك. لقد أردت أن تتحداه بعد، فحذرك الكاهن مرة أخرى من الذهاب إلى طيبة، وإلا تزوجت من أمك لا محالة.

أوديب: فيا ليتني أطعت أمره يومذاك!

ترزياس: لو أطعت أمره لخالفته!

أوديب: ماذا تعني؟

ترزياس: إنما حذرك ليغريك مثل ما فعل في المرة الأولى.

أوديب: يا للكاهن اللعين! أدركت الآن لماذا كان ينعت لي جمال جوكاستا، وينذرني بأني إن رأيتها فسأقع في حبها حتمًا.

ترزياس: ليمكن في قلبك جذور الاستسلام لما كنت تخشاه فيسهل وقوعك فيه.

أوديب: يا ليت لايوس ورجاله كانوا قتلوني في ملتقى الطرق الثلاث من أرض فوكيس، فنصبوا من عظامي علمًا هناك للسائرين! يا ليتني لم أقتل أبا الهول، بل يا ليته هو افترسني! يا ليت غيري قتله فاستحق من دوني تلك الجائزة المشئومة التي جعلت طيبة لمن يقتله!

ترزياس: ما كان ذلك في الإمكان يا أوديب. لقد جعلت الجائزة لتنالها أنت خاصة لك من دون غيرك.

أوديب: كيف؟

ترزياس: إنما أوحى الكاهن لكريون أن يعلنها لمن يخلص طيبة من أبي الهول، لأنه يعلم يقينًا أنه لن يقدر على أبي الهول غيرك.

أوديب: كيف علم ذلك؟ كيف علم أني سأقتل أبا الهول؟

ترزياس: إنك لم تقتل أبا الهول يا أوديب.

أوديب: ماذا تقول يا ترزياس، كيف تنكر أمرًا يعلمه كل الناس؟

ترزياس: كما بينت لك أمورًا يجهلها الناس، إن الحقيقة يا أوديب لا يثبتها علم الناس ولا ينفيها جهلهم.

أوديب: ويلك! هل تستطيع أن تنكر أنني أنقذت طيبة من ذلك الوحش الغريب الذي كان يتعرض للناس خارج أسوارها بأحاجيه فمن لم يهتد إلى حلها افترسه؟

ترزياس: لا وجود ألبتة لذلك الوحش يا أوديب. إنما كان دمية من صنع الكهان

قد استسر أحدهم بداخلها، فهو الذي كان يحركها ويلقي الأحاجي والألغاز.

أوديب: لكنه كان يفترس كل من لقيه فلم يجب أحجيته.

ترزياس: ذلك أن الكهنة أشاعوا أمره فألقوا في قلوب الناس الرعب منه، فكان الذي يقف أمامه ويسمع أحجيته لا يثبت من الخوف فيغشى عليه فيقتله الكاهن الذي بداخله.

أوديب: لكنني حللت اللغز فخر على وجهه ميتًا.

ترزياس: بل ألقى بنفسه عند ذاك بمقتضى أمر رئيسه. لقد أمره الكاهن الأكبر أن ينصرع حين يلقاك، فانصرع كما أمر، لتنال أنت الجائزة فتلي عرش طيبة، وتتزوج...

أوديب: أمي!! آه! آه! يا ويل أوديب أبد الدهر!

فباكثير هنا «يبرز لوكسياس وكأنه امتلك قدرة إلهية على تصريف الأمور وفق ما يرى وما يريد، دون عائق لإرادته، فهو يختلق النبوءة ويعمل على تحقيقها، ثم في النهاية يكون له كل ما يريد»[(١)]، لقد اعترف باكثير بقوة هذا المأخذ على مسرحيته، لكنه أبى إلا أن يدفعه بتضخيم قدرات الكاهن فيشير إلى «ما امتاز به من إحكام للتدبير وسعة الحيلة وعظم المكر، فوق ما كان يتمتع به من منصبه الديني الكبير تلك القوة الهائلة قوة إيمان الناس جميعًا به وبما يدعيه كأنه أمر إلهي»[(٢)]، ومع ذلك يبقى الاعتراض قائمًا «لأن عوامل كثيرة أغفلها المؤلف تحول دون تحقيق أيسر الأهداف في بعض الأحيان»[(٣)]، كما يقول الناقد الذي

(١) مسرح باكثير، ص٢٠٢.
(٢) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٣٠٣.
(٣) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٥.

لعله أشار بوصف قدرة الكاهن على هذا النحو «أنها لا تتاح إلا لإله» إلى المخاطرة التي وقع فيها باكثير بلي الأسطورة عن مسارها وبيئتها ليدفعها إلى مسار تأباه وبيئة لا تتكيف معها، ولا سيما مع ضعف الدافع الذي أدى بالكاهن إلى توريط نفسه في سلسلة الأحداث التي كونت تلك المأساة، وإلى أن يخترع نبوءة لتصبح عبئًا عليه إذ يسعى جاهدًا لتنفيذها وتصديقها. إن موقف كاهن باكثير هذا ليذكرني بصنيع أشعب الطامع الذي ادعى وجود وليمة ثم سعى جاهدًا إليها وكأنها حقيقة. والسؤال هنا هل كان من الضروري أسلمة أسطورة هي في طبيعتها وأصل نشأتها نتاج لفكر وثني؟[١].

ثم انتقل الناقد إلى نواح فنية في تشكيل المسرحية كان أولها أن باكثير قد فرغ من مسرحيته وأحداث المأساة في الفصل الأول، أما الفصلان التاليان ففيهما «لم يفعل الأستاذ باكثير شيئًا إلا أن أقام محاكمة أراد بها إنصاف أوديب وتبرير فعله بإلقاء عبء الجريمة على أكتاف لوكسياس، وتسير الرواية في بطء وهوادة حيث انعدم الصراع وهو عماد المسرحية»[٢]. وأشار الناقد في هذا السياق إلى موقف أوديب وزوجته أو أمه جوكاستا من معرفة حقيقة قرابة كل منهما من الآخر، فرأى أن ردة فعلهما اتسمت بالضعف والبرود لا تتساوى مع هول المفاجأة، «فأوديب لم يقتل نفسه ولم يفقأ عينيه بل ظل بليدًا يفلسف المأساة، وكذلك جوكاستا»[٣]، لكن باكثير أجابه بالإشارة إلى ردود الفعل القوية التي

---

(١) في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية قارب باكثير بين صنيع الكاهن بالكيد لأوديب قبل أن يولد حتى أوقعه في خططه المتتابعة خلال السنوات ذوات العدد بالتآمر على فلسطين من قبل تظهر قضيتها على السطح خلال سنوات طوال، مع أنه أشار إلى أن هذا التآمر قام عليه قام عليه مؤسسات ودول ذات مصالح متشابكة، وليس شخصًا واحدًا. ص٩١.

(٢) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٤.

(٣) مأساة أوديب: عرض ونقد، عباس، ص٢٤٤.

صدرت منهما فجوكاستا «انتهى بها الأمر إلى الانتحار بعد انفجارات نفسية قاسية»[١]، أما أوديب فقد «هم أن يقتل نفسه وهم كذلك أن يفقأ عينيه لو لم تحل دون ذلك موانع نفسية قوية متعددة»[٢]، وهنا أبرز باكثير اختلاف شخصية أوديب في مسرحيته عنها عند غيره، «فأوديب باكثير أرحب نفسًا وأكبر عقلاً وأشد إدراكًا لفكرة الخير والشر، وأرهف شعورًا بالواجب في ذات نفسه وفي حق شعبه، وبالجملة أشد تعقيدًا من أوديب سوفوكل، كما أن التجارب الحسية والنفسية والفكرية التي مرت بهذا أعظم وأشد تعقيدًا من تلك التي مرت بذاك، فلا يستقيم - والحال كما وصفت - أن يتصرف هذا تصرف ذاك، وإلا لكان ذلك افتعالاً لا ينسجم مع طبيعته ولا مع طبيعة الأحوال التي لابسته»[٣]، وكان باكثير محقًا في إشاراته تلك وفي قراءته لشخصية أوديبه التي ناسبتها ردود الفعل تلك، ولا سيما مع وجود شخصية ذلك الكاهن الصالح الذي كان له دوره في ضبط تصرفات البطل أوديب، كما يظهر من هذا المقطع بين أوديب وترزياس، المصاب بالعمى، حين أفصح أوديب عن رغبته في فقإ عينيه:

ترزياس: حذار يا أوديب! حذار أن تطفئ بيديك هذا النور الذي منحته لتبصر سواء السبيل.

أوديب: لقد أضلني هذا النور وما هداني.

ترزياس: كلا.. لا تفعل يا أوديب.. إني كما تراني محروم من هذه النعمة.. ولا يبصرك بقيمة الشيء كالمحروم منه.

أوديب: لقد كانت هذه النعمة نقمة علي.

---

(١) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٣٠٠.
(٢) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٣٠١.
(٣) مأساة أوديب: رد على نقد، باكثير، ص٣٠١.

ترزياس: ويلك يا أوديب. أأبقيت عينيك حين كنت بهما تستمرئ الإثم والفسوق، ثم تريد اليوم أن تفقأهما حين آن لك أن تستعين بهما على التكفير عن خطيئتك وتطهير طيبة من هذا الفساد، وإنقاذ شعبها من هذا العذاب؟ كلا.. إن عينيك يا أوديب ليستا ملكك اليوم بل ملك هذا الشعب!

لكن هذا لا ينفي الرتابة التي اعترت المسرحية بعد أن أخذ أبطالها مقاعدهم في تلك المحكمة الحوارية التي استغرقت جزءًا كبيرًا من الفصلين الأخيرين للمسرحية.

المبحث الثالث

حول حبل الغسيل

أبرز أشخاص هذه المسرحية هم أبو الديوك الذي يعمل مديرًا لمسرح النهضة، وعبدالواسع بلعوم الذي يشغل منصب مدير لإحدى الجمعيات الاستهلاكية، وأبو حنفي الذي يعمل كوّاءً، وهؤلاء الثلاثة يشتركون في السكن بجوار حوش يستفيد منه الكوّاء في نشر غسيله الذي هو مصدر رزقه، إلا أن جاريه أبا الديوك وبلعوم قررا اتخاذ الحوش حديقة تزين واجهة بيتيهما، واتفقا على طرد أبي حنفي وحرمانه من الاستفادة من الحوش، واستعملا لتحقيق غرضهما أساليب غير شريفة للضغط على جارهما الكوّاء، فأبو الديوك شرع في اضطهاد ابن الكوّاء الذي يعمل لديه ممثلاً بمسرح النهضة، وسلط الآخر زوجته التي تُدعى سعدية على الغسيل المنشور لتلطيخه بالأوساخ، إلا أن الكوّاء يظل ثابتًا مدافعًا عن مصدر رزقه الوحيد، حتى حدث أن تعرض بلعوم للسجن لتلاعبه في صرفيات جمعيته، واهتز مركز أبي الديوك الفني بعد فشل متتال لبعض ما يعرض في مسرحه من مسرحيات هزيلة.

يقول الدكتور محمد أبو بكر حميد: «هوجمت هذه المسرحية بشدة، وطال هذا الهجوم شخص مؤلفها في حملة صحفية كانت أقرب إلى التشهير والانتقام منها إلى النقد والحوار»[(١)]، ويبدو أن خلفية هذا الهجوم ليست نقدية فنية محضة بل ساورتها نزعات سياسية فكرية، لكن أبرز من انتقد مسرحية (حبل الغسيل) من نقاد الأدب هو الناقد المصري محمود أمين العالم (١٩٢٢- ٢٠٠٩م) المعروف بميوله اليسارية، وانعكس هذا على حيادية نقده للمسرحية، فجاء نقدًا عنيفًا

(١) علي أحمد باكثير سنوات الإبداع والمجد والصراع، د. محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠١٠م، ص١٨٧.

انفعاليًا، بدأه بتوصيف المسرحية بقوله: «إنها ليست مسرحية على الإطلاق، إنها ثلاثة فصول من الثرثرة، والاستطراد، والانتقال من موضوع إلى موضوع، ثلاثة فصول من الإستكشات السطحية التي تلصق ببعضها إلصاقًا، ثلاثة فصول من السباب والشتائم والاتهامات، ثلاثة فصول من الحوار الممل الذي لا جمال فيه ولا رونق ولا شعر»[١]. ثم رأى أن المسرحية «كان من الممكن أن تصاغ صياغة فنية ما بصرف النظر عما تريد قوله للناس، فإن ما قالته لهم قالته بطريقة لا فن فيها ولا مسرح، قالته بالخطب والمناقشة المتصلة، وانعدام الأحداث وجمود الحركة، وتخلف البناء بل انعدام هذا البناء»[٢].

وأجاب باكثير نقد العالم لمسرحيته معتبره ناتجًا عن انفعال محض لا عن عقلانية ناقدة، حيث إنه لم يدع عيبًا من العيوب التي يذكرها النقاد عادة في نقدهم لبعض المسرحيات إلا ألحقها بمسرحية حبل الغسيل، وقد وصف علي باكثير ما ورد في كلام الناقد العالم «بالشتائم»[٣]، متذرعًا بأن العالم ساق ما نسبه للمسرحية من عيوب متراكمة، دون أن يحاول إثبات صحة بعض ما ادعاه من خلال تحليل فني لنماذج من المسرحية في بنائها، أو في بعض عناصرها الدرامية من أحداث أو حوار أو شخصيات.

لكن العالم اتجه إلى بعض المضامين والأفكار التي تشير إليها المسرحية، ليناقش باكثير فيها، وكان أهمها أنه رأى بأن باكثير في هذه المسرحية قد ألمح إلى مشكلته مع القائمين على شئون المسرح في مصر، فقال: «المسرحية في الحقيقة

---

(١) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، محمود أمين العالم، مجلة المصور، ٢٠/ ٨/ ١٩٦٥م.
(٢) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٣) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، علي أحمد باكثير، المصور، ع٢١٣٤، ٣/ ٩/ ١٩٦٥م، ص٣٨.

تنسب هذه الاتهامات إلى ما يطلق عليه بالشلة التي تسيطر على المسرح»[١]، وهو يقصد بالاتهامات «الانتهازية والوصولية والتحلل الخلقي والخروج على قيم المجتمع»[٢]، ثم أشار إلى خلفية المسرحية ودوافعها عند باكثير حيث يقول: «ما أكثر الغمزات التي تمتلئ بها هذه المسرحية والتي لا يدركها إلا من يدرك مشكلة باكثير مع المسرح القومي، وخلافات باكثير الفكرية مع غيره من المفكرين»[٣]، ثم صرح باسم رجلين رأى العالم أن باكثير يعنيهما تحديدًا، ويغمز إليهما من خلال بعض شخوص مسرحيته، حيث قال بأن المؤلف قد «صاغ انفعاله بطريقة مباشرة خلافه مع أحمد حمروش، وتناقضه مع لويس عوض»[٤].

واعترف باكثير أنه من خلال مسرحيته قد قصد إلى تسليط الضوء على تلك الصفات، التي عدها العالم اتهامات، وإدانة من يتلبسون بها، فقال: «مسرحية (حبل الغسيل) باختصار تكشف القناع عن قوم انتهازيين وصوليين لا يؤمنون بمبدأ ولا يخلصون لعقيدة، وكل همهم أن يستولوا على المكاسب والمناصب ويتبادلون المنافع فيما بينهم دون غيرهم ممن ليس في شلتهم»[٥]، ومن هذه الناحية وافق العالم، وقد صرح المؤلف بهذا الغرض من خلال بعض شخوص مسرحيته نفسها خلال هذا الحوار بين أبي الديوك وزوجته محسنة:

محسنة: اعمل على حل هذه العصابة!

أبو الديوك: العصابة؟

---

(١) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٢) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٣) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٤) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٥) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

محسنة: نعم ما أنتم إلا عصابة.

أبو الديوك: وكيف أحلهم؟

محسنة: واجههم بالحقيقة، قل لهم يكفوا عن تكتلهم هذا قبل أن يمسكهم الشعب ويعاقبهم.

...

أبو الديوك: يا حبيبتي أو لسنا من الشعب؟ فمكاسبنا هي من مكاسب الشعب.

محسنة: أعوذ بالله! أتدري ما معنى هذا الذي تقوله؟

أبو الديوك: ما معناه؟

محسنة: معناه أنكم من الآن أصبحتم من أعداء الشعب.

أبو الديوك: أعداء الشعب! أنصار الشعب! بيني وبينك يا محسنة، هل تظنين هذا الشعب يميز أنصاره عن أعدائه؟ هم اليوم خلطبيس!

محسنة: أنت مخطئ. هذا الشعب لا يمكن لأحد أن يستغفله، لعله يعرف أعداءه من اليوم، ولكنه لا يريد أن يكشفهم إلى أن ينفد صبره فينقض عليهم ويستأصلهم إن شاء الله!

أبو الديوك: تبًا لك يا محسنة! لا حق لك أن تدعي عليهم.

محسنة: الدعاء سلاح العاجز، هؤلاء يجب كفاحهم لا الدعاء عليهم. آه ليت عندي حماس الشباب وقوته!

أبو الديوك: ماذا كنت تصنعين؟

محسنة: كنت أشويهم في الصحف، كنت أكشف وصوليتهم وانتهازيتهم[١].

لكن باكثير أنكر على العالم اقتصاره على البحث عن دوافع باكثير في كتابة المسرحية على هذا النهج الذي صيغت به، ومن ثم إشارته لهيئة محددة مقصودة بتلك الاتهامات، ونعى عليه تسميته لأشخاص بعينهم قصدهم من خلال مضمون مسرحيته أو شخوصها، وقال: «من حق الأستاذ العالم أن يكيل للمسرحية ما شاء من الشتائم وينسب إليها ما شاء من العيوب، ولو بغير دليل ولا برهان، ما دام قد ارتضى لنفسه هذا الوضع الذي لا يليق بمكانه عند قرائه، ولكن ليس من حقه أن يتفاطن ويتعالم فيتبرع من عنده بذكر شخصين باسمهما الصريحين زعم أنني أعنيهما»[٢]، ثم قال عن محاولة تحديد إسقاط معين أو مسمى لمضمون مسرحيته من قبل الناقد: «إن المسرحية الساخرة التي تنقد مجتمعًا من المجتمعات إذا كانت صادقة التصوير لا بد أن تنعكس بعض شخصياتها على بعض الشخصيات في ذلك المجتمع ويكون القراء أو المتفرجون، كل حسب فهمه وتكوينه الاجتماعي وظروفه الشخصية، هم الذين يتولون إسقاط شخصيات المسرحية على أشباهها ونظائرها في الواقع»[٣]. وباكثير هنا هيأ العذر لناقده العالم إذ قد انطبقت عليه هاتان الصفتان، فهو قارئ قرأ نص المسرحية عندما نشرت قبل عرضها، ثم تفرج عليها في المسرح عندما حضر عرضها بنفسه في أغسطس ١٩٦٥م بشهادة باكثير نفسه الذي رأى حضوره، وسره هذا الحضور للعالم حيث يقول: «فرحت كثيرًا ليلة رأيته في مسرح ميامي ليشاهد المسرحية، وأنا أعلم أن موضوعها لن يعجبه لمناقضة فلسفتها فلسفته»[٤]، ومن ثم فهل عليه غبار كناقد أن يحاول ذلك

(١) حبل الغسيل، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، ص٢١.
(٢) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.
(٣) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.
(٤) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

الإسقاط بحسب فهمه واطلاعه على خلفية المسرحية ومشاكل باكثير مع جماعة المسرح في مصر، وهي التي لم تكن مجهولة في الوسط الثقافي آنذاك، ولا سيما أن باكثير لم يبتعد في أحداث مسرحيته عن المسرح ورواده مع أن بإمكانه - باعترافه - تصوير القضية نفسها في وسط اجتماعي آخر، وقال عن نفسه: «كان في الإمكان أن يختار المؤلف عالمًا آخر غير المسرح لتدور فيه حوادث مسرحيته، غير أن خبرته الطويلة بعالم المسرح هي التي حددت هذا الاختيار»(١)، بل نراه يصرح في بعض لقاءاته بعد أقل من سنة لعرضها أن المقصود من هذه المسرحية «أنها كانت تشريحًا للأجهزة الفنية عندنا»(٢).

ثم إن باكثير قد فتح مجال ذكر الأسماء للمخالفين لمنهجه من الأدباء والمفكرين دون تحفظ، أي أنه كان يلعب في ملعب مفتوح، وممن ذكرهم بأسمائهم بعض أدباء الحداثة المعروفين، وذلك على لسان الدكتور (نجم) في سياق ساخر من مسرحيته المبنية على السخرية:

نجم: اشتركت مع بعض أصحابي ليلة رأس السنة في الحفلة التنكرية التي أقيمت في قاعة إخناتون بهلتون، وإذا نحن برمسيس الثاني وحمورابي وفينيق وهانيبال وأبطال أخر من كل مكان وكل زمان، وكان معي من الرفاق نهاوند من العراق، وأدونيس من سوريا، وسعيد عقل من لبنان، ويوسف الصايغ من فلسطين، فقلنا هذه فرصة ذهبية أتيحت لنا لنقابل آباءنا الحقيقيين، عسى أن يباركوا حركتنا، ويخرجوا معنا للجهاد في شعوبنا وبلادنا، فذهبت أنا

(١) بل إن باكثير نفسه يكاد يكون أحد شخوص المسرحية، ولا يشك أحد بأنه هو المقصود بقول زعيم الشلة المدعو (صلصل) لأحد المؤلفين في شلته: " إن في خارج الدائرة لمؤلفين لا تعد أنت بجانبهم شيئًا، ولكنا منعناهم من الظهور ليتاح لك ولأصحابك من الديوك أن تظهروا وحدكم في الميدان "، حبل الغسيل، ص٥٢.

(٢) المسرح، ع٣١، ص١٧.

لرمسيس، وذهب أدونيس وسعيد عقل لفينيق، وذهب نهاوند لحمورابي.

ميرغني: جميل جدًا.. كل واحد منكم راح لجده.

نجم: نعم، ولكن...

الثلاثة: لكن ماذا؟

نجم: أتدرون ماذا حصل؟

الثلاثة: ماذا حصل؟

نجم: ما كدنا نحدثهم عن فكرتنا حتى هاجوا وماجوا، وتفوا في وجوهنا، وأوسعونا ضربًا بالأيدي، وركلاً بالأرجل، وهم يصيحون: لنذبحنكم يا شعوبيون! لنشربن من دمكم! فما أنجانا منهم إلا الفرار[١].

إن باكثير كان في مسرحيته جريئًا ومتحديًا، قد اختار أيسر الطرق وأقربها لما يمور في نفسه، ويجيش في صدره، ومن ثم صارت رسالته واضحة ومكشوفة، ومفضوضة الظرف الذي لم يكن يخفى على أحد.

إلا أن الناقد العالم بدوره قد سلك في نقده سبيل التهويل، ووقع في منزلق المبالغة، الأمر الذي سمح لباكثير بأن يسخر من بعض قوله في هذا الشأن، كمثل تصوير قبول عرض المسرحية وكأنها فرضت «فرضًا على المسرح رغم رداءتها الفنية»[٢] حسب رأيه، فأجابه باكثير ساخرًا: «إذا كان هذا الذي يزعمه الأستاذ العالم حقًا فإني إذن أنا الكاتب المدلل (زيد) الذي في المسرحية، أو عبدالواسع بلعوم الذي فرض أبو الديوك مسرحيته فرضًا على المسرح، وإذن تكون المسرحية

(١) حبل الغسيل، ص١٤٦.

(٢) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.

سوط عذاب علي»[١].

كما بالغ الناقد في تصوير البعد الديني للمسرحية، ولا سيما الإشارة إلى محاربتها للإلحاد، وإلى كونها جزءًا من مخطط مرسوم، وقال: «إن قضية الدين جزء من مخطط كبير يستخدم هذه الأيام على نطاق الوطن العربي كله للإساءة إلى حركة التقدم الاجتماعي والوحدة القومية»[٢]، لكن باكثير أنكر أي علاقة لمسرحيته بإثارة أي نعرات أو قضايا دينية ومن بينها الإلحاد نفسه، وقال: «إني ما مسست الإلحاد إلا مسًا رقيقًا في هذه المسرحية، وإنما ألقيت بكلكلي على النزعة الشعوبية التي يغذيها الاستعمار في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ كفاحنا القومي، وهي ظاهرة لا صلة لها بالدين»[٣]، ويشير باكثير بالشعوبية إلى محاربة اللغة العربية ممثلاً بإحدى شخصيات المسرحية يُدعى (نجم الدين) الذي يعمل أستاذًا في كلية الآداب وينضم إلى شلة أبي الديوك، ويسعون جميعًا إلى القضاء على اللغة العربية بل العروبة نفسها، وتفضيل النكوص إلى التجزئة الإقليمية القطرية. ولم يفت الناقد أن يتفطن لهذا الجانب في المسرحية بإشارتها إلى إثارة قضية الفصحى والعامية، وإلى نقدها العنيف الذي وصفه بالسباب لأدباء الحداثة، ويظهر ذلك بينًا في هذا المقطع من المسرحية في أول فصولها، الذي هو مشهد حفلة لجماعة أبي الديوك:

نجم: بذمتكم ألا تعرفون الهدف الذي نسعى إليه؟

الجماعة: بلى نعرف قليلاً، ولكنا نريد منك المزيد من الإيضاح.

نجم: ما هي لغتنا الأصيلة؟

---

(١) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

(٢) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.

(٣) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

الجماعة: اللغة العامية.

نجم: كلا، اللغة العامية ما هي إلا صورة مشوهة من اللغة الفصحى.

الجماعة: عجبًا، لقد كنت تدعو إلى اللغة العامية يا دكتور؟!

نجم: نعم على أنها خطوة أيضًا نحو الهدف.

الجماعة: وما هو الهدف؟

نجم: اللغة التي كان أجدادنا القدماء يتكلمون بها، تعرفون ما هي؟

الجماعة: الهيروغليفي.

نجم: برافو.

نهاوند: هذا في مصر يا دكتور، لكن عندنا في العراق اللغة البابلية.

نجم: مضبوط، وفي سوريا ولبنان؟

نهاوند: الفينيقية.

نجم: وفي شمال إفريقيا؟

نهاوند: البربرية.

نجم: آه يا سلام لو اتفقت شعوب هذه البلاد واتحدت كلمتها!

صلصل: ماذا تقول يا دكتور؟ هل انقلبت تدعونا إلى الإيمان بالوحدة العربية؟

نجم: معاذ الله معاذ الله! بل نريد أن نقضي على هذه الوحدة، ونستأصلها من جذورها[١].

(١) حبل الغسيل، ص٣٣.

كما يؤخذ على الناقد العالم تعمد إساءته للناحية الفنية للمسرحية بإطلاقه لأحكام نقدية معيبة لها دون برهنة جلية عليها، وهي أحكام تكاد تشمل جميع عناصر المسرحية، فالمسرحية في نظره ما هي إلا «مجموعة من الإستكشات والتعابير المباشرة والمواقف الهزلية والشخصيات الكاريكاتورية... والحوار المفتعل»[١]، كما رأى أن الأحداث منعدمة والحركة جامدة والبناء متخلف بل منعدم هو الآخر، وأرجع سبب قصور المسرحية الفني، مع اعترافه بمقدرة مؤلفها الفنية وخبرته في الكتابة المسرحية، إلى أن باكثير كتبها تحت تأثير غضبه وانفعاله ممن رمز لهم بمسرحيته من خصومه، ثم قال: «الفن انفعال، ولكنه انفعال معالج، انفعال موجه، انفعال مرتبط ببناء ومعمار وهدف، ومسرحية باكثير هذه ليست إلا نفثة غضب، ليست إلا رد فعل خاطفي خالص، لم توجهه روح الفن»[٢]، وكل ما رآه الناقد حسنًا في المسرحية أرجعه لممثليها ومخرجها على المسرح، فالمخرج برأيه قد بذل جهدًا كبيرًا «في تحويل هذه الإستكشات المفككة والمواقف الخطابية إلى لحظات من الفن الخاطف... وقد بذل عدد من الممثلين جهدًا كبيرًا لتحريك المسرحية ولبعث الحرارة في حوارها الطويل الخالي من الأحداث»[٣].

لكن باكثير رأى أن الناقد هو من تملكه الغضب والانفعال وليس المؤلف، ومع ذلك رأى أنه على فرض صحة ما ادعاه الناقد، فإن «المؤلف قد يعذر أحيانًا إذا بلغ انفعاله بموضوعه درجة الغليان فتغلبه الذاتية على الموضوعية، أما الناقد فلا عذر له في ذلك أبدًا»[٤]، ثم أشار في رده إلى أن العمل المسرحي «ينفصل كل الانفصال عن العاطفة التي تفجرت عنه والظروف التي دفعت لكتابته،

(١) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٢) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٣) ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، العالم.
(٤) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

والأشخاص الذين اتخذهم المؤلف نماذج لشخصياته»[١]. وبطبيعة الحال لم يناقشه في أحكامه الفنية لعدم إقامته ما يدل عليها من مشاهد المسرحية.

ومع ذلك فقد أشار الناقد إشارات خاطفة للقطات من المسرحية رأى أن المعالجة فيها غير مقنعة بل تمتاز بالركاكة، سواء في أحداثها أو شخصياتها، ومن ذلك قوله: «ما أسهل أن تقول إن هذه الشلة قد اختارت مسرحية لرجل من الرجال، وكانت مسوغات الاختيار أنه شوهد مفطرًا في رمضان»، يشير إلى هذا المقطع من المسرحية:

أبو الديوك: هل تحرى أحدكم عن هذا المؤلف؟

زيد: نعم أنا تحريت عنه.

أبو الديوك: ماذا وجدت؟

زيد: سمعت أناسًا يقولون إنهم سمعوه ذات يوم يقول إن موت العقاد خسارة كبيرة.

صلصل: هذا رجعي لن نقبله.

عمرو: لكني أنا تحريت عنه، فعرفت أنه كان يأكل كل يوم في رمضان من دكان الفول الذي في ممر شارع سليمان.

زيد: تقصد أنه أفطر في شهر رمضان؟ وأي شيء في ذلك؟

عمرو: هذا يدل على أنه غير متعصب[٢].

ونرى العالم يركز نقده في شخصية (نجم الدين) وتصرفاتها التي لم تكن

(١) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.
(٢) حبل الغسيل، ص٤٧.

مقنعة له، فهو يعبر عن إلحاده وكراهيته للغة العربية بالإعراض عن الكتابة بها إلى اللغة الإنجليزية، وبحذف كلمة (الدين) من اسمه والاكتفاء بنجم، وبالزواج من أجنبية تقوم بدراسة أكاديمية كي تثبت بها تخلف اللغة العربية فتثبت العكس، فتصيب زوجها لوثة جنون ويحاول قتلها، لكن باكثير بالمقابل يعد هذه الشخصية جوهرية بين سائر الشخصيات في مسار مسرحيته، ويقول: «الدكتور نجم الدين الوحيد بينهم الذي يدين بمبدأ، وهو الكره الشديد لأمته العربية وكل ما يتصل بها من تراث الماضي وكفاح الحاضر وآمال المستقبل حتى لقد تزوج امرأة أجنبية... لتقوم ببحث علمي تثبت به أن اللغة العربية لغة متخلفة، ولكنها اهتدت إلى نتيجة مناقضة لما أراده زوجها فكتمت بحثها عنه برهة خوفًا من بطشه، ولما عرف بالحقيقة جنَّ جنونه فأراد قتلها فهربت منه بقميص النوم، ونجم الدين يجاهر بإلحاده بصورة مضحكة، إذ كان يدعو الناس ليحذفوا كلمة (الدين) من اسمه مع أنه يثبتها في بطاقته»[1]، ويشير باكثير هنا إلى هذا الحوار الظريف حول اسم الدكتور نجم الدين بينه وبين سعدية زوجة بلعوم:

نجم: أهلاً كيف حالك يا أستاذ بلعوم؟ أوه سوري ليدز فيرست، كيف حالك أنت يا مدام بلعوم؟

سعدية: أوه، ميرسي، كيف حالك أنت يا أستاذ نجم الدين؟

نجم: نجم فقط يا مدام من غير (الدين)!

سعدية: آسفة يا دكتور، دائمًا أغلط في اسمك، كيف حالك يا دكتور نجم الدين، بردون، يا دكتور نجم.

نجم: خذي هذه البطاقة يا مدام لئلا تغلطي في اسمي مرة أخرى.

---

(١) رد على نقد مسرحية حبل الغسيل، باكثير، ص٣٨.

سعدية: الله؟ هأنتذا أثبت (الدين)! دكتور معروف نجم الدين.

نجم: لكن تأملي جيدًا يا مدام، تجدي (الدين) عليه شطب.

سعدية: صحيح، لكن ألم يكن أفضل، لو أنك حذفته من الأصل؟

نجم: لا يا مدام. هكذا أحسن.

سعدية: كما تحب يا دكتور نجم الدين، أوه، يا دكتور نجم من غير دين[١].

كما أن باكثير قد سوغ لطبيعة هذه الشخصية بكونها مهزوزة في أصلها، إنه شخص على حافة الجنون باعتراف زوجته الأجنبية (ليليان)، كما يظهر من هذا الحوار:

ليليان: إنك لا تعرفين مقدار ما يحمله للغتكم من بغض، كثيرًا ما يعمد إلى القلم الذي يكتب به فيحطمه!

محسنة: عمدًا؟

ليليان: عمدًا. وربما مزق الرسائل التي يكتبها أيضًا، وكثيرًا ما يسمع عن العرب خبرًا طيبًا فيقوم من غيظه يشد شعره ويقطع هدومه!

محسنة: هذا جنون.

ليليان: أجل إنه مجنون تمامًا[٢].

وقد اتضح جنونه لسائر الشلة في آخر الأمر، لكن هل هذه هي نظرة باكثير لأدباء الحداثة، أو إن حنقه عليهم دفعه إلى تصويرهم بهذه الشخصية المشوهة، أو أنه قصد تشويه فكرهم بالأساس من خلال شخصية هزلية، وأيهما أسبق

(١) حبل الغسيل، ص٢٦.
(٢) حبل الغسيل، ص٧٧.

لشخصية (نجم الدين) جنونه الذي زين له الفكر الحداثي أو الشعوبي، أو أن هذا الفكر الشاذ هو الذي دفعه إلى هاوية الجنون، وهل كل رجال الحداثة على تلك الشاكلة في أن تبنيهم لفكر التغريب ناتج عن انحراف في طبائعهم وعقلياتهم، أو إن من بينهم من يتبناها عن مسوغات فكرية وواقعية، وكم نسبة أمثال هؤلاء بينهم، وما كان مصير هؤلاء هل انتهوا بالضرورة إلى المس والتخبط أو إلى النكوص والتوبة أو إلى التصحيح والتنقيح.

عمومًا هذه المسرحية كانت جريئة جدًا، فهي لم تلق الضوء على الوضع الفاسد القائم حينها لتعريته وحسب بل إنها اتخذته هزوًا بفكره وبشخوصه، وتناولت بأسلوبها الحاد والساخر معًا قضايا وأفكار شديدة الحساسية فكريًا واجتماعيًا، وكانت آنذاك ما تزال مثار جدل ولم تحسم أو تستنفد أغراضها، ومن ثم تلون نقادها من المؤيدين والمعارضين بتلاوين تلك الفترة المتضاربة قبل أن تستقر الأفكار وتصقلها التجارب، ومن ثم يجدر بمن ينقدها عن بعد من ذلك الزمان والمناخ المضطرب أن يكون حذرًا وشديد الحيادية، حتى لا يصبح جزءًا من تلك الخصومات النقدية، والاستقطابات الفكرية، أو ينكش ما جن واستكن، ويثير ما صار تحت الرماد، أو آل إلى نفاد.

النصوص النقدية

أولاً: نصوص باكثير النقدية

ثانيًا: مقالات من راجعهم من ناقديه

أولاً: نصوص باكثير النقدية
سياحة في كتاب (الموازنة) للآمدي (*)

كتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) للآمدي، هو كتاب جليل القدر، يعد من أحسن الكتب الموضوعة في هذا الفن الطريف فن نقد الشعر وتمييز غثه من سمينه. وقد احتوى على أصول وقواعد في هذا الفن لا ينبغي لناظر في الأدب أن يجهلها. وعلى جلالة قدره وعظم فائدته فإنه لم يعتن بتصحيحه وطبعه طبعًا يليق بمقامه، فقد طبع ببيروت، وطبع بمصر، وكلتا الطبعتين متساويتان في عدم الضبط وكثرة التحريف. وزادت طبعة مصر على أختها برداءة الورق وقبح الحروف مما يترفع عنه أقل الجرائد قيمة وأبخسها ثمنًا. فضلاً عن كتاب جليل في فن جميل كهذا الكتاب، ولعله طبع طبعة أخرى غير الطبعتين المشار إليهما، ولكنا لسوء حظنا لم يصل إلى أيدينا غيرهما.

وقدّر لي في ساعة من ساعات فراغي الإطلاع على هذا الكتاب، فكان صبوحي وغبوقي حتى أتممته. وكتبت إذ ذاك ما عنَّ لي من الملاحظات في خلال تصفحي لأوراقه، وقد استحسنت اليوم أن أنشرها في (التهذيب) الأغر ليطلع عليها إخواني الأدباء خدمة للأدب وحبًا بالفائدة.

ولم يكن من قصدي هنا التعرض لحكم مكان الآمدي ونتيجة موازنته بين هذين الشاعرين العظيمين، وهل أصاب في ذلك كبد الصواب أم تنكب جانبه، فذلك خارج عما أردت. وإنما قصدي أن أنشر ما كتبته ساعة تصفحي لذلك الكتاب مما عنَّ لي من الملاحظة على بعض ما انتقده على أبي تمام فحسب، وبهذا التحفظ أقول:

(*) نشرت في مجلة التهذيب بالأعداد الرابع والخامس والثامن الصادرة بسيئون، حضرموت، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٥٠هـ.

قال الآمدي في كتابه المذكور (ص١١٢، ج١): ومن خطئه - يعني أبا تمام - في البكاء على الديار:

دار أجل الهوى عن أن ألم بها في الركب إلا وعيني من منائحها

وهذا لفظ محال عن وجهه، لأن (إلا) هنا تحقيق وإيجاب فكيف يجوز أن تكون عينه من منائحها إذا لم يلم بها، وإنما وجه الكلام دار أجل الهوى عن أن ألم بها وليس عيني من منائحها... إلخ.

أقول: وقد تأملت في كلامه هذا وفي البيت فوجدت كلامه هو الخطأ، والبيت صحيح المعنى وليس فيه إحالة، لأنه عنى أنه يجل الهوى عن أن يلم بتلك الدار إلا وعينه من منائحها، وتقدير الكلام أجل الهوى عن أن ألم بها غير كائنة عيني من منائحها. ولا فرق بين هذا وما جعله الآمدي وجه الكلام.

وأما قوله: فكيف يجوز... إلخ، فلا أدري من أين استنبط هذا المعنى وليس في البيت ما يدل عليه ألبتة. وهذا الذي ذكرته ظاهر لا يحتاج إلا إلى قليل تأمل، ومثل البيت في التركيب أن تقول: إني أجل علمي عن أن أفتي في المسألة إلا وأنا متحقق بمعرفتها، ومثله: إني أكبر أئمة اللغة عن أن يرووا عن العرب شيئًا إلا وقد سمعوه منهم، وهذا واضح.

وقال الآمدي في (ص ١١٨) على قول أبي تمام:

وإذا فقدت أخًا ولم تفقد له دمعًا ولا صبرًا فلست بفاقد

إن قوله: دمعًا ولا صبرًا من أفحش الخطأ، لأن الصابر لا يكون باكيًا، والباكي لا يكون صابرًا، ومعناه أنك إذا فقدت أخًا فأدام البكاء عليك فلست بفاقد ودّه وأخوته، وهو محصل لك غير مفقود وإن كان غائبًا عنك، وإلى هذا ذهب إلا أنه أفسده بذكر الصبر مع البكاء وذلك خطأ ظاهر، ولو كان قال فلم

تفقد له دمعًا ولا جزعًا أو ولا شوقًا أو قلقًا لكان المعنى مستقيمًا. ثم أورد معنى ظن أن أبا تمام قصد إليه، وقال إنه لاح له، ولكن لفظ أبي تمام لم يف بذلك المعنى وأنه لو قال:

وإذا فقدت أخًا لفقدك باكيًا أو صابرًا جلدًا فلست بفاقد

أي لست بفاقد هذا لأنه محصل لك غير ناس لمودتك ولست بفاقد ذاك، لأنه ليس بأخ يعول عليه فلا تعتد به موجودًا ولا مفقودًا لكان المعنى سائغًا حسنًا... إلخ ما أطال به.

أقول وقد لاح لي معنى لبيت أبي تمام لا أراه إلا إليه قصد، وهو أن المعنى إذا فقدت أخًا فلم تفقد بكاءه عليك وصبره على رعي عهود مودتك وحفظ ذمامك في حال غيبتك مهما تطاول زمنها فلست بفاقده، وعلى هذا فلا تنافي بين البكاء والصبر في البيت بل هما مؤتلفان متناسبان.

وقال البحتري:

عزمت على المنازل أن تبينا وإن دمن بلين كما بلينا

فسره الآمدي بقوله: أي عزمت عليها أن تبين لنا القول، وإن كانت قد بليت كما بلينا نحن. (أقول) وهذا التفسير عندي خلاف الصواب فنافي قوله كما بلينا ليست ضمير المتكلمين وإنما هي نون النسوة وألف القافية أي وإن تكن هناك دمن بلين كما بليت هذه المنازل فلم أسألها لأنها لم تكن منازل من أحب فلا حاجة لي بتسآلها.

وقال الآمدي على قول أبي تمام:

لو يعلم العافون كم لك في الندى من لذة وقريحة لم تحمد

قال وهذا عندي غلط لأن هذا الوصف الذي وصفه داعية أن يتناهى الحامد

له في الحمد ويجتهد في الثناء بأن يدع حمده، وإنما ذهب إلى أن الإنسان إنما يحمد على فعل ما يتكلفه ويتجشمه لا على فعل ما يلذه ويصبو إليه... إلى أن قال: ومن كان غرامه بالجود هذا الغرام فعلى ذلك يجب أن يحمد ويمدح، ثم ذكر بيت البحتري واستوصب مذهبه فيه واستحسنه والبيت هو:

ولقد أبيت الحمد حتى لو بنت كفاك مجدًا ثانيًا لم تحمداه

قلت وعندي أن كلام الآمدي لا يخلو من تحامل على الطائي الأكبر وتشبع للطائي الأصغر، وإلا فما ذهب إليه أبو تمام مذهب سائغ مقبول، فإنه أراد أن العافين يحمدونك على كرمك وجودك لظنهم أنك كغيرك ممن يكون باعثه على الجود الرحمة لهم وحب إيصال الخير إليهم ويكون غايته من ذلك الحمد والثناء الحسن، فيستهين مشقة البذل ليستعيض عن المال لذة الحمد كما قال أبو الطيب:

لولا المشقة ساد الناس كلهم الجود يفقر والأقدام قتال

ولو علموا أنك تجد في البذل لذة تنصاع إليها وأن الذي يدعوك إلى إعطائهم إنما هو حرصك على بلوغ غرضك من اللذة وقضاء ما يعتلج في فؤادك من الشهرة لم يكن لك عندهم بذلك من الفضل عليهم ما تستحق به الثناء منهم كما يستحقه من يعطيهم العطاء بقصد نفعهم وإعانتهم وفي انتظار ما يكون منهم من الحمد. وأما قوله: ومن كان غرامه بالجود.. إلخ. فهذا المعنى هو نتيجة المبالغة المذكورة وهو غاية ما قصد إليه أبو تمام في بيته. وأما قوله: لم تحمد فليس المراد أنه لا يحمده أحد، وإنما أراد أن هؤلاء العفاة الذين وصلهم لا يحمدونه على إحسانه إليهم متى علموا أنه لا يحسن إلا لقضاء غرضه، ولكنه سيحمد حمدًا أبلغ من حمدهم ممن عرف كنه هذه الفضيلة العظمى التي هي البلوغ إلى أسمى مراتب الجود بحيث يغرم به غرام المحب بحبيبه، وليس بناقص من فضله أن لا يصل العفاة إلى معرفة ذلك، فقد اتضح بهذا أن هذا المذهب هو

أجمل وألطف من مذهب البحتري في بيته المذكور، وبيت أبي تمام أبلغ وأبرع وأبدع من بيته.

هذا ما اتفق لي ملاحظته وتقييده عند مطالعتي المستعجلة لكتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، وعسى أن تتاح لي فرصة أخرى للسياحة في كتاب آخر. وبالله التوفيق.

الالتزام في الأدب(*)

- ما هو الالتزام أو ما هو الأدب الملتزم وما هو الأدب غير الملتزم؟

الجواب:

الأدب الملتزم هو الذي يلتزم كاتبه بمبادئ معينة يريد أن يبثها في الناس، أي أن الكاتب يكون داعية إلى فكرة معينة يجاهد في سبيلها، وكما يجاهد الجندي بسلاحه يجاهد الأديب بقلمه، الجندي يريد أن ينتصر على عدوه، والكاتب أيضًا يريد أن ينتصر على العقبات التي تحول دون بلوغ الفكرة التي يجاهد في سبيلها، والأدب الحر، إذا كان هناك ما يسمى بالأدب الحر، أي الأدب غير الملتزم، إذا كان يوجد حقيقة أدب غير ملتزم، فهو الذي لا يهتم كاتبه بفكرة معينة يبثها في الناس، إنما يريد الأدب من أجل الأدب، يريد الفن من أجل الفن، ومثل هذا الأدب كان يوجد في الشعر الجاهلي، كان يوجد شاعر مثل امرئ القيس لا يبالي ماذا يقول، فهو يتغزل بحبيبته، يعاقر كأسه، ويلهو هنا وهناك غير عابئ بشيء في الحياة، حتى إذا بلغه مقتل أبيه على يد بني أسد أقسم أن يكون شيئًا آخر أي أنه بدأ يلتزم، وأراد أن يتغلب على بني أسد وأن يثأر لأبيه منهم، وماذا يصنع، رأى أن ينقطع عن كل ما كان يزاوله في حياته القديمة، ويبدأ حياة جديدة ويقطع المسافات من دمون حتى الأناضول حتى يصل إلى قيصر الروم، كان أدبه في ذلك الوقت أدبًا ملتزمًا فهو يقول:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما نحاول ملكًا أو نموت فنعذرا

وكان إلى جانب امرئ القيس شعراء حكماء، مثل لبيد بن ربيعة، وطرفة بن

(*) تم اللقاء في سيئون سنة ١٩٦٨م.

العبد، وزهير بن أبي سلمى، شاعر الحكمة، الذي كان ينفر الناس من الحرب ويدعوهم إلى السلم، وكأنه جعل نفسه مسئولاً عما يحدث بين قبائل العرب من تطاحن وتحارب، هذه صورة مبسطة للأدب الملتزم وغير الملتزم، أردت أن أقربها بهذه الأمثلة التي ذكرتها لكم من تاريخ شعرنا الجاهلي القديم.

- ماذا كنت تختار لو لم تعمل في حقل الأدب؟

الجواب:

أنا كنت، هذا سؤال لا محل له من الإعراب، لأنني وجدت نفسي منذ الصبا الأول أميل إلى الشعر وأنا هنا في سيئون في هذا البلد، فما كان باستطاعتي أن أخرج عن هذا الطبع، إنني لم أختره لنفسي، إنه هو الذي اختارني. ولكن لو أمكن أن فرضنا أن يخرج الإنسان عن طبعه أو طبيعته فربما اخترت لحفظتم حتى كنت اخترت الأدب أيضًا.

- ما هي الأسباب التي جعلت الإقبال على الأدب العربي قليلاً من قبل الشباب؟

الجواب:

تعني الشباب هنا في حضرموت أم الشباب في كل مكان؟ أظن أن الشباب في حضرموت غير مقبلين على الأدب، يقولون أيضًا أن الشباب في حضرموت غير مقبلين على العلم، أنا سمعت هذه الكلمة في كثير من الأسواق، ولا أدري مبلغ صدقها، وأعتقد أنها ليست صادقة كل الصدق، لأن هذه المدارس مفتوحة وفيها كثير من الشباب، فكيف يصدق القول أنهم غير مقبلين على العلم إذا كانوا يدرسون المعارف والعلوم في هذه المدارس. أما الأدب فلعل السائل يقصد نوعًا معينًا من الأدب، أي يقصد الانقطاع عن الأدب، وهذا لا يتحقق بالنسبة للطالب المكلف بمنهج معين من الدراسة لأنه لا يمكن أن يترك دراسته ويتفرغ للأدب،

إذا كان السائل يقصد هذا. أما مجرد الإقبال فأظن أن الشباب لو كانوا غير مقبلين على الأدب لما اجتمعتم الليلة في هذه الندوة. فأرجو ألا يكون لهذا القول نصيب من الصحة. أرجو أن يقبل الشباب على الأدب لأن الأدب هو ترجمان النفس، ترجمان النفس الحية ولا يمكن أن يخلو هذا الوادي من العواطف المسلوبة ومن المشاعر الجميلة ومن الاتجاهات المختلفة. ربما يصعب على الشباب أن يجدوا كتب الأدب هنا في حضرموت، هذا معقول بعض الشيء لعدم وجود دار كتب يمكن أن يرجعوا إليها ويجدوا فيها الكتب التي يشتهون، ولا يستطيع كل واحد منهم أن يقتني الكتب التي تلزمه، فلا بد أن تكون هناك مكتبة يرجع إليها الشباب، ولا أدري هل في المدارس والمعاهد مكتبات، لكن إن وجدت ستكون فقيرة، وللسائل فضله، أما جعلني أدعو إلى تأسيس مكتبة عامة في سيئون وفي كل بلد حضرمي، بل في كل بلد من بلاد جمهوريتنا الفتية يرجع إليها الشباب، كما هو موجود في كل بلد متقدم في العالم.

- إن العبقرية المدفونة في أعماق الحضرمي لا بد أن تظهر في الأدب، هل يستطيع الأدب المحلي الدارج أن يحققها؟ ولو لم يقدم الأستاذ باكثير للأدب الرفيع هل كتب لنا شيئًا من ثمار أدبه الدارج؟

الجواب:

الواقع أنه لا تعارض بين اهتمامنا بالأدب الدارج واهتمامنا بالأدب الرفيع، كما سماه الأستاذ الزميل، ليس هناك تعارض بين الأمرين، إن علينا أن نهتم بهما معًا، ولكن السؤال كان موجهًا إليَّ عن الأدب الدارج، فلا غرو أن أدعو إليه وأن أحببه وأحبب الاهتمام به، ولو عُثر للأدب الرفيع بما يرد من قدره، وحيث إن السؤال قد جاء على هذا الوجه الآن، بل أقول لكم جميعًا إننا كما نحن مطالبون بالاهتمام بالأدب الدارج فنحن مطالبون أيضًا وبصورة أقوى وأوسع

بالاهتمام بالأدب الرفيع، لأن الأدب العربي الفصيح هو الصلة التي تصلنا بالعالم العربي كله، وهو مكتوب باللغة التي يتفاهم بها العرب في جميع أقطاره، فلا شك أن يكون له المكان الأرفع، إن الأدب الدارج لا نخاطب به إخواننا العرب في أقطارهم المختلفة، ولكن نخاطب به أنفسنا، إننا حين ندرك الأدب الدارج إنما نتلمس السبيل لفهم أنفسنا وحين يكتب ذلك التاريخ لا يكتب باللغة المحلية بل يكتب باللغة الفصيحة التي يتفاهم بها العرب جميعًا. أن نوجد نستطيع أن نخدم أنفسنا وأن نخدم حريتنا، وأن نكتب تاريخًا بأوضح ما يكون لإخواننا العرب باللغة الفصيحة، ويكون الأدب الدارج عندئذ وسيلة من وسائل دراسة تاريخنا ومعرفة أنفسنا.

- أعد قصيدة نزار قباني الأخيرة وخاصة قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) أثارت ضجة كبيرة وصفها البعض بالانهزامية والبعض بالصراحة، فما هو رأيك؟

الجواب:

هذا شاعر قد يكون معروفًا عندكم كثيرًا ولا بأس بذلك، لكن ينبغي أن يكون عندكم توازن أيضًا في معرفة الشعراء، وألا يكون نزار قباني هو حامل لواء شعرائكم إلى النار. ينبغي أن تعرفوا أن مع نزار قباني شعراء آخرين، ولعل الذين هاجموا نزار قباني هاجموه لأنه صمت دهرًا ونطق كفرًا كما يقولون، إنه صمت كثيرًا للأحداث الكبرى التي تنتاب العالم العربي، ثم حين نطق نطق بما يوهم أنه يتعالى على العالم العربي بنفسه وبشعره وأنه يحاسبهم حسابًا عسيرًا، وكأنما كان موكلاً بحسابهم، من هنا جاء الاعتراض على قصيدة نزار قباني (هوامش على دفتر النكسة)، أما إذا أغفلنا هذه القصيدة فأنا من الذين لا يعترضون على هذه القصيدة، بل اعتبرها تعبيرًا انفعاليًا صادقًا عن أعماق أعماق النكسة دون النظر إلى قائلها، وأعذر الذين هاجموه أيضًا لأنهم لم يستطيعوا أن ينسوا تاريخه،

فوقعوا في دائرة مهاجمته على أنه كان يريد أن يندد بالعرب وأن يفيد بما أصابهم من النكسة كأنه يتشفى بذلك، ولقد سألته ذات يوم في مهرجان الشعر الأخير لأنه ألقى قصيدة أخرى مناقضة لتلك القصيدة الأولى من بعض الوجوه، أسماها (شعراء الأرض المحتلة) ويقصد شعراء فلسطين المحتلة والعرب الذين تحت حكم إسرائيل ويقولون الشعر من السجون، فهو يحيي أولئك العرب، ويعتبرهم هم السابقين وحدهم في التعبير عن مأساة فلسطين، أما شعراء العرب الآخرين فهم مزيفون.

موهبة الشعر وقدرة النظم:

أيها السائل الكريم، تريد أن تكون شاعرًا ليفرخ روعك وليهدأ جأشك، وتريد أن تنظم أبياتًا تكون جميلة وأنت مشتاق أشد الشوق لتنظم شيئًا ولو يسيرًا! خفض عليك، وثق أنك - إذا أصدقت العزم والإرادة - واجد لبعض ما تريد إن عز عليك كل ما تريد!

لعلك يا أخي فهمت أن الشعر شيء والنظم شيء آخر، فعطفت هذا على ذاك عطفًا يشعر بالمغايرة ولكن لا بأس أن أزيدك بيانًا: النظم هو صب الكلمات في قالب من القوالب المعروفة، والشعر شعور قوي متضاعف يضطرم في جوانح الشاعر لمشاهدة منظر ممتع أو مؤلم أو مغضب، أو لتصور ذلك في عالم الذكرى، فيقذف في كلمات يعبر بها الشاعر عما أراد تصويره لغيره، فيخرج عندئذ من عالم القوة إلى عالم الحس متصلاً بتلك الكلمات اتصال العرض بالجوهر فليست هي إياه وليس هو إياها، ثم إن كان مع ذلك مصبوبًا في قالب من قوالب النظم فهو الشعر المنظوم أو المقيد أو لا فهو الشعر المنثور أو المطلق.

والنظم صناعة يجيدها المرء بالمزاولة كغيره من الصناعات التي لا تتصل

بالذوق والشعور، والشعر موهبة فطرية يخص بها الله من قال له في عالم الذر كن شاعرًا فكان، كأني بك تتساءل كيف أعرف نفسي لعلي أنا من أهل هذه الموهبة أم لا؟ وهذا ما سأجيبكم فأصغ إليَّ: قد لا تنكشف لك الحقيقة بمجرد استشفافك لنفسك عن مقدار ما تحدثه فيها (المشاهد) أو (الذكريات) المختلفة. إذ قد يلتبس عليك أمر الشعور الذي شعرت به عند ذلك أهو من (الشعور العادي) الذي يعد عند جميع الناس أم من ذلك (الشعور المتضاعف) الذي يمكن تسميته حاسة أخرى متميزة عن حاسة الشعور العادي لشدة تفاوته!

فلا بد لمعرفة ذلك من وسيلة، والوسيلة هي أداة (النطق البليغ) في أي لغة كان. ولا ريب أنك تختار العربية، فاجتهد في دراستها بنحوها وصرفها ولغتها وبلاغتها وأدبها في النظم والنثر المنظوم والمنثور - دراسة تصل بك إلى لبابها الذي فاز به كل مبين - وتبتعد بك عن قشورها التي وقف عندها علماء الألفاظ فقضوا أعمارهم في تطلب ليلى واللهج باسم ليلى ولم يصلوا إلى ليلى.

فخذ في ذلك كلمة رأي من تثق بخبرته ونصحه، فإن فعلت ذلك استطعت في غير صعوبة أن تتبين نفسك هل هي شاعرة أم لا، فلا بد أن يفجأك مشهد أو تذكار مؤثر، فإن كنت شاعرًا ستهيم بك (الشاعرية) وتضطرب بين جانحتك، فتلتمس التنفس عنها، أو تضطر إلى ذلك بالقول فتقذفه شعرًا منثورًا أو منظومًا، وحينئذ تكون نلت جميع ما تريده في سؤالك، أو لا فحسبك أن قد عرفت نفسك، ثم حسبك أن قد استطعت بدراستك أن تعبر عما يختلج في ضميرك من الخواطر والمعاني تعبيرًا جيدًا، لن يصعب عليك إذ ذاك النظم الجيد، فتكون قد بلغت شطرًا مما تريد في سؤالك. على أني أنصحك - سلفًا - أن لا تؤثر في التعبير عن أفكارك جانب النظم على جانب النثر، فالنثر أجمل بأفكارك سماحة، وإذا اشتهيت النظم فاعمد إلى متن من متون العلم فأنظمه، وأترك (ذلك الصنف

العتيق) من العلماء يجتهدون في شرحه والتعليق عليه، وثق أنك واجد من يقدر عملك قدره، فلم ينقرض بعد جيل المنظومات والشروح والحواشي والتعاليق. والسلام عليك وعلى أهل الأدب ومحبي الأدب.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون(*)

إنه ليوم سعيد، ذلك اليوم الذي أقبل إليَّ في أصيله صديقي الأديب الفاضل عمر بن محمد محيرز الحضرمي العدني، متأبطًا كتابًا ضخمًا، جميل التجليد، حسن الشارة، بديع الرواء، فما أن وقع نظري على عنوانه المرسوم على جلده بالحبر الذهبي (ديوان ابن زيدون)، حتى امتلكني السرور، واستولى عليَّ الجذل، وشع في نفسي الطرب، فما المحب الذي واصله حبيبه بعد طول الهجر، وانقطاع الأمل في الوصل بأشد فرحًا مني بهذا الديوان الجميل الذي طالما اشتاقت نفوس الأدباء واشرأبت أعناقهم إليه.

ولم أكد أتصفحه، حتى تجلت لي مظاهر العناية بتصحيح الكتاب، وإبرازه في أجمل حلة، وأنضر رواء، فشكرت للأستاذ المفضال الشيخ عبدالرحمن خليفة، وظهيره في ذلك الأستاذ كامل كيلاني، تلك اليد البيضاء التي أسدياها إلى قراء العربية، وطوقا بها - فيما طوقا به - جيد الأدب العربي بإبراز هذا الديوان العظيم لهذا الشاعر العبقري الكريم. ولم يقتصرا على تصحيحه وشرحه فحسب، بل وفقا إلى تحليل شاعرية ابن زيدون، وإظهار ما له من مزايا رائعة، ومواهب سامية في شعره. ولقد استطاعا - بما بذلاه من شرح وتبيان مبنيين على دقة وإمعان - أن يستدرجا القارئ إلى رأيهما في وضع ابن زيدون في الصف الأول من فحول الشعراء الممتازين كالمتنبي، والبحتري، وابن الرومي، ومن إليهم.

وقد قرأت الديوان، وتنقلت فيه بين روضة وغدير، وأمتعت نفسي بمطالعته كل الإمتاع، وجعلته سلواي في غربتي، وأنيسي في وحدتي، وعنَّ لي أن أكتب ملاحظات بسيطة عرضت لي أثناء المطالعة علَّ فيها فائدة لنفسي، ولإخواني

(*) نشر بمجلة المعرفة، العدد العشرون، المجلد الرابع، الجزء الثامن، في ٢/ ٩/ ١٣٥١هـ - ديسمبر١٩٣٢م. وأعادت نشره مجلة نهضة حضرموت في سنغافورة.

الأدباء الكرام، ورأيت أن أختص بها مجلة (المعرفة) لما لها من مكانه سامية في نفوس قراء العربية، ولأن لها المحل الأول في قلبي من بين أمثالها من الصحف والمجلات، وها هي ذي الملاحظات على الترتيب:

١- ابن زيدون بحتري المغرب:

إني لمغتبط جدًا بما وفق إليه الأستاذان من الحجج الدامغة، والبراهين الثابتة في التدليل على نبوغ ابن زيدون وعبقريته واستحقاقه لأن يلقب (بحتري المغرب)، وأعد هذا فتحًا عظيمًا في عالم الأدب العربي، ودرسًا نافعًا للمشتغلين به يقضي عليهم أن يتعمقوا في الدرس، ويستفيضوا في البحث، ولا يقتصروا على النظرات السطحية والخلاصات المدرسية حتى لا يقعوا في أغلاظ فاحشة، أيسرها هضم حق شاعر متقدم نابغة كابن زيدون.

وكان الواجب عليهما أن يكتفيا بهذا الانتصار الباهر، وأن يتهما رأيهما - ولا سيما بعد أن درسا ابن زيدون دراسة مستفيضة يعلمان أنها ستؤثر في مشاعرهما إلى حد ما، كما أثرت مثل هذه الحال في غيرهما في غير ابن زيدون، ففضله على جميع الشعراء - في الحكم الذي أصدراه من تفضيل ابن زيدون على البحتري في تلك المواقف الشعرية التي قابلا فيها بين الشاعرين مما اشتركا فيه، أو بعبارة أصح مما حذا فيه ابن زيدون حذو الوليد، وقلد فيه أسلوبه، حتى لا يهضما حق شاعر نابغة كالبحتري بحجة الدفاع عن شاعر متقدم كابن زيدون.

إني أوافق الأستاذين في استحقاق ابن زيدون لقب (بحتري المغرب) لبلوغه الدرجة التي تؤهله لذلك، ولأنه لا يوجد في شعراء المغرب أشبه بالبحتري منه في براعة أسلوبه، وجمال تركيبه، وسلاسة نظمه، وروعة بيانه، ولكني لا أستطيع موافقتهما فيما يشم من رائحة كلامهما من تفضيل المشبه على المشبه به في

مجموع شعرهما العام، ولا فيما صرحا به من تفضيله عليه في تلك المواقف الشعرية الرائعة التي قابلا بينهما فيها.

ولست بصدد البحث في صحة الرأي الأول أو فساده، لأن ذلك يستدعي الفصول الطوال، ولا تكفي فيه عجالة كهذه، ولكني سأنبه على فساد الرأي الثاني، وأرجو أن يكون معي القارئ في عذر الأستاذين الكريمين في هذا الوهم الذي دفعهما إليه الإعجاب والافتنان بشاعر مهضوم الحق درساه دراسة مستفيضة، فاستطاعا أن يرجعا حقه إلى نصابه.

ولا أقول إنهما قصرا في دراسة البحتري، بل أعتقد أنهما درساه دراسة مستفيضة كما صرحا بذلك، ولكن الجديد يغلب القديم، ولشعورهما بلذة الفوز الباهر الذي وفقا إليه في دراسة ابن زيدون - ضد ذلك الرأي الذي يهضمه حقه - أثره البليغ في ذلك الافتنان.

قال الأستاذان: «ومن العجيب أن ابن زيدون قد اشترك مع البحتري في عدة صور شعرية، كما اشترك مع غيره من الشعراء فكان ماذا؟ كانت الصور الكلامية التي يبدعها الشاعران جديرة أن توضع في أرقى المتاحف حين يشتركان في غرض واحد، ولكن الصور التي أبدعها ابن زيدون جديرة بالجائزة الأولى في أغلب الأحايين، قال البحتري:

ولما حضرنا سدة الإذن أخرت ... رجال عن الباب الذي أنا داخله
فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة ... أقابل بدر الأفق حين أقابله
كما انتصب الرمح الرديني ثقفت ... أنابيبه واهتز للطعن عامله
وكالبدر وافيناه تم سعوده ... وتم سناه واستهلت منازله
وسلمت فاعتاقت جناني هيبة ... تنازعني القول الذي أنا قائله

فلما تأملنا الطلاقة وانثنى ... إليَّ ببشر آنستني مخايله
دنوت فقبلت الندى في يد امرئ ... كريم محياه سباط أنامله
صفت - مثل ما يصفو المدام - خلاله ... ورقت كما رق النسيم شمائله

وقال ابن زيدون:

فلما قضينا ما عنانا أداؤه ... وكل بما يرضيك داع فملحف
قرنا بحمد الله حمدك إنه ... لأوكد ما يحظى لديه ويزلف
وعدنا إلى القصر الذي هو كعبة ... يغاديه منا ناظر أو مطرف عجاجته
فإذ نحن طالعناه والأفق لابس ... والأرض بالخيل ترجف
رأيناك في أعلى المصلى كأنما ... تطلع من محراب داود يوسف
ولما حضرنا الإذن والدهر خادم ... تشير فيمضي والقضاء مصرف
وصلنا فقبلنا الندى منك في يد ... بها يتلف المال الجسيم ويخلف
لقد جدت حتى ما بنفس خصاصة ... وأمنت حتى ما بقلب تخوف

فأي الصورتين يفضل القارئ؟

الحق أن الإنسان ليحار في تفضيل إحدى الصورتين على الأخرى، فقد كادتا تصلان إلى أقصى درجات الكمال، وتجلى إبداع الشاعرين فيهما إلى أقصى حد. ولكن المنصف لا يلبث - بعد طول الروية والأناة - أن يؤثر تلك الصورة الشعرية التي أبدعها ابن زيدون (بحتري المغرب) على صورة صاحبه بحتري المشرق».

يلاحظ القارئ على قولهما: «إن ابن زيدون قد اشترك مع البحتري في عدة صور شعرية... إلخ» إنهما لو قالا: إن ابن زيدون قد حذا حذو البحتري في عدة صور شعرية لكان أقرب إلى الواقع، وليس في ذلك من غضاضة على ابن زيدون، ولا يعد من السرق الممقوت كما بين ذلك الأستاذان بما فيه الكفاية.

وإنما ذكرت هذا لأنبه القارئ إلى قاعدة يجب أن يجعلها دائمًا نصب عينيه وأن تكون على ذكر منه، وهي أنه لو جاز لأحد أن يفضل شاعرًا على شاعر بالموازنة بين قطعتين من شعرهما - وذلك لا يجوز قطعًا - أو إذا أراد أن يفاضل بين القطعتين وكان أحدهما محتذيًا حذو الآخر - كما هو الواقع في هاتين القطعتين - وجب عليه أن يتذكر أن الثاني قد اطلع على ما قاله الأول، ولم يطلع الأول على ما قاله الثاني، فليجعل هذا في جملة الاعتبارات التي يعتبرها لتفضيل أحدهما على الآخر قبل أن يبت الحكم، فإذا ظهر - بعد مراعاة الاعتبارات اللازمة - أن الثاني قد أربى على الأول، فإنه لا يزال للأول شفيع من فضيلة السبق يدرأ عنه ملامة التقصير، ولكن إذا قصر الثاني عن شأو الأول نظرنا، فإن كان بحيث يدعي - أو يدعى له - أنه في رتبة الأول أو أنه أشعر منه مطلقًا أو في تلك القطعة فقط - كابن زيدون في رأي الأستاذين - كان للحكم أن يحمله وقر الملام ويوجه إليه مر التأنيب لتقصيره عمن احتذاه مع ادعائه التفوق عليه، وإن لم يكن كذلك - كابن زيدون نفسه في رأينا - فإنه إذا أحسن الاحتذاء وسما حتى قارب من الأصل قاب قوسين أو أدنى - كما فعل ابن زيدون في هذه القطعة - كان على الحكم أن يشكر له هذا الإبداع بدلاً من أن يلومه على التقصير، لأن همة عظيمة وهمامة كريمة تلك التي سمت به إلى محاكاة شاعر عظيم في الرتبة الأولى من شعراء العربية - كالبحتري - في أروع أساليبه وأبدع مواقفه، إذ لم يقصر عن الأصل إلا كما قصرت الصورة عن الحقيقة.

وإذا انتهينا بالقارئ إلى هذه النقطة، كان عليه أن يردد النظر في هاتين القطعتين، ويطيل التأمل فيهما، ويكرر تلاوتهما مرة بعد مرة، فلا يلبث بعد طول الأناة والروية أن يظهر له فضل الأولى على الثانية، وله بعد ذلك أن يشكر لابن زيدون إبداعه، ويعذره في تقصيره - إن كان من رأينا - وأن يوجه إليه مهام اللوم

إن كان من رأي الأستاذين الجليلين.

ولا بأس من أن نساعد القارئ في بحثه لنسهل له طريق الوصول إلى النتيجة، فنقول: إن قطعة ابن زيدون هذه ترجع في الأصل إلى قسمين: قسم احتذى فيه حذو الوليد في هذه الأبيات، التي يمدح بها الفتح بن خاقان، وهو قوله: ولما حضرنا الإذن.. البيتين، وقسم احتذى فيه حذو الوليد في أبياته الرائية التي قالها في المتوكل، بمناسبة عيد الفطر إذ يقول:

فأنعم بيوم الفطر عينًا إنه ... يوم أغر من الزمان مشهر
أظهرت عز الملك فيه بجحفل ... لجب يحاط الدين فيه وينصر
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت ... عددًا يسير بها العديد الأكثر
فالخيل تصهل والفوارس تدعى ... والبيض تلمع والأسنة تزهر
والأرض خاشعة تميد بثقلها ... والجو معتكر الجوانب أغبر
والشمس ساطعة توقد في الضحى ... طورًا ويطفئها العجاج الأكدر
حتى طلعت بضوء وجهك فانجلت ... تلك الدجى وإنجاب ذاك العثير
وافتن فيك الناظرون فإصبع ... يومي إليك بها وعين تنظر
يجدون رؤيتك التي فازوا بها ... من أنعم الله التي لا تكفر
ذكروا لطلعتك النبي فهللوا ... لما طلعت من الصفوف وكبروا
حتى انتهيت إلى المصلى لابسًا ... نور الهدى يبدو عليك ويظهر
ومشيت مشية خاشع متواضع ... لله لا يزهى ولا يتكبر
فلو أن مشتاقًا تكلف فوق ما ... في وسعه لمشى إليك المنبر

وهو ما عدا البيتين المذكورين، فليقارن القارئ الآن بين قطعتي كل موقف من الموقفين الشعريين على حدة، ليتبين له مقدار ما وفق إليه كل من الشاعرين من براعة التصوير، ودقة الوصف، وليقابل أولاً بين قوله: «ولما حضرنا سدة

الإذن»، وقوله: «ولما حضرنا الإذن»، يجد أن في الأول صورة شعرية بديعة ليست في الثاني بما أفاضته عليه كلمة (سدة)، ثم انظر إلى قوله: «أخرت رجال عن الباب الذي أنا داخله»، كيف وصف لك ازدحام باب الممدوح بالرجال المستأذنين عليه، وكيف أن البوابين يحافظون على النظام، فلا يدخلون أحدًا إلا بإذن خاص، ثم اقرأ قوله: «فأفضيت من قرب... إلخ». وتأمل في قوله: (فأفضيت) تجد فيه روعة ليست في قوله (وصلنا)، ففيه معنى الوصول وزيادة، لأنه لم يدر كيف وصل.

ولا يغرب عن بالك أن هذا الموقف يقتضي أن تصور فيه الهيبة بأروع صورها وتجلى في أسمى مجاليها، ترى أن ابن زيدون لم يزد في ذلك على أن قال: «والدهر خادم تشير فيمضي والقضاء مصرف»، وهو - كما ترى - بديع يصور لك قوة الممدوح وعظمة ملكه ومضى أوامره، حتى كأن الدهر خادم له، يمضي ما يشير به والقضاء مصرف له، ولكنه لم يشعرك الهيبة العظيمة التي أشعركها البحتري، إذ مثلها لك حتى تكاد تلمسها ببنانك؛ وما ظنك بهيبة اعتاقت جنان أكبر شاعر في عصره، فأخذت تنازعه ما يريد من القول، حتى إنه كلما لاك كلمة ليقولها جذبتها هيبة الموقف فألصقتها بحنكه، فلم يزد على كلمة (السلام). ثم انظر إليه كيف يصف لك وقوفه حائرًا مبهوتًا متهيبًا الدنو من الممدوح، حتى تأمل طلاقة وجهه، وتهلل أساريره بالبشر، فحينئذ دنا منه وقبل يده، بل قبل الندى في يده، بل في يد امرئ كريم محياه، سباط أنامله! ثم قابل بين قوله: «فقبلنا الندى منك في يد»، وقوله: «فقبلت الندى في يد امرئ... إلخ»، تر أن الثاني أبلغ، إذ لم يبينه بمن البيانية، وقوله: «كريم محياه سباط أنامله» كناية عن سعة الكرم وفرط الجود، أبلغ من قوله: «بها يتلف المال الجسيم ويخلف»، كما يحكم بذلك الذوق السليم.

وهنا نَكِل إلى ذوق القارئ ومعرفته المقابلة بين القطعتين في الموقف الثاني، ليحكم بما يوحي إليه ذوقه السليم، على أننا لا بد لنا من الإشارة، إلى أن أبا الوليد، قد أبدع في هذا الموقف وأجاد أكثر - بكثير - منه في الموقف الأول، فإن في قوله: «رأينا في أعلى المصلى... إلخ» روعة شعرية بديعة أخاذة ليس إلى وصفها من سبيل، وكذا في قوله: «والأفق لابس عجاجته»، «والأرض بالخيل ترجف».

٢- جاء في ختام مقدمة الديوان (ص٥٦):

«من لبس البياض وتختم بالعقيق، وقرأ لأبي عمرو، وتفقه للشافعي، وروى شعر ابن زيدون، فقد استكمل الظرف»، والذي نحفظه من كتب الأدب... وروى قصيدة (ابن زريق)، يعني قصيدة ابن زريق البغدادي المشهورة التي مطلعها:

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقًا ولكن ليس يسمعه

فليراجع إذا كان هناك رواية أخرى لا نعلمها بهذا اللفظ.

٣- وجاء في (ص١٠) قوله:

ولئن تجنبت الرشاد بغدره لم يهو بي في الغي غير هواك

بكسر التاء من تجنبت، وأن المعنى لئن وقعت في الغي بسبب غدرك بي، فإني أنا لم يوقعني في الغي غير هواك، وأقول: المتأمل في البيت يجد أنه لا يفيد هذا المعنى إلا إذا كان بضم تاء تجنبت فلعلها غلطة مطبعية.

٤- وجاء في (ص١٦) قوله:

ولولاك لم تثقب زناد قريحتي فينتهب الظلماء من نارها سقط

بنصب ينتهب وهو خطأ لا يستقيم به المعنى، وصوابه فينتهب بالجزم عطفًا على قوله: تثقب.

٥- في (ص١٧):

ونظم ثناء في نظام ولاية تحلت به الدنيا لآلئه وسط

بفتح الواو من (وسط)، والأقرب أنه بضمها جمع وسطى مؤنث أوسط.

٦- (ص٢٤) قوله:

وليلة وافينا الكثيب لموعد سرى الأين لم يعلم لمسراه مزحف

جاء في شرحه أن الأين في البيت هو الإعياء والتعب، وهو غير صحيح، بل هو هنا اسم من أسماء الحية، وإليه يعود الضمير في (لمسراه)، وعلى تفسير المصحح لا يكون للضمير ما يعود إليه، وعجيب صدور هذا السهو من المصحح، مع أنه قد فسر في موضع آخر هذه الكلمة بالحية، وذلك عند قول ابن زيدون في (ص ١٠٠):

تهادى انسياب الأين يعفو آثارها من الوشي مرقوم العطافين ذائل

والمزحف في البيت أثر المشي، ولا يجوز أن يفسر بالغاية.

٧- وقوله:

ذكرى لعهدك كالسهاد سرى فبرّح بالسليم

أقول صوابه كالعداد، كما ورد في الأصل، وهو اهتياج الوجع عند الملدوغ، عندما تتم له سنة من يوم لدغ؛ وعجيب أن يغرب عن بال المصحح، مع أنه قد فسر هذه الكلمة نفسها بما ذكرناه عند قول ابن زيدون (ص١٩٨):

أنا حين أطرق ليس يفتأ طارقي شوق كما طرق السليم عداد

٨- (ص٥١):

أيها ذا الوزير هأنأ أشكو والعصا بدء قرعها للحليم

ما عنانا أن يأنف السابق المر بط في العتق منه والتطهيم

قال في الشرح: «وقد وجد هذا البيت - يعني البيت الثاني - في ديوانه على هذه الصورة... يأنف المربط في العتق منه والتطهيم، فأكملناه مما ورد في الروايات الأخرى»، أقول: إن البيت - رغم الإكمال الذي أكمله به المصحح - لا يزال غير واضح المعنى، والذي يظهر لي أن أصله هكذا:

ما عناني من سابق يأنف المر بط في العتق منه والتطهيم

على أن تكون (ما) هنا مفعولاً لأشكو، و (من سابق) مميز لضمير المتكلم في عناني، كقولك ساءني ما نابك من أخ كريم.

٩- (ص٧٤):

ومتى سعيت لنازح متعذر فوجدته سهل المرام قريبا

وأراد فيك مرادك القدر الذي لا تستطيع لحكمه تعقيبا

قال المصحح: «ومتى سعيت.. لعل الأصل ولكم سعيت... البيت، والذي يظهر أن هذه الأبيات التي ختمت بها هذه القصيدة وقع فيها شيء من التحريف فليحرر»، أقول: لم يقع في الأبيات شيء من التحريف، بل هي صحيحة المعنى، مستقيمة اللفظ، وإنما أوقع المصحح في هذا الوهم توهمه أن متى في البيت استفهامية، وأن قوله (فوجدته) عطف على (سعيت)، وليس كذلك، بل متى هنا شرطية، و (فوجدته) جملة دعائية، وكذلك قوله: وأراد فيك مرادك.. البيت، وعلى هذا فالبيتان واضحان ما عليهما غبار.

١٠- (ص ٨٦):

وسطها دمية يروق اجتلا ء الكل منها ويفتن التبعيض

قال الشارح بعد أن أورد أبيات ابن الرومي في (وحيد) المغنية: «إلى آخر

هذه القصيدة الفذة التي نجتزئ منها بهذا القدر اليسير، فليرجع إليها من شاء في ديوانه ليقارن بين هذه القصيدة، وبين قصيدة ابن زيدون»، وأقول: إن المناسبة بين القصيدتين غير واضحة، فلا معنى للمقارنة بينهما.

١١- (ص١٠٠)، قال ابن زيدون:

يجول وشاحاها على خيزرانة وتشرق في موشيتين الخلاخل

أقول: قد جرى البحث في هذا البيت ووقع فيه أخذ ورد بين الأستاذ العلامة الشيخ عبدالوهاب النجار، والدكتور زكي مبارك، كما نشر ذلك في (البلاغ)، وإني أوافق الأستاذ النجار على ضبط كلمة (تشرق) بفتح التاء والراء من الشرق محركة، ويؤيد أنه مراد الشاعر قوله: يجول وشاحاها لتحصل المقابلة بين جولان الوشاح، وشرق الخلاخل كناية عن رقة الخصر وامتلاء الساقين.

١٢- (ص١١١):

يا أيها الملك الجليل بكل ألسننا جلالك

هكذا جاء في الكتاب مضبوطًا (بكل ألسننا) بالباء الجارة وإضافة ألسننا إلى (كل) المجرور بالباء، وهو - فيما نرى - خطأ لا يستقيم به معنى البيت، وصوابه - على ما يظهر - يكل ألسننا جلالك، بنصب ألسننا على المفعولية ليكل بالياء المثناة مضمومة وكسر الكاف، أي أن جلالك يكل ألسننا ويعييها عن وصفه.

١٣- (ص١١٥)، جاء في الشرح:

وبعد هذا البيت وجد في الأصل بعض بيت على هذه الصورة:

وحاشاك، رام العذب إبلاغ سمعه فصم . . . . . .

أقول لعل أصله:

ومثلك رام العذل إبلاغ سمعه فصم برغم العاذلين عن العذل

١٤- (ص١٤٣)، قال ابن زيدون:

نغاديك - داعينا السلام - كعهدنا فلا يسمع الداعي ولا يرفع الستر

معنى البيت نغاديك يدعونا إلى مغاداتك السلام كعهدنا... إلخ. وهو معنى مستقيم، ويجوز أن يكون أصل البيت: نغاديك داعين السلام، أي نغاديك رافعين أصواتنا بالسلام عليك كعهدنا... إلخ. وهو عندي أقرب إلى الانسجام.

١٥- (ص١٥٩):

للقينا من الواشين حتى رضينا الرسل أنفاس الرياح

جاء في شرحه «لقد تعلمنا من الواشين حيلهم في الوقوف على مكتوم أسرارنا حتى أصبحنا نقنع بأن تكون أنفاس الرياح بريدًا يحمل عنا رسائل الحب والغرام».

أقول: يتبادر إلى الذهن أن الشاعر لم يقصد هذا المعنى، وأن معناه لقد لقينا من الواشين عنتًا عظيمًا من جراء وشايتهم بنا واجتهادهم في ذلك حتى أصبحنا لا نطمئن إلى الرسل خيفة أن يستميلهم الوشاة إليهم، فيبوحوا بأسرارنا لديهم، فاستبدلنا بهم أنفاس الرياح التي لا تفشي سرنا لأحد.

١٦- (ص١٦٩) قال ابن زيدون:

سأهدى النفس في نفس الشمال فقد لقح التشوق عن خيال

يظهر لي أن أصله (عن حيال) بالحاء المهملة مأخوذ من قول الشاعر العربي: لقحت حرب وائل عن حيال.

١٧- (ص١٧٥) قال:

فان أنئيت فالنفس أنأى نفيسة إذ الجسم لا يسمو لتذكيره ذكر

هكذا ضبط وفيه تحريف ظاهر، وصوابه (فان أنثت) من التأنيث، وقوله: فالنفس أنأى نفيسة، لعل صوابه (أسنى نفيسة) بالإضافة، أو (أنثى نفيسة) برفع نفيسة على أنه خبر المبتدأ الذي هو النفس، وأنثى حال منها، ومعنى البيت يشبه قول المتنبي:

فما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

١٨- (ص١٧٨):

إذا استحفظت سر السري جنح ليلها تناسى النمومان الألوة والند

ضبطت كلمة استحفظت بالبناء للمفعول، ويظهر لي أن صوابه استحفظت بالبناء للفاعل، والمعنى أنها إذا استحفظت جنح الليل سر سراها، تم به عرفها الطيب.

١٩- (ص١٨٧):

فلو صرفت صرف المنون جلالة لكنت محياهن تود ممتعًا

هكذا جاء في الكتاب وصوابه - فيما أظن - لصنت بدل لكنت، فيستقيم به المعنى.

٢٠- (ص١٨٨) قال ابن زيدون:

أسررتم فرأى نجى عيوبكم شيحان مدلول عليها ملهم

أقول قد تبوحث في هذا البيت، والأرجح عندنا أن يكون أصله: فرأى نجى غيوبكم، ولا حاجة لبيان ذلك فقد استوفى فيما نشر في (البلاغ).

٢١- (ص١٨٩) قال ابن زيدون:

بالقدر يبعد والتواضع بدنى والشر شمس والندى يتغيم

والذي أثبتناه هنا هو ما يعطيه المعنى، أقول: إن إصلاح البشر بالشر غير صحيح، ولا يستقيم به المعنى بل صوابه: والبشر يشمس أي تشرق شمسه، أي

يتهلل وجه الممدوح بشرًا عند العطاء كالنهار المشمس، ويتغيم نداه لتكاثفه وتلبده، وهو معنى بديع كرره ابن زيدون فقال في موضع آخر:

يا ندى يمنى أبى القاسم غم يا سنا شمس المحيا أشمس

٢٢- (ص٢١٥) قال ابن زيدون:

لما وردت بورد حضرتك المنى فهمت لديَّ جمامها الأعداد

هكذا صححه المصحح وأصله (فهقت لدى جمامها الأعداد)، والمتأمل يرى أن الأصل هو الصواب من فهق الأناء إذا امتلأ، وأن التصحيح كان سهوًا إذا استقام به المعنى فلا يستقيم به اللفظ، لأن (همت) فعل ماض، والماضي لا يحتاج إلى الفاء إذا وقع جوابًا للشرط.

٢٣- (ص٢١٩) قال ابن زيدون:

دهاه إذا ما جنه الليل أنه أقام عليه آخر الدهر سرمدا

هكذا جاء في الكتاب وجاء في شرحه: «يقول: وقد أصبح يترقب جزعًا أن يكون حينه مرتبطًا بيومه وصار يتوجس الشر خوفًا من أن يكون ليله سرمدًا إذا قتلته»، وهو - كما يراه القارئ - معنى متكلف لا يعطيه البيت، والذي يظهر لي أن فيه تحريفًا، وأن كلمة (دهاه) تحرفت عن (مناه). والمعنى أن ذلك الخائن إذا جنه الليل تمنى أن يكون ذلك الليل سرمدًا؛ لأنه يخاف أن يدلك عليه الصباح فتقتله أو تأسره، ويدل على أن هذا المعنى هو المراد لا غيره قوله بعده:

يحاذر أن يلقى قيلاً معفرًا إذا الصبح وافى أو أسيرًا مقيدا

٢٤- (ص٢٣١)، قال ابن زيدون:

أليس عجيبًا أن تشط النوى بك فأحيا كأن لم أنس نفح جنابك

وصوابه فيما يظهر (كأن لم أنش نفح جنابك)، وقد استعلمها ابن زيدون في

محل آخر فقال في (ص٢٣٨):

ألم تنش من أدبي نفحة حسبت بها المسك طيبًا يغض

٢٥- (ص٢٤٧)، قال ابن زيدون:

فتلطفت لأن حليتني موليًا طولى محلى ملبس

والظاهر أن كلمة (طولى) محرفة عن (طوقى) فليحرر.

٢٦- (ص٢٥٠) قال:

ويا فرط مابى إذا ما طلعت فقمت أقبل تلك اليدا

وفي الأصل (ويا فرط بأوى)، وهذا هو الصواب، أي يا فرط عزي وفخري. فإصلاحه بـ (يا فرط مابى) سهو ولا معنى له، إذ المقام مقام مدح ملك وليس مقام تغزل بمحبوب.

هذا ما تيسر لي تقييده من ملاحظاتي على ديوان ابن زيدون عند مطالعتي - المستعجلة - له، وأنا في (عدن) نازح الدار والسكن، وليس لديَّ ما أستعين به على البحث من الكتب لا قليل ولا كثير، فأرجو أن يكون فيما ذكرت عاذر لي فيما عسى أن يكون في هذه الملاحظات من غلط أو شطط.

وفي الختام أكرر شكري الخالص وثنائي الجميل لحضرتي الأستاذين الجليلين، عبدالرحمن خليفة، وكامل كيلاني على حسنتهما العظمى بخدمة هذا الديوان الجليل، وعنايتهما الفائقة بتصحيحه وشرحه إلى جانب حسناتهما الكثيرة وأياديهما البيضاء في سبيل خدمة الأدب العربي، راجيًا أن يقدرا هذه الملاحظات الضئيلة قدرها ويحملاها على المحمل الذي يليق بها، فحسبها أنها وليدة الإخلاص في خدمة الأدب العربي، وعنوان التقدير لعملهما الكبير، وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم.

الطائي الأصغر هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري ينتهي نسبه إلى ما ينتهي إليه نسب (الطائي الأكبر) الذي هو (أبو تمام) فيتفقان في جدهما الثالث عشر عمرو بن الغوث بن جلهة وهو طيء، وهذه القبيلة عريقة في الشعر فقد نبغ منها عدة من فحول الشعراء منهم حاتم الطائيّ الذي يضرب به المثل في جوده والذي (جوده يشبه شعره)، وإياس بن قبيصة الطائي، وأبو زبيد الطائي، وحنظلة الطائي، وزيد الخيل الذي وفد على النبي ﷺ فسرّ به وسماه زيد الخير، وكان له ثلاثين من البنين كلهم شاعر. فلا غرو أن يبلغ شاعرنا تلك المكانة السامية في الشعر فهو سليل أولئك الخناذيذ القرّح والمغاوير السبق، وإذا كانت الوراثة في الأخلاق والغرائز تواطأ على الإيمان بها واعتقاد تأثيرها العصر القديم والعصر الحديث، فإن من أبرز تلك الغرائز الموروثة غريزة الشعر، والتاريخ أعدل شاهد وكفى.

ولد شاعرنا بمنبج في بلاد الشام (٢٠٦هـ) ونشأ بالبادية بين قبائل طيء وغيرها فغلبت على لسانه فصاحة العرب. وزاول القريض فنبغ فيه، والتحق بأبي تمام في حمص وعرض عليه شعره في جملة الشعراء الذين يأتونه لهذا الغرض، فلما سمع أبو تمام شعره أقبل عليه وترك من سواه، وعندما اختلى به قال له: أنت أشعر من أنشدني فكيف حالك؟ فشكا إليه خلّته، فكتب إلى أهل معرة النعمان، وشهد له بالحذق في الشعر وشفع له إليهم، وقال له أقصدهم، فصار إليهم بكتاب أبي تمام فأكرموه ووظفوا له ٤٠٠٠ درهم، وكان ذلك أول مال أصابه من الشعر.

وقد روى أنه اجتمع بأبي تمام لأول مرة عند أبي سعيد محمد بن يوسف إذ صار إليه البحتري وامتدحه بقصيدته الغراء التي مطلعها:

أ أفاق صبُّ من هوى فأفيقا أم خانَ عهدًا أم أطاع شقيقا

فلما فرغ من إنشائها ادّعى أبو تمام - على سبيل المزح - أن القصيدة له وأن البحتري انتحلها لنفسه وسبقه بها إلى الممدوح، وأنشد منها أبياتًا، فاستطير عقل البحتري، ثم أخبره أبو تمام بأنه كان يمزح معه، وأقبل عليه يقرظه ويصف شعره، قال البحتري فلزمته بعد ذلك وكثر عجبي من سرعة حفظه. ولعل هذه الواقعة وقعت له قبل أن يصير إلى أبي تمام ليعرض عليه شعره كما سبق، ولكن يشكل عليَّ هذا أن من يستطيع أن يقول تلك القصيدة البليغة التي يقول فيها في الغزل:

إن السلّو كما تقول لراحة ... أو راح قلبي للسلو مطيقا
هذا العقيق وفيه مرأى موفق ... للعين لو كان العقيق عقيقا
أشقيقة العلمين هل من نظرة ... فقبل قلبًا للغليل شقيقا
وَسَمَتْكَ أرديةُ السماءِ بديعةً ... تحيي رجاء أو ترد عشيقا
ولئن تناول من بشاشتك البلى ... طرفًا وأوحش أنسك الموموقا
فَلَرُبَّ يومٍ غنينا نجتلي مغنَاك ... بالرثا الأنيق أنيقا؟

والتي يقول فيها في وصف الفرار، وقد أبدع غاية الإبداع:

ومضى ابن عمر قد أساء بعمره ... ظنًا ينزق بعهره تنزيقا
ركبت جوانحه قوادم روعد ... فخذفنه خذف المرير الغوقا
فاجتاز دجلة خائضًا وكأنها ... قعب على بال الكحيل أريقا
ولا اضطراب الخوف في أحشائه ... رسب العباب به فمات غريقا

إن من يستطيع أن يقول هذا الشعر ليس في حاجة إلى أن يتتلمذ لأبي تمام، ولا إلى أن يصير بكتابه إلى أهل معرة النعمان بعد أن يكون قد اتصل بأبي سعيد الثغري، وهو ذلك الجواد الكريم الذي يكرم الشعراء ويجزل لهم العطاء، فلا بد أنه أجاز البحتري على قصيدته بل قد روي عنه ذلك، فهذا لا يتفق مع ما في القصة الأولى من أن ما وظفه له أهل المعرة هو أول مال أصابه من الشعر.

ولم يزل البحتري يترسم خطى أبي تمام ويقتفي أثره ويتحدى طريقته في البديع، وأبو تمام يشجعه ويعضده وينصحه ويرشده لأنه طائي مثله حتى قال له يومًا: «أنت والله يا بني أمير الشعراء غدًا بعدي»!

فكانت نبوءته صادقة إذ لم يلبث البحتري بعد وفاة أبي تمام - رَحِمَهُ اللَّهُ - أن طار في الآفاق ذكره، وسار مسير الشمس شعره، فتوجه إلى العراق وأقام به مدة في خدمة المتوكل على الله، والفتح بن خاقان، وله الحرمة التامة حتى قتلا على مشهدٍ منه فتوجه بعدئذٍ إلى منبج.

والمتوكل هو أول خليفة امتدحه البحتري، وله فيه القصائد الطنانة، والآيات الخالدة، وغالب عيون شعره فيه، وفي الفتح بن خاقان، وقد رثى المتوكل بقصيدة مؤثرة ألمّ فيها بدسيسة قتله وبما لابنه محمد المنتصر من يدٍ في ذلك، فقال فيها:

حرام عليَّ الراح بعدك أو أرى ... دمًا بدم يجرى على الأرض ماؤه
وهل أرتجي أن يطلب الدم واتر ... يد الدهر والموتور بالدم واتره
أكان ولي العهد أضمر غدره ... فمن عجب أن ولي العهد غادره

وقد ذكر المؤرخون أن سبب قتل المنتصر لأبيه أن جعله ولي عهده، ثم أراد خلعه والمبايعة لأخيه الأصغر (المعتز بالله) والد عبدالله بن المعتز الشاعر المشهور، وقد أشار شاعرنا إلى ذلك، وإلى قتل الفتح وغيبة طاهر بخراسان فقال:

فما قاتلت عنه المنايا جنوده ... ولا دافعت أملاكه وذخائره
ولا نصر المعتز من كان يرتجي ... له وعزيز القوم من عز ناصره
تعرض نصل السيف من دون فتحه ... وغيب عنه في خراسان طاهره
ولو عاش ميت أو تقرب نازح ... لدارت من المكروه ثم دوائره

على أنه لم يلبث بعد ذلك أن امتدح المنتصر ومن ذلك قصيدته الرائية التي مطلعها:

تبسم واضحك عن ذي أشر وتنظر من فاتر ذي حور

وألمع فيها من طَرْفٍ خفي إلى ما شاع عن المتوكل من التحامل على الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وبغض آل البيت.

وقد حثّ على تآلف قلوبهم ووصل شوابك أرحامهم بأسلوب جميل. وهكذا عادة الشعراء لا يفون للمحسنين إليهم بعد اليأس من نوالهم اللهم إلا القليل منهم. على أن أبا عبادة لم يزل بعد ذلك يحن إلى عهد ممدوحيه المتوكل والفتح حنين الإبل إلى أعطانها، فانظروا إليه حيث يقول من قصيدة يمدح بها إسماعيل ابن بلبل، قال في آخرها شكوى تبدل العهد وتغير الزمان:

بعيدين لا نُدنى لأنسٍ فنجتبي عليه ولا ندعي الخطب فننتجيى
مضى جعفر والفتح بين مرمّل وبين صبيغ بالدماء مضرج
أ أطلب أنصارًا على الدهر بعدما ثوى منها في التراب وصيّ وخزرجي
أولئك ساداتي الذين برأيهم حلبت أفاويق الربيع المثجج
مضوا أمما قصدًا وخلّعت بعدهم أخاطب بالتأمير والي منبج

وكان البحتري بعد رجوعه إلى منبج يختلف أحيانًا إلى سراة بغداد وخلفائها فيمتدحهم حتى مات (٢٨٢هـ) بعد أن امتدح ستة من خلفاء بني العباس أولهم المتوكل، ثم المنتصر، ثم المستعين، ثم المعتز، ثم المهتدي، ثم المعتمد، ومدائحه في هؤلاء مثبتة في ديوانه، ومما يستحق الذكر أنه هجا المستعين بقصيدة مدح فيها المعتز مطلعها:

يجانبنا في الحب من لا نجانبه ويبعد منا بالهوى من نقاربه

عندما ثار عليه الأتراك وخلعوه ثم قتلوه وبايعو المعتز.

أما شعره فهو السلاسل الذهبية وهو كما قال ابن الأثير «أراد أن يشعر فغنّى» وقد استمد شعره من وحي الخيال وجمال الطبيعة فخاطبها وجهًا لوجه بدون أن يعرج على قضايا العلم والمنطق فأعاد للشعر العربي ما ذهب من طلاوته. وهذا هو الذي أنطق لسان أبو الطيب المتنبي في شأنه لما سئل عنه وعن أبي تمام وعن نفسه أيهم أشعر؟ فقال: «أنا وأبو تمام حكيمان، وإنما الشاعر البحتري»، وقد أشار إلى ذلك البحتري نفسه في بعض قصائده فقال:

كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ... ـمنطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته ... وليس بالهذر طوّلت خطبه

يقصد بذي القروح امرأ القيس.

ولعلي قد أطلت عليكم أيها الأساتذة الكرام، والكلام بعد طويل، فلأكتف بهذا اليوم ولأرجي بقيته للنوبة القادمة إن شاء الله، ولأختم مقالي بأبيات عذبة رقيقة إلى الغاية التي ليس وراءها غاية، روي أن شاعرنا كان كثيرًا ما ينشدها معجبًا بها مبالغًا في استحسانها وهي لأحد شعراء العرب:

حمام الأراك ألا فاخبرينا ... لمن تندبين ومن تقولينا
فقد شقت بالنوح منا القلوب ... وأبكيت بالندب منا العيونا
تعالي نقم مأتمًا للهموم ... ونعول إخواننا الظاعنينا
ونسعدكن وتسعدننا ... فإن الحزين يواسي الحزينا

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

علي أحمد باكثير

عدن ١٣٥١هـ

مقدمة ديوان الشرنوبي (*)

رأت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب أن تجعل من مهامها الكشف عن دواوين شعرائنا الموهوبين ثم العناية بنشرها للناس.

فكأي من شاعر لم تواته الظروف بنشر شعره في ديوان، إما لأنه لم يجد من الناشرين من يحتفل به ويعرف قيمته فيعنى بنشره، وإما لأن المنية عاجلته قبل أن يسعى به إلى دور النشر، فبقي شعره وديعة عند أهله، عُرضة للتبدد والضياع.

والشعر من بين فنون الأدب الأخرى قلّما يحظى بعناية الناشرين لقلة إقبال الناس عليه، فلا يكاد ينشر من الدواوين إلا ما اهتم صاحبه نفسه بنشره على حسابه، وخاصة إذا لم يسبق للشاعر أن نشر في الصحف أو المجلات ما جعل له شهرة كافية لترغيب الناس في قراءته مجموعًا في ديوان.

فليس بغريب إذن أن تتجه عناية لجنة الشعر أول ما تتجه إلى آثار أولئك الشعراء الذين اختارهم الله لجواره قبل أن يتاح لهم طبعها في ديوان، فكان أول ديوان عنيت بنشره ديوان الشاعر المرحوم علي شوقي، وكان الثاني هذا الديوان الذي نقدمه للقراء للشاعر المرحوم صالح علي الشرنوبي.

والشعر الذي خلّفه الشرنوبي - رحمه الله - عبارة عن إحدى عشرة مجموعة جمعها هو بخطه في مجلدين يحتوي كل واحد منهما على عدد من الكراسات المدرسية مضموم بعضها إلى بعض، وقد أجال الشاعر قلمه في مواضع كثيرة منها بالتنقيح والتعديل، كما أن هوامشها لا تخلو من بعض التعليقات له أو لبعض

(*) مقدمة لديوان الشرنوبي، الذي قام بمراجعته وضبطه وتقديمه بتكليف من لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب بمعرض سلسلة الألف كتاب بصفته عضوًا بلجنة الشعر، عدد ١٩٧، مكتبة مصر، (د. ت).

أصدقائه ممن عرض شعره عليهم، وتدل هذه التعليقات على إعجاب هؤلاء الأصدقاء بأبيات مما قرأوه في عبارات تجمع بين السذاجة والصدق.

والمجموعة التي يضمها هذا الديوان هي ما وافقت اللجنة على اختياره من شعره، وتبلغ حوالي ثمانمائة بيت، وتعادل ما يقرب من نصف مجموع شعره كله.

والناظر إلى هذه المجموعة من شعر الشرنوبي لا يعسر عليه أن يدرك أنه أمام شاعر موهوب يفيض بالشعر الحي، كما يفيض النبع بالماء الرقراق.

ولا شك أنه حين يعلم أن الشرنوبي قد توفي في شرخ الشباب يشعر بالأسف لأن العمر لم يمتد به حتى يبلغ منتهى قوته ونضجه، إذن لربما أصبح اليوم في الصف الأول من كبار شعرائنا المعدودين.

جولة في الديوان:

يطالعنا في أول الديوان ما قاله في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، فنلمس الإصالة والابتكار في شعره، فهو لا يعدد مناقب النبي كما يفعل غيره، بل يكتفي بالإشارة إلى أنه اقتبس شعره هذا من حبه له، وصلاته عليه، ولكن شعره مع ذلك عاجز عن إيفائه حقه لقصوره عن الإفصاح عما يضطرب في قلبه من معاني الولاء له والإجلال:

فإذا ما أعيته آياتك الغـ ـر فما كان خافقي بالعيِّ
فاعذر الشعر فهو شعر تراب لم يطهَّر من رجسه الأرضيِّ
أنت أسمى منه، فأنت نبيٌّ لا يفيه الثناء غير نبيّ!

وفي قصيدة (أنا بالباب واقف) نجد الشاعر ينهج نهج المتصوفة في خطابهم للذات العلية بكاف الجمع، ويمضي في استعطاف رب العزة، مغلّبًا جانب الرجاء على جانب الخوف، معترفًا بالتقصير والعصيان والنسيان، طامعًا مع ذلك في

التجاوز والغفران:

وإذا ما ذكرتكم فاسمعوني وإذا ما نسيتكم فاذكروني
لا تقولوا: عصيتَ أو كنتَ أو لا ترتقب غير أخذنا بالوتينِ
فرجائي فيكم رجاء ذليلٍ في عزيزٍ بحوله ومتين

ولكنه لا يقبل الرياء في الدين ولا النفاق فيه، ففي قصيدته (مجد الدنانير) ينحى باللائمة على أولئك الذين يتخذون الدين مطية للدنيا. وقد رسم فيها صورتين للمرائي المسلم والمرائي المسيحي، ثم ختمها بأن الدين الحق عنده هو دين الحب - أو الهوى على حد تعبيره - الذي يسمو بصاحبه إلى الملأ الأعلى:

يا ضيعة الدين إن أهلوه أذهلهم مجد الدنانير عن مجد الرسالات
إن كان لا بد من دين أدين به ويعصم النفس من شر الدنيَّات
فالدين دين الهوى يسمو بصاحبه إلى الملائك في قدس السماوات

ونجد الشاعر في أحسن حالاته حينما يسجل خواطره وتأملاته، فهو يجيد هذا الباب إجادة بالغة، إذ تواتيه الصور الرائعة، وتنهال عليه المعاني الدقيقة في سهولة ويسر، وتعلو نغمته البيانية إلى مستوى رفيع.

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على طول معاناته لهواجس الشك واليقين، وصدق تجربته في ذلك كله، فإنه لم ينظم ما نظمه على سبيل المحاكاة لغيره من الشعراء الذين أغرموا بعلاج المسائل، وإن كان من اليسير علينا أن نتبين تأثر الشاعر بما قرأ لأبي العلاء المعري، ولكنه تأثر المستقل ذي الأصالة لا تأثر التابع المحتذي. ولعل من أدلة ذلك أنه ينتهي دائمًا من حيرته وشكه إلى اليقين والإيمان.

ففي قصيدته (ألوهية) نراه يبتدع صورة تمثيلية رائعة، إذ تخيل نفسه إلهًا قاهر الحول نافذ الأحكام، فأراد أن يمحو الشر من الوجود ليجعله أبدع مما كان،

فلما تم له ما أراد اتضح له أن الحال لا يستقيم بغير وجود الشر جنبًا إلى جنب مع الخير، فأفاق من حلمه - وكان ذلك حلمًا - على صوت علويّ يقول له:

لم يكن في الإمكان أبدع مما ... كان فاخضع لحكمتي ونظامي
ذاك كوني فاستفتِ ذاتك من أنـ ... ـت تجدها مشلولة الإلهام
وإذا ما أبيت إلا جموحا ... فامتشق من حجاك أمضى حسام
واضرب الليل والنهار بحدّيـ ... ـه ومزّق به خدور الغمام
قلت يا رب إن لي في رضا العا ... جز ظلاً يطيب فيه مقامي
فاغتفر لي فقد تلاشت حماقا ... تي وعفوًا إذا فقدت زمامي
واكفني شر فكرة مثَّلتني ... قاهر الحول نافذ الأحكام!

ومن الأفكار الطريفة التي نجدها في شعره إيمانه بوحدة الخلق واعتبارهم جميعًا شيئًا واحدًا ومخلوقًا واحدًا. وإنهم كذلك في واقع الأمر، وإنما يعوزهم الإحساس بذلك لأنهم لم يبلغوا من الرقي والصفاء ما يؤهلهم لإدراك هذه الحقيقة الكبرى، فهو يقول في قصيدته (الأصداف):

حلقات من الزمان تغاير ... ن وإن كان صوغهن فريدا
القرون التي مضت والتي تأ ... تي سواء إذا نسينا القيودا
وبنو الأرض مثل ذرّاتها الغـ ... ـبراء تأبى ألوانها التجديدا
وحّدتهم آلامهم وأمانيهم ... وإن لم يحققوا التوحيدا
فأنا أنت حين تسمو وأسمو ... فوجودي يتم فيك الوجودا!

فانظر كيف زاوج هذه المزاوجة الجميلة بين الجانب الفلسفي للفكرة وبين جانبها الاجتماعي الذي يدعو إلى التكاتف والتعاضد بين بني البشر.

وإنه ليوغل في هذا المعنى حتى يقول في القصيدة ذاتها:

ذلك الغيب أي شيء تراه ... ضُلِّل العالمون فيه وتاهوا

أنا لا علم لي إذا كان علمي هو جهلي بكائن لا أراه
كائن كل كائن منه يأتي وإليه إذا انتهى منتهاه
وهو فوق المحدود إذ هو فوق الـ ـعقل، فالعقل شارد في مداه
وهو البحر والشواطئ والأسـ ـماك والدر والحصى والمياه
وأنا في محيطه موجةٌ تفـ ـنى فلا يختفي بها شاطئاه!

وقصيدته (أحلام الكوخ) تعطينا صورة كاملة لمأساة الشاعر في تذبذبه بين الحقيقة والوهم، حيث أجرى حوارًا بينه وبين نفسه، فشكا في أول الأمر من شقائه وبؤسه، فأشارت عليه نفسه باللجوء إلى دنيا الأماني، فإذا هو يسعد بحلم رائع، إذ خيّل إليه أنه يعيش في قصر منيف كأنه أمير مطاع، غير أنه لم يلبث أن رأى قصره ينهار حينما:

أطلق الجو عاصفًا مكفهرًا فأحال القصر الممرد ذكرى؟

ويعاتب نفسه على سوء ما أشارت به فإذا نفسه تقول له:

أنت أخطأت في التمني ظنوني، فهي لم ترد منه أن يتمنى القصر والندامى، بل أرادت منه أن يسمو عن بهرج الدنيا ويتطهر بألوهية الهوى والفنون:

إن في الفن قوتي وخلودي ويقيني إذا افتقدت يقيني

فيعمل بمشورتها من جديد، فينعم بعالم عجيب في الأولمب حيث يرى عذارى فينوس يرقصن حوله ويمجدن فنه، ولكن هذا لم يدم له كذلك، فقد أضناه القيد الترابي فهبط به إلى أرض الشقاء حيث استأنف الصراع في زحمة الأحياء:

ليت يا نفس - والحقائق تبكينا - وجدنا في الحُلم ما كان يُنسى
رب حلم وددت لو عاش دهرًا ثم ولّى فكان ميلاد بؤسِ

وانتهى بأن عرف الحقيقة، وهي أن نفسه سر شقائه:

أنت يا نفس سر هذا الشقاءِ شدت مجدي على أساسٍ هباءِ

وأن التسليم بالواقع الأليم ومواجهة الحقيقة النكراء أفضل في النهاية من التهرب منهما والجري وراء الأماني والأحلام.

ومن أجل ذلك نرى الشاعر يثور ثورة عنيفة على تبتله للفن وتضحيته في سبيله بما تتيحه الحياة من المباهج والمتع، وذلك حيث يقول من قصيدته (حوائي):

هنا الخليون أحسابٌ وأنسابُ حبائبٌ عبقريات وأحبابُ
طارت بهم نشوة اللقيا وغلّلني قيد من الوحدة الخرساء غلّابُ
يا حسرتا أنا محروم وملء فمي نجوى، وملء دمي شوق وتحباب!
خلقتُ بالشعر حوّائي وجنّاتي وقلتُ حسبي من الدنيا خيالاتي
حتى أفقت على حوّاء تهتف بي وفي دمي آدم عاتي الصبابات
فصحتُ: يا ويح من أنسته فكرته أن الحياة هوىً سامي اللبانات
يا ويح لي ولفن كنت خالقه واليوم خالقه فن السماوات!

على أن هذه الثورة العاتية التي ثارها على الفن لم تنقص بحال من الأحوال من إكباره له واعتزازه به. وفي قصيدته (الشاعر) أكبر شاهد على ذلك، فهو يضفي على الشاعر هالة قدسية، ويعتبره اللسان المعبر عما أبدع الله في الوجود من آيات الحق والجمال:

ربّ أعجزت فليذِع سرّ إعجا زك صوتٌ تشيعه الأصداء
رب والناس كالقطيع وهذى الـ ـدار دار الدنيا لهم صحراءُ
رب فاختر من القطيع حداة يتناهى بهم إليك الحُداء
رب واختر من الحداة نبيا تلتقي في كتابه الأنبياء
دينه أنت والحقيقة والحب فكل الأديان فيه سواء

ونراه يتشاءم أحيانًا فيبدع في تشاؤمه إبداعًا يفيض بالسخرية اللاذعة، فاسمعه

يقول من قصيدته (نسمات وأعاصير):

كلنا في الحياة يخشى من الموت فيا فرحتا لأهل القبور
عرفوا البدء والختام جميعًا فاطمأنوا لحالك الديجورِ!

❊ ❊ ❊

قال لي ميّتٌ يسير به الناس: أرحني من ضجة الأحياء
قلت: هل أزعجتك نائحة القوم وفي نوحها حياة الفناء؟!

وإنه ليضيق بالحياة فيوجه صرخة دامية إلى ربه أن يعجل له بالخلاص:

يا رب نفسي قد أطلت سقامها ودواؤها في أن يحين حمامها
أنا لا أذم من الرواية بدءها لكن أقول متى يكون ختامها؟!

على أنه يتمرد أحيانًا أخرى على خطوب الحياة، ويأبى أن يستكين لها ويستمسك بحبل الأمل والتفاؤل، ويرى في ذلك تحقيق سعادته:

فيا رفاق الطريق غنُّوا فربما يقرب البعيدُ!
غنُوا فأحمالنا ثقال والدرب من دوننا مديد
فأبلغوا هذه الليالي أنى كأحداثها عنيد
وأنني رغم ما أقاسي من حر آلامها سعيد
حسبي وحسب الحياة مني أني على ظلمها شهيد!

وبعد فهذه لمحات من الديوان عرضناها على القراء، لا لنصدر لهم حكمًا على شعر صاحبه، فإن ذلك متروك لهم، بل لنثير اهتمامهم به. وإننا لعلى ثقة أنهم سيجدون في قراءته من المتعة ما يجعله حبيبًا إلى نفوسهم، ومن صدق التعبير ما يترجم عن كثير من عواطفهم وأحاسيسهم، مصداقًا للشاعر الشرنوبي حيث يقول:

بين جنبيّ خافق بعثر العمـ ـر دموعًا على الورى وأنينا
وأراهم كأنهم في وجودي خطرات تأبى عليّ السكونا
فلهم ما أقول من ملهم الشعـ ـر طروبًا أو ثائرًا أو حزينا
فليغنّوا به فما هو إلّا بعض ما يشعرون أو يلهمونا

نقد مسرحية الصفقة
للأستاذ توفيق الحكيم

خلاصة القصة:

لا مناص لي قبل الحديث عن المسرحية أن ألخص لكم قصتها في سطور وجيزة. إنها قصة أهل كفر من كفور الريف المصري، عقدوا العزم على شراء الأرض التي فيها يعملون وكانت تابعة لشركة أجنبية، وبينما هم يجمعون المال اللازم لذلك إذ مر بالكفر إقطاعي كبير هو حامد بك أبو راجية، فتوهموا من شدة حرصهم على شراء الأرض أنه جاء لينافسهم على شرائها من الشركة، فاستقر رأيهم على أن يدفعوا له مبلغًا من المال ثمنًا لنزوله عن الصفقة وتركها لهم، وجاراهم هذا الإقطاعي في وهمهم هذا فقبض منهم الثمن غنيمة باردة. وكانوا قد اقترضوا ذلك المبلغ من تُربي مراب هو الحاج عبدالموجود كان يسلب أكفان الموتى الذين يدفنهم، فيبيعها في البندر حتى كوّن من ذلك ثروة. وما كان يعلم بسره الخطير هذا غير شخص واحد هو خميس أفندي معاون مخزن الشركة. وقد بدا له في النهاية فشهره سلاحًا ضد عبدالموجود حتى أرغمه على التنازل لأهل الكفر عما اقترضوه منه، وعلى دفع مبالغ أخرى لصالح أهل الكفر، وبذلك أعاد المال الذي سلبه عبدالموجود من أموات القرية فرده على أحيائها، وتم لهم شراء الصفقة فتحقق لهم أملهم المنشود.

ما هي الفكرة الأساسية للمسرحية؟

هي أن الرغبة في التحرر والإصلاح إذا تسلطت على قوم وتغلغلت في نفوسهم بحيث تصبح عندهم مسألة حياة أو موت دفعهم ذلك إلى التعاون والتكاتف، ورفعهم إلى مرتبة التضحية في سبيل الهدف المشترك، ولا بد حينئذ أن يبلغوا الهدف مهما تقم في طريقه من مصاعب وعقبات.

فهؤلاء جماعة من أهل الريف ليس بينهم من يعرف القراءة والكتابة، غير المعلم شنودة الصراف، وخميس أفندي معاون مخزن الشركة، إلا أنهم آمنوا إيمانًا صادقًا بوجوب تغيير حياتهم إلى حياة أكرم وأفضل فتعاونوا فيما بينهم، كل حسب طاقته ومقدرته، وضحوا بكثير من مطالبهم الفردية العاجلة في سبيل بناء مستقبل أمثل يعود على الجماعة كلها بالخير والفلاح.

هذا الإيمان القوي بحقهم في حياة أفضل تغلب على كل شيء، تغلب على ما هم فيه من فقر، وتغلب على ما هم فيه من جهل، بل تغلب على ما وقعوا فيه من أخطاء من جراء جهلهم وسذاجتهم، وأبرز أحسن ما في نفوسهم من خلال الشهامة والمروءة والتعاطف، وأرغم الطالح فيهم على أن يسلك سبيل الصالحين.

هذه الفكرة لو عالجها مؤلف آخر غير توفيق الحكيم لربما انتهت به إلى تأليف درامة جادة خالية من روح الفكاهة. وسيكون نجاحها حينئذ مشكوكًا فيه لأنها قد تثير أسئلة كبيرة: إلى أي مدى تنطبق حوادثها على واقعنا الاجتماعي الحاضر؟ هل هذه مشكلة من مشكلات الساعة التي تستهوي اهتمام الجمهور؟ ما هو الهدف الذي يرمي إليه الكاتب من تأليفها في الوقت الحاضر؟... إلخ.

ولكن الأستاذ الحكيم كان أحذق وأحكم وأكيس من ذلك، إذ صاغها في قالب فكاهي فجعلها كوميدية ضاحكة سافرة، تحمل في تضاعيفها من روح الفكاهة العذبة والسخرية الناعمة ما يعتقها من إسار الزمن ويبرر وجودها، بقطع النظر عن انطباقها أو عدم انطباقها على الأحوال السائدة اليوم.

ولست أعني - بما ذكرت - القول بأن هذه القصة لا تنطبق على الواقع الاجتماعي في ريفنا اليوم، ولا القول بأن هذه مشكلة أصبحت غير ذات موضوع بعد قانون الإصلاح الزراعي الذي أصدرته حكومة الثورة. فقد يكون الأمر كذلك

أو لا يكون. وإنما أردت أن أقرر أن المؤلف البارع قد استطاع أن يضمن نجاح مسرحيته أيًا ما كان الحال، حين اختار لها القالب الكوميدي الذي يتسع لما قد لا تتسع له الدرامة الجادة.

فماذا صنع المؤلف البارع ليصوغ مسرحيته في قالب كوميدي؟

أقول هنا مرة أخرى: لو أن مؤلفًا آخر غير توفيق الحكيم لربما عمد إلى خلق شخصية هزلية، واحدة أو أكثر، تثير الضحك بشكلها أو شذوذ تصرفها، أو النكات التي تلقيها، فأضافها إلى أشخاص روايته ليلطف بها من جوها الصارم. وقد ينجح هذا المؤلف في تحقيق غرضه إذا كان بارعًا في المزج بين اللون الصارم واللون الضاحك بصورة لا يظهر فيها الافتعال ولا الإقحام، أي إذا أفلح في جعل هذه الشخصية المضافة عنصرًا أساسيًا في صلب المسرحية، أو بالأحرى إذا أفلح في إيهامنا نحن القراء أو المشاهدين بأن تلك الشخصية كذلك. وهذا مطلب عسير لا يصل إليه إلا القليل من ذوي القدم الراسخة في التأليف المسرحي، والنجاح فيه يُعد محدود على كل حال.

لكن الأستاذ الحكيم كان أحذق وأحكم وأكيس من أن يسلك هذه الطريقة. إنه سلك طريقة أخرى أشق وأصعب ولكن نجاحها أثبت وأضمن. ذلك أنه بحث عن محور أساسي آخر (ولا أقول: عن فكرة أساسية أخرى إذ لا ينبغي للمسرحية الجيدة أن تعالج أكثر من فكرة أساسية واحدة)، بحث عن محور يكون من طبيعته أن يصبغ العلاج كله من أوله إلى آخره بالصبغة الفكاهية. وسترون أيها السادة أنه اهتدى إلى ذلك المحور المطلوب.

المحور الفكاهي:

إنه صورة طريفة وفي نفس الوقت واقعية صادقة. تلك هي ما يلحظ عادة في

عامة أهل الريف من العقيدة المتأصلة في نفوسهم: أنهم وإن كانوا أميين أو محرومين من التعلم في المدارس إلا أنهم يمتازون على مواطنيهم من أهل المدن بتلك الفطنة الطبيعية التي يطلقون عليها (الحذاقة)، وهي مزيج من الذكاء والدهاء والمكر، مما يظنون أن ليس لأهل المدن مثل ما عندهم منه. ولعل هذه العقيدة تكونت في نفوسهم على مر الأيام من طول ما كابدوه من ظلم الحكام ومُلاك الأرض، فاحتاجوا إلى سلاح يقاومون به ذلك الظلم، أو يخففون به من وطأته عليهم.

وهم في بعض الأحوال يمتازون حقًا بتلك (الحذاقة) يتغلبون بها على المسيطرين عليهم من طبقة الحكام أو المُلاك، ولكنهم في أكثر الأحوال ليسوا كذلك، وإنما يتوهمون أنهم يتمتعون بهذه الميزة وأنهم يستطيعون بها أن يخدعوا تلك الطبقة ويحتالوا عليها.

من هذه الصورة الأخيرة استمد الحكيم المحور الفكاهي لمسرحيته فانفتحت له به مجالات واسعة للفكاهة الأصلية الحلوة كان لها الأثر الأكبر في نجاح هذه المسرحية. فما ظنك بقوم يعتقدون أنهم أذكياء، فإذا هم يبددون كثيرًا من جهودهم في محاولة إيجاد حلول لمشكلات وهمية ليس لها وجود إلا في أذهانهم؟

إنهم ما كادوا يسمعون بقدوم (حامد بك) إلى ناحيتهم حتى ألقي في روعهم أنه جاء لينتزع منهم الصفقة، واتخذوا ذلك قضية مسلمًا بها ومشكله قائمة، فأخذوا يفتشون في اقتراح الحلول العجيبة لها: فهذا (تهامي) الشاب المدل بقوته والذي لا يملك شيئًا يخاف عليه يقترح أن يتولى هو قتل هذا الإقطاعي فيريحهم من منافسته. وهذا (المعلم شنودة) الخبير بالمساومات والمعاملات التجارية يرى أن يتفاوضوا مع حامد بك ليأخذ الأطيان مناصفة بينه وبين أهل الكفر، ولكن (خميس أفندي) المطلع على خفايا الأمور يقترح على أن يدفعوا لحامد بك مبلغًا

من المال ليترك لهم الصفقة وينزل عن المزاحمة.

ويوافقون على هذا الحل الأخير فتبرز لهم مشكلة أخرى: من أين يأتون بالمال ليعطوه لحامد بك؟

هذا بنك تسليف القرية فليقترضوا منه، وما هذا البنك غير (الحاج عبدالموجود). ويقبل عبدالموجود بعد إلحاح ولكنه يطلب ضمانًا لماله.. فمن أين الضمان؟ مشكلة جديدة. أيكون الضمان هو الأطيان ذاتها؟ لا تصلح لأنها ستكون ضمانًا للدين الذي عليهم للشركة. أيكون المحصول؟ عبدالموجود أحرص على ماله من أن يعتمد على المحصول. فما الحل؟ خميس أفندي يتطوع بالحل وذلك باستخدام ذلك السلاح الخفي الذي يحتفظ بسره ضد عبدالموجود، فما إن هدده به بطريقة التلميح حتى رضخ عبدالموجود وقبل أن يعطيهم المبلغ بضمانة شرفهم وذمتهم. فيهتفون بحياة الحاج عبدالموجود دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة البحث عن سر رضوخه لكلام خميس أفندي هذا.

الآن وقد حلوا هذه المشكلات واحدة بعد واحدة تبرز مشكلة جديدة: من الذي يتولى مفاوضة حامد بك؟

لا يصح أن يقوم بها شنودة وخميس فقد يتواطآن مع ذلك الإقطاعي فما الحل؟

الحل أن يذهب الجميع لمفاوضته وقد كان. وهنا نراهم يتنافسون في استغفال حامد بك، بزعمهم، حتى يحملوه على التساهل معهم فشنودة يصيح: افرشوا حصيرة للبك على المصطبة! وسعداوي يقول: هات مخدة من داركم يا عوضين! وتهامي يقول: نزلوا البك من فوق الركوبة!

وبعد تشاور فيما بينهم رأوا أن من الحكمة عدم الدخول مع حامد بك في

تفاصيل، بل عدم فتح الموضوع معه بالكلية حتى لا تحصل مساومة فيقع خلاف بينه وبينهم على المبلغ، وإنما يكتفون بأن يتقدموا إليه في السر فيدسوا ورقه بمائة جنيه في جيبه وينتهي كل شيء.

وهذا الاعتداد بالحذق والشطارة هو الذي جر عليهم المغرم وهم يظنون أنهم غانمون. ولولا ذلك لصارحوه بالأمر وإذن لربما صارحهم هو بحقيقة أمره فاستعف عن أخذ هذا المبلغ الجسيم منهم بدون مقابل. وقد حاول حامد بك فعلاً أن يرفض المبلغ مرارًا، ولكنهم فسروا ذلك بأنه استقل المبلغ، فضاعفوه له وأعطوه مائتي جنيه، وأعطوا وكيله (عليش أفندي) عشرين جنيهًا، ولم يكتفوا بذلك بل رأوا أن ذكاءهم يوجب عليهم أن يحتاطوا لئلا يرجع حامد بك عن كلامه فاقترحوا عليه أن يقرأ معهم الفاتحة. ولا غرر أن تمادى حامد بك في طمعه بعدما أدرك أنهم يستغفلونه، في زعمهم، فامتدت عينه إلى فتاتهم الجميلة مبروكة ليأخذها معه إلى القاهرة لتكون مربية لابنه الصغير في زعمه. ولما اعترضوا على ذلك هددهم بأخذ الأرض وأقسم لهم إما مبروكة وإما الأرض.

التصميم المعنوي والتصميم الشكلي:

من هذا التعامل الغريب أو التناقض العجيب بين ما نعجب به من إصرار هؤلاء الناس على امتلاك الأرض ليكونوا سادة أنفسهم ويحيوا حياة أفضل وأكرم، وبين ما يضحكنا من سذاجتهم وغفلتهم من حيث يعتقدون أنهم على شيء من الذكاء والدهاء، تكامل للمؤلف التصميم المعنوي لمسرحيته، وهو تصميم كما رأيتموه بديع يحقق التزاوج بين فكرتها الأساسية والمحور الفكاهي الذي أدارها عليه.

والتصميم المعنوي يكاد يكون أهم عنصر من عناصر التأليف المسرحي، وينبغي أن يهتم به المؤلف في المراحل الأولى في عمله، ويقابله في البناء

المسرحي التصميم الشكلي، والمقصود به ما يتصل بالهندسة الشكلية لبناء المسرحية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد، وإذا كان التصميم المعنوي بمثابة روح المسرحية، فالتصميم الشكلي بمثابة جسدها، ولا حياة لجسد بلا روح كما لا حياة لروح بلا جسد.

فلننظر الآن إلى أي مدى وفق مؤلفنا الحكيم في التصميم الشكلي لمسرحيته كما وفق في تصميمها المعنوي. لقد قسمها إلى ثلاثة فصول مفردة، أي دون أن يقطع الفصول إلى مشاهد أو مناظر، بل إنه التزم لها منظرًا واحدًا هو ساحة القرية تجري فيه حوادث الفصول الثلاثة، فاختار بذلك لمسرحيته أكمل الأشكال المعروفة وأوفقها، ولا سيما للنوع الكوميدي في العصر الحاضر.

وليس معنى هذا أن المسرحية ذات الثلاثة الفصول تفضل دائمًا المسرحية التي تزيد فصولها على ثلاثة، فالعبرة قبل كل شيء بما يقتضيه الموضوع ذاته، فهو الذي ينبغي أن يحدد شكل المسرحية، ثم العبرة بعد هذا كله بمدى توفيق المؤلف في هذا التقسيم من حيث التناسب وحسن التوزيع بين الفصول، بحيث لا يطغى فصل على فصل سواء من حيث الأهمية، أو من حيث التوقيت الزمني. وأستطيع أن أقرر أن مؤلف مسرحية (الصفقة) قد بلغ الغاية في هذا كله.

الحوار ورسم الأشخاص:

إن العلاقة بين الحوار ورسم الأشخاص أو التشخيص وثيقة جدًا، إذ لا يتم التشخيص إلا عن طريق الحوار، فهو الذي يلعب الدور الأكبر في كماله، كما أن امتلاء الكاتب بالشخصيات التي يريد أن يرسمها هو الذي يلهمه الحوار الحي الصادق.

وبقطع النظر عن التجربة الجديدة التي أشار إليها الأستاذ الحكيم في البيان

الملحق بمسرحيته من رغبته في إيجاد لغة يمكن أن تقرأ عامية وأن تقرأ فصيحة، أقول بقطع النظر عن مدى ما ينتظر لمحاولته هذه من النجاح، نجد أن الحوار في هذه المسرحية يفضل حوار مؤلفها في كثير من مسرحياته الأخرى، فهو هنا لا يعتمد على المقابلات الذهنية بل يستند إلى التيار النفسي الذي يجري في أعماق أشخاص الرواية من وراء كلامها المنطوق. ومفهوم من هذا أنه وفق أيضًا في التشخيص أو رسم الأشخاص قدر ما وفق في الحوار، ولولا خشيتي أن يطول الحديث لأثبت ذلك بتحليل أشخاص الرواية واحدًا واحدًا ولكن حسبي أن أشير إلى مثل واحد.

هذا خميس أفندي قد رسمه المؤلف رجلاً طلعة موكلاً باستكشاف الأسرار فيما يجري حوله، فهو يعلم من بواطن الأمور في الكفر ما لا يعلمه غيره، حتى ليتساءل القارئ أو المشاهد عن السر في ذلك، ولكن المؤلف لم يترك هذا السؤال دون جواب. ذلك أن خميس أفندي هذا لم يكن في الأصل من أهل القرية، وإنما أقام بينهم مدة طويلة حتى صار واحدًا منهم، فلا عجب أن يكون له ذلك التطلع إلى ما يجري حوله. وهذا مثل من أمثلة كثيرة لما وفق إليه المؤلف من دقة التصوير وبراعة التشخيص.

وأعود مرة أخرى فأقول إن حوار المؤلف، وبالتالي تشخيصه في هذه المسرحية، يفوقان حواره وتشخيصه في كثير من مسرحياته الأخرى، فهو قد تحرر هنا من ذلك الاتجاه التجريدي الذي أولع به كثيرًا حيث يقيم مسرحياته على ألوان من الصراع الذهني، كالصراع بين العقل والقلب، أو بين الفن والحياة، أو بين الواقع والحقيقة... إلخ، مما أفقدها كثيرًا من حرارة الواقع وجعلها أصلح للقراءة منها للتمثيل على المسرح.

وأحب أن أنبه هنا إلى أن هذا الاتجاه الواقعي الذي يتمثل في هذه

المسرحية الجديدة (الصفقة) ليس جديدًا عند مؤلفنا الكبير، فقد ظهر عنده من قديم في عدة مسرحيات، ولأذكر منها على سبيل المثال مسرحية (الزمار)، وقد خصصتها بالذكر لما بينها وبين (الصفقة) من تشابه عجيب في الجو وفي المشرب، حتى ليخيل إليَّ أن المؤلف استوحاهما من منبع واحد بالرغم من الزمن الطويل الذي يفصل بين كتابة هذه وكتابة تلك إذ إن بينهما ما يزيد على ربع قرن.

وبعد فقد يبدو رأيي هذا في تفضيل مسرحية (الصفقة) على كثير من مسرحيات توفيق الحكيم غريبًا، ولكني مقتنع أشد الاقتناع أن فن توفيق الحكيم الأصيل يكمن في مسرحياته الواقعية هذه وإن لم يشتهر بها كثيرًا، أكثر مما يكمن في مسرحياته التجريدية الذهنية التي اشتهر بها أكثر. وأن مسرحنا المصري بل المسرح العربي خليق أن يزدهر ازدهارًا كبيرًا لو أمده كاتبنا الكبير بالمزيد من هذا اللون الواقعي من فنه الأصيل.

وأنا لا أعني بالطبع واقعية الموضوع بل أعني واقعية العلاج، فقد يكون الموضوع واقعيًا بمعنى أنه من الموضوعات العصرية ولا يكون العلاج كذلك، كما قد يكون الموضوع تاريخيًا أو أسطوريًا ويعالج مع ذلك علاجًا واقعيًا.

وإني لأعلم أن ليس من حقي أن أقترح شيئًا على كاتبنا الكبير، غير أن شعوري بحاجة المسرح عندنا إلى نتاجه الفني الممتاز، يدفعني إلى أن أناشده بأن يتبع هذه (الصفقة) الرابحة الممتعة بصفقات أخرى أربح وأمتع.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

مسرحيتي القادمة(*)

تدور مسرحيتي القادمة حول مشكلة إسرائيل، واهتمامي بهذه المشكلة قديم لأني أعتقد أن قضية فلسطين هي مفتاح القضايا العربية كلها، وهي قضية حياة أو موت بالنسبة للشعب العربي كله بخلاف القضايا العربية الأخرى، لأن البلاد الأخرى مهما اشتدت وطأة الاستعمار فيها فالأمل كبير في تخلصها من سيطرته، فبالنسبة للقضية المصرية مثلاً لم يكن من المعقول أبدًا أن يظل الاستعمار في مصر إلى الأبد، لأنه إذا سيطر عليها سياسيًا واقتصاديًا فلم يستطع بل لعله لم يحاول أن يقلب تاريخها وذاتيتها من بلد عربي إلى بلد آخر غير عربي، أما الذي حدث في فلسطين فهو أكثر من الاستعمار إذ أن معناه تحويل قطعة من الأرض العربية إلى أرض غير عربية، ويسكنها إلى الأبد شعب غير عربي.. وأي شعب؟! إنه ليس كالشعوب الأخرى، بل هو شعب عجيب في تاريخه وتكوينه وإصراره العنيد على البقاء والخلود، وفي تكتيله للإمكانيات البشرية كلها في مختلف البلاد لتحقيق هذا الهدف.

* * *

حينما يتصدى مثل هذا الشعب لتوجيه ضرباته القوية إلى هذه القطعة من الأرض العربية فإن هذا معناه أنه يحشد جميع إمكانياته في كل بلاد العالم التي يسيطر عليها بنفوذه الاقتصادي والسياسي، فلا يبعد أن ينجح ذلك في إذابة الشعب العربي كله، وجعل الوطن العربي كله وطنًا يهوديًا، وبصفة خاصة مع الأحوال التي كان عليها العرب وقت نشأة إسرائيل، وما كانوا عليه من تخلف وفساد وتنابذ وترام على أقدام الاستعمار.. وعروش نخرة وأذناب وأذيال للاستعمار. كل هذه الأحوال كان من الممكن جدًا أن تجعل تحقيق هذا الحلم الصهيوني الكبير أمرًا ممكنًا،

(*) نشرت بمجلة الأدب، عدد فبراير ١٩٥٩م، القاهرة.

ومن هنا نشأ اهتمامي الشديد بقضية فلسطين والمؤامرة الصهيونية عليها، وفي رأيي أن مشكلة إسرائيل كانت نعمة على العرب فلولاها ما قامت ثورة ٢٣ يوليو، فكأن هذه المشكلة كانت بذلك بدء حركة البعث العربي.

وكانت مسرحية (شيلوك الجديد) أول مظاهر هذا الاهتمام، فقد ألفتها سنة ١٩٤٤م، وطبعت سنة ١٩٤٥م، أي قبل قيام دولة إسرائيل، واستوحيتها من كلمة قرأتها لزعيم صهيوني يُدعى جابوتنسكي، وقف في مجلس العموم البريطاني وصاح وهو يضرب المنضدة بيده: «نريد رطل اللحم!».

مشيرًا بذلك إلى قضية شيلوك في مسرحية شكسبير المشهورة (تاجر البندقية)، ويرمز لفلسطين برطل اللحم، فكانت هذه الكلمة مفتاح المسرحية لأني وجدتها حجة على قائلها لا له. وأعدت قراءة (تاجر البندقية) فوجدت الفكرة وكأنها معدة للكتابة، وعالجت القضية على أساس أن رطل اللحم هو فلسطين، وأن جسم (أنطونيو)، هو الأمة العربية ولا يمكن قطع رطل اللحم دون أن تسيل الدماء من الجسم كله، ومن ذلك الوقت، أو قبله قليلاً، أدركت أن علاج مثل هذه القضايا من خلال أسطورة، أو قصة مشهورة، كقصة شكسبير، أسهل وأنجح من ناحية استيعاب الصورة من جميع نواحيها، والنفوذ إلى صميم الموضوع بغض النظر عن الحواشي، مما لو عالجت القضية علاجًا مباشرًا بأسماء حديثة، وكذلك لو ترجمت المسرحية إلى لغات أجنبية فسيسهل عليها مخاطبة الشعوب بلغة يفهمونها.

وقد تنبأت في (شيلوك الجديد) بضياع فلسطين، وبأن السلاح الوحيد الذي يمكن للعرب أن يستعيدوا به فلسطين هو المقاطعة.

وكتبت بعد ذلك مسرحيات كثيرة عن قضية فلسطين من مختلف نواحيها، ونشرت جزءًا منها في (المسرح السياسي)، ثم كتبت مسرحية (شعب الله

المختار)، وأدرتها على ثلاثة محاور: حلف بغداد، ومؤتمر باندونج، ثم صفقة الأسلحة التشيكية، وجعلت جزءًا من هذه المسرحية في الماضي أو الحاضر، وجزءًا آخر في المستقبل وهو الحل.. فتخيلت مستقبل إسرائيل، وكيف ستقوم فيها ثورة من اليهود أنفسهم على أساس أن الصهيونية تضر مصالح اليهود أكثر مما تضر مصالح العرب، فقيام دولة إسرائيل يؤدي إلى اعتبار اليهود غرباء في كل دولة يقيمون فيها بسبب ازدواج الولاء، فلن يعتبروا أمريكيين في أمريكا، أو إنجليزًا في إنجلترا، ويحدث لهم نفس الشيء في كل بقاع العالم، فتثور الدول عليهم، ولا تستطيع إسرائيل أن تحقق الهدف الذي كانت تعول عليه باعتبارها دولة صناعية تمول الشرق العربي بمنتجاتها وتعتبره مصدرًا للمواد الخام، وقد أصبح هذا مستحيلاً الآن بسبب حركة التصنيع الكبرى التي تقوم في العالم العربي وفي الجمهورية العربية المتحدة بصفة خاصة، وينتهي الأمر بأن تصفي إسرائيل نفسها وتعود دولة فلسطينية عربية كبقية الدول العربية، لليهود المقيمين فيها كل الحقوق التي للعرب وعليهم الواجبات التي على العرب، وهكذا انتهت المسرحية بالمشكلة المعقدة إلى حل إنساني هادئ بعيد عن فكرة إلقاء الإسرائيليين في البحر، فاليهود في رأيي ضحايا كالعرب للسياسة الصهيونية المضللة، وقد أدركوا ذلك بعد فوات الأوان.

أما مسرحيتي القادمة (إله إسرائيل) فهي فكرة راودتني من قديم، وبعد كتابة (شيلوك الجديد) مباشرة، وتقوم الفكرة على تتبع فكرة الصهيونية وكيف نشأت منذ عهد موسى عليه السلام من واقع تاريخ اليهود أنفسهم، فدرست لذلك التوراة والإنجيل والقرآن والتلمود، وحاولت أن أجيب لنفسي على الأسئلة التي كانت تثور في ذهني أثناء قراءة هذه القصص الديني. ومن مجموع هذه الدراسات والنتائج التي وصلت إليها خلال هذه الدراسة، وتكييفها والتوفيق بين أجزائها بحيث يمكن أن

تدخل في فكرة أساسية واحدة، بدأت أرسم التصميم العام لهذه المسرحية، وقد اضطررت في النهاية إلى أن أجعلها (ثلاثية) لأن المشكلة موغلة في القدم، وممتدة إلى الحاضر والمستقبل، وقد ظللت حائرًا مدة طويلة، ثم استقر رأيي أخيرًا على جعلها ثلاث مسرحيات داخل إطار مسرحي واحد، وإن كان من الممكن أن تستقل كل واحدة عن الأخرى، فتتناول الأولى عهد موسى، والثانية في عهد المسيح، والثالثة في العصر الحاضر، ويستغرق تمثيلها مجتمعة حوالي أربع ساعات.

وفي المسرحية الأولى صورت كيف كان اليهود يعيشون في مصر، وأسباب اضطهاد فرعون لهم، وكيف التفوا حول موسى، وإلى أي حد كانوا مؤمنين به، وفي رأيي أنهم لم يؤمنوا به، ولديَّ شواهد كثيرة من الكتب المقدسة ومن التوراة نفسها، ولولا اضطهاد فرعون لهم لما خرجوا مع موسى، ولما اعتبروه زعيمًا ينقذهم من العذاب، باستثناء قلة منهم بطبيعة الحال.

وأقوى دليل على ذلك أن موسى لم يكد يغيب عنهم في برية سيناء حتى عبدوا العجل الذهبي، وقد صورت كيف صنع هذا العجل، ومن أين جاءوا بالذهب، وقيمة الذهب عندهم، وكيف انتهى بهم الأمر إلى اعتباره مظهرًا من مظاهر الألوهية، فكلما كثر الذهب زاد اقترابهم من الله.

وناقشت في هذه المسرحية الأولى التي أسميتها الخروج من حكمة التيه.. ما الذي دفع موسى إلى أن يتوه باليهود في البرية أربعين سنة، ثم كيف فتحوا فلسطين في النهاية. فيدور المشهد الأول في مصر في معبد رمسيس، والمشهد الثاني في سيناء، والمشهد الأخير في الجبل.

وقد صورت ذلك كله من خلال صراع يدور بين موسى مؤيدًا من رب العزة

في جانب، وبين إبليس ومن ورائه شعب إسرائيل في الجانب الآخر، ويستمر هذا الصراع طوال المسرحية حتى ينتهي بانهزام موسى وموته كمدًا على الجبل، لأن إبليس قد آلى على نفسه أن يختطف الشعب الذي ظهر فيه التوحيد ليجعله شعبه المختار، ويتخذه مطية لنشر عوامل الفساد والشر في العالم. ومن أمثلة ذلك الصراع أن موسى حينما جاءهم بالوصايا العشر فسرها إبليس لبني إسرائيل على أنها أنزلت لتكبيل الأميين (أو الشعوب الأخرى غير بني إسرائيل) وتقييد حرياتهم، في حين يبقى اليهود أحرارًا يصنعون ما يشاءون بهؤلاء المكبلين أو على تعبير الآية الكريمة ﴿ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا۟ لَيْسَ عَلَيْنَا فِى ٱلْأُمِّيِّـۧنَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى ٱللَّهِ ٱلْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ [آل عمران: ٧٥].

وواضح أن إبليس ليس إلا تصويرًا رمزيًا لما يخالط نفوس بني إسرائيل. أما عبادة العجل الذهبي فلها قصة، فقد كانت الإسرائيليات قد استعرن الحلي من جارتهن المصريات ليلة الخروج لأنها كانت ليلة عيد، وهربن بهذه الحلي ولم يعدنها إلى صاحباتها، وقد استبعدت أن يرتضي نبي الله السرقة لقومه، فجعلت موسى عليه السلام يرى هذه الحلي في سيناء، وهو يعلم أنه لم يبق لدى قومه شيء من الذهب بعد أن صادر فرعون أموالهم.

فلما شدد عليهم اعترفوا بهذه الحقيقة، فعنفهم بشدة، وأمرهم بجمع هذه الحلي وردها إلى أصحابها في مصر، فجمع موسى الذهب، ووكل تنفيذ الأمر إلى أخيه هارون، وذهب هو لينـاجي ربه، فما كان منهم إلا أن وثبوا على هارون، وأخذوا الذهب وصبوه في قطعة واحدة حتى تضيع معالمها، ولا يمكن إعادتها إلى مصر، ومن هذه القطعة صنعوا العجل الذهبي، ويرمز ذلك إلى أن إله إسرائيل الحقيقي هو الذهب أي المال.

وقد ظن موسى بعد التيه أنه قد قضى على الجيل الفاسد من بني إسرائيل،

وأنشأ جيلاً جديدًا صالحًا فسير منهم جيشه ليجاهد في سبيل الله، ويقاتل أولئك الذين يمنعونه من حرية العبادة، فإذا بهذا الجيش لا يحارب المقاتلة الكنعانيين والعموريين، وإنما انتهزوا فرصة خروج هؤلاء الرجال في عيد لهم يشربون ويقصفون ويسكرون، فوثبوا على المدينة وهي خالية من رجالها وأخذ جنوده يذبحون النساء والأطفال والشيوخ، فلما رجع الرجال طاروا هلعًا من مظاهر التعذيب، فكان هذا سبب موت موسى كمدًا في الجبل، وبموته تنتهي المسرحية الأولى.

ويدور محور المسرحية الثانية حول الإجابة على هذين السؤالين:

لماذا ولد المسيح من غير أب؟ ولماذا تشتت بنو إسرائيل وتفرقوا في العالم؟ وتجيب المسرحية بأن إبليس بعد أن أضناه صراعه مع موسى، قد آلى على نفسه أن يفسد أصلاب بني إسرائيل بروحه الخبيثة، وظل يعمل في ذلك طوال العصور حتى إذا كان عصر المسيح لم يبق صلب من أصلاب بني إسرائيل لم يتلوث، وكان قصد إبليس من ذلك ألا يظهر فيهم نبي يصارعه مثلما صارعه الأنبياء من قبل، وهذا بطبيعة الحال جزء من تحديه لرب العزة منذ خرج من الجنة ورفض أن يسجد لآدم، فما كان من رب العزة إلا أن كاده هذا الكيد بأن قذف بروحه وكلمته إلى مريم دون واسطة، وكان الصراع من جديد بين إبليس والمسيح، وفي هذه المرة أيضًا كان بنو إسرائيل في صف إبليس.

وتختلف شخصية إبليس في هذه المسرحية عنها في المسرحية الأولى من حيث علاقته بموسى، ففي المسرحية الأولى كان يوحي لبني إسرائيل أن موسى بدّل الرسالة، فهو عدو لهم أما في هذه المسرحية فقد جعل يحرض بني إسرائيل ويجعلهم فوق الأمم، وهو المسرحية الثالثة يكشف لهم عن حقيقته، فهم يعلمون أنه هو إبليس، ولكن نظرًا لأنه هو الذي أنقذهم من سطوة الجبارين، واستطاع

أن يحفظهم ويحفظ كيانهم إلى اليوم، فلم يندثروا كما اندثرت الأمم الأخرى فقد اعترفوا به إلهًا وهم يعلمون حقيقته.

وفي هذه المسرحية استغنى إبليس عن زبانيته من الشياطين، إذ وجدهم متخلفين عن مجاراة عصر التقدم والحضارة، ووجد في اليهود ما يغنيه عن الشياطين في القيام بوظيفة نشر الفساد والشر والحرب في العالم.

وحينما نصل إلى محاولة الإسرائيليين صلب المسيح تنتهي المسرحية الثانية بحوار بين إبليس والمسيح يفخر فيه إبليس بأن المسيح لم يتمكن من تخليص بني إسرائيل من قبضته، وأن معجزة بعث نبي لبني إسرائيل لن تتكرر بعد ذلك، فأنذره المسيح ببني إسرائيل، فرد عليه إبليس بأنه سيشتت بني إسرائيل ويوزعهم في أنحاء العالم حتى يقاوموا ظهور ذلك النبي من جهة، وحتى يبقوا مبادئه الشريرة في جميع الشعوب من جهة أخرى، وخطة إبليس في ذلك - وستظهر في المسرحية الثالثة - هي أن يوزع بني إسرائيل في جميع بلاد العالم حتى يتغلغلوا في شعوبها، ويسيطروا على مقدراتها الاقتصادية والسياسية، فإذا تم لهم ذلك رجع بهم إلى فلسطين على صورة حية رقطاء تلف أقطار الأرض بجسمها ثم يعود الرأس إلى فلسطين، فكأن إبليس رسم هذه الخطة الكبرى من قديم الزمان.

والصراع في المسرحية الثالثة يدور حول الصهيونية، وأيهما خير لليهود أن يكون لهم وطن محدود أم أن يكون العالم كله وطنًا لهم، وثمة محور آخر هو الصراع بين الرجعيين والتقدميين من اليهود، ويدور المشهد الأول في مؤتمر بال في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكيف وضعت الصهيونية خططها الطويلة الأمد بإنشاء وطن في فلسطين، ثم يمتد هذا الوطن من النيل إلى الفرات، وطمع الصهيونية في الثروة العظيمة المخزونة في الشرق العربي، وكيف تمتد هذه الأطماع لتشمل العالم كله.

وهذا السر الكبير الذي يحذر إبليس بني إسرائيل من إذاعته، لأنه طالما ظل مجهولاً من شعوب العالم فسيظل بنو إسرائيل في خير، فإذا انكشف شرهم الرهيب بصورة جدية بحيث يعيه العالم بصورة جدية فستذهب ريحهم، وتنتهي الحروب من الأرض ويسود السلام ويموت إبليس.

هذه فكرة سريعة عن الخطوط الرئيسية في مسرحيتي القادمة، أردت أن أقول بها للناس هذه المجموعة من البشر وهذا تاريخها وهذه أطماعها، إنها مجموعة لا ترتبط بالمجتمع الإنساني بأي رابطة، وهم يعتبرون أنفسهم عنصرًا رفيعًا يجب أن يسود بقية الناس بأي وسيلة، وبصرف النظر عن صحتها أو فسادها، وهذه المجموعة من الناس تعيش بينكم وتنشر سمومها، فماذا أنتم فاعلون بها؟!

علي أحمد باكثير

القاهرة ١٩٥٩م

دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية(*)

على كل مواطن عربي مهما تكن صفته، وأينما يكن مسقط رأسه، من الوطن العربي الكبير، أن يهتم بالمعركة المصيرية التي تخوضها أمته اليوم، اهتمامًا يفضي إلى الوعي الصادق العميق، الذي يدفعه إلى الإسهام بالعمل في نصرة قومه، بكل ما يقدر عليه، من حمل السلاح إن كان جلدًا قويًا، أو بذل للمال إن كان غنيًا، أو دفاع باللسان إن كان خطيبًا، أو بالقلم إن كان أديبًا.

وربما ظنَّ أن الدفاع بالقلم من أضعف الإيمان وهذا غير صحيح فربَّ قلم يكون له من الأثر في تحريك الجماهير العريضة وإلهاب حماسها وتعميق وعيها ودفعها إلى العمل ما يفوق كثيرًا أثر السلاح الذي يحمله المقاتل في ميدان المعركة.

وحسبنا أن نتذكر كيف كان قائدنا الأعظم ﷺ يعتمد على خطبائه وشعرائه في الذود عن الإسلام والمسلمين حتى أنه كان يقول لشاعره حسان بن ثابت: «قل وروح القدس معك».

ومع تطور أساليب القتال اليوم، وبروز الرأي العام العالمي كسلاح من أمضى الأسلحة فيه، واتساع ميادين الكفاح وتعددها وتنوعها في العصر الحاضر، وارتباط شعوب العالم بعضها ببعض، وانهيار الحواجز التي كانت تفصل بعضها عن بعض، حتى أصبح العالم كله كأنه قرية واحدة، اتسعت أيضًا مهمة الأديب وصارت تشمل الاهتمام بالسياسة العالمية وما يصطرع فيها من تيارات فكرية واقتصادية واجتماعية، والاهتمام بأوضاع الشعوب المختلفة وتكتلاتها وأحلافها،

(*) الآداب، العدد الخامس، مايو ١٩٦٩م، وأصله بحث قدم إلى مؤتمر الأدباء العرب السابع، بغداد، صفر ١٣٨٩هـ/ نيسان ١٩٦٩م.

وما لذلك كله من أثر على وضع أمته وبلاده.

وإذا كان هذا مهمة الأديب بعامة، فمهمة الأديب العربي بخاصة، أكبر وأخطر، وأوجب وأصعب، لأن أمتنا العربية تواجه اليوم عداوة الاستعمار القديم والاستعمار الجديد والصهيونية مجتمعة، أي أنها تكاد تواجه العالم كله إذا قدرنا ما لهذه القوى الجهنمية الثلاث من سلطان في العالم لا يدانيه سلطان.

لقد كنا نواجه الاستعمار القديم وحده منذ بداية القرن الماضي، وكان الاستعمار في عنفوان قوته، وكنا أشد ما نكون وهنًا وضعفًا، وتأخرًا وانحطاطًا، من جراء الاحتلال العثماني الذي جثم على بلادنا طوال أربعة قرون، فاستطاع الاستعمار أن يحتل بلادنا في نهاية الأمر.

وقد حرص منذ البداية على تمزيق وحدتنا، وتجزئتنا إلى كيانات متعددة حتى لا تقوم لنا قائمة بعد ذلك. ولكن أمتنا ثارت على القيد، وقاومته بكل ما تملك من قوة، فانفجرت في مختلف الأقطار العربية ثورات متعاقبة تنجح حينًا وتخفق حينًا، ولكن قافلة الجهاد ظلت تسير نحو التحرر والاستقلال، وشعلة الوعي القومي ظلت تتعاظم وتنير الطريق.

وترنح الاستعمار من الضربات التي كيلت له هنا وهناك، وأخذ يضعف ويتهاوى سلطانه في كل مكان، ولا سيما بعد الحرب العظمى الثانية، فتحرر كثير من بلادنا تحررًا كاملاً وسار غيرها في الطريق. وكان خليقًا بأمتنا، ولا سيما بعدما ظهر الذهب الأسود في جهات متعددة من أرضها، أن تمضي قدمًا في طريق معبد مأمون، نحو مستقبل باهر وضاء تتم فيه نهضتنا الشاملة، وتتحقق وحدتنا الكبرى التي لم يعد لنا غنى عنها، وخاصة في هذا العصر الذي تسعى فيه الدول إلى التوحد والتكتل حتى تضمن أمنها وسلامتها، وتحفظ عزها وكرامتها،

في المعترك العالمي الرهيب.

أقول كان خليقًا بأمتنا العربية أن يتحقق لها كل ذلك، لولا أن الاستعمار كان قد احتاط لنفسه حينما آنس بوادر اليقظة في الأمة العربية، ورأى بوادر الضعف تدب في سلطانه، فلجأ إلى خطة تحول دون انبعاث الأمة العربية، وتضمن انشطارها إلى الأبد، وذلك بإقامة حاجز بشري، من عنصر غريب عرف طوال تاريخه بالحقد على غيره من الشعوب، والتآمر عليها والإغراق في العنصرية، والتمسك بتلك الأسطورة الرجعية أسطورة (الشعب المختار)، ليتخذ له في فلسطين وطنًا قوميًا يتحول بعد ذلك إلى دولة تشطر العالم العربي شطرين، وتفصل مشرقه عن مغربه فلا يلتقيان أبدًا، فيضمن الاستعمار بذلك بقاء نيره على أعناقنا، ودوام استغلاله لموارد بلادنا وثرواتنا الطبيعية ما ظهر منها وما لم يظهر إذ ذاك بعد.

غير أن شيئًا لم ينقذ الاستعمار القديم من مصيره المحتوم، فسلم الراية للاستعمار الجديد، الذي ما لبث إن فاق سلفه في امتصاصه لدماء الشعوب عن طريق مؤسساته وشركاته الاحتكارية الضخمة، والذي اتخذته الصهيونية العالمية عبدًا لها تأمره فيطيع، وتقول له بعني شرف أمتك وكرامتها ومصالحها عند العرب فيبيع.

ونفذت الخطة التي دبرها الاستعمار، وأقيمت الدولة الدخيلة في قلب الوطن العربي، وارتكبت أشنع جريمة سياسية عرفها التاريخ بين سمع العالم وبصره، فكانت وصمة في جبين العالم المتمدن كله، إذ سكتت شعوبه على هذه الجريمة الشنعاء، بل وافقت دوله المستقلة التي كانت أعضاء في هيئة الأمم المتحدة على هذه المؤامرة القذرة، وعلى إعطائها صفة الشرعية بقبول إسرائيل عضوًا في هيئة الأمم.

ولا غرو أن يقاوم العرب هذا الكيان الدخيل من أول ما قام ويرفضوا الاعتراف به كأمر واقع ويعملوا للقضاء عليه والتخلص منه، لإدراكهم الصادق إن هذا الشكل الجديد من أشكال الاستعمار أخطر عليهم من جميع أشكاله السابقة. فالأخطبوط الصهيوني لن يكتفي بابتلاع فلسطين وحدها بل يعتبرها منطلقًا إلى سائر الأرض العربية، حيث يتحلب ريقه على الأجزاء الغنية الموارد منها، ليقيم عليها إسرائيله الكبرى.

وكان يريد أن ينفذ خطته هذه بالتدريج على مراحل، ولكنه لحسن حظنا لم يستطع صبرًا أمام صلابتنا في رفض وجوده، وأمام جشعه هو وحماقته، واطمئنانه إلى مساندة الدول الاستعمارية له، قام بالعدوان تلو العدوان، حتى كان عدوان الخامس من يونيو هو الذروة. وكانت هزيمتنا في تلك الحرب كارثة قومية عظيمة لم يشهد تاريخنا النضالي لها مثيلاً قط في فداحة خسائرنا وقلة خسائر العدو، وفي شدة جرحها لكبريائنا القومية، إلا أنه كان من لطف الله بنا أن لم يمض وقت طويل حتى أدركنا إن تلك النكسة كانت بركة علينا ونقمة على العدو من عدة وجوه:

أولها: أنها كشفت للعالم أجمع، وبصورة سافرة صارخة، حقيقة هذه الدويلة العنصرية العدوانية التوسعية التي اتخذها الإمبرياليون قاعدتهم العسكرية الكبرى في الشرق الأوسط.

وثانيها: إنها وضعتنا نحن العرب أمام الاختيار الصعب إما نكون أو لا نكون في وقت مبكر قبل أن يفوت الأوان فلا يبقى لنا قدرة على الاختيار.

وثالثها: إنها كانت سببًا في تصاعد المقاومة الفلسطينية الباسلة التي استطاعت في وقت قصير أن تأخذ زمام المبادرة من يد العدو فتحرمه أقوى سلاح

في يده، وأن تمرغ غطرسته العسكرية في التراب، وتجعله يشعر لأول مرة منذ قيامه في سنة ١٩٤٨م أن الأرض تتزلزل تحت قدميه، وأن الزمن لم يعد في صالحه، وأن وجوده في مهب الرياح، وأن القوى الاستعمارية التي من ورائه، إن استطاعت أن تحميه من القوى العربية الرسمية، فإنها لن تقدر على حمايته من هذه القوة الشعبية الهائلة التي تصيبه في مقاتله ليل نهار، ولا تدع له أي قرار، ولن تكف عنه حتى تواريه التراب، ولو لم يكن لها إلا أنها ارتفعت بالقضية، ومعها جماهير الأمة العربية قاطبة، من سفح المطالبة بإزالة آثار العدوان، إلى قمة الإصرار على تصفية الكيان الصهيوني تصفية كاملة، وتحرير فلسطين كل فلسطين، لكفى بذلك فضلاً:

حرب الفدا هي الطريق المثلى على العدو ستكون الفصلا
توسعه في كل عضو قتلا ثم تزيل شخصه والظلا
وتلك عقبى الغاصبين المعتدين

والآن ما دور الأديب العربي في هذه المعركة؟

إنه لدور جسيم:

أولاً: لجسامة المعركة ذاتها إذ نواجه القوى العالمية الثلاث مجتمعة، ولاتساع الجبهة التي نواجه أعداءنا عليها حتى تكاد تكون باتساع العالم كله.

وثانيًا: لأن عدونا الصهيوني قد اعتمد في نجاح حركته اعتمادًا كبيرًا منذ مؤتمر بال سنة ١٨٩٧م على قوة الكلمة في مختلف صورها، من أدب وصحافة وإذاعة وشاشة كبيرة وصغيرة، وبصورة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الحركات السياسية الأخرى. وقد ساعد على ذلك انتشار جالياته في أقطار العالم، مما مكنه من السيطرة الواسعة على أجهزة الإعلام المختلفة في شتى بلاد العالم، بالإضافة

إلى التقاء أهدافه من أهداف الاستعمار والإمبريالية، وبالإضافة إلى الرواسب التاريخية الباقية في الفكر الغربي منذ الحروب الصليبية والتي تجعله معبأ ضد العرب، ومتعاطفًا مع عدوهم الصهيوني، الذي استطاع بدعايته الواسعة المتغلغلة في كل مكان، أن يضلل العالم كله عن حقيقته العدوانية العنصرية البشعة، ويصور باطله حقًا، وحق العرب باطلاً، ويجعل المعتدين في صورة المعتدى عليهم، والمعتدى عليهم في صورة المعتدين.

على أن جسامة المعركة لا ينبغي أن ترهب الأديب العربي أو تحمله على اليأس، بل هي أحرى أن تدفعه إلى العمل الدائب، القائم على المعرفة والدراسة العميقة، والعزم الصادق، على أن تخطي الحواجز التي وضعها العدو دون بلوغ كلمتنا إلى أسماع العالم فإنه إن كان للعدو فضل السبق إلى استخدام الأدب وفن الكلمة في القيام بدعايته الواسعة قبلنا، وكانت له ميزة الانتشار والتغلغل في العالم، والسيطرة على الأجهزة الإعلامية في معظم دوله فحسبنا أن الحق في جانبنا، والحق في ذاته قوة عظيمة إذا وجد من يدافع عنه بالحكمة والحسنى، وبالإخلاص والإيمان والإصرار والاستماتة إلى جانب التنسيق والتنظيم مع بذل أقصى الوسع للارتفاع بالصورة التعبيرية للعمل الأدبي إلى أسمى مراتب الإبداع فسيكتب له الفلح والغلبة في النهاية إن شاء الله.

المجال العربي والمجال العالمي:

إن أمام الأديب العربي مجالين للعمل، المجال العربي أو المحلي، والمجال العالمي، ولكل منهما أسلوبه، ففي المجال المحلي ينبغي على الأديب العربي:

أولاً: أن يكون رائدًا لأمته يبصرها بالأخطار التي تتهددها قبل وقوعها، لتتقيها أو تستعد لدفعها، حتى إذا وقع المحذور توجهت بكليتها لمقاومته ومدافعته

والخلاص منه.

ثانيًا: أن يكون حكيمًا فيما يعالج من مشكلاتها وقضاياها فلا يبالغ في تضخيم المصاعب والهزائم ولا في تهوينها حتى لا يميل بها إلى اليأس والقنوط، أو إلى الاستهانة والغرور.

ثالثًا: أن يلتزم شرف الكلمة ويراعي ما يجب لها من أمانة وصدق فلا يتملق الحكام وأرباب المناصب رغبة أو رهبة، ولا يداجي الخونة والعملاء والانهزاميين والانتهازيين، من أي لون أو اتجاه، إيثارًا للسلامة وتنصلاً من التبعية، فإن الساكت عن قول الحق شيطان أخرس.

رابعًا: أن يعتز بكرامته واستقلال رأيه فلا يبيعهما بأي ثمن مهما يكن سلطانه، إلا أن يرى وجه الحق فيرجع إليه فإن الرجوع إلى الحق فضيلة.

خامسًا: أن يكون على وعي تام بالتاريخ النضالي لأمته العربية منذ الحملات الصليبية والتترية بل منذ ملاحمنا مع الفرس ومع الروم في صدر الإسلام، بل منذ أقدم من ذلك في الصراع الذي عانته الجزيرة العربية الأم ذاتها، والصراع الذي عانته قبل ذلك الأقطار الأخرى من العالم العربي، كمصر والعراق وسورية والشمال الأفريقي، ضد العناصر المغيرة عليها من شرق أو غرب، إن وعي الأديب العربي بهذه السلسلة المتصلة الحلقات من كفاح أمته ضد أعدائها من الشرق أو الغرب جدير أن يعينه لا شك على وضوح الرؤية وصدق الحدس وسلامة الحكم. وأن يملأ ثقته بخلود هذه الأمة على الأيام وثباتها دون الخطوب والزعازع.

سادسًا: أن يعي دوره في المعركة فلا يبدد مواهبه فيما لا يجدي على المعركة شيئًا بله ما يعطلها أو يعوقها، كاختيار الموضوعات المثبطة للهمم والموهنة للعزائم، أو انتحال البدع الأدبية المنحرفة التي هي في بلادها نتاج

اليأس الشائع هناك والانحلال والتمزق والضياع. فليس لنا أن نستنبتها عندنا مجاراة لتلك البلاد. إننا نعيش معركة ضارية ضد من يريدون سلب وجودنا ذاته فلا مكان في أدبنا لنغمات اليأس والضياع والشك والعبث والوهن.

سابعًا: أن يؤمن بالوحدة العربية إيمانًا صادقًا يدفعه إلى العمل على تحقيقها، وتقريب المسافة من دونها، بكل وسيلة يملكها. ومن أخطر الوسائل التي يملكها الأديب العربي حسن اختياره للغة التي يكتب بها، فعليه أن يختار اللغة الفصحى فهي اللغة الجامعة، المشتركة بيننا نحن العرب، وألا يكتب باللغة العامية إلا عند الضرورة وفي أضيق الحدود.

أما في المجال العالمي، فعلى الأديب العربي أن يراعي أنه يخاطب شعوبًا أجنبية تجهل الكثير من الحقائق التي تتصل بنا، وتعيش في مجتمعات غير مجتمعنا، وتختلف عنا في آرائها ومعتقداتها وأساطيرها، وارتباطاتها بغيرها من الشعوب ومواقفها من أصدقائنا وأعدائنا على السواء، فلنراع ذلك كله إذا شئنا أن يكون لنا نصيب من النجاح في إقناع تلك الشعوب بعدالة قضيتنا، واستمالتها إلى تأييدنا ونصرتنا.

ولا سبيل إلى ذلك إلا بالدراسة المستفيضة الواعية لتاريخ تلك الشعوب، ولأوضاعها الحاضرة، والإلمام بآدابها وفنونها، حتى يصل الأديب العربي إلى الكلمة السواء لا خلاف فيها بيننا وبين تلك الشعوب، فيتخذها أساس الحوار بيننا وبينه، ومع التزام الإنصاف في الحديث عن عدونا ما أمكن، فتلك أوقع في النفوس، وأبعث على الاقتناع وكتابنا الخالق يقول لنا: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِۖ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْۚ ٱعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰۖ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَۚ إِنَّ ٱللَّهَ خَبِيرُۢ بِمَا تَعْمَلُونَ ﴿٨﴾﴾ [المائدة: ٨].

ويجب كذلك التزام الموضوعية في العلاج، والوقوف عند المنطق وعدم الانسياق مع العاطفة فالأسلوب العاطفي إن كان يغتفر أحيانًا في المجال المحلي، حين تدعو الحاجة إلى ذلك في بعض المواقف، فهو في المجال العالمي غير مقبول على الإطلاق.

ومن الأمور التي ينبغي أن يتوخاها الأديب العربي إشاعة الروح الإنسانية فيما يكتب، فالروح الإنسانية إلى جانب أنها تثري العمل الأدبي، وترفع من قدره وتثقل من وزنه، فإنها بعد مفتاح سحري يفتح مغاليق القلوب عند جميع الشعوب.

والكفاح الأدبي في هذا المجال العالمي مهمة شاقة لا تغني فيها الجهود الفردية المتفرقة لأسباب كثيرة منها أن اللغة العربية ليست من اللغات المقروءة على نطاق واسع في العالم، فلا غنى عن الترجمة إلى اللغات العالمية، والترجمة في ذاتها مشكلة، ثم تأتي مشكلة النشر في دور النشر الأجنبية، وهذه ليست هينة ولا سيما إذا علمنا أن للصهاينة سيطرة كبيرة على تلك الدور والمؤسسات.

ولابد إذن من جهد جماعي يشرف عليه اتحاد أدباء العرب، أو هيئة خاصة منبثقة منه ليتولى تنسيق العمل وتخطيطه على أسس مدروسة ويكون من مهامه ما يأتي:

١- اختيار وترشيح الأعمال الأدبية التي ينبغي أن تترجم، ثم العمل على ترجمتها ونشرها وتوزيعها في الخارج.

٢- إغراء من تتوسم فيهم الخير من الكُتّاب الأجانب ذوي الشهرة الطائرة بالكتابة عن قضايانا العربية، أو في موضوعات نراها تخدم قضايانا أو وجهة نظرنا ولو من بعيد، وذلك بمختلف السبل، من استقدامهم لزيارة بلادنا واستضافتهم، أو الالتزام لهم بشراء كمية كبيرة من تلك الكتب عند طبعها.

٣- العمل على افتتاح مراكز ثقافية خالصة، (غير سياسية) في عواصم الدول الأجنبية المختلفة، لتعليم اللغة العربية وآدابها، لكل من يرغب من أهلها، ولإلقاء محاضرات ثقافية عن كل ما يتصل بالحضارة العربية، وعن آدابها وفنونها القديمة والمعاصرة، ولا بأس أن أشير هنا إلى التجربة التي قام بها الأديب الشاعر الدكتور مختار الوكيل في العاصمة السويسرية، فقد نجح هذا المشروع على يده نجاحًا كبيرًا هناك وأقبلت الجماهير عليه عن حب وطواعية، وكان لذلك أثرًا جميلاً في الدعاية غير المباشرة للعرب ولقضيتهم السياسية أقوى وأوسع من كل دعاية سياسية مباشرة.

الأصالة العربية

أيها الإخوة:

بقيت نقطة في تكوين الأديب العربي، أراها على قدر كبير من الأهمية، لأنها الأساس في كل ما ينبغي أن يكون عليه الأديب العربي، ليكون أهلاً للاضطلاع بتلك المسؤولية الكبرى، مسؤولية الرائد لأمته، الترجمان لضميرها، الشارح لحقها، المدافع عن قضاياها، المتكلم بلسانها، وليؤدي دوره خير أداء في هذه المعركة المصيرية التي تخوضها أمتنا اليوم.

ألا وهي أن يتحلى بصفة تعلو على الصفات كلها وتفوقها في الخطر والأهمية وأعني الأصالة العربية، والمقصود بالأصالة العربية هنا أن يكون الأديب عربيًا في كل شيء وقبل كل شيء، عربيًا في شعوره وتفكيره، ونظرته إلى الكون والحياة، عربيًا في انتمائه واهتمامه واعتزازه بوطنه وأمته. عربيًا في إيمانه بالحضارة العربية، والحضارات التي قامت في مختلف أقطار وطننا العربي الكبير، واعتبار كل أولئك حلقات في سلسلة ذهبية واحدة. عربيًا في إيمانه بالله وبالقيم الروحية السماوية، وبالمثل العليا، وبالمبادئ الخلقية الرفيعة، إذ هذه سمات أمتنا العربية ومميزاتها ومقوماتها منذ كانت.

فالأديب العربي حقًا هو الذي تكتمل فيه هذه المعاني، ولو كان يكتب بلغة أجنبية. والأديب الذي تعوزه هذه المعاني أو بعضها، ليس في الحق أديبًا عربيًا، وإنما هو أديب من العرب، أو أديب يكتب باللغة العربية.

وهذه الأصالة ليس معناها العزلة عن العالم، أو الانغلاق في تراثنا والتعصب له تعصبًا يجعلنا في معزل عن العصر الذي نعيش فيه، بل على الأديب العربي أن يتمثل جميع مشكلات عصره، والأفكار السائدة فيه، ولكن على شرط

أن ينظر إلى كل ذلك بعين الإنسان العربي الأصيل.

الوجوه الثلاثة:

إن الذي يتأمل في المجتمع الثقافي عندنا والأدباء في طليعة هذا المجتمع الثقافي بالطبع، ليرى ثلاثة وجوه متميزة:

أولها: هذه الوجوه - بغير ترتيب - الوجه الماركسي، بكل ما يحمله من مقومات فكرية وسياسية واجتماعية إيمان بالمادة وحدها، وإنكاره للقيم الروحية، وتركيز على الصراع الطبقي في سبيل المجتمع الإنساني من الاستغلال واعتبار كل سبيل أو منهج لإقامة المجتمع الاشتراكي غير مقبول وغير مرضي عنه، ما لم يكن نسخة طبق الأصل من المنهج اللينيني.

وثانيها: الوجه الغربي بكل ما يحمله من نزعات رجعية ولبرالية وصليبية ووجودية وعدمية وعبثية ولا معقولية. وجه يرى لا حضارة إلا حضارة الغرب، ولا فن إلا فن الغرب، ولا اشتراكية إلا اشتراكية الغرب، ولا ديمقراطية إلا ديمقراطية الغرب، ولا دين إلا دين الغرب، وهو يعلم أو لا يعلم أن من وراء ذلك كله التخطيط الاستعماري الرهيب بمؤسساته وشبكة مخابراته.

ثالثها: هو الوجه العربي الأصيل، الذي يتمسك بمقومات أمته العربية، وبقيمها الروحية والأدبية والإنسانية، ويعتز بتاريخها العريض الطويل الحافل بالأمجاد، وينفتح مع ذلك على الثقافات العالمية، بمختلف ألوانها، وشتى اتجاهاتها، فلا يزيده انفتاحه عليها، واستيعابه لها، إلا ترسيخًا لأصالته العربية وتنمية وبلورة.

فمثله كمثل النحل، يشتار الرحيق الثقافي من كل زهر وكل بستان في العالم، فيحيله شرابًا عربيًا، مختلفًا ألوانه فيه شفاء للعرب وللناس.

هذا الوجه الثالث هو الذي نتطلبه في معركتنا هذه ضد الصهيونية والاستعمار، ولا نقصد بهذا أن الوجهين الآخرين لا يحق لهما الاشتراك في المعركة، فكل مواطن عربي من حقه بل من واجبه أن يقوم بنصيبه، ولكنا نقصد أن السبيل الأمثل للجهاد الأدبي في هذه المعركة الضارية، الطويلة الأمد، المتشعبة الأطراف، المتسعة الرقعة، هو سبيل الوجه العربي الأصيل.

إن هذا السبيل لا يلتوي بسالكه عن القصد، ولا ينحرف به عن الجادة، ولا يرضى له أن يضحي بقيمة ثابتة في سبيل مكسب عاجل، أو يشفي داء ليضع مكانه داء آخر. إنه السبيل المستقيم الواضح، الذي يوصل إلى الهدف الأسمى، من أقصر الطرق، وبأقل التكاليف، وعلى أحسن الوجوه.

ذلك أنه هو السبيل الوحيد - على خلاف السبيلين الآخرين - الذي لا يرضى لسالكه التبعية، من أي نوع كانت، ولأي جهة أجنبية، بل يفرض عليه بطبيعته ومن تلقاء نفسه الاستقلال في الرأي، وإيثار المصلحة العربية في نطاقها الشامل المتكامل، على أي اعتبار آخر خارج هذا النطاق.

ولا أحب أن أترك هذه النقطة، دون أن أضرب لكم أمثلة مما نشر في بعض صحفنا العربية، توضح هذا المعنى الذي أشرت إليه، فقد نشر أحد كتابنا الصحفيين مقالاً عقب النكسة، زعم فيه أننا هزمنا أمام إسرائيل هزيمة حضارية، أي أن إسرائيل في الحقيقة لم تهزمنا عسكريًا بل حضاريًا. وأيًا ما كان قصد الكاتب، فمما لا شك فيه أنها زلة كبيرة، جره إليها أنه ينظر الأمور بعين غير عربية. عين امرئ لا يؤمن بقيم الحضارة العربية بل لعله لا يرى للعرب سبيلاً إلى النهضة إلا بالتخلي عن تلك القيم الحضارية كلها. وإلا فكيف يزعم عربي معدود في المثقفين بأن أولئك الذين ارتكبوا الفضائع المخزية في دير ياسين، وناصر الدين وقبية والسموع متفوقون علينا حضاريًا، ولذلك هزمونا في الخامس من يونيو؟

إن كاتبنا هذا، إنما استعار هذا الرأي أو استورده، أو اقتبسه أو استوحاه، أو استنار به، من تلك الفكرة الساذجة، التي يتقبلها المضللون في الغرب، ومؤداها أن معركة الصهيونية مع العرب، هي معركة الإنسان المتحضر مع الإنسان البدائي، تمامًا كما كانت معركة المعمر الأمريكي مع الهندي الأحمر.

وكان ينبغي ما دام لا يقبل الرأي إلا من الأجانب أن يستعير الرأي من أجنبي خبير بالموضوع، وعلى شيء من الإنصاف.

هذا الجنرال كارل فان هورن، الذي احتك احتكاكًا بالعرب والإسرائيليين على أعلى المستويات وأدناها، خمس سنين كاملة، وسجل انطباعاته هذه في كتابه (الخدمة العسكرية من أجل السلام) يقول: «قد يكون العرب متعصبين في بعض الأحيان، ومتصلبين بل ومتعنتين، ولكن طرائقهم في السلوك، كانت دائمًا أرفع وأكثر حضارة من طرائق الإسرائيليين». ويشير في موضوع آخر من كتابه إلى المال والجهود التي بذلها الإسرائيليون من أجل إفساد رجال الأمم المتحدة عن طريق الفتيات الإسرائيليات الجميلات اللائي يسرحن من الخدمة العسكرية للقيام بواجبات خاصة.

ومثل ثان في هذا الصدد. في هذا الوقت الذي نتطلع نحن العرب فيه ويتطلع العالم معنا إلى أعمال المقاومة الفلسطينية بإعجاب وإكبار، بل نرى فيها السبيل الوحيد لتصفية الكيان الصهيوني نهائيًا والقضاء عليه، نجد مجلة عربية أخرى تنشر بحثًا طويلاً حول شرعية هذه المقاومة إذا كانت غير قائمة على مذهب اجتماعي معين. في هذا البحث يحاول الكاتب الذي يرد على مقال آخر، أن يثبت شرعية تلك المقاومة، بأسانيد ينقلها عن لينين، كأنما نحن أمة لم تعرف الجهاد في سبيل الحق والكرامة من قبل، وكأننا لا يجوز لنا اليوم أن نقوم بأي عمل ولو كان في مقاومة أعدائنا الصهاينة إلا إذا وجدنا في أقوال لينين ما يفتينا بجواز ذلك العمل.

ومن هذا القبيل أيضًا ما تردد على أقلام بعض كتابنا منذ النكسة، وهو أن هذا العدوان الصهيوني الاستعماري في الخامس من يونيو، لم يستهدف غير النظم الاشتراكية التقدمية في العالم العربي، لإسقاطها والقضاء عليها، ولست أدري كيف يغفل أولئك الكُتّاب عن تاريخ الصهيونية وتاريخ غزوها لبلادنا وإلا فإن نظرة عجلى إلى ذلك، خليقة أن تفتح عيونهم على أن الصهيونية والاستعمار من ورائها، حينما بدأت في إقامة كيانها الدخيل في بلادنا لم يكن في بلادنا حينئذٍ دولة اشتراكية واحدة.

إن مثل هذه الفكرة الخاطئة لا تخدم غير الاستعمار والصهيونية:

أولاً: بما تثيره بين الدول العربية ذات الأنظمة من خلاف وتفرقة وتبذر بينها من شك وقلة ثقة.

ثانيًا: بما تحققه للصهيونية من هدف عظيم ظلت تخطط له من قديم، وهو إيهام العالم بأن كفاحنا نحن العرب ضدها، وضد الاستعمار الذي يساندها ليس حقيقة قائمة بذاتها وإنما هو مظهر من مظاهر الصراع بين المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي، ويترتب على ذلك أنه لو ساند المعسكر الشرقي إسرائيل يومًا ما كما فعل من قبل عند قيامها سنة ١٩٤٨م، أو لو تغلب الحزب الشيوعي في إسرائيل، فحولها إلى دولة اشتراكية تناصر موسكو وتعادي واشنطن لوجب علينا حينئذٍ أن نقطع الكفاح ضدها ونبارك كيانها الدخيل ونعترف بها. ومن الواضح أن هذا باطل كبير، والحق الذي لا يحتاج إلى بيان إلا عند من يخضع في رأيه لتبعية مذهبية، إننا نكافح الكيان الصهيوني الدخيل الذي أقامه الاستعمار في قلب وطننا العربي بالقوة، كائنًا ما يكون مذهبه السياسي أو الاجتماعي، وسنظل نكافحه حتى نقضي عليه.

وهذا التضليل الذي نجحت الصهيونية العالمية في إشاعته كان له أثر خطير في

تعبئة الشعور العام (في أمريكا وأوربا الغربية) ضدنا ولصالح إسرائيل إذ توهمت تلك الشعوب أننا لا نكافح إسرائيل باعتبارها كيانًا عنصريًا دخيلاً اغتصب وطنًا من أوطاننا وشرد شعبه ويهدد وجودنا في المستقبل، وإنما نكافحها لأنها اختارت الوقوف إلى جانب الدول الرأسمالية الغربية لتحمي لها مصالحها في الشرق الأوسط، بينما نحن اخترنا الوقوف إلى جانب الدول المناهضة لها وهي الدول الشيوعية.

وإذا كنا لا نهتم بحكومات تلك الدول الغربية الاستعمارية لعلمنا أنها لن تتخلى أبدًا عن تأييد إسرائيل التي من صنع يديها، مهما حاولنا ذلك، فإن موقفنا من شعوب تلك الدول وجماهيرها يجب أن يكون مختلفًا، فعلينا أن نواصل الكفاح لاستمالة تلك الشعوب لتأييد حقنا، وذلك بتوضيح الحقائق لها وفي مقدمتها هذه الحقيقة الأساسية الكبرى حقيقة صراعنا مع إسرائيل.

وربما اعترض معترض بأننا نحتاج إلى الوجه الأول ليقوم بدور كبير في توثيق روابط الصداقة والتعاون بيننا وبين المعسكر الاشتراكي الصديق، ولا نستغني عن الوجه الثاني، يكون أداة فعاله في كسب عناصر مناصرة لنا في المعسكر الغربي كذلك.

وجوابنا على ذلك أننا ما نظن أن كسب الأنصار من المعسكر الغربي لقضيتنا يستحق منا أن نضحي بذاتيتنا الحضارية والثقافية في سبيله. وأما بالنسبة إلى المعسكر الاشتراكي فمن حسن حظنا أن هذه الدول الاشتراكية، وشعوبها المحبة للسلام، المعادية للاستعمار، لا تلزمنا ولا تشترط علينا أن ننسلخ من ذاتيتنا العربية هذه لنفوز بصداقتها ومناصرتها، وتلك حقيقة أثبتتها التجربة الفعلية في علاقتنا مع هذه الدول وشعوبها، وتعاونها معنا تعاونًا مخلصًا في محاربة عدونا المشترك الاستعمار.

بل إن كثيرًا ممن يحملون هذا الوجه الأول من مثقفينا كانوا أداة تنفير من

هذه الدول الاشتراكية الصديقة، وتوهين للروابط بيننا وبينها، بما يمارسونه في مجتمعنا الأدبي والفني من إرهاب فكري، وتواطؤ منسق على اضطهاد الكفايات الأدبية والفنية التي لا تنتسب إلى شلتهم، وهم يتصرفون كأنهم سفراء المعسكر الاشتراكي بيننا، فيشوهون بذلك صورته ويسيئون إلى سمعته، والمعسكر الاشتراكي منهم ومن أعمالهم براء.

وإن الذين أتيح لهم منا زيارة الاتحاد السوفيتي، والاتصال بأدبائه، ليرون هذا التباين الكبير بينهم، وبين أدبائنا هؤلاء الذي يحملون هذا الوجه المستعار، والذين لا ينسون أحقادهم الصغيرة، حتى في أحرج الأوقات عقب النكسة حيث يجب تناسي الخلافات كلها ليتفرغ الجميع للمعركة.

ولا يتوهمن متوهم أننا نريد بهذا أن نحجر على حرية الفكر في بلادنا، أو أن نوجب على أدبائنا التزام مذهب فكري واحد لا يتعدونه إلى غيره، فحرية الفكر يجب أن تكون مكفولة للجميع، لأنها في حد ذاتها مطلب أساسي لا غنى لمجتمعنا العربي عنه بأي حال، فضلاً على أنها سمة بارزة من سمات حضارتنا العربية في عصورها الزاهرة.

ولكن المعركة التي تخوضها اليوم أمتنا، والتي يتوقف عليها مستقبلنا لأجيال، بل يتوقف عليها وجودنا ذاته، تجعل حقًا علينا ألا تولى قياداتنا الفكرية والثقافية والإعلامية والتربوية إلا للذين تتوافر فيهم، إلى جانب كفاياتهم ومواهبهم تلك الأصالة العربية التي وصفناها، وذلك لضمان انتصارنا بعون الله وتأييده، الانتصار الصحيح الشامل الكامل.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

ما المخرج.. وكيف السبيل إلى الخلاص؟(*)

في هذا العصر المضطرب الذي يموج بألوان الفتن والمحن، ويغص بالأزمات الحادة والمزمنة، وتتفنن الدول العظمى في اختراع آلات الدمار، وتتبارى في إعداد الخطط ليقضي بعضها على بعض باسم المحافظة على السلام العالمي.

في هذا العصر الذي اضطربت فيه القيم والموازين، وفشا الاستغلال وروح التمرد على كل شيء، والتدمير لكل شيء، ولا سيما في بلاد الغرب، حيث تزعزع الإيمان بكل المقدسات، وساد اليأس والقنوط، وشاع التمزق والضياع، وأخذت هذه العلل تتسرب منها إلى سائر أصقاع العالم.

في مثل هذا العصر يكون من الطبيعي أن يتساءل الناس ما المخرج؟ وكيف السبيل إلى الخلاص؟ وهنا تشتد الحاجة إلى رسالة يحملها فرد أو تحملها أمة، يكون في مستطاعها أو يرجى منها أن تعيد طمأنينة الإيمان إلى النفوس، وسلامة المنطق إلى العقول، وحب الخير إلى القلوب.

وما أجدر الأديب العربي أن تكون له رسالة في هذا المعترك الكبير تستمد أصولها من تلك الرسالة الخالدة التي حملتها الأمة العربية على مر العصور، إن التاريخ لم يعرف كالعرب أمة تحددت رسالتها واتضحت خطوطها، وارتفع بنيانها ساحقًا، وعمر نورها العالم كله مشرقه ومغربه، في فترة وجيزة لا تزيد على ربع قرن، ثم استمر إشعاعها قرونًا طويلة على مساحة كبيرة مترامية، تمتد من تخوم الصين وجزر الفلبين شرقًا، إلى جبال البرانس غربًا، وتعيش فيها أمم شتى، وأجناس مختلفة، تأثرت كلها تأثر عميقًا بتلك الرسالة، فانتقل كثير منها من الوثنية إلى هدى التوحيد، عن حب وطواعية دون إكراه ولا قسر، فتطبع بعضها

(*) كلمة ألقاها في إذاعة الكويت في ٢٨ مايو ١٩٦٨م.

بطباع العرب، واتخذوا العربية لهم لسانًا، كما اتخذوا الإسلام دينًا، وصاروا جزءًا من الأمة العربية، بل لا تزال هذه السنة تعمل عملها حتى يومنا هذا، فبينا أيدينا اليوم شعوب مسلمة في القارة الأفريقية وغيرها تميل إلى أن تتعرب، وتعمل جهدها على بلوغ هذا الهدف، أذكر منها على سبيل المثال شعب موريتانيا، والشعب الصومالي، والشعب الإرتيري المناضل، وهذه الشعوب لا يدفعها إلى التعرب رغبة في مال أو عون مادي أو أدبي، ولكنها تريد أن تحقق ذاتها باندماجها في الأمة التي حملت إليها الرسالة الخالدة.

على أن كثيرًا من الأمم التي آمنت بتلك الرسالة قد بقيت على سلائقها وطباعها وتقاليدها، بالرغم من مشاركتها الكبيرة في بناء الحضارة الإسلامية التي كانت ثمرة تلك الرسالة العربية، وكان من فضل هذه الرسالة أنها وحي تلح وتصر على التوحيد في العقيدة، وعلى التعاون على البر والتقوى والتراحم والتواد والتكامل الاجتماعي والحياة الحرة الكريمة، لا ترى بأسًا أن يحتفظ كل شعب انضوى تحت لوائها بذاتيته وخصائصه ومقوماته، فكان من جراء ذلك ما نراه ممثلاً في ذلك الفن الإسلامي المعجز المتعدد الألوان بتعدد الشعوب التي عبرت عن ذاتها من خلاله.

ونظرة إلى المساجد والجوامع، في مصر وفارس والهند وتركيا مثلاً، كافية في تبيان هذا المعنى الجليل الذي أشرنا إليه، وهنا يبرز عنصران من عناصر الرسالة العربية الخالدة، وهما الإيمان بالحق، والإيمان بالحرية. الحق وأكبر مظهر يتمثل فيه هو الإيمان بالله، وتوحيده، وما يتصل بذلك من الإيمان بوحدة الجنس البشري، واجتناب التعصب العقدي، ووجوب العدل والمساواة بين الناس، ثم الإيمان بالحرية وأكبر مظهر تتمثل فيه بعد حرية العقيدة، حرية التعبير عن الكيان الذاتي لكل فرد في محيط المجتمع الذي يعيش فيه، ولكل شعب أو

أمة في محيط المجتمع الإسلامي الذي تعد هي جزء منه.

والوثنية التي يحاربها الإسلام حربًا لا هوادة فيها إنما تمثل عنده عبودية الإنسان للخرافة والتضليل، مما يجعله عرضة للخضوع لأفراد من البشر يتخذهم أربابًا من دون الله، ويطيعهم طاعة عمياء في كل شيء، فيفقد بذلك حريته وإنسانيته، والغيب الذي يدعو الإسلام إلى الإيمان به لا يتناقض مع التنديد بالخرافة والدعوة إلى التحرر منها، كما يظن بعض الذين لا يعقلون، لأن الإيمان بالغيب معمق لحرية الإنسان فالغيب هو المجهول الذي لا يتناهى، فإيمان الإنسان به إنما هو دفعًا للإنسان للانطلاق بلا حدود في اكتشاف أسرار الكون الذي لا نهاية له، فلا ينحصر الإنسان في سجن ضيق لا يتعداه، وكثيرًا ما نسمع تلك النغمة الممجوجة من أفواه الكثير من كتابنا المضللين، إذ يهاجمون الغيبيات على حد تعبيرهم، وهم يعنون كل ما يحمله الدين من معان وقيم، ويخلطون بين هذه القيم والمعاني وبين الخرافات والأوهام، فيطلقون عليها جميعًا اسم الغيبيات، والله يعلم إنهم لجاهلون.

ومن الركائز التي تستند إليها الرسالة العربية الخالدة ذلك المبدأ العظيم في العلاقة بين الإنسان وربه، فهي علاقة اتصال مباشر دون أن يكون بينهما وسيط من أي نوع، وبأي صورة، ناهيك عما يبثه هذا المبدأ في نفس الإنسان من طمأنينة إلى الله واعتماد عليه وثقة به، فهو ينظر إليه ﷻ على أنه رب رحيم، يربي الإنسان ويهيئه للصعود في مدارج الكمال، ويرأف به ويريد له الخير ولا يرضى له الشر، ويبارك خطاه ويسددها في سعيه لاكتشاف أسرار الطبيعة والحياة.

وهذا نقيض ما توحي به الأساطير اليونانية وغيرها من وجود صراع بين الإنسان الطموح وبين الآلهة الغيرى التي تضن على الإنسان بأسرار العلم والمعرفة، فيضطر الإنسان لاختلاسها أو السطو عليها، فلا يسع الآلهة إلا أن

تعاقبه على ما فعل، وأشهر مثل لذلك ما تجده في أسطورة بروميثوس الذي سرق النار لبني الإنسان ليدفعهم بها دفعة شاسعة في سبيل التقدم والرقي، فما كان من كبير الإلهة زيوس إلا أن عاقبه أشنع عقاب.

وإذا كان كثيرًا من كتاب الغرب يعتنقون هذه الفكرة أسوة باليونان فيبالغون في تمجيد الإنسان المعاصر إلى حد اعتباره إله هذا الكون، فإن على كتابنا العرب ألا يقلدوهم في ذلك، وأن يعلموا أن الفلسفة التي تحملها رسالة أمتهم العربية أصدق وأعمق وأهدى وأحق وأكثر تمجيدًا للإنسان وتكريمًا له من تلك الأوهام اليونانية الساذجة.

إن على الأديب العربي اليوم إذا أراد أن يؤدي رسالته أن يعبر عن هذه المعاني كلها في كل ما يكتب من أدب، سواء كان شعرًا عربيًا أو غير عربي، فالعبرة بالروح التي تكمن في مضمون العمل الأدبي، إذ يجب على الدوام أن تكون عربية أصيلة. وبهذه الطريقة يستطيع الأديب العربي أن يعالج ما يشاء من الأساطير الفرعونية أو السومرية أو اليونانية أو الهندية، علاجًا جديدًا، يتسم بالروح العربية، ويعبر عن وجهه النظر العربية، ويصور موقفنا العربي من قضايا الوجود والكون والحياة.

وبهذه الطريق أيضًا يستطيع الأديب العربي أن يجسد الرسالة العربية الخالدة في عمل أدبي حي يعرف العالم كله موضوعه في صورته الأسطورية الأولى، فلا يجدون صعوبة في فهم وإدراك المغزى الجديد الذي يحمله ذلك العمل، ومن ثم يتأثرون به فيتأثرون في الحقيقة بالمعاني المنبثقة من رسالة العرب الخالدة، ولعل من الطريف أن أذكر حادثة وقعت لي مع ناقد مرموق من نقادنا المحدثين، توفي منذ بضعة أعوام - رَحِمَهُ اللَّهُ - قال لي في موضوع التعليق على مسرحية (مأساة أوديب): بأي حق يا فلان جعلت أوديب يعتنق الإسلام وهو وثني إغريقي عاش

قبل أن يظهر الإسلام بعشرات القرون؟

فقلت له: وماذا يضيرك يا دكتور؟ إني لو وجدت مذهبًا أو عقيدة أسمى من الإسلام، وأقرب إلى المنطق والعقل منه لجعلت أوديب يعتنقه، ولكن ما حيلتي، لم أجد أسمى ولا أعظم من الإسلام؟!

والواقع أن ذلك الناقد وأمثاله قد فقدوا الإيمان بأمتهم العربية ورسالتها، ففقدوا الإيمان بأنفسهم، وفتنوا بالأفكار التي غزتهم من الخارج فاستسلموا لها راضين مختارين، فلا غرو أن يزعجهم صوت ارتفع من ضمير أمتهم، طفق يقرع أسماعهم، مذكرًا إياهم بالحجة والبرهان أنهم حين تركوا تراث أمتهم وتعلقوا بتراث غيرها كانوا قد استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير.

تعقيب على نقد فتح الله لمسرحية مسمار جحا(*)

اطلعت في العدد الفائت من هذه المجلة الغراء على المقال القيم الذي كتبه الصديق الكريم الأستاذ أنور فتح الله في نقد مسرحية (مسمار جحا) فرأيت من واجبي أن أعقب على بعض المآخذ التي أخذها على المسرحية، شاكرًا للناقد الفاضل جميل عنايته واهتمامه.

المأخذ الأول: أن المؤلف قد أذاع سر مؤامرة جحا وحماد قبل عرض قضية المسمار، وبهذا قضى على عنصر التشويق في أهم أحداث المسرحية... إلخ.

وأنا أوافق حضرة الناقد على أن في الإمكان طي مدة المؤامرة وإخفاءها حتى تعرض القضية في الديوان، وإذًا لكان عنصر التشويق إلى معرفة جوهر المؤامرة أقوى، ولكني أخالفه في زعمه أن هذا قد أضاع الأثر القوي لهذا المشهد الذي يرمز لقضية البلاد، وذلك لأن جو المؤامرة ليس هو الأمر المهم الذي يريد المؤلف أن يوجه إليه انتباه المشاهد للمسرحية، فأهم من ذلك الكيفية التي تم بها تنفيذ هذه الخطة. ولا شك أن في هذا الأمر الأخير من الجدة والطرافة ما لا يؤثر معه انكشاف جوهر الخطة في خطوطها الأولى. وحيث إن مشهد الديوان الذي عرفت فيه هذه القضية يكاد يكون رمزيًا كله فلا بأس من التمهيد لذلك في الصورة التي تعرض بها المسرحية على خشبة التمثيل، حتى لا يكتنفه الغموض فيضيع بذلك من الأثر القوي لدى المشاهدين أكثر مما قد يضيعه هذا التمهيد، أما الصورة التي تطبع بها المسرحية في كتاب فسيرى الناقد أن المؤلف قد اقتصر في إبراز سر المؤامرة على بعض التلميحات بحيث يجلو الغموض ولا يجور على عنصر التشويق.

(*) الرسالة، ع٩٥٩، ١٩/ ١١/ ١٩٥١م.

المأخذ الثاني: يرى الناقد أن دخول امرأة جحا في مشهد القضية قد أخمد من حرارة الأثر النفسي: فأبطل فعل الأحداث السابقة لدخولها... إلخ.

والرد على هذا أقول إن دخول امرأة جحا كان أساسيًا، ولا غنى عنه لعدة أسباب:

١- أن أم الغصن طرف ثالث في هذا النزاع لا يمكن إغفاله؛ وإلا لتساءل المشاهد ما موقفها بعد خروجها من الدار، فضلاً على أن ذلك يجلو جوانب من شخصيتها، فهي لا تستحي أن تبرز إلى الناس وأن تسفه زوجها أمامهم، ولا تقيم وزنًا للهدف القومي الذي يرمي إليه زوجها، والذي اهتم به الشعب كله؛ إذ ما كان يعنيها استياؤها من انتقالها من دار كبيرة إلى دار صغيرة، فهي هنا رمز لذلك الصنف من الناس الذين يؤثرون المغنم الصغير إذا كان خاصًا بهم؛ على المغنم الكبير إذا كان عامًا للوطن كله.

٢- أن ذلك يجلو أيضًا جانبًا من شخصية جحا، فهو أيضًا لا يستحي من شيء ولا يرى بأسًا من أن يكشف دخائل بيته للناس، لثقته أن ذلك لا يغض من قيمته عند نفسه شيئًا، ولاعتقاده في قرارة نفسه أنه هو وأهله وعياله ملك الشعب، وهذا عنصر هام في تكوين هذه الشخصية.

٣- أن دخول أم الغصن قد خدم غرضًا هامًا في سير حوادث المسرحية، إذ تم في خلاله تحول غانم (صاحب الدار) من التشدد إلى التسامح البالغ لما رشاه الحاكم محاولاً بذلك أن يئد القضية في صورتها الواقعة، وأن يحولها لصالحه ويجعلها تؤيد حجتها في رمزها الكبير.

٤- فلا ينبغي لهذا الحادث إذًا أن يبطل فعل الأحداث السابقة له كما زعم الناقد. وقصارى الأمر أنه يحبس الأثر مؤقتًا عن صعوده في الخط الرأسي ليتسع

ويتمدد في خط أفقي، ثم يستأنف الصعود إلى الأوج في كتلة أعظم وأضخم.

المأخذ الثالث: أن مشهد مقابلة الحاكم لجحا في السجن كان طويلاً حتى أصبح الحوار مباشرًا بعد أن كان رمزيًا، ومال إلى النغمة الخطابية... إلخ.

وردي على هذا أن الطول والقصر أمران نسبيان، والطول لا يعاب إلا إذا لم يأت بجديد، وما أحسب المشاهد يمل تلك الصور المتنوعة من نكات جحا التي يجمعها - على اختلافها وتنوعها - سلك واحد أمكن من خلاله عرض الخطوط البارزة في مراحل الصراع بين الحكم الدخيل والشعب، أما الرمزية فالواقع أنه لم يعد لها مكان في هذا المشهد بعد ما صار الصراع بين جحا والحاكم صريحًا مكشوفًا، ومع ذلك فقد احتفظ المؤلف بقدر كبير من رمزية التعبير بحيث تتسع العبارات لأكثر من الصورة الواحدة التي هي صورة الواقع، فكانت دلالتها بذلك أعم وأشمل، وأما النغمة الخطابية فلم تكن إلا في مواضع خاصة لا تصلح فيها غير هذه النغمة لتساوق الحالة النفسية التي عليها جحا أو الحاكم في تلك اللحظات؛ وإلا كانت افتعالاً غير سائغ ولا مقبول.

المأخذ الرابع: يرى الناقد أن تنتهي المسرحية في نهاية المنظر الخامس، إذ بخروج جحا من السجن وجلاء المستعمر عن البلاد تنتهي الأحداث الرئيسية للمسرحية.

وهذه نقطة اختلفت فيها آراء النقاد.. فمنهم من ذهب مذهب الأستاذ أنور، ومنهم من خالفه، ومن هؤلاء الأستاذ زكي طليمات(*) مخرج المسرحية الذي

(*) زكي عبدالله طليمات (١٨٨٤- ١٩٨٣م)، مولده ووفاته في القاهرة، من أصل سوري، من رواد المسرح العربي، تعلم فن التمثيل والإخراج في باريس، أسهم في إنشاء معاهد للتمثيل وفرق مسرحية في مصر وبلاد عربية أخرى. إتمام الأعلام، د. نزار أباظة ومحمد المالح، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م، ص١٠١.

يرى أن ختامها ختامًا قوميًا سيكون أقل روعة - من الناحية الفنية - من ختامها الإنساني الذي يصور في بيت جحا أفراح الشعب بعد انقشاع ظل الاحتلال البغيض، كما يصور كيف انتهى الخط الثاني وهو الصراع بين جحا وامرأته في مسألة زواج ميمونة.

وخاصة إذا استحضرنا في أذهاننا أن هذا الخط وإن أمكن اعتباره ثانويًا بالنسبة إلى خط الصراع بين الشعب والمحتل الدخيل.. إلا أنه هو الخط المستمر في بداية المسرحية إلى نهايتها فهو - بهذا الاعتبار - الخط الرئيسي في بناء هيكلها ومن خلال حوادثه تولد خط الصراع الآخر. أما أنا فقد ترجحت زمنًا بين هذين الرأيين إلى أن استقر رأيي في النهاية على أنه لا بأس في الصورة التي تعرض بها الرواية على المسرح من هذا الختام القومي الذي يقترحه الناقد، وذلك مراعاة للظروف الراهنة فقط. أما في صورتها كتابًا يخرج للناس فلا غنى عندي من المشهد السادس.

المأخذ الخامس: أخذ الناقد على شخصية أم الغصن أنها قليلة التطور وأنها على لون واحد. وجوابي على ذلك أن أم الغصن هي الشخصية المحورية (Pivotal character) في المسرحية. والشخصية المحورية تكون في الغالب مكتملة ناضجة من بدأ الرواية، وقلما تتطور كما نص على ذلك صاحب كتاب (Dramatic witing) وإني أخالف الناقد في قوله إن ذلك قد أدى إلى ركود في الحركة المسرحية. والذي خبرته بنفسي أن المشاهد بعدما عرف أم الغصن من المشهد الثاني كان دائمًا يستطيع أن يتنبأ بما ستتصرف به في مختلف المواقف والأحداث اللاحقة ولكن دون أن يفقد تشوقه إلى مشاهدة ذلك، وتلك طبيعة الشخصية المحورية التي بغيرها لا يمكن أن توجد مسرحية على الإطلاق.

المأخذ السادس: أن المؤلف أبرز ابن جحا (الغصن) أبله في أقواله

وأفعاله، واقتصر على إبراز هذا اللون الواحد في كل مشهد ظهر فيه، فهو يبحث عن ديكه ثم يتخيل أنه ذبح فيبكيه، وهو ينقلب ديكًا، وبهذا التكرار أبطل المؤلف الأثر الذي أراده لهذه الشخصية وهو إثارة الضحك.

وردي على هذا أن المؤلف لم يخلق هذه الشخصية لمجرد إثارة الضحك، بل إنها تنطوي على سيكولوجية دقيقة تجعلها طرازًا جديدًا في الشخصيات، فهذا البله الذي يتصف به الغصن بله معقد أشد التعقيد، فهو قد ورث عن أبيه خيالاً خصبًا واسعًا ولكنه لم يرث عنه عقله وحصافته، فلم يكن لخياله الجامح من شكيمة تكبحه وتجعله ينتفع به في معالجة شؤون الواقع، فكان ذلك المسخ العجيب الذي يجمع بين النقيضين من ذكاء وبلاهة. والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية، وهذا الاقتصار على اللون الواحد وهو اهتمامه بديكه الضائع (عرجون) أمر ضروري لبيان مراحل التطور النفسي لهذه الشخصية العجيبة، ثم إن هذا اللون الواحد لم يلزم صورة واحدة، بل مر بأطوار سيكولوجية مختلفة، وبيان ذلك أن هذه الأبله المغفل - فيما يرى الناس - قد أحس - لا شك - مرارة السخرية ممن حوله، فلم يكن بدعًا أن يألف ديكه عرجون ويعتبره حبيبه الوحيد في هذه الدنيا؛ لأنه هو الوحيد الذي لا يسخر به.. هذا هو الطور الأول، ثم اتفق أن ضاع الديك فحزن عليه، وتخيل ما أصابه من اللصوص الذين سرقوه.. من ذبح وسلخ وطبخ وأكل كأنما يرى ذلك بعيني رأسه فبكاه أشد البكاء، وشغله همه بالديك عن كل ما يضطرب حوله من الأحداث الكبيرة كعزل أبيه من منصبه، وكقدوم الجراد، وهذا هو الطور الثاني. ثم انتقل أبوه إلى بغداد وصار قاضي القضاة فسلا الغصن ديكه بعض السلوان، غير أن حزنه على الديك العزيز ما برح مستكنًا في أعماق نفسه ينتظر أي سبب ليثيره من جديد، وقد جاء هذا السبب لما خرج ليلعب مع رفاقه في الشارع؛ إذ جره هؤلاء الرفاق إلى دخول

الحمام ليحتالوا عليه فيكلفوه دفع أجرة الحمام عنهم جميعًا، فأوهموه بتلك الحيلة الطريفة أنهم قد انقلبوا دجاجًا، وهنا يحار الغصن ويقع في ورطة لأن أمه قد حذرته من إخراج الفلوس التي معه لأي سبب من الأسباب، وإذا خياله الجامح يسعفه بالمخرج إذ خيل إليه حين وقف أمام المرآة أنه قد انقلب ديكًا فهو مثلهم لا يستطيع الآن أن يدفع الأجرة، ولا شك أن لعقدة الديك المستكنة في نفسه أثرًا في ذلك.. فها هو ذا عرجون قد رجع إلى الحياة في شخصه هو فهو إذن سعيد. وهذا هو الطور الثالث طور النقص الذي لم يدم طويلاً إذ جاء حماد فحله.

ثم يحبس أبوه فيحزن لذلك لأن أباه كان شديد العطف عليه، ولم يسخر منه قط، فاتحدت صورة أبيه في نفسه بصورة الديك، ومن ثم رأى تلك الرؤيا العجيبة التي قصها على أبيه في سجنه، إذ رآه كأنه انقلب ديكًا كبيرًا وكأنه ضمه بين جناحيه وقال له: لا تخف يا غصن، أنا ديكك عرجون قد هبطت من الجنة لأراك، فهذا هو الطور الرابع.

ويئس الغصن من عودة عرجون إلى الحياة: سواء في شخصه هو أو في شخص أبيه، فأوحى إليه خياله أن يصنع له تمثالاً ليجسده فيه. وهذا هو الطور الخامس والأخير الذي انتهت عنده المسرحية، على أن الغصن بالرغم من هذا التعقد النفسي قد أضحك الناس فيما أرى خلافًا لما زعمه الناقد.

وفي الختام أشكر لصديقي الناقد الجليل أن أتاح لي الفرصة لكتابة هذا التعقيب.

علي أحمد باكثير

تعقيب على نقد عبدالفتاح البارودي لمسرحية مسمار جحا(*)

نشرت (الثقافة) الغراء في عددها (رقم ٦٦٨) نقدًا لمسرحية (مسمار جحا) بقلم الأستاذ الفاضل عبدالفتاح البارودي، وإني لأشكر على ما أولاها من عناية واهتمام، وقبل التعقيب على ما ورد في مقاله من المآخذ على المسرحية أحب أن أشير إلى الشطط الذي يقع فيه من يتصدى لنقد مسرحية من المسرحيات فيعمد إلى الأحكام العامة والنظريات الفنية فيوردها في عبارات مقتضبة كأنها الخلاصات التي يقيدها القارئ للتذكرة، ثم لا يكلف ذلك الناقد نفسه دراسة العمل الفني الذي ينقده، ليستخرج من موضوعه القواعد الخاصة بذلك الموضوع، غافلاً عن الحقيقة الكبرى وهي أن لكل موضوع منطقه الخاص.. حتى القواعد الأولية المتفق عليها والتي يجب على الكاتب المسرحي أن يخضع لها حتى هذه القواعد تتشكل بتشكل الموضوع.

وقد أثار الناقد في مقاله عدة مسائل:

١- فالمسألة الأولى تتعلق بالفكرة التي تصلح للعلاج المسرحي والفكرة التي لا تصلح لذلك، وهنا أورد رأي هكسلي القائل: إن الحقائق الكبرى السرمدية وحدها هي التي تصلح بخلاف الحقائق الصغرى العابرة، ثم قال: «إن إحساسنا الشديد بنكبة الاستعمار يجعلنا نعرض عن رأي هكسلي هذا ونتشبث برأي غيره من النقاد ممن يرون أن أي شيء يصلح مادة للمسرح ما دام يحس به المؤلف إحساسًا يبلغ به عنده إلى درجة عميقة تؤهله لأن يكون (تجربه بشرية)... إلخ.

والمفهوم من هذا الكلام وما بعده أن الناقد يعد الفكرة التي تدور عليها مسرحية (مسمار جحا) من الحقائق العابرة التي لا تصلح عند هكسلي لأن تكون

(*) الثقافة، ع٦٧٤، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م.

مادة للمسرح، وأنا أخالف الناقد فيما زعم، فأقرر أن فكرة المسرحية هي من الحقائق الكبرى السرمدية، لأنها في مدلولها الواسع تصور الصراع الأزلي الخالد بين الحق الأعزل والباطل المسلح، بين الظالم المعتز بقوته والمظلوم المتمسك بحقه المطالب به.

إن النظرة السطحية وحدها هي التي تقصر مدلول (مسمار جحا) على استعمار الغرب للشرق وإنه ليس إلا «أمرًا طارئًا ربما يحدث عكسه غدًا مثلاً»، أما العين البصيرة التي لا يحجبها ضباب الأحوال الراهنة التي تمر بها بلادنا اليوم عن حقيقة فكرة المسرحية في صميمها الإنساني الخالد فهي حرية أن ترى هذه المسرحية صالحة لكل زمان ومكان، فهي تصور الصراع بين إنجلترا وإيرلندة الحرة مثلاً كما تصوره بين إنجلترا ومصر، وكما تصور أي صراع بين دخيل يريد أن يتحكم، وصاحب حق مغلوب على أمره يريد أن يتحرر، في أية بقعة من بقاع الأرض، ومن أي جنس من أجناس البشر، وفي أي زمن من أزمنة التاريخ ماضيه وحاضره ومستقبله، حتى يرث الله الأرض ومن عليها؛ وإذا كان مدلولها الأقرب ينطبق على قضية احتلال قناة السويس، ومدلولها القريب يشمل غيرها من قضايا الشرق العربي، ثم الشرق الإسلامي، فإن مدلولها البعيد الواسع يشمل كل قضية من هذا القبيل في الشرق والغرب وفي الحاضر والماضي والمستقبل.

إذًا فكل ما أورده الناقد من آراء هكسلي وغيره، غير ذي موضوع في الكلام على هذه المسرحية.

٢- حاول الناقد بعد ذلك تلخيص المسرحية في سطور ولم يسلم في تلخيصه هذا من الخطأ في فهم شخصية جحا ودوافعه، وذلك حين ظن أن جحا يوم دبر الثورة الأولى - ثورة الفلاحين على ملّاك أراضيهم - قد ساوم الحاكم الأجنبي على أن يوليه قاضي قضاة الدولة ليسعى لقاء ذلك في إخماد تلك الثورة.

وهذا الخطأ منشؤه القصور عن تفهم نفسية بطل المسرحية والخطوط الأساسية في تكوين شخصيته، وعدم التتبع لمنطق الأحداث التي دفعت به إلى هذا الحادث، فإن جحا لم يدبر مع ابن أخيه حماد ثورة الفلاحين عقب كارثة الجراد إلا مدفوعًا برغبة الانتصاف لهؤلاء المنكوبين حتى ينالوا حقوقهم؛ وما ذهب إلى بغداد لمقابلة الحاكم في الوقت الذي يتزعم ابن أخيه قيادة الثورة إلا ليقنع الحاكم بأن يأمر بإنصافهم، مبينًا له أن في ذلك مصلحته هو لئلا تنقلب تلك الثورة الاجتماعية إلى ثورة سياسية شاملة. وقد كان في كل ذلك مخلصًا للفلاحين من بني وطنه دون أي اعتبار لمصلحة الحاكم الدخيل ودون أن يطمع منه في مكافأة لشخصه هو بمال أو بمنصب.

ولكن الحاكم الدخيل هو الذي رأى أن يصطنع صاحب هذا العقل الكبير والكفاية الممتازة لعله ينتفع به في توطيد أركان نفوذه في المستقبل، وقبل جحا المنصب لأنه يرى نفسه كفؤًا له، وهو كذلك في الحقيقة، فهو من حقه، وعسى أن يستطيع خدمة قومه وبلاده من هذا السبيل، غير أنه لم يلبث أن ضاق بهذا المنصب وأخذ ضميره يؤنبه - لا لإثارة المنفعة الشخصية على مصلحة الشعب كما توهم الناقد - بل لأن سعيه الذي تكلل بالنجاح في إنصاف الفلاحين - وهو الخير الذي هدف إليه - قد نتج عنه استتباب الحال للحاكم الدخيل من حيث لم يقصد هو ذلك قصدًا، وكان في استطاعته إذ ذاك أن يستقيل من هذا المنصب، لو أراد السلامة لنفسه، فيعيش في سلام كما اقترح عليه ابن أخيه حماد ذلك؛ ولكن جحا - منذ كان - لا يعيش لنفسه قدر ما يعيش لغيره، فآثر أن يكون خروجه من هذا المنصب محققًا لما يأمله لقومه وبلاده في الخلاص من ربقة الاحتلال، وهكذا ضرب ضربته الكبرى غير مبال بما قد يناله في ذلك من عنت واضطهاد.

وليس هذا جديدًا على تكوينه الذي فطر عليه، فلا فرق بين جحا الواعظ حين كان يرسل سهام نقده اللاذعة على والي الكوفة، وبين جحا حين رأى نكبة الفلاحين بعد عزله من وظيفة الوعظ، فدبر ثورتهم على الملّاك رغبة في إنصافهم، ولا بين جحا قاضي القضاة الذي ضاق بمنصبه فقام بثورته السياسية الكبرى، وقصارى ما هناك اختلاف الظروف التي تحدد نوع الثورة، أما روحها فإنه في صميمه واحد.

وكان على الناقد - وقد فهم الدافع لجحا هذا الفهم الخاطئ - أن يأخذ ذلك على المؤلف باعتباره اهتزازًا في رسم هذه الشخصية، إذ لا يستقيم سعيه لتولى منصب قاضي القضاة مع عدم مبالاته بوظيفة الوعظ أن تطير منه بالرغم من قعود زوجته السليطة له بالمرصاد لتناقشه الحساب العسير، أم ظن الناقد أن جحا إنما رمى بوظيفة الوعظ احتقارًا لها ليسعى بعد ذلك إلى هذا المنصب الكبير؟ إن ظن ذلك فقد ركب مركبًا وعرًا واعتسف فلاة تنطمس فيها الصُّوى ويضل فيها الدليل!

٣- ثم قال الناقد بعد ذلك: «إن مؤلفها الفاضل - كما يخيل إليه - قد أخلص إلى إبراز فكرته أكثر مما أخلص لوضعها في إطار فني، وكأنه يدافع من حميته وتجاوبه مع الظروف الراهنة لم يرد شيئًا سوى إبرازها».

ولا حاجة إلى القول بأن هذا على ضوء ما أسلفنا بيانه قد أصبح غير ذي موضوع، على أن في هذا الكلام وهمًا واضحًا، إذ جعل الإخلاص في إبراز الفكرة سببًا للنقص لا للكمال، وذلك غير صحيح، فالمعروف أن الإخلاص والتحمس للموضوع والتجاوب مع ظروفه أحرى أن يجعل العمل الفني أقرب إلى الكمال، ومنشأ هذا الوهم أن الناقد خلط بين الدافع للمؤلف إلى كتابة أثره وبين الصورة التي يريد أن يبرز بها ذلك الأثر، وبين هذين الأمرين بون شاسع، فالدافع هو ذلك العامل النفسي الذي يعتلج بين جوانح الكاتب ويحمله على

التنفيس عنه في صورة ما، وأما الصورة فيعينها الموضوع الذي اختاره لذلك، والهدف الذي يرمي إليه.

وقد يكون الدافع حزنًا عميقًا مبرحًا، وتكون الصورة ملهاة فكاهية ضاحكة. وقد جربت أنا ذلك بنفسي، إذ كتبت مسرحية (أبو دلامة) وأنا على أشد ما كنت من الحزن والقنوط لمصرع فلسطين الشهيدة؛ وتحت هذا العامل نفسه كتبت أيضًا (مأساة أوديب) العنيفة الباكية.

ولعل الناقد - وهو على صلة بفرقة المسرح المصري الحديث - يعلم أنني كتبت مسرحية (مسمار جحا) هذه في العام الماضي أي قبل الظروف الراهنة التي يشير إليها.

٤- ثم يعود الناقد فينقل عن تشارلتن قوله: «إن المسرح يصور القوانين الكونية العليا التي تتحكم في أقدار البشر، ويضع الفرد على محك الأبدية المطلقة ليرى إن كان متفقًا مع روح الكون بأسره، أو يصور مجتمعًا بشريًا خالصًا ويضع الفرد على محك الإدراك الفطري والبديهة السليمة ليرى كيف يتصرف بما يتفق مع أوضاع ذلك المجتمع».

وينقل عن وليم آرتشر قوله: إن المسرح «يصور إرادة إنسان يصارع القوى التي تحده وتقلل من شأنه، إنسان - وليكن أحدنا - يلقى به حيًا على المسرح وهناك يناضل ضد القضاء، أو ضد القوانين الاجتماعية، أو ضد مجتمع حوله، أو ضد نفسه إن دعت الحال، أو ضد شهوات الذين يعيشون معه».

وليعذرني القارئ إذا اضطررت لإيراد هذا النص كله لأعقب على قول الناقد بعد ذلك: «وليس في رواية (مسمار جحا) من ذلك شيء ملحوظ».

ما أصنع بالله لأضع يد الناقد على ما في المسرحية من كل هذه العناصر

التي وردت في هذه الأقوال المنقولة؟ هل عليَّ أن أورد أمثلة لذلك؟ لا بأس إذًا، فالقوانين العليا التي تتحكم في أقدار البشر... إلخ. ألسنا نرى مثالاً منها في ذلك الإخفاق الذي لازم جحا في كل عمل يزاوله مع وفور عقله وسعة حيلته، وذلك لفرط إيثاره وشدة مثاليته؟ ومثالاً آخر في هذا الشعب الخانع المستسلم لتحكم الدخيل ما شاء الله أن يبقى كذلك، حتى إذا برز من بينهم فرد واحد له الشجاعة الكافية ليرفع صوته: حي على الجهاد، مضحيًا بكل شيء في سبيلهم ولو بحياته، إذا بالقطيع الهامد ينتفض قضه بقضيضه، وإذا بالطاغية الحاكم بأمره يدرك أنه قليل لا سلطان له على الكثير.

وأما قوله: أو يصور مجتمعًا بشريًا خالصًا... إلخ. فاندراج هذا في مسرحية (مسمار جحا) لا يحتاج إلى بيان. وكذلك قول وليم آرتشر: إن المسرح يصور إرادة إنسان.. إلخ، فجحا هو ذلك الإنسان الذي ناضل ضد القضاء: «يا رب لِمَ جعلت لسانها كأنه قلم القدر يخط على لوح الغيب كل ما سينزل على رأسي من المصائب والنكبات؟»

- ليت شعري! أضعت الوظيفة بحمقي أم بعقلي؟

- بحمقك لا ريب.

- ما الفرق بين هذا وذاك؟ النتيجة واحدة!

- سبحان الذي أخرج هذا الولد من صلبي!

وضد القوانين الاجتماعية والمجتمع حوله. وهذا واضح، وضد نفسه:

حماد: ألم تزل يا عمي ضائق الصدر بهذا المنصب؟

جحا: أكاد أختنق!

وضد شهوات الذين يعيشون معه: هل يحتاج هذا إلى بيان؟ فلتكن شهوات أم الغصن زوجته مثالاً واحدًا من أمثلة كثيرة.

٥- ثم أخذ الناقد يعلل ما زعمه من خلو رواية (مسمار جحا) من هذه الأمور السابقة بالأسباب الآتية:

أولاً: أن المؤلف قد وضع في ذهنه النتيجة التي يريد الوصول إليها قبل أن يضع المقدمات... إلخ. وهذا كلام عجيب، وتكفي نظرة بسيطة على أحداث الرواية ليظهر للقارئ أو المشاهد «أن كل نقطة فيها نتيجة حتمية للنقطة التي قبلها» فليأتني الناقد الفاضل بنقطة واحدة في المسرحية ليست «مترتبة منطقيًا على ما قبلها».

ويظهر لي أن الذي أوقع الناقد في هذا الوهم خلطه بين أمرين مختلفين هما: فكرة المسرحية The premise of the play وخطوات خلقها في ذهن المؤلف The process of its creation

ثانيًا: أن المؤلف «حاول أن يحل تعقيدات الرواية بحلول افتعالية». وضرب الناقد مثلاً لذلك ما جاء في الحوار بين جحا والحاكم من الإشارة إلى المبادئ الهدامة وأن الدين خير عاصم منها، ويزعم الناقد على أن وجه الافتعال هنا هو في ذكر هذه الحقيقة دون تمهيد لها ودون أن يستنطق الحوادث بها. فوا عجبًا من الناقد كيف غفل عن أمر واضح وهو أن المشهد الأول كله يعتبر هذا التمهيد الذي التمسه الناقد فلم يجده! على أن ورود هذه الحقيقة في سياق الحوار بين جحا والحاكم لا يمكن اعتباره حلاً لعقدة ما على الإطلاق. فهل أراد الناقد أن يقول إنها مقحمة إقحامًا فخانه التعبير فقال: إنها حل مفتعل؟ إن كان هذا ما يقصده الناقد فالجواب على ذلك ألا إقحام البتة هنا، فإن الحاكم يحاول أن يقنع

جحا بدعوة الشعب إلى السكينة والرضا ببقاء الاحتلال لحماية البلاد من أولئك الفوضويين ومن مذهبهم الذي قد يعصف بتراثها المجيد، وهذا طبيعي من الحاكم، وكان جواب جحا بألا خوف علينا ما اتبعنا ديننا.. إلخ. طبيعيًا أيضًا.

ثالثًا: أن المؤلف قصر اهتمامه على شخصية جحا... إلخ. وهذا غير صحيح، ويكفي ما لقيه (الغصن) مثلاً من عناية المؤلف بسيكولوجيته الدقيقة داحضًا لهذا الزعم. وأنكر الناقد على المؤلف أنه احتفظ لجحا «بسمائه ونوادره التي يرويها عنه الرواة»، وهذا في رأيي ينبغي أن يعد من حسنات التأليف لا من سيئاته، بشهادة الناقد نفسه، إذ قال في أول المقال: «إذ إن مؤلفها قد نحا منحى جديدًا سواء في المادة أو الموضوع أو الهدف، فقد اتخذ إطارها من نوادر وحكايات متواترة، وصبَّ في هذا الإطار مضمونًا يخالف مضمونها الأول... إلخ».

أما قوله بعد ذلك: «وبذلك قد صور لنا جحا الذي يعرفه الناس بدلاً من أن يصوره مسرحيًا» فهذا زعم غريب وليس لي من رد عليه إلا أن أطالب الناقد بأن يحدّد لنا ماهية جحا الذي تعرفه عامة الناس لنرى مبلغ صحة ما ادّعاه من أن المؤلف لم يصوّره مسرحيًا.

رابعًا: أن المؤلف «أكثر من سرد العبارات الفكاهية، والخطب الحماسية، والمونولوجات الوعظية، والمناظرات التي يدور فيها الصراع نكتة ونكتة، أو بين خطبة وخطبة، دون أن يعير اهتمامًا كبيرًا لما يقوم عليه المسرح من فعل وردّ فعل».

ماذا يقصد من إنكار العبارات؟ هل يقصد أنها مقحمة إقحامًا؟ والخطب الحماسية أين هي؟ أتلك الخطبة التي ألقاها جحا في المشهد الأول بأمر الوالي الذي أراد أن يضبطه متلبسًا بجريمته المزعومة؟ وهذه الخطبة لم تستغرق غير بضعة سطور إذ قطعها الوالي بعد ذاك. أفيقترح الناقد إلغاء هذه الخطبة؟ إذًا فكيف يعرف المشاهد

أسلوب جحا في وعظه؟ وهذا الأسلوب عنصر أساسي في تكوين شخصيته. أم يقترح إلغاء ثلث المناظرة بين جحا وأبي صفوان؟ إذًا فقد غاب عن الناقد أن أبا صفوان هذا قد جيء به لإيقاع جحا في الفخ الذي نصبه الوالي. أما قول الناقد: بين خطبة وخطبة فلعل الناقد يتحدث عن رواية أخرى غير (مسمار جحا) إذ لا وجود فيها لهذه المساجلة في الخطب. أما ما زعمه الناقد من أن المؤلف لم يعر اهتمامًا كبيرًا لما يقوم عليه المسرح من فعل ورد فعل فهذا غير صحيح، إذ ليست مسرحية (مسمار جحا) من أولها إلى آخرها إلّا هذا الفعل ورد الفعل.

٦- ثم قال الناقد: «إن برناردشو استخدم مسرحية في نشر أفكاره إلّا أن ذلك لم يضعف من قيمته الفنية، وذلك لأنه التزم الأوضاع المسرحية وأخلص لها واستوفى كل عناصرها، في حين أن مؤلفنا لم يستوف معظمها حتى الصراع الفني - وهو أهمها - قد خلت روايته منه خلوًا تامًا».

وأجمل تعقيبي على هذه الجملة فيما يأتي:

أ - أن الناقد زعم أن مسرحية (مسمار جحا) خلت من الصراع الفني خلوًا تامًا. ولا أدري كيف غفل الناقد عما تزخر به المسرحية من هذا الصراع؛ فهناك صراع بين مثالية جحا ومادية أم الغصن استمر من أول الرواية إلى آخرها، وهناك صراع بين جحا الذي لا تحتمل نفسه الضيم أو الظلم أن يقع عليه أو على غيره وبين القابضين على أزمة المجتمع الذي يعيش فيه وأذيالهم وبرادعهم، وصراع بينه وبين الأوضاع الاجتماعية الفاسدة التي يتمثل بعضها في تعاطي أبي سحتوت الربا، ووجود علماء السوء الذين يضلون الناس بدلاً من أن يهدوهم كأبي صفوان.

ب - يفهم من هذه الجملة فيما يختص ببرناردشو أن شو يعتبر نموذجًا في توفر الصراع الفني في مسرحياته، وهنا يخون ناقدنا التوفيق، فشو من أقل الكُتّاب المسرحيين عناية بهذا الصراع، ويستشهد به مؤلفو الكتب التي تبحث في أصول

المسرحية على إمكان خلو المسرحية من الصراع دون أن يغض ذلك من قيمتها الفنية شيئًا، وإذا كان لا بدَّ من تعيين أحد هؤلاء المؤلفين فإني أحيل ناقدنا الفاضل على كتاب (فن المسرحية) لهرمان أولد The Art of the Play by Herman Ould في الفصل الذي عقده على الصراع (ص٣٥). كما خالف ناقدنا التوفيق أيضًا في زعمه أن شو يلتزم الأوضاع المسرحية ويستوفي كل عناصرها، فليراجع الناقد رأيه في ذلك إما على ضوء ما يقرؤه عن شو أو - وهو الأصوب - ما يقرؤه لشو نفسه.

٧- ثم ختم الناقد مقاله بالإشارة إلى نجاح الرواية «نجاحًا لم يعهده مسرحنا من قبل، وأنها ما كانت لتلاقي هذا النجاح لولا ذلك الجهد المضني الذي بذله مخرجها الكبير... إلخ».

هل يقصد الناقد بهذا أن يقول إن مخرج الرواية قد صنع من الفسيخ شربات؟ إن كان هذا قصده فله رأيه، أما إذا كان يقصد أن لمخرجنا الكبير فضلاً عظيمًا في نجاحها فإني أول من يعترف له بهذا الفضل، لا عن تملق مني بل عن عقيدة وإيمان ودون أن أرى في ذلك أي مساس بقيمة الرواية من حيث التأليف.

إن لمخرجنا الكبير الأستاذ زكي طليمات مكانته التي لا يجهلها أحد، وإن براعته الفنية في الإخراج المسرحي لا يحتاج إثباتها إلى انتقاص الرواية التي يخرجها، أو إلى إثبات أنه سيئ الاختيار للروايات الصالحة.

وبعد فإني أشكر لصديقي الناقد الفاضل أن أتاح لي الفرصة لكتابة هذا التعقيب.

علي أحمد باكثير

(القاهرة)

مأساة أوديب.. رد على نقد(*)

تفضل الأستاذ أحمد عباس صالح فكتب في العدد الفائت من هذه المجلة نقدًا لمسرحيتي (مأساة أوديب) بدأه بنبذة عن هذه الأسطورة عند كل من سوفوكل، وأندريه جيد، وتوفيق الحكيم، وقد ترددت أول الأمر في التعقيب على مقاله من جراء ذلك الحرج الذي يشعر به المؤلف حين ينوه بأثر من آثاره، ثم رأيت ذلك واجبًا عليَّ نحو كتابي ونحو القراء على السواء، وسأقتصر في هذا الرد على ناحية واحدة من المسرحية هي فكرتها الفلسفية؛ لأنها هي التي وجه الناقد جلَّ همه إلى معالجتها في مقاله، ولعلها كذلك الناحية التي يهم القراء أو يسمعوا فيها رأي المؤلف.

الأساس الذي تقوم عليه الأسطورة:

تقوم الأسطورة على أساس افتراض معرفة القضاء قبل وقوعه بواسطة النبوءة التي أعلنها الكاهن، وهذا الافتراض لا يصح أن يجعل أساسًا لأية قضية فلسفية مهما صغر شأنها فما بالك بهذه القضية الكبرى؛ مشكلة القضاء والقدر. ولكي نوضح هذه النقطة علينا أن نجيب أولاً على السؤال الآتي: هل يمكن عقلاً أن يعرف القضاء المقدور قبل وقوعه؟ ولا شك أن الجواب سيكون: لا. إذن فهذا الأساس الذي بنيت عليه الأسطورة قد يصلح موضوعًا للفن وللشعر ولكن لا يصلح أن يتخذ مجالاً لبحث مشكلة القضاء والقدر من وجهة فلسفية منطقية، وأن تبنى عليه نتائج في علاج هذه المشكلة سواء في عالم الوقائع أو في عالم الفكر، وإن الذي يلتمس ذلك من مسرحية سوفوكليس ليلتمس شططًا.

فقصارى ما تعطيه هذه المسرحية من الدلالة إنها تصور تصويرًا رمزيًا تلك

(*) الأديب المصري، مايو ١٩٥٠م.

الفكرة السائدة عند الإغريق وهي أن الإنسان ألعوبة في يد القضاء لا حول له ولا قوة، وأن الإلهة تسخر به وتهزأ من آلامه ومصائبه، وقد بلغ سوفوكليس في ذلك الفن فأدى رسالته كشاعر صور معتقدات قومه في زمانه خير تصوير، ولا نزال نعجب بأثره هذا ونتذوقه على أنه عمل فني عظيم يصور تلك العقيدة تصويرًا فنيًا رائعًا، ثم علينا أن نقف عند هذا الحد ولا نتجاوزه إلى اتخاذه أساسًا لعلاج هذه القضية الفلسفية الكبرى.

أندريه جيد:

وكل الذين عارضوا سوفوكل في هذا الموضوع - فيما نعلم - قد وقعوا فيما وقع فيه من التسليم بهذا الأساس الباطل دون أن يشفع لهم ما يشفع له من مطابقة ذلك لعقائد قومه، ولم يسلم من هذا التهافت حتى أندريه جيد، فقد تقبل معرفة الإنسان للقضاء المقدور قبل وقوعه قضية مسلمة وبنى عليها فكرته في حرية الإنسان وإيمانه بقواه وتحديه لذلك القضاء، فجمع بين فكرتين متناقضتين سلم في أولاهما بما لا ينبغي أن يسلم به مؤمن هذا العصر بله ملحده، ونزع في الثانية منزع المادية السائدة في محيط الغربي المعاصر. أفليس الأجدر بأندريه جيد أن يتساءل أولاً عن مبلغ صحة ذلك الوحي الذي ادعى للايوس علم ما سيكون من ولده - الذي لم يولد بعد - من قتله لأبيه وزواجه بأمه؟ لا بل أليس الأشبه بمنزعه المادي أن ينكر ذلك الوحي جملة فيبني علاجه للفكرة التي يهدف إليها في إطار هذه الأسطورة على أساس يتلاءم وهذه الفكرة؟

ثم إننا إذا قومنا مسرحية جيد من الوجهة الفنية الخالصة وجدناها فقيرة جدًا فهي أشبه بمعرض لأمشاج من الآراء والخواطر، منها ما هو غيبيّ مغرق في الغيبة، ومنها ما هو مادي مغرق في المادية، قد أجراها المؤلف على ألسنة أشخاصه دون أن يراعي مقدار مطابقتها لحياتهم الشعورية، هي أشبه بذلك منها

بأثر فني ينبض بالحياة الإنسانية الصحيحة. وهكذا انحصرت قيمة مسرحية جيد في فكرتها الفلسفية، وقد عرفت مما أسلفنا ما اعتور هذه الفكرة من التناقض مع الأساس الذي بنيت عليه، على أني أذهب إلى أبعد من ذلك فأرى أن جيد في مسرحيته هذه لم ينجح النجاح الجدير بمثله حتى في تصوير عقلية الأوربي المعاصر كما زعم له ذلك الأستاذ توفيق الحكيم في مقدمة كتابه.

توفيق الحكيم:

وأرى لهذا كله أن مسرحية توفيق الحكيم - بالرغم من كل ما قيل فيها مما لا محل هنا لبحثه - تفوق مسرحية جيد لا من الناحية الفنية فحسب - فذلك واضح لا ينبغي أن يجادل فيه - بل من الناحية الفكرية أيضًا، وما على الناقد إلا أن يراجع المسرحيتين ويتأملهما مرة أخرى ليصحح فيهما حكمه.

باكثير:

فلو أن الناقد أنعم النظر في (مأساة أوديب) لرجوت أن يدرك أن أحق المعارضين لسوفوكل بأن يقال عنه إنه قوم الأسطورة تقويمًا جديدًا ووفق فيه إلى شيء من الحسم والتحديد ليس هو أندريه جيد - كما زعم الناقد - بل هو باكثير لأنه هو الوحيد الذي أبى أن يخضع لذلك الأساس الباطل (افتراض معرفة الإنسان للقضاء المقدور قبل وقوعه)، فبنى مسرحيته على أساس جديد يتلائم مع فكرتها الجديدة ومنطقها الفلسفي العام تلاؤمًا يسر له أن يفسر حوادث الأسطورة الأصلية كلها - تقريبًا - تفسيرًا جديدًا واقعيًا لا يجد ابن القرن العشرين مشقة في إساغته كما يجد في سواه.

هذا الأساس الجديد هو حجر الزاوية في هذه المسرحية، وعلى من يتعرض لنقدها ألا يغفل عنه حتى ولو لم يوازن إلا بينها وبين المسرحية الأصلية

وحدها.. مسرحية سوفوكل، وإلى غفلة الناقد عن هذه النقطة الأساسية يرجع ما وقع فيه من التخبط والخلط مما ظهر أثره جليًا في تلك المآخذ الأربعة التي أخذها على المسرحية.

يقول الناقد: «أول مآخذ هذه المسرحية ينحصر في الجواب على هذا السؤال: من الذي دبر هذه المأساة؟ المعروف أن هناك نبوءة أذاعها فالكاهن لوكسياس، فإذا كانت هذه النبوءة صادقة فقد أراد إله المعبد حدوث ما وقع لأوديب، ونحن لا نستطيع أن نفصل الإرادة هنا عن الفعل وبالتالي فالتدبير تدبير إلهي».

عجبًا للناقد الفاضل كيف فاته أن المسرحية تنطق بوضوح لا لبس فيه وفي غير موضع واحد بأن الذي دبر المأساة هو الكاهن الدجال لوكسياس، وأنه اختلق تلك النبوءة من عنده زاعمًا أنها من إله المعبد ليدفع لايوس إلى التخلص من ولده حتى لا يكون له عقب، وقد فعل ذلك لحساب خصم لايوس وعدوه اللدود ملك كورنث الذي قبض منه الكاهن عشرين ألف أوبول ثمنًا لهذا الوحي المزعوم!

ويزداد القارئ عجبًا إذا علم أن الناقد أشار إلى هذا الجواب بنفسه حين قال قبل ذلك بقليل: «ثم نعرف أيضًا أنه كان ضحية للكاهن لوكسياس الذي دبر هذا كله زاعمًا أن ما وقع إنما وقع بناء على نبوءة تحققت، ولكن الحقيقة أنه لفق هذه النبوءة ليحمل الملك على قتل ولده ووريثه... إلخ». أفلا يرى القارئ معي أن الناقد قد ناقض نفسه بنفسه؟

ثم يقول الناقد بعد ذلك: «فما هو دور هذا الكاهن؟ هل كان لإرادته الذاتية أثر في سير حوادث المأساة؟ وهل كان يستطيع فيما لو اختلفت إرادته وإرادة الإله أن يغير شيئًا من المقدور؟» هذا السؤال الأخير غير ذي موضوع في

المسرحية إذا علم أن أساسها لا يعترف بأن في وسع الإنسان أن يعرف القضاء أو إرادة الإله قبل وقوع ذلك كما سبق بيانه، وإنما يرد مثل هذا السؤال على غيري من المؤلفين الذين أبقوا في سيرهم على ذلك الأساس الذي افترضت صحته الأسطورة الأصلية.

ثم يقول: «وثاني هذه المآخذ أن المؤلف اعتقد أن عدم إيمان أوديب بالنبوءة يعفيه مما تورط فيه وما ساوره من شك في حين وجد نفسه يسير وفق تلك النبوءة خطوة خطوة». هذا صحيح وليس فيه ما يؤخذ على المسرحية لأنه منسجم مع فكرتها العامة، والذي أوهم الناقد أن في ذلك مأخذًا عليها عدم تدبره لنقطة أساسية أخرى في فلسفة المسرحية وهي: أن للإنسان فطرة سليمة إذا تركت وشأنها دون أن يفسدها مفسد عليه هدته مع عقله السليم إلى وجه الحق والصواب في معركة الخير والشر. فأوديب قد أنكر بفطرته السليمة وعقله السليم تلك النبوءة الهوجاء التي حدثه بها لوكسياس في معبد دلف وزعم له أنها من عند الإله وأنها واقعة لا محالة. فقد استنكرها أوديب حتى دفعه ذلك إلى الكفر بالمعبد وإلهه - وقد كان مؤمنًا بها قبل ذلك - ووثق بعقله وإرادته أنهما سيعصمانه من الوقوع في مثل هذين الجرمين الكبيرين، قتل أبيه والزواج من أمه - إن صح أن لايوس وجوكاستا أبواه كما زعم له ذلك الكاهن - فأراد بدافع من فطرته وعقله أن يتحدى تلك الفرية ويثبت بطلانها بالذهاب إلى طيبة ليقبل رأس أبيه ويكون له ولأمه الولد المطيع، فالمؤلف لا يريد أن ينكر على أوديب تصرفه هذا بل يراه الواجب عليه عمله في مثل هذا الحال. أما ما تحقق بعد ذلك من وقوع أوديب في هذين المحذورين فهو - كما يتضح لمن يقرأ المسرحية ولو قراءة عابرة - نتيجة التدبير الذي أحكمه الكاهن الدجال فهو الذي عرف نفسية أوديب واستشف طبيعة العناد فيه فاستغلها أعظم استغلال فحذره من الذهاب إلى طيبة ليغريه بذلك - ولا

يخفى هنا ما للإيحاء العكسي من أثر عميق - وهو الذي دفع لايوس إلى ملاقاته في الطريق ليقتله قبل أن يقتله أوديب، ونعت كلاً منهما للآخر حتى وقع ذلك الحادث الأليم. ثم هو الذي اخترع خرافة أبي الهول وأمر الكاهن الذي في داخل تلك الدمية بأن ينصرع لأديب حين يراه، وكان قبل ذلك قد أوحى إلى كربون أخي الملكة جوكاستا أن يعلن في الناس أن من يخلص طيبة من ذلك الوحش المخيف فله عرش طيبة ويتزوج الملكة الأرملة. فكان من نتيجة ذلك كله أن وقع أوديب فيما أراد أن يتحداه ومفهوم أن هذا الذي أراد أوديب أن يتحداه ليس في الواقع هو القضاء إذ القضاء - في منطق هذه المسرحية - مجهول لا سبيل للإنسان إلى معرفته قبل وقوعه، وإنما هو تدبير الكاهن الدجال ذلك التدبير المحكم الذي ما كان أوديب يعلم من أمره شيئًا فوقع فيه من حيث أراد أن يتحداه.

فالذي يعفي أوديب مما تورط فيه - على حد تعبير الناقد - هو في المرتبة الأولى جهله بالحقيقة المؤلمة ولا ذنب له في هذا الجهل بالطبع، ويأتي في المرتبة الثانية عدم إيمانه بما زعم له الكاهن من تلك النبوءة الهوجاء التي لم تقبلها فطرته السليمة ولا عقله السليم، فلو بقي أوديب إذ ذاك على إيمانه السابق بالمعبد وإلهه وكاهنه لوكسياس لوجب أن يؤمن بصدق تلك النبوءة المخترعة وإذن لكان مسئولاً - ولو أمام نفسه على الأقل - إذ تحدى ما أنذره به الكاهن. لقد تحدى أوديب مزاعم الكاهن ليثبت بالبرهان الحسيّ كذبه وكذب النبوءة التي زعمها، ولكن فات أوديب أن الكاهن قد نصب له الفخ ليقع فيه بتدبير محكم سابق قد ابتدأت أولى حلقاته قبل أن يجيء أوديب إلى الوجود.

على أن المسرحية لم تعف أوديب من التبعة كل الإعفاء فهذا ترزياس - الكاهن المصلح الذي طرده لوكسياس من المعبد لإنكاره عليه سوء عمله - قد أخذ على أوديب أنه لم يتحر الحقيقة حين حمله شعب طيبة ليلى العرش ويتزوج

الملكة جوكاستا، بل اكتفى بأن رآها أصغر من أن تكون أمًا له فسرعان ما اقتنع بأنها ليست أمه، ولا سيما حين تمثل له خيال ميروب ملكة كورنث واقفة بإزاء جوكاستا وكأنها تقول له لائمة: «هل يجمل بك يا بني أن تتزوج هذه الفتاة الحسناء ودون أن أشهد عرسك؟».

ثم يقول الناقد: «والمأخذ الثالث هو أنه بعد أن تكشفت الحقيقة لم يطلعنا المؤلف على ما فعلته المأساة بأوديب وجوكاستا فأوديب لم يقتل نفسه ولم يفقأ عينيه بل ظل بليدًا يفلسف المأساة، وكذلك جوكاستا فهي تحاكي أوديب توفيق الحكيم، وتريد أن تتمسك بجبرية الواقع وتتغافل عن الحقيقة، وهو تصرف غير مستساغ فليس من السهل الاستخفاف بأرسخ القيم الأخلاقية... إلخ».

عجب حقًا من الناقد أن يزعم أن المؤلف لم يظهر ما فعلته المأساة بأوديب وجوكاستا.. جوكاستا التي انتهى بها الأمر إلى الانتحار بعد انفجارات نفسية قاسية لم تفعل عند الناقد شيئًا. وأوديب الذي واجه الحقيقة بشجاعة هائلة، ثم واجه جوكاستا بها مما اقتضى منه شجاعة أكبر، نظرًا لحبه الشديد لها ولأولادها منه، ثم قرر أن يضحي بسمعته وسمعتها أمام الشعب بالرغم من مساومة لوكسياس له على أن يكتم الحقيقة عن الشعب إذا رضي أوديب بالعدول عما اعتزمه من مصادرة أموال المعبد... إلخ. أوديب الذي فعل كل هذا لم يفعل عند الناقد شيئًا. لماذا؟ لأنه لم يقتل نفسه ولم يفقأ عينيه!

من لي بإفهام الناقد أن أوديب باكثير شخصية جديدة تختلف كل الاختلاف عن أوديب سوفوكل، وأن الإطار الذي يحيط به يختلف عن الإطار الذي يحيط بأوديب سوفوكل. فأوديب باكثير أرحب نفسًا وأكبر عقلاً وأشد إدراكًا لفكرة الخير والشر، وأرهف شعورًا بالواجب في ذات نفسه وفي حق شعبه، وبالجملة أشد تعقيدًا من أوديب سوفوكل، كما أن التجارب الحسية والنفسية والفكرية التي مرت

بهذا أعظم وأشد تعقيدًا من تلك التي مرت بذاك. فلا يستقيم - والحال كما وصفت - أن يتصرف هذا تصرف ذاك وإلا لكان ذلك افتعالاً لا ينسجم مع طبيعته ولا مع طبيعة الأحوال التي لابسته. لقد كان الصراع الذي احتدم في نفس هذا أهول وأعنف من ذاك الذي احتدم في نفس سلفه. لقد همَّ هذا أن يقتل نفسه وهمَّ كذلك أن يفقأ عينيه لو لم تحل دون ذلك موانع نفسية قوية متعددة، فهذا شعبه الذي يعاني عذاب المجاعة والوباء (وكان قد عقد العزم على إنقاذه من ذلك بمصادرة أملاك المعبد وتوزيعها على الشعب) من ذا ينقذه من ذلك العذاب إذا هو قتل نفسه أو فقأ عينيه؟ ولم يكن أوديب وحده إذ ذاك بل كان عنده ترزياس الذي أيد له هذا الرأي بقوة واعتبر تخليه عن شعبه في تلك اللحظة الحاسمة جرمًا كبيرًا، هذا مع العلم بأن أوديب كان شديد الحب لشعبه والعطف عليه. وهناك المواقع النفسية الأخرى التي تفجرت من ضميره الحي فطار بها خياله المصهور إلى العالم الآخر، فبأي وجه يلقى أباه لايوس هناك بعدما قتله وشاركه في فراش معه بعده؟ ولما خيل إليه أنه قد وجد السبيل لاتقاء ذلك بأن يفقأ عينيه فلا يرى هذا العالم الذي دنسه هو بإثمه، وإذا مات فلن يرى وجه أبيه ولا وجوه من حوله وهم يتغامزون عليهما، راجعه ترزياس في ذلك وضرب له على الوتر الحساس فيه إذ أكد له أن عينيه ليستا ملكه اليوم بل ملك هذا الشعب.

وبعد فإن كان الناقد يسمي هذا بلادة حس في أوديب فله أن يسميه كذلك، ولكن ليس أن يأخذ ذلك على المؤلف! لأن المؤلف قد أخلص في رسم هذه الشخصية على هذه الصورة الصادقة التي تنسجم مع طبيعتها النفسية وملابساتها الحسية. ولا بأس لزيادة البيان أن ألفت نظر الناقد إلى فارق كبير في ظروف انكشاف الحقيقة لكل من الأوديبين كان له أثره الفعال في اختلافهما من حيث تأثرهما بالكارثة وتصرفهما حيالها. فأوديب سوفوكل انكشفت له الحقيقة الهائلة

فجأة دون سابق إنذار ولا توقع بل ولا مجرد تفكير في احتمال وقوعها البتة، فلا غرو أن يندفع اندفاعًا فيفقأ عينيه دون تفكير في عاقبة ذلك، أو فيما ينبغي عليه أن يعمل أو يدع، وهذا التصرف منسجم كل الانسجام مع الشخصية التي رسمها سوفوكل لأوديب ومع الظروف التي لابسته. وليس الحال كذلك مع أوديب باكثير فهذا قد سمع من قبل بهذه الحقيقة يلقيها الكاهن عليه أيام كان في كورنث بعد ثم اختلفت عليه الزعازع النفسية وترجحت به بين التشكك والتكذيب والقلق والطمأنينة واليأس والرجاء حتى انتهى به ذلك كله في آخر الأمر إلى القطع بأن ما زعمه الكاهن كان كذبًا كله وزورًا، فظل بعد ذلك يعاشر جوكاستا سبع عشرة سنة في طمأنينة تامة وهو ملحد بالمعبد وإلهه وكهنته يعدهم كذابين دجالين.. إلى أن جاء عام الطاعون فأثار العاصفة من جديد وقد اكتسب مناعة - إن جاز لي هذا التعبير هنا - من تجاربه الماضية في هذا السبيل، فلما انكشفت له الحقيقة على يد ترزياس - بعد لأي وصراع - لم يكن موضوعها جديدًا عليه، فلا غرو أن يختلف تصرفه حيال الكارثة عن تصرف أوديب سوفوكل. وهناك فوارق أخرى كثيرة يطول بنا الحديث لو استقصيناها، ومن اليسير على قارئ المسرحية أن يتلمسها بنفسه.

وما يقال عن أوديب يقال عن جوكاستا أيضًا فهي هنا أشد تعقيدًا من جوكاستا هناك، على أن مصيرهما كان واحدًا وهو الانتحار. وليس صحيحًا ما زعم الناقد من أن جوكاستا هنا يحاكي أوديب توفيق الحكيم... إلخ. فالأستاذ توفيق الحكيم قد قصد إلى تصوير فكرة الصراع بين الواقع والحقيقة كما شرح ذلك في مقدمة كتابه، ولا وجود لهذه الفكرة البتة في (مأساة أوديب) فجوكاستا لم ترد أن تتمسك بجبرية الواقع وتتغافل عن الحقيقة كما ظن الناقد، إنها لم تؤمن بهذه الحقيقة وظلت تنكرها حتى اللحظة الأخيرة وتحاول إقناع أوديب

بتكذيبها، إنها لم تقل له مثلاً: أجل أنت ابني وأنا أمك، ولكن دعنا من هذه الحقيقة وهبها كأنها لم تكن وذرنا نعش في واقعنا كزوجين، بل كانت تقول له: «كلا لست ابني ولست أمك، فإن ابني قد قتله الراعي، وإنما هذه فرية اختلقها لوكسياس من قبل فكذبتها أنت بنفسك، فما بالك اليوم تصدقها من ترزياس هذا الذي أراد بما قاله لك أن تنتقم له من لوكسياس لأنه طرده من المعبد»، ولما جاء لوكسياس يساوم أوديب ألحت هي على أوديب أن يستجيب لعرضه لئلا يعلن لوكسياس تلك الفرية أمام الشعب فيصدقها وتكون فضيحة لها ولأولادها؛ لأن الشعب لا يستطيع إلا أن يؤمن بكل ما يقوله الكاهن. هذا منطق جوكاستا أو منطق عقلها الواعي على الأقل، أما ما يستكن وراء شعورها فقد تركه المؤلف غامضًا يحتمل أكثر من تأويل واحد ليكون أمينًا في تصوير هذه الشخصية العجيبة، وقد اتخذ هذا اللاشعور عند جوكاستا تلك الانفجارات العنيفة وهو يستميت في التشبث بأملها في الاحتفاظ بأوديب زوجًا لها والإصرار على اعتبار ما زعموه من أنه ابنها فرية لا أساس لها من الصحة، حتى انهارت أعصابها من هول الصراع فخيل إليها بعد غشية لحقتها أن أوديب الواقف أمامها إنما هو لايوس زوجها قد أعاده الإله إليها شابًا لأنها كانت قد تمنت ذلك على الإله إذ كانت مع لايوس ذات يوم في المعبد، ثم تحولت بعد ذلك وهي تجود بنفسها في لحظاتها الأخيرة فنسيت أن أوديب كان يومًا زوجها ولم تعد تذكر إلا أنه ابنها الكبير، فهي توصيه بإخوته الصغار خيرًا، وأخذت تستعد لملاقاة زوجها لايوس في العالم الآخر... إلخ.

وتفسير هذا من الوجهة السيكولوجية أن جوكاستا - كشأن أغلب النساء - تتصل عقيدتها اتصالاً وثيقًا بما ترى فيه مصلحتها، فهي تؤمن وتلحد تبعًا لتلك المصلحة. فقد أصرت على إنكار أن أوديب ابنها البتة ما كان لها أمل في إنكار

ذلك، فلما انقطع ذلك الأمل وصارت على أبواب الأبدية أرادت - لا شعوريًا بالطبع - أن تصلح موقفها في العالم الآخر فنسيت أن أوديب كان لها زوجًا قط، وإنما هو كبير أولادها من لايوس وكأنما أولادها الأربعة الآخرين كانوا أيضًا من لايوس. فأين جوكاستا هذه من أوديب توفيق الحكيم الذي دعا جوكاستا إلى الاستمرار في حياتهما الزوجية بعد ما آمن أنها أمه؟ وأحب أن يكون مفهومًا عني في هذا الصدد أني لا أرى في هذا الذي صنعه توفيق الحكيم مساسًا بأرسخ القيم الأخلاقية على نحو ما أشار إليه الناقد، فهو إنما صوّر أوديبه يقول هذا القول في لحظة عابرة عقب الصدمة المذهلة، ما لبثت أن حسمتها جوكاستا بانتحارها، ففقأ هو عينيه وانتهى الأمر عند هذا الحد.

ثم يقول الناقد: «والمأخذ الرابع أنه لو جردنا القصة من عناصرها الأصلية القديمة وسلمنا بأن إله المعبد لم يكن له يد فيما حدث، فكيف تم للكاهن لوكسياس أن يهيمن على حوادث المأساة تلك الهيمنة ويحبكها تلك الحبكة وهذا لا يتاح إلا لإله»، هذا المأخذ يستحق الاعتبار، غير أن الجواب لا يصعب على من تفهم أساليب هذا الكاهن وما امتاز به من إحكام التدبير وسعة الحيلة وعظم المكر فوق ما كان يتمتع به من منصبه الديني الكبير تلك القوة الهائلة قوة إيمان الناس جميعًا به وبما يدعيه كأنه أمر إلهي يجب التسليم والإذعان له فلايوس لم يسعه إلا الإيمان بما زعمه له من أنه لن يقدر على قتل ذلك الطفل إذ سبقت مشيئة الإله بأنه لن يقتله بل سيسلمه لراع من كورنث، وكذلك هذا الراعي الكورنثي، وكذلك بوليب ملك كورنث الذي أخبره الكاهن بأن هذا الطفل هو طفل لايوس قد قضى الإله بأن يتربى في قصره حتى يكبر فيقتل أباه ويتزوج أمه مصداقًا للنبوءة التي أعلنها هو. وقس على هذا ما تلا ذلك من الحوادث. إن العجب حقًا هو أن يعجز صاحب هذه القدرة الهائلة والنفوذ الواسع عن تنفيذ ما أراد لا أن يقدر عليه.

أما قول الناقد: «وهذا لا يتاح إلا لإله» فالحق أن الناقد قد استعار هذه الجملة من جوكاستا التي قالت ذلك لأوديب في معرض الدفاع عن رأيها في إنكار هذه الحقيقة وإذا جاز لجوكاستا أن تقول ذلك لأنها لم تشهد كل حوادث القصة فإنه لا يجوز أن يتلمس به ناقد درس القصة وعرف حوادثها كلها. ويؤكد هذا المعنى قدرة لوكسياس على تحقيق أهدافه بفضل النفوذ الروحي العظيم الذي كان يتمتع به أن هذا الكاهن نفسه قد ظهر عجزه أخيرًا حين نجح ترزياس في كشف حقيقته للشعب ففقد سلطانه الروحي عليه ولم ينفعه مكره وحيلته شيئًا حينئذ.

ماذا يقول محمود أمين العالم عن مسرحية حبل الغسيل(*)

الأستاذ محمود أمين العالم ناقد جاد واسع المعرفة، يمتاز بشجاعة محمودة في الرأي وميل قوي إلى الإنصاف والتزام جانب العدل في أحكامه، ولذلك ظفر بمحبة قرائه وتقديرهم على اختلاف مشاربهم.

وأنا أعترف بأني من المعجبين به، ومن المغتبطين بأن في أدبنا العربي كاتبًا حصيفًا مثله، لأني أطمح دائمًا أن يكون أدبنا العربي أدبًا كبيرًا تتمثل فيه الألوان كلها.

وقد فرحت كثيرًا ليلة رأيته في مسرح (ميامي) ليشاهد المسرحية، وأنا أعلم أن موضوعها لن يعجبه لمناقضة فلسفتها لفلسفته، غير أني كنت أنتظر منه إذا ما كتب عنها أن يكون منصفًا كعادته فيهاجم ويناقش ما يشاء من مضمونها ومغزاها لا حرج عليه، ويترك الناحية الفنية لغيره ما دام لا يستطيع أن يقول فيها كلمة الحق التي يعرفها الأستاذ العالم كل المعرفة.

لقد قال العالم في المسرحية ما قال مالك في الخمر كما يقولون، فلم يدع عيبًا من العيوب التي يذكرها النقاد عادة في نقدهم لبعض المسرحيات التي تعرض عندنا إلا ألحقها بمسرحية (حبل الغسيل)، ولم يكتف بذكرها مرة واحدة في مقالته بل كررها، وأعادها مرة بعد مرة، حتى استغرقت تلك الإكليشيهات المحفوظة جزءًا كبيرًا من مقاله، على خلاف المعروف عن الأستاذ العالم من إيجاز واقتصاد في القول، ونفاذ إلى الصميم.

وأنا أعذره في ذلك، فقد تملكه الغضب، ولا أقول الغضب الأسود، فأخرجه عن حكمته وثقافته ووقاره واتزانه، وأحس بهذا المأخوذ في نقده، فهو واع لا يكاد يفوته شيء، فإذا هو ينسب هذا المأخذ إلى حد قولهم رمتني بدائها

(*) المصور، ع٢١٣٤، ٣/٩/١٩٦٥م.

وانسلت، إذ زعم أن المسرحية كتبت بروح الغضب الأسود (على وزن الشفق الأحمر)، والانفعال الحاد، كتبت بعاطفة لم يوجهها تعقل ولم يصقلها اتزان.

وأحب هنا أن أشير إلى حقائق هامة لا يجوز أن يغفل عنها كل من يمارس النقد الأدبي لأنها من أولياته، ولا أظن الأستاذ العالم بحاجة إلى من يذكره بها، فهو من أشد نقادنا وعيًا، إن لم يكن أشدهم جميعًا.

الأولى: عندما يذكر الموضوعية والذاتية في الفن ويثني على إحداها دون الأخرى، يوجد فارق كبير بين موقف المؤلف وموقف الناقد في هذا الصدد، فالمؤلف قد يقدر أحيانًا إذا بلغ انفعاله بموضوعه حد الغليان الذاتية على الموضوعية، أما الناقد فلا عذر له في ذلك أبدًا.

الثانية: أن وظيفة الناقد أن يشرح المسرحية للناس ليساعدهم على تفهم أسرارها ومغازيها، ثم يناقش صورتها ومضمونها، ولا بأس بأن شاء بعد ذلك أن يتعرض للدوافع التي أوحت للمؤلف بكتابتها إن كان في ذلك ما يساعد الناس على تفهمها بشرط أن يتحرى في ذلك الحقيقة والدوافع، أما أن يقتصر في مقاله على تلمس الدوافع، كما فعل الأستاذ العالم، ويعتمد في ذلك على الرجم بالظن، وضرب الرمل واستنطاق النمل، فليس ذلك من وظيفة الناقد في شيء بل هي أشبه بوظيفة المحقق في قضية جنائية.

الثالثة: أن المسرحية عمل فني، والعمل الفني علم قائم بذاته، ينفصل كل الانفصال عن العاطفة التي تفجرت عنه، والظروف التي دفعت إلى كتابته، والأشخاص الذين اتخذهم المؤلف نماذج لشخصياته، فالعاطفة والظروف والنماذج تتلاشى كلها ولا يبقى لها وجود بعد خروج العمل الفني إلى عالم الواقع.

من حق الأستاذ العالم أن يكيل للمسرحية ما شاء من الشتائم وينسب إليها

ما شاء من العيوب ولو بغير دليل ولا برهان ما دام قد ارتضى لنفسه هذا الوضع الذي لا يليق بمكانه عند قرائه، ولكن ليس من حقه أن يتفاطن ويتعالم فيتبرع من عنده بذكر شخصين باسمهما الصريحين زعم أنني أعنيهما، وأنني ما ألفت المسرحية إلا من أجلهما.

سبحان الله! إن مثله في ذلك كمثل من سمع قصيدة غزلية فلم تعجبه، فكتب ينقدها في صحيفة سيارة فقال إنها رديئة، ثم لم يكتف بذلك حتى قال إن الشاعر نظمها في فلانة بنت فلان، وإن هذا ليذكرني بما حدث لي عندما مثلت لي مسرحية (جلفدان هانم)، فقد ظن بعض الأصدقاء أنني قصدت بشخصية جلفدان شخصية قوت القلوب الدمرداشية، وقالوا إنها تنطبق عليها تمام الانطباق، فأكدت لهم أنها لم تخطر لي على بال فازدادوا إعجابًا.

إن المسرحية الساخرة التي تنقد مجتمعًا من المجتمعات، إذا كانت صادقة التصوير لا بدَّ أن تنعكس بعض شخصياتها على بعض الشخصيات في ذلك المجتمع، ويكون القراء أو المتفرجون - كل حسب فهمه وتكوينه الاجتماعي وظروفه الشخصية - هم الذين يتولون إسقاط شخصيات المسرحية على أشباهها ونظائرها في الواقع.

ومسرحية (حبل الغسيل) باختصار تكشف القناع عن قوم انتهازيين وصوليين لا يؤمنون بمبدأ ولا يخلصون لعقيدة، وكل همهم أن يستولوا على المكاسب والمناصب ويتبادلوا المنافع فيما بينهم دون غيرهم ممن ليس من شلتهم، يمدحون الاشتراكية وقلوبهم تلعنها، ويلعنون الرأسمالية وقلوبهم تعوم في مجاريها، الدكتور نجم الدين الوحيد بينهم الذي يدين بمبدأ وهو الكره الشديد لأمته العربية وكل ما يتصل بها من تراث الماضي وكفاح الحاضر وآمال المستقبل حتى لقد تزوج امرأة أجنبية، لا شبه أجنبية كما يزعم الأستاذ العالم لغرض لا أعرفه، إذ

تؤكد المسرحية أن أباها إنجليزي وأمها فرنسية وجدتها إيطالية، وأعمامها أمريكان، توزجها لتقوم ببحث علمي تثبت به أن اللغة العربية لغة متخلفة، ولكنها اهتدت إلى نتيجة مناقضة لما أراده زوجها، فكتمت بحثها عنه برهة خوفًا من بطشه، ولما علم بالحقيقة جنَّ جنونه، فأراد قتلها، فهربت منه بقميص النوم، ونجم الدين يجاهر بإلحاده بصورة مضحكة، إذ كان يدعو الناس ليحذفوا كلمة (الدين) من اسمه، مع أنه يثبتها في بطاقته.

وقد اختارت المسرحية عالم المسرح عالمًا لها، وإطارًا تجري حوادثها في نطاقه، فكانت شخصياتها من المتصلين بالمسرح بين ممثل، ومؤلف، وناقد، ومخرج، ومدير فرقة، فصارت المسرحية بذلك تعالج قضيتها الأساسية، وهي مشكلة الانتهازية القائمة على نظام الشلة وخطرها على مجتمعنا الاشتراكي، ومن خلال معالجتها لقضايا المسرح ومشكلاته، وكان في الإمكان أن يختار المؤلف عالمًا آخر غير عالم المسرح لتدور فيه حوادث مسرحيته، غير أن خبرته الطويلة بعالم المسرح هي التي حددت هذا الاختيار.

هذه هي المسائل الرئيسة التي تعرض لها العالم في مقاله، وبقيت مسائل فرعية لم يكن حظه فيها خيرًا من حظه في المسائل الرئيسة، فهو يزعم أنني أثير قضية الدين، يقصد الفتنة الدينية، وتلك شكاة ظاهر عنك عارها.

ألا فليعلم الأستاذ العالم أنني مسلم، والمسلم بهدي قرآنه يؤمن بالله وكتبه ورسله، لا يفرق بين أحد من رسله، ثم إني متمرس بمحاربة الاستعمار من قديم منذ حملت القلم، فليس يخفى عليَّ أن من وسائله التفريق بين صفوف الأمة وإثارة النعرات الدينية فيها.

أما الإلحاد فإني أحاربه بإخلاص، لا عن تعصب أو ضيق عطن، بل لأن

الإلحاد قيد ثقيل يعطل من انطلاق الإنسان، ويحد من سعيه إلى الكمالات التي لا تتناهى، وينافر بينه وبين الطبيعة، ويحبسه في سجن وبيء مظلم لا تشرق عليه شمس، ولا يهب فيه نسيم، على أني ما مسست الإلحاد إلا مسًا دقيقًا في هذه المسرحية، وإنما ألقيت بكلكلي على النزعة الشعوبية التي يغذيها الاستعمار في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ كفاحنا القومي، وهي ظاهرة لا صلة لها بالدين إطلاقًا، فقد بلي بدائها من بلي من العرب المسلمين وغير المسلمين على السواء، بل هي في المسلمين منهم أكثر وأوضح.

ويزعم الأستاذ العالم أنه أخشى ما يخشاه أن تكون مسرحية باكثير جزءًا من هذا المخطط الغريب، وإني أطمئن الأستاذ العالم، إن كان حقًا يخشى كما يقول، بأني لا أعرف المخططات الغريبة وإنما يعرفها آخرون.

ويطير صواب الأستاذ العالم وهو يرى هذه المسرحية تنشر في إحدى المجلات، ثم تعرض على خشبة المسرح، وإذا جاز لي أن أستعير لغة (حبل الغسيل) وأسلوبها فإنه يكاد يصيح بملء فيه: أين الديوك؟ وأين أبو الديوك؟ كيف استطاعت مسرحية العالم اللاديكي أن ترى النور على خشبة المسرح؟ أحقًا دالت دولتكم معشر الديكة وانحلت شلتكم وذهب سلطانكم على المسرح؟

أسمعه يقول: «إن لجنة من لجان القراءة لم تقر هذه المسرحية فيما أعرف، بل فرضت المسرحية فرضًا على المسرح رغم رداءتها الفنية، ماذا يجري في حياتنا الثقافية؟ باسم من؟ ولمصلحة من؟ لقد غضب باكثير، ونفث غضبه في مسرحية رديئة، ونشر مسرحيته كذلك في إحدى المجلات، حسنًا أما يكفي هذا؟ لا لا بد كذلك أن يصبح غضبه، وتصبح مسرحيته الرديئة، غذاء الجماهير الشعبية، ومنبرًا للأعمدة الخاصة في هذه المرحلة من حياتنا، في وقت تتعثر فيه أعمال فنية أخرى أكثر كفاءة، وأسلم قصدًا، وأنفع موضوعًا، إنه أمر مؤسف حقًا».

وتعليقي على هذا أن المسرحية ذاتها قد تكفلت بالرد في تناولها للقضايا التي تتصل بالمسرح، فإذا كان هذا الذي يزعمه الأستاذ العالم حقًا فإني إذن أنا الكاتب المدلل (زيد) الذي في المسرحية، أو (عبدالواسع بلعوم) الذي فرض أبو الديوك مسرحيته فرضًا على المسرح، وإذن تكون المسرحية سوط عذاب عليَّ، وإذن يحق لي أن أرجو من الأستاذ العالم أن يرضى عن مسرحية (حبل الغسيل) فقد ألفها مؤلفها في السخرية بنفسه وبالشلة التي ينتمي إليها.

وإني أنصح الأستاذ العالم نفسه بقراءة النص حتى لا يقع في أخطاء واضحة، كظنه أن المؤلف يعتبر الاستعانة بمخرج أجنبي عملاً غير قومي، أو أنه يتهم الذين يكتبون باللغة العامية بالخيانة للقومية العربية، وليس في المسرحية شيء مما ظن، وكخلطه بين رمسيس ولويس، ولو قرأ النص لأدرك أن نجم الدين الذي أطلق عليه الأستاذ العالم اسم لويس تبرعًا من عنده، قد كفر أخيرًا برمسيس الثاني، وحاول أن يحطم تمثاله في ميدان باب الحديد، لا لشيء إلا لأنه خيل إليه في هلوسته الأخيرة أن هذا الفرعون العظيم قد صار عربيًا يكره الشعوبيين أعداء العرب، وذلك رمز ليأس نجم الدين من بلوغ الشعوبيين هدفهم في تحطيم القومية العربية بعد أن أيدتها وباركتها ثورة ٢٣ من يوليو العربية المجيدة، فما كان من نجم الدين إلا أن أطلق صرخته الشعوبية المدوية: خلاص ما فيش أمل، لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في المستقبل.

وأعود في الختام إلى قول الأستاذ العالم: «إنها ليست مسرحية على الإطلاق... إلخ»، وأنا ألتمس منه أن يجدد عهده بأرسطو فانيس، ويعيد قراءة ما حفظته الأجيال من مسرحياته، وأنا واثق أنه على ضوئها سيعرف لمسرحية (حبل الغسيل) مكانتها في المسرح العربي الحديث، سيعرف على الأقل أنها مسرحية «بحق وحقيق»، وأن الأسلوب الذي كتبت به هو الأسلوب الملائم لموضوعها.

ثانيًا: مقالات من راجعهم من ناقديه

نقد مسرحية (مسمار جحا) لعبدالفتاح البارودي (*)

هذه رواية ألفها الأستاذ الفاضل علي أحمد باكثير، وأخرجها الأستاذ الكبير زكي طليمات، وافتتحت فرقة المسرح المصري الحديث موسمها الحالي بها، وبذلك تكون قد بدأت عامها الثاني بالاتجاه نحو الروايات المحلية بعد أن استنفذت الروايات الغربية معظم عامها الأول.

وإنني وإن كنت أرحب بهذه الخطوة على أساس أنها تتيح لمؤلفينا فرصة التطبيق العملي، إلا أنني أخشى أن نستطرد في ذلك استطرادًا مطلقًا، فنحن لا نزال في حاجة قصوى إلى فهم الأوضاع المسرحية وهذا لا يتأتى إلا بتمثيل المترجمات الممتازة.

على أنني أرجو ألا يفهم من هذا أني أقصد أي مساس بقيمة الرواية التي نحن بصددها، فكلامي ينصبّ على المبدأ. وهذه الرواية بالذات من أكثر رواياتنا صلاحية - على الأقل - لإثارة التفكير في التأليف وفي بواعثه وغايته وكيفيته... إلخ. إذ أن مؤلفها قد نحا منحى جديدًا، سواء في المادة أو الموضوع أو الهدف، فقد اتخذ إطارها من نوادر وحكايات متواترة، وصبَّ في هذا الإطار مضمونًا يخالف مضمونها الأول، واصطنع في ذلك أسلوب الرمز والتورية والتعمية، كل هذا ليصل إلى غاية (وطنية) هي كل ما هدف إليه، لأنه - كما يقول - قد شعر بأن على الأديب العربي رسالة لا يستطيع أن يقوم بها غيره في معركة التحرير لتخليص الوطن العربي من الاحتلال الأجنبي، وظل يعوزه الاهتداء إلى الموضوع الذي يصلح أن يتخذه إطارًا فنيًا لهذه الفكرة الجليلة، إلى أن تصفح ذات يوم

(*) الثقافة، ع٦٧١، ٥/ ١١/ ١٩٥١م.

كتابًا عن نوادر جحا، فما إن بدأ في تفهم هذه الشخصية من خلال نوادرها المتعارضة المتناقضة حتى وجد فيها ضالته التي كان ينشدها، وهكذا ارتسمت في ذهنه الخطوط الأولى لشخصية بطل مسرحي فأقام عليها روايته.

وبديهي أن هذه كلها أمور تستلزم المناقشة الدقيقة. أما من حيث الفكرة فليس فينا نحن الشرقيين من يماري في أنها فكرة جليلة حقًا في ذاتها وغاياتها وبواعثها، غير أننا يلزم أولاً أن نعرف إلى أي حد تصلح للأداء المسرحي، ثم إلى أي حد استطاع المؤلف إخضاعها لمتطلبات هذا الأداء.

ومع أننا قد نجد ناقدًا مثل هكسلي يقسم الحقائق إلى حقائق كبرى سرمدية وحقائق صغرى عابرة، ويقصر المعالجة المسرحية على الفصيلة الأولى ولا يدخل الأمور الطارئة ضمن نطاقها.. ومع أنه من الواضح أن استعمار الغرب للشرق ليس إلا أمرًا طارئًا ربما يحدث عكسه غدًا مثلاً، وهو بهذا الوضع لا يصلح مادة مسرحية.. إلا أن إحساسنا الشديد بنكبة الاستعمار يجعلنا نعرض عن رأي هكسلي هذا، ونتشبث برأي غيره من النقاد ممن يرون أن (أي شيء) يصلح مادة للمسرح ما دام يحس به المؤلف إحساسًا يبلغ به عنده إلى درجة عميقة تؤهله لأن يكون (تجربة) بشرية.

وبذلك يمكننا أن نقرر أن فكرة مؤلفنا صالحة للمسرح، ولكن يجب أن نضع نصب أعيننا أن لا شيء مطلقًا يعفينا من محاسبته على مدى إخضاعها للأوضاع المسرحية.

وصحيح أن ليس للمسرح أوضاع محددة تحديدًا يحتم على المؤلف أن يلتزمها التزامًا صارمًا، فقوالبه وأشكاله مثلاً تختلف باختلاف أغراضه، وهذه تختلف بين عصر وعصر أو بين جيل وآخر باختلاف العقائد والآراء والإيديولوجيات.. لكن

للمسرح على التحقيق - كما لكل فن - قيودًا فنية تحددها وتتحدد بها خصائصه وأدواته وأهدافه الخاصة به وحده، وهذه هي التي تكيف الصورة النهائية التي تبدو فوق خشبة المسرح، والمهم أن هذه القيود - إن صحت هذه التسمية - ليست مفروضة عليه، وإنما هي مستمدة من طبيعته، ولذلك لا تتغير في جوهرها باختلاف العصور أو الأجيال، ومن ثم يتعين على المؤلف حيثما كان أن يتقيد بها بحيث يبدو أثرها في صورته النهائية أي فوق خشبة المسرح.

ومؤلفنا قد صور لنا (جحا) واعظًا في مسجد يحاول أن يبصر عامة الناس بسوء حالتهم بأسلوب فيه جانب كبير من الرمز والتورية، لأن البلاد رازحة تحت وطأة حاكم أجنبي يحكمها حكمًا استبداديًا بواسطة أعوان من الخونة والانتهازيين، وسرعان ما يوشى به ويعزل فيدبر ثورة شعبية لا يجد الحاكم وسيلة لإخمادها سوى ترضيته وتوليته (قاضي قضاة الدولة) يعيش بعد ذلك منعمًا مترفًا، لكنه في دخيلة نفسه يشعر بالندم وما يزال يؤنبه ضميره لإيثاره المنفعة الشخصية على مصلحة الشعب، فيحتال على إثارة الجماهير مرة أخرى بتدبير قضية وهمية يمثلها أمامهم ليبين لهم أن بلادهم مغتصبة وأن المستعمر يسوغ بقاءه فيها بذريعة واهية فيثورون وينتصرون.

هذا مغزى ما تصوره (مسمار جحا)، ونحن إذا قارنا ذلك بما ينبغي أن يصوره المسرح لانتهينا - كما يخيل لي - إلى أن مؤلفها الفاضل قد أخلص إلى إبراز فكرته أكثر مما أخلص لوضعها في إطار فني، وكأنه - يدافع من حميته وتجاوبه مع الظروف الراهنة - لم يرد شيئًا سوى إبرازها. فالمسرح يصور - كما يقول تشارلتن - القوانين الكونية العليا التي تتحكم في أقدار البشر ويضع الفرد على محك الأبدية المطلقة ليرى إن كان متفقًا مع روح الكون بأسره.. أو يصور مجتمعًا بشريًا خالصًا، ويضع الفرد على محك الإدراك الفطري والبديهية السليمة

ليرى كيف يتصرف بما يتفق مع أوضاع ذلك المجتمع.. أو يصور - كما يقول وليم أرتشر - إرادة إنسان يصارع القوى التي تحده وتقلل من شأنه. «إنسان - وليكن أحدنا - يلقى به حيًا على المسرح، وهناك يناضل ضد القضاء أو ضد القوانين الاجتماعية، أو ضد مجتمع حوله، أو ضد نفسه إن دعت الحال، أو ضد شهوات الذين يعيشون معه».

وليس في رواية (مسمار جحا) من ذلك شيء ملحوظ.

وعلة هذا أن مؤلفها (أولاً) قد وضع في ذهنه النتيجة التي يريد الوصول إليها قبل أن يضع المقدمات. أي وضع في ذهنه أن (جحا) لا بد من أن ينتهي في الرواية إلى إشعال ثورة على الاستعمار، ثم تحايل على وضع أحداث تؤدي إلى ذلك. وهذا عكس الوضع المسرحي الصحيح. فالرواية المسرحية يجب أن تبدأ ثم تتطور، بحيث تكون كل نقطة فيها نتيجة حتمية للنقطة التي قبلها، وهكذا حتى تنتهي إلى نهاية حتمية لا مفر منها، لأنها مترتبة منطقيًا على ما قبلها.

وثانيًا: حاول أن يحل تعقيدات الرواية بحلول افتعالية، فمثلاً أدار مناقشة بين جحا رمز الوطنيين وبين الحاكم رمز الاستعماريين، وجعل كلاً منهما يسوغ موقفه، إلى أن قال الحاكم: إن الاستعمار يعصم الشرق من المبادىء الهدامة، فعندئذ أجابه جحا بأن ديننا هو خير عاصم لنا منها، وطبعًا هذه حقيقة، وأنا مؤمن بها، ولكن وجه الافتعال هنا هو في ذكرها دون تمهيد لها، ودون أن يستنطق الحوادث بها.

وثالثًا: قصر معظم اهتمامه على شخصية (جحا)، فلم يكد يخلو منه مشهد واحد، فضلاً عن أنه احتفظ له بسمائه ونوادره التي يرويها عنه الرواة، وبذلك صور لنا (جحا) الذي تعرفه عامة الناس بدلاً من أن يصوره مسرحيًا.

ورابعًا: أكثر من سرد العبارات الفكاهية، والخطب الحماسية، والمونولوجات الوعظية، والمناظرات التي يدور الصراع فيها نكتة ونكتة، أو بين خطبة وخطبة دون أن يعير اهتمامًا كبيرًا لما يقوم عليه المسرح من (فعل) و (رد فعل).

كل هذا ونحوه وما عساه أن يكون مفهومًا من قبل، وهو أن الفكرة أصلاً ذات مضمون محلي، وأن المقصود هو إبرازها دون أي اعتبار آخر، كل هذا قد صبغ الرواية بصبغة محلية، وأنزلها إلى حيث لا تعتبر سوى مجرد وسيلة لإبراز فكرة خاصة، وأضعف بناءها الفني حتى بدت أقرب ما تكون إلى تابلوهات وحكايات ومشاهد موصولة ببعضها، وليست موصولة بالكون أو المجتمع البشري الكبير.

ومؤلفنا بلا جدال يعلم أن مثل هذا مما ينال من قيمة العمل المسرحي، وكلنا نعلم مثلاً أن المسرح الفرنسي قد انخفضت قيمته في القرن الثامن عشر عنها في القرن السابع عشر، لأن المؤلفين وقتئذ اتخذوا منه وسيلة لنشر المعرفة وتفسير النظريات السياسية والاجتماعية.

وصحيح أن برناردشو استخدم مسرحه في نشر أفكاره، حتى لقد سميت رواياته comedy of Purpose، أي الكوميديا ذات الهدف ولم يضعف ذلك من قيمته الفنية، لكن السبب في هذا أنه التزم الأوضاع المسرحية وأخلص لها واستوفى كل عناصرها، في حين أن مؤلفنا لم يستوف معظمها، حتى الصراع الفني - وهو أهمها - قد خلت روايته منه خلوًّا تامًا.

ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه عالج موضوعه الشائك وأدار حواره وسلسل مشاهده ببراعة، وفضلاً عن ذلك فإنه - وهذه هي ميزته الكبرى - قد شارك الوطن العربي في محنته وحقق الترابط الذي ينبغي أن يكون بين المسرح والناس، من هنا نجحت روايته نجاحًا لم يعهده مسرحنا من قبل.

على أنني مع ذلك أعتقد أنها ما كانت لتلاقي هذا النجاح لولا ذلك الجهاد المضني الذي بذله مخرجها الكبير في تقريب مراميها للناس. إننا نعلم نزعته الإيحائية، ولكننا لم نكن نعلم أنه سيستطيع بها أن يفسر للجماهير معانيها الرمزية، وأن يحرك فوق خشبة المسرح هذه الجموع من الممثلين الذين زخرت بهم. فالمفروض في الإيحاء أنه يرمز ويشير فقط، وبديهي أنه من الصعب في رواية رمزية الحوادث فكاهية الحوار تاريخية الإطار واقعية المدلول أن تتجسم على هذا النحو الذي أعطانا مغزاها حيًا، فرأينا أنفسنا في (جحا) بدهائه ومكره وضعفه وشجاعته، وفي (أم الغصن) زوجته بسلاطتها وشراستها ووداعتها، وفي (الغصن) ولده وهو يهزل في جده ويجد في هزله.

بل لقد بلغ من يقظة المخرج أن خالف المؤلف في رسم شخصية (الوالي)، فالمؤلف قد أراده داهية محنكًا بينما أخرجه المخرج جامد العقل آلي التفكير، واستقامت بذلك أحداث الموضوع وأمكن تصورها وتسلسل سياقها منطقيًا.

والعجيب أن الأستاذ زكي طليمات لم يصطنع غير بضعة أستار وبضع أرائك ومقاعد لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، ومع هذا أقام بذلك مدائن وقصورًا ومحافل ومسجدًا وسجنًا ومحكمة، ووضح لنا كيف تحاك الدسائس، وكيف تشعل الثورات، وألقى الأضواء مركزة في غير تضييق أو إسراف على معنويات المشاهد وبواطن النفوس وأعماقها وطابق النتائج على مقدماتها في غير افتعال.

وكيفما كان الأمر فهذه الرواية تعتبر تجربة محلية موفقة وموافقة لمنهاج فرقة المسرح المصري الحديث التي أعلنت منذ نشأتها «أن إشعال شمعة واحدة أجدى وأنفع من قضاء العمر في لعن الظلام».

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

مأساة أوديب.. عرض ونقد أحمد عباس صالح(*)

أسطورة أوديب، صراعنا مع القضاء.. ليس غريبًا أن تعيش على الزمن فمنذ سجل سوفوكل كل هذا الصراع، حتى أندريه جيد، ونحن في شغل بمحاربة القضاء دفاعًا عن مصيرنا، وعن حريتنا. ونحن لم نقتصر على مقاومة الأقدار، بل ذهبنا حتى إلى مقاومة أنفسنا، فالحرية هي الغاية من حياتنا، تلك الغاية التي ستكون أبدًا أبعد من خطانا.

وإنه لمن دواعي الاغتباط أن نغزو نحن المصريين هذا الميدان، فهذا هو توفيق الحكيم قد دخل حلبة الصراع شاكيًا سلاحه، ولكنه حارب على جواد في وقت يحارب فيه الناس على الدارعات.

ولقد أدرك مسيو مارينياك - المتخصص في أوديب!! - هذا القصور فأشار في تقديمه للترجمة الفرنسية لمسرحية توفيق الحكيم. ثم أصدر الدكتور طه حسين حكمًا قاسيًا نال من المسرحية كل منال.

وعلى الرغم من هذا كله، دخل الأستاذ باكثير الميدان. فما هي هذه الأسطورة؟

أوحى أحد الآلهة إلى كاهن معبد (دلف) أن (لايوس) ملك (طيبة) سيعقب طفلاً يقتل أباه ويتزوج بأمه، وإذ أنهى هذا الخبر إلى الملك حاول هذا الأخير أن يقاوم مشيئة ذلك الإله، فكلف أحد رعاته أن يذهب بالوليد إلى أعلى الجبل ويقتله هناك.

ولكن الخادم أشفق على الطفل فاستودعه راعيًا من مدينة (كورنث) ليذهب به إلى ملكها (بوليب) وملكتها (ميروب) فيتبنيانه. وهناك نشأ (أوديب) - هذا الرضيع الذي ترصده الإله! - حتى بلغ سن الرجال، وهناك أيضًا نزل من السماء على

(*) الأديب المصري، إبريل ١٩٥٠م.

أوديب أنه كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج بأمه!! ففزع وفر من وجه ميروب وبوليب اللذين حسب أنهما أمه وأبوه.. وفي ترحاله يصادف جماعة من المسافرين لا يلبث أن يختلف معهم على الطريق الذي يسلكونه، فيقتلهم، ثم يقابل الوحش الإله (أبا الهول) الذي طرح على أهل طيبة لغزًا طلب إليهم حله وكان يقتل كل من جاءه بحل خاطئ.

وضاق الناس بذلك الوحش، وقرروا أن يتوجوا من يهتدي إلى اللغز الغامض فينقذهم من فتكه. ووقف أوديب على أمر الوحش، واهتدى إلى حل اللغز، فألقى الوحش بنفسه من أعلى الجبل فمات، وعلى ذلك نادى الشعب بأوديب ملكًا، وقبلوا أن يتزوج بملكتهم (جوكاستا)، وتمضي بعد ذلك أعوام طوال وأوديب ناعم بمتعة الملك ومتعة العيشة الزوجية الراضية، حتى حل بالمدينة وباء فتاك أتلف الزرع وافترس الناس.. فاجتمع الشعب وقرر إيفاد الكاهن كربون إلى معبد (دلف) للوقوف على مشيئة إلهه، وهناك نزلت عليه المشيئة بتطهير طيبة من قاتل (لايوس). وكان أوديب أول من نشط في حماس للبحث عن القاتل، ولكن بحثه لم يلبث أن أدى إلى كشف الحقيقة المروعة، فلم يكن هذا الذي قتله في الطريق غير أبيه، ولم تكن تلك التي تزوج بها غير أمه، فتنتحر الملكة، ويفقأ أوديب عينيه.. وهكذا لم يستطع أن ينجو مما خبأه له القدر.

سوفوكل وأندريه جيد:

وبالرغم من أن مسرحيات كثيرة تناولت هذا الموضوع على وجه معارض لمسرحية سوفوكل، فليس أحد من معارضيه استطاع أن يقوم الأسطورة تقويمًا جديدًا إلا أندريه جيد، فسوفوكل لم يغير شيئًا من موضوع الأسطورة، ولكنه سردها في قالب فني رائع، وأشاع فيها هذا الجد الرهيب: قتالنا مع القضاء. قضاء الآلهة الذي لا يرد. والإنسان لا بد أن يسلم وأن يذعن دون أن يبدي أي

اعتراض. فسوفوكل يقول بالجبرية المطلقة. أما أندريه جيد فقد كان أعمق فهمًا، فالإنسان لديه حر، يؤمن بقواه، يؤمن بنفسه، ألم يكن هذا هو جواب لغز أبي الهول؟.. ولئن كتبت عليه الهزيمة مرة فهو يؤمل في المستقبل.

توفيق الحكيم:

ولكن توفيق الحكيم أراد أن ينظر إلى الأسطورة من وجهة نظر مسلم، فأعاد للقصة الجو الديني الذي أشاعه سوفوكليس، وخاض في جدل طالما حير الفلسفات جميعًا، وهو الجدل حول الجبرية أو القدرية، وخرج بأن الإنسان مخير بمقدار، ومجبر بمقدار، فاضطر أن يغير من الأسطورة - التي حافظ عليها أندريه جيد - لكي يوائم بين رأيه هذا وبين موضوعها، فإذا للكاهن (ترسياس) يد في كل شيء، والإله في نفس الوقت لا يكف عن الكيد، فهو ينزل بالناس الوباء، ويحض الأرواح لأنه يريد أن ينزل القصاص بهذا المجرم الذي قتل أباه وتزوج بأمه حين أراد له مكر الكاهن ترسياس أن يرتكب كل هذا!! وكأن توفيق الحكيم أراد بهذا أن يقول إن إله المعبد لم يكلف نفسه عناء البحث عن المجرم الحقيقي لينزل به القصاص، وأنه لم يكن خليقًا بأوديب أن يبحث عن الحقيقة وهو كائن ضئيل مفروض عليه أن يرضى بالواقع، فهناك شباك كثيرة نصبها الإله للذين يخالفون ناموسه مدفوعين بتلك الرغبة الجامحة إلى المعرفة!

لم يقف أوديب في رواية توفيق الحكيم وسطًا بين الجد والاختيار، بل خضع للجبرية المطلقة فلم يحاول أن يقاوم أبدًا، كان سلبيًا إلى الحد الذي قبل معه أن يغمض عينيه عن الحقيقة ويواصل السيرة التي فرضت عليه.

باكثير:

وباكثير أراد أن يكون أعمق من هذا كله، أراد أن يصحح نظرة توفيق الحكيم

إلى الأسطورة كمسلم، فهو ينادي بالإنسان مكافحًا، ويحاول أن يركز كل شيء فيه، فلا يتم شيء على هذه الأرض إلا به، ولا يكون شيء على هذه الأرض إلا فيه. حتى القضاء، قضاء الإله، لا يتم إلا بواسطته، فكأنه المجرم والمقتص!

أراد ما أراده (جيد) إلا في دفاعه عن الإله، فالإله لديه منزه ولكن الإنسان أيضًا، وهو شيء مزدوج، كائن يحمل خيره وشره، كائن حر ومجبر، قادر وعاجز. فالإنسان جدير أيضًا بالدفاع عنه، فهو يستطيع أن يدفع القضاء بالتبصر والتروي والدراسة، فلو كان أوديب قد تروى في الأمر، وحذر النبوءة، لاستطاع أن يجتنب مغبتها. فعليه إذن يقع جزء من العبء، ولو كان لوتسياس الكاهن الأديب المخادع قد اتبع طريق الخير، لما قتل أوديب أباه، ولا تزوج بأمه، ولا نزل الوباء بالشعب. ولكن.. ألم يتم هذا بعلم الإله وتدبيره؟؟ وهنا يتعرض باكثير لنفس الخلط الذي وقع فيه توفيق الحكيم.. ولا يقوم بينهما إلا فرق واحد هو أن الإنسان لدى باكثير أكثر حرية والإله أقل ظلمًا! وهو ما يسميه تصحيحًا لنظرة توفيق الحكيم.

لكن سوفوكل حسم النزاع من أول وهلة، فالقضاء عنده لا يناقش وعلى الإنسان أن يحني له هامته.. وجيد كذلك قد حسم النزاع، فالقضاء يقع، وهو لا يبحث عن سببه لكنه يرفضه، ويجافي نفسه لانعدام سلطانه عليها، ولا يستطيع أن يقبل عقابًا على جرم لا بد له فيه، على أنه رغمًا من كل هذا، وإمعانًا في الكبرياء، يرضى لنفسه بالعمى حتى لا يرى قبح هذه الجريمة أمام عينيه.

هذا الحسم، وهذا التحديد، هما اللذان أنقذا سوفوكل وجيد من الخلط الذي وقع فيه كل من توفيق الحكيم وباكثير.

وسترى - نتيجة لفلسفة باكثير هذه - التواءات لم يستقم العمل الفني معها في مسرحيته.

العمل الفني في مسرحية باكثير:

بدأ باكثير مسرحيته من حيث انتهى الجميع، ففي المشهد الأول من الفصل الأول تعرف أن هناك وباء في المدينة، وأن أوديب لا يؤمن بالمعبد ولا بوحيه، لأنه يوقن أن لوكسياس، كاهنه ومتلقي وحيه، يخدع الشعب، ويهدد أوديب بكشف حقيقته، فهو لم يصرع أبا الهول، لأنه لم يكن ثمة أبو هول حقيقي، بل رجل من صنائع لوكسياس تخفى في زي وحش ذي أجنحة.

ثم هو يهدد الملك أوديب أيضًا بكشف الحقيقة الأخرى، وهي أنه قاتل لايوس ملك طيبة السابق.

ونحن نعرف كذلك أن الملكة أدركت هذا كله فراحت تسترضي الكاهن لوكسياس وتتملقه بالهبات والنذور حتى أقفرت خزائن الدولة، فانتشر الفقر، ثم استشرى الوباء.

وأن أوديب يدرك الدور الحقيقي الذي يلعبه الكاهن، فيعزم على مصادرة أموال المعبد وتقديمها إلى الشعب بعد مصارحته بكل شيء، والملكة تخشى هذه الخطة وتقاومها، وتغلو في مقاومتها، ولكنها تفعل ذلك في خفية عن أوديب ولا تواجه، وتحاول أن تثنيه عن عزمه.

ثم نعرف أيضًا أن ترسياس يقف على حقيقة قصة أوديب فيخبره بها، ويوضح له أنه كان ضحية الكاهن لوكسياس الذي دبر هذا كله، زاعمًا أن ما وقع إنما وقع بناء على نبوءة تحققت، ولكن الحقيقة أنه لفق هذه النبوءة ليحمل الملك على قتل ولده ووريثه، فينحى ذلك الوريث عن العرش الذي كان يطمع فيه.

ولم تغفل عين ذاك الكاهن الداهية عن أوديب بعد أن قبع في قصر ملك كورنث، فهو لا يزال يطارده حتى إذا شب الغلام وبلغ سن الرجال ينقل إليه

بواسطة أتباعه خبر تلك النبوءة، يوقفه على ما كان من أبيه لايوس، فيسرع أوديب إلى طيبة منكرًا النبوءة، موطنًا النفس على إظهار ولائه لأبيه، وتبديد مخاوفه. ويعلم الكاهن الشيطان بهذا فيدخل في روع لايوس أن ابنه ما يزال على قيد الحياة، وأنه في طريقه إليه ليقتله، فيسرع الأب ليقضي على ابنه قبل أن يقضي هذا عليه، ولكن أوديب يصرعه، ولا يكاد يصل إلى المدينة حتى يقابله أبو الهول المصطنع الذي يعرض عليه اللغز فيلقمه أوديب بالإجابة فيرديه قتيلاً.. وينادي به شعب طيبة ملكًا، ثم تزف إليه جوكاستا.

ويفيق أوديب ويعود إلى نفسه بعد أن يسمع الحقيقة كاملة من ترسياس فيجد أن عناده حين تحدى النبوءة هو الذي أوقعه في المأساة. وأن تدبير لوكسياس تم وفق ما أراده هذا الشيطان.

وأنت ترى أن المأساة كلها مركزة في هذا الفصل، فماذا ترك للفصلين الباقيين؟ لم يفعل الأستاذ باكثير شيئًا إلا أن أقام محاكمة أراد بها إنصاف أوديب وتبرير فعله بإلقاء عبء الجريمة على أكتاف لوكسياس. وتسير الرواية في بطء وهوادة حيث انعدم الصراع، وهو عماد المسرحية وفقًا للفهم اليوناني، حتى تنتهي مشكلة أوديب بإجماع الشعب على براءته، وعند ذلك يقرر البريء أن يهجر المدينة ويضرب في الأرض معتزًا ببراءته، فلا يخالطه من الخزي لا القليل.

أول مآخذ هذه المسرحية في الجواب على هذا السؤال: من الذي دبر هذه المأساة؟

المعروف أن هناك نبوءة أذاعها الكاهن لوكسياس.. فإذا كانت هذه النبوءة صادقة فقد أراد إله المعبد حدوث ما وقع لأوديب، ونحن لا نستطيع أن نفصل الإرادة هنا عن الفعل، وبالتالي فالتدبير تدبير إلهي.

فإذا كان هذا صحيحًا، فما هو دور ذلك الكاهن؟ هل كان لإرادته الذاتية أثر في سير حوادث المأساة؟ وهل كان يستطيع فيما لو اختلف إرادته وإرادة الإله أن يغير شيئًا من المقدور؟ فإذا لم يستطع - وهذا مسلم به - فما هي الجريرة التي يؤخذ بها؟

ألم يقض الشعب بقتله دون ذنب؟ أليست الجريمة التي ارتكبها قد كتب عليه سلفًا أن يرتكبها؟! إن إقحام إله المعبد لا بد أن ينتهي بنا إلى عد لوكسياس ضحية لا مجرمًا.

وعلى ذلك نرى أن باكثير يقع في الشرك، ويجد نفسه مسلمًا بالجبرية المطلقة، وهو الشيء الذي لم يرده حين كتب مسرحيته.

وثاني مآخذ المسرحية أن الأستاذ المؤلف اعتقد أن عدم إيمان أوديب بالنبوءة يعفيه مما تورط فيه، وما ساوره من شر، حين وجد نفسه يسير وفق تلك النبوءة خطوة خطوة.

فأوديب وكذلك جوكاستا كانا يعلمان بأمر النبوءة، ومع ذلك قتل أوديب لايوس فعلاً، وتزوج بجوكاستا، ولم يدر بخلده بعد هذا كله أنه من المستحيل إلا أن يكون هو ذلك الابن المنكود.

والمأخذ الثالث: هو أنه بعد أن تكشفت الحقيقة لم يطلعنا المؤلف على ما فعلته المأساة بأوديب وجوكاستا، فأوديب لم يقتل نفسه، ولم يفقأ عينيه، بل ظل بليدًا يفلسف المأساة، وكذلك جوكاستا، فهي تحاكي أوديب توفيق الحكم وتريد أن تتمسك بجبرية الواقع، وتتغافل عن الحقيقة، وهو تصرف غير مستساغ، فليس من السهل الاستخفاف بأرسخ القيم الأخلاقية التي انبنى عليه نظام الأسرة، وظل ثابت الأركان حتى عهدنا الراهن.

والمأخذ الرابع: أنه لو جردنا القصة من عناصرها الأصلية القديمة، وسلمنا بأن إله المعبد لم يكن له يد فيما حدث، فكيف تم للكاهن لوكسياس أن يهيمن على حوادث المأساة تلك الهيمنة، ويحبكها تلك الحبكة وهذا لا يتاح إلا لإله؟

لقد تحكم في مصير كائن قبل أن يولد، وراح يرسم له الخطط وينفذها فتنصاع الظروف له مدى يقارب الأربعين عامًا! وعندما يعتقد هذا الكائن المسكين أنه يقاوم ما رسم له، يجد نفسه منفذًا لخطط هلاكه التي رسمها الكاهن الجبار، مما لا شك فيه أن ما نسب لذلك الكاهن هو فوق قدرة الإنسان، لأن عوامل كثيرة أغفلها المؤلف تحول دون تحقيق أيسر الأهداف في بعض الأحيان.

الواقع أن الأستاذ باكثير أراد أن يصحح رأي الأستاذ توفيق الحكيم، فأتى بشخصية تمثل الإرادة الشريرة، شخصية تملك التدبير والتنفيذ، وقد خلقها في شخص لوكسياس الذي لم يعرف قبل باكثير، ثم أراد أن يعدل لأندريه جيد مسرحيته فيربط الفكرة بالحياة الواقعة ويشبع فيها الحركة مخففًا ضغط الفلسفة.

وأنت ترى أنها مهمة شاقة، بذل فيها الأستاذ باكثير جهدًا كبيرًا، وسخر غاية جهده الفني لخدمة هذه الأهداف، فحواره القوي، وحركته السريعة، وحدة خاطره اللامعة بين السطور، كل هذا لا يمكن أن يغفله ناقد نزيه.

وهو قد رمى إلى أن يرمز لموقفنا الحالي حيث يغتال بعض الأفاكين حقوق الجماعات باسم الدين، وأراد أن يحفز تلك الجماعات إلى اطراح الغفلة والعمل على إحباط كل ما يحاك ضدها من مؤامرات وبذل غاية الجهد في تلك السبيل، بدل الإذعان للواقع وترك الأمور تجري في أعنتها، وقد اتخذ أوديب وترسياس رمزًا لذلك الكفاح.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

نقد مسرحية مسمار جحا - أنور فتح الله(*)

افتتحت فرقة المسرح المصري الحديث موسمها التمثيلي هذا العام بمسرحية (مسمار جحا)، واختيار هذه المسرحية يعد نقطة تحول في اتجاه هذه الفرقة، فقد بدأت تتجه نحو المسرحية التي تستجيب لواقع الحياة المصرية، فتعالج مشاكلها، وتصور آلامها.

فالمسرحية تدور حول قضية البلد الأولى، قضية الحرية والاستقلال، وقد اختار المؤلف جوًا أسطوريًا ليبرز فيه الموضوع، ولجأ إلى الرمز للقضية المصرية، بقضية مسمار جحا، واستغل شخصية جحا الساخرة ليعبر بلسانها عن آلام المجتمع وأمانيه، وليبين بمنطقها القوي الساخر وجه الحق ووجه الباطل في قضية الحمل والذئب.

ولم يتخير المؤلف شخصية معينة لجحا، بل اختار شخصية خيالية ليتحرر من النطاق التاريخي الضيق، ومع هذا فإن شخصية جحا التركي كانت أقوى الشخصيات الجحوية تأثيرًا عليه.

ويجدر بنا قبل أن نعرض المسرحية أن نبادر فنسجل للأستاذ باكثير فضل السبق في إبراز شخصية جحا الساخرة في عمل فني، وكذلك نسجل له توفيقه في اختيار الموضوع الحي الذي تتحرك فيه هذه الشخصية، وبهذا توافر له ما لم يتوافر لغيره من عوامل النجاح، وهو الشخصية الروائية المحبوبة من الشعب، والموضوع الحي الذي يشغل الأذهان وخاصة في هذه الأيام.

والمسرحية تصور حياة جحا من جانبين: الجانب العام، والجانب الخاص.

أما الجانب العام فيصور الصراع بين جحا والشعب من ناحية، وبين

(*) الرسالة، ع٩٥٧، ٥/ ١١/ ١٩٥١م.

المستعمر ممثلاً في الوالي والحاكم من ناحية أخرى، وأحداث المسرحية الرئيسية تسير في هذا الخط لتحقيق الغرض الأول الذي يهدف إليه المؤلف، وهو علاج القضية التي تتصل بصميم الواقع المصري.

أما الجانب الخاص فيصور الصراع بين جحا وامرأته، ومن وراء جحا ابنته ميمونة وابن أخيه حماد، وتسير أحداث هذا الخط لتحقيق الغرض الثاني من المسرحية، وهو تصوير الجانب الإنساني في حياة جحا، ويبدو لنا أن المؤلف قد اعتمد على هذا الجانب ليستغل هذه الشخصية الساخرة في إثارة الضحك.

وسنستعرض المسرحية، ونتتبع المؤلف في هذين الخطين لنرى إلى أي حد وصل إلى تحقيق غرضه.

ففي مدينة الكوفة نرى جحا يعظ الناس أمام أحد المساجد، وعندما يتبين للوالي أنه يبصر الناس بما هم فيه من بؤس، يعزله من عمله، ويعود جحا إلى داره خائفًا من زوجته السفيهة السليطة اللسان، فيقابله ابن أخيه حماد ويشير عليه بأن يعمل في زراعة الأرض، وعندما يوافق جحا على ذلك يسمع دق الطبول، وإذا بالجراد قد سدت أرجاله الأفق وأتى على زرع البلاد.

ويثور الفلاحون على الملّاك، ويقود حماد الثورة، ويفاوض جحا الحاكم المستعمر، فيخلص الثوار من ظلم الملّاك، ويعينه الحاكم قاضيًا لقضاة بغداد، ونرى زوجته أم الغصن وقد صارت أخلاقها أسوأ مما كانت، وأفسدها البطر، وقد جمعت الخاطبات ليبحثن لابنتها عن زوج ثري، ويأتي حماد فيخبره جحا بأنه قد عزم على أن يقوم بعمل خطير من شأنه أن يجلي المستعمر عن البلاد، وذلك بأن يهيئ السبيل لتعرض أمامه قضية تشبه قضية البلاد، فيشتغل بها الرأي العام، ثم يفصل فيها بما يبطل حجة الغاصب الدخيل، ويتفقان على أن يهب جحا داره لحماد، فيبيع حماد

الدار ويشترط على مشتريها أن يبقى له حق التمتع بمسمار في جدارها.

وتعرض على جحا قضية المسمار، ويشهد الحاكم الأجنبي المحاكمة، ويثور الشعب على صاحب المسمار، وينتصر لصاحب الدار فيصيح حماد في الناس قائلاً: «ويلكم ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير، هذا صاحبه فيكم، مروه بنزعه أو فانزعوه بأيديكم»، وهنا يأمر الحاكم بالقبض على جحا ويفر حماد.

ويذهب الحاكم إلى السجن ليطلب من جحا إخماد الثورة ودعوة الشعب إلى السكينة، فيطلب منه جحا أن يجلو وجنوده من البلاد، فيأبى الحاكم.

وتشتد ثورة الشعب فيضطر المستعمر إلى الجلاء، ويخرج جحا من السجن، ويزوج ابنته من حماد رغم أنف امرأته.

هذا هو الخط الرئيسي للأحداث الذي يصور الصراع الأول في المسرحية.

وبتتبع هذا الخط نرى أن المؤلف قد أذاع سر مؤامرة جحا وحماد قبل عرض قضية المسمار، وبهذا قضى على عنصر التشويق في أهم أحداث المسرحية، فأضاع الأثر القوي لهذا المشهد الذي يرمز لقضية البلاد.

كذلك أخمد دخول امرأة جحا في مشهد القضية من حرارة الأثر النفسي، فأبطل فعل الأحداث السابقة لدخولها، وحول انتباه المشاهد عن قضية المسمار - وهي قضيته - إلى شكوى أم الغصن من زوجها، فقضي المؤلف بهذا على التركيز الذي يجب أن يوجه انتباه المشاهد إلى القضية.

ولقد كان مشهد مقابلة الحاكم لجحا في السجن طويلاً، فطال بذلك حديثهما عن الجلاء حتى أصبح الحوار مباشرًا بعد أن كان رمزيًا، ومال إلى النغمة الخطابية، وفقد بذلك الضباب الذي يكسو العبارات الرمزية التي تلمح للواقع فتجذب انتباه المشاهد ليتبين نفسه من وراء هذا النقاب الخفيف.

هذا وبخروج جحا من السجن، بعد أن جلا المستعمر عن البلاد، تنتهي الأحداث الرئيسية للمسرحية، وبذلك تنتهي المسرحية دراماتيكيًا، ولهذا فلا تأثير للأحداث اللاحقة، وكان من الخير أن تنتهي المسرحية في نهاية المنظر الخامس، وذلك لأن الحركة في المنظر السادس بدت بطيئة مملة لانعدام ما يشوق المشاهد أو يجذبه.

أما الخط الثاني الذي يصور الصراع بين جحا وامرأته والذي أراد المؤلف من ورائه أن يثير الضحك فيتلخص في إبراز سفاهة أم الغصن وشراستها في معاملة جحا، وكراهيتها لحماد، واستعانتها بالخاطبات ليبحثن لابنتها عن زوج ثري، وقد استنفد إبراز هذه النواحي جزءًا كبيرًا من المنظر الثاني والثالث والرابع، والمنظر السادس بأكمله تقريبًا، وقد أدى هذا التكرار في تصوير اللون الواحد في هذه المناظر إلى ركود الحركة المسرحية، وانعدام التأثير على المشاهد، فبدت هذه الأجزاء مملة إلى حد الضيق، وقد خلا أغلب هذه الأجزاء من المفارقات الطبيعية التي تشيع المرح وتثير الضحك، وذلك لأن المؤلف اقتصر على تصوير الشجار في صورة واحدة تقوم على الشتائم من ناحية أم الغصن، وردود جحا الفلسفية من الناحية الأخرى.

أما شخصية ابن جحا (الغصن) فقد خلقها المؤلف ليثير الضحك أيضًا، وأورد على لسانها بعض نوادر جحا المعروفة، كترغيبه الخاطبات في أخته بقوله إنها حامل في شهرها السادس، وقد أبرزه المؤلف أبله في أقواله وأفعاله، واقتصر على إبراز هذا اللون الواحد في كل مشهد ظهر فيه، فهو يبحث عن ديكه، ثم يتخيل أنه ذبح فيبكيه، وهو ينقلب ديكًا، وبهذا التكرار أبطل المؤلف الأثر الذي أراده لهذه الشخصية وهو إثارة الضحك.

أما النوادر التي أوردها المؤلف على لسان جحا وابنه، والتي استعارها من نوادر جحا التركي، فقد وفق في وضع بعضها في الأحداث التي تجعل لها دلالة

واقعية لقضية المسمار، وخطبة العيد، وحديثه عن الجمال، أما قصة القدور، وانقلاب الغصن ديكًا، وغير ذلك من النوادر التي فقدت تأثيرها الضاحك لأنها أصبحت (قديمة) بالنسبة للشعب، فكنا نرجو أن يستبدلها المؤلف بنوادر أخرى من خلقه تتصل بالأحداث وتسخر من بعض أمراضنا الاجتماعية.

وبعد، فقد دفعنا تقديرنا وإعجابنا بهذه المسرحية أن نعدد مآخذها وهي قليلة بالنسبة لمحاسنها، وأغلبها يقع في الخط الذي يصور الصراع الثانوي، أما الخط الذي يصور الصراع الرئيسي فقد كان أغلبه كاملاً من حيث البناء، وإنا لنحمد للمؤلف اتجاهه القومي في عمله الفني.

وقد قام بإخراج هذه المسرحية الأستاذ زكي طليمات، وسار في إخراجه على المذهب الإيحائي الذي اتجه إليه في السنوات الأخيرة، فكان موفقًا في خلق الإطار المادي، وبرزت رمزيته في منظر السجن حيث تعاونت الأضواء الخافتة مع المنظر على إشاعة جو السجن القاتم الرهيب، وقد نجح في تحريك المجموعة، وأحسن استغلالها في إحياء الجو النفسي وخاصة في منظر المحاكمة.

وقام الأستاذ سعيد أبو بكر بدور جحا، فاستطاع بفهمه العميق لهذه الشخصية، وأدائه الطبيعي، أن يصور الألوان العاطفية المختلفة التي رسمها المؤلف.

وقام الأستاذ عبدالرحيم الزرقاني بدور الحاكم المستعمر، فأفصح بحركاته الهادئة الرصينة عن غطرسة الغاصب وتبلد إحساسه وموت ضميره، وعبر بعبارته القوية العميقة عن منطق الظالم الذي يصم أذنيه عن سماع صوت الحق القوي.

وقام الأستاذ عبدالمنعم إبراهيم بدور (الغصن)، فنبعت الحياة في هذه الشخصية الخفيفة، واستطاع تجسيم خطوطها الدقيقة بأدائه الطبيعي.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

مسمار جحا.. رد على تعقيب - أنور فتح الله(*)

في العدد الماضي من الرسالة تفضل الصديق الكريم الأستاذ علي أحمد باكثير بالتعقيب على نقدنا لمسرحيته (مسمار جحا) المنشور في العدد رقم ٩٥٧.

ونحن إذ نشكره على اهتمامه بالتعقيب على النقد سنتناول التعقيب بالرد لنوضح رأينا في القضايا الفنية التي أثارها.

استهل المؤلف تعقيبه بالرد على المأخذ الأول الخاص بإذاعة سر مؤامرة جحا وحماد قبل عرض قضية المسمار، فاتفق معنا على أن إخفاء المؤامرة يقوي عنصر التشويق، وخالفنا في أن كشف المؤامرة قد أضاع الأثر القوي لهذا المشهد، لأنه يرى أن كيفية تنفيذ المؤامرة وما فيها من جدة وطرافة لا يؤثر معها انكشاف المؤامرة في خطوطها الأولى.

وجوابنا على ذلك أن هذا المنطق يستقيم لو أن المؤامرة أحبطت ولم تنفذ، إذن لما كان هناك قضاء على عنصر التشويق، أما والمؤامرة قد نفذت من خطوطها الرئيسية فإن الكشف عنها قد قضى على التشويق في أهم أحداث المسرحية، وأضاع الأثر النفسي للحادث، ولا تغني الجدة والطرافة شيئًا في هذه الحالة لأنها ليست بذات أهمية بالنسبة للحادث الرئيسي، بل إن الكشف عن هذه المؤامرة قضى على الرمزية في مشهد قضية المسمار، فأصبح مباشرًا وفقد بذلك مضمونه الرمزي، فبدلاً من أن يترك المشاهد يتبين بنفسه ويلمس قضيته من خلال المشهد الرمزي جاءه المؤلف بمرآة صريحة، وقال: «انظر في هذه المرآة لترى وجهك»، وكنا نرجو أن يبدو مشهد المؤامرة على المسرح في نفس الصورة المطبوعة من المسرحية، إذ لا فرق في البناء المسرحي بين المسرحية المعروضة

(*) الرسالة، ع٩٦٠، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م.

والمسرحية المطبوعة، فعنصر التشويق يجب أن يتوفر في كل منهما.

وقد رد المؤلف على المأخذ الثاني الخاص بدخول امرأة جحا في مشهد القضية، فقال: «إن دخولها كان أساسيًا لأنها طرف ثالث في النزاع، وأنها لا يعنيها هدف زوجها القومي، وأن ذلك يجلو جانبًا من شخصيتي جحا وامرأته، وهو عدم استحيائها من كشف دخائل بيتها، وأن دخول أم الغصن تم في خلاله تحول غانم من التشدد إلى التسامح عندما رشاه الحاكم، وسنحاول الرد على هذه الأسباب الأربعة.

أما السببان الأولان فلا ضرورة لهما لأن المؤلف أغنى المشاهد عن التساؤل عن موقف أم الغصن بعد خروجها من الدار، وأبرزها في الصورة التي أرادها لها في نهاية المنظر الثالث عندما أرادت طرد حماد من الدار فأجابها بأنه لن يخرج من داره، وكذلك في أول المنظر السادس عندما جعلها تلعن حمادًا لأنه كان السبب في إخراجها من الدار، أما من حيث جلاء ذلك الجانب من شخصيتي جحا وأم الغصن فكان في مقدور المؤلف إبراز ذلك في غير مشهد القضية، ومن حيث تحول غانم بعدما رشاه الحاكم فكان من السهل إبراز ذلك في صورة أوضح ودون حاجة إلى دخول أم الغصن، وذلك بأن ينتحي الحاكم بغانم في أحد جوانب المسرح ويسر إليه ببضع كلمات، وإذن فلم تكن هناك ضرورة لدخول أم الغصن في مشهد القضية، وليس من شك في أن دخولها لم يحبس الأثر النفسي مؤقتًا في صعوده، كما يقول المؤلف، بل إنه قضى عليه لتحول انتباه المشاهد ونفوره من هذه المرأة الثقيلة الظل.

أما قول المؤلف بأن العرض على المسرح قد جاء مصدقًا لوجهة نظره، فجوابنا عليه أننا إنما استقينا وجهة نظرنا هذه من العرض على المسرح فسجلنا الأثر الذي انطبع في النفس، وأعتقد أن نظرة الناقد أكثر تجردًا من نظرة المؤلف، لأنه إنما ينظر إلى عمله الفني كقطعة منه عزيزة عليه.

وفيما يختص بالمأخذ الثالث الخاص بمشهد السجن، وما أخذناه عليه من طول، وتحول في الحوار من الرمزية إلى المباشرة... إلخ، فقد قال المؤلف إنه لم يعد للرمزية مكان فيه بعد ما صار الصراع بين جحا والحاكم صريحًا، وإنه احتفظ بقدر كبير من رمزية التعبير، ونحب أولاً أن نلفت النظر إلى أننا نقصد الرمزية بين واقع المسرحية والواقع الحاضر، والذي نلاحظه أن المؤلف جعل الواقع المسرحي مطابقًا للواقع الذي نعيش فيه، وبهذا مزج المشاهد من واقع المسرحية إلى واقعه الحي، ولم يعد مندمجًا في الحياة التي يراها على المسرح، وكان على المؤلف أن يخالف الواقع في بعض الخطوط ليخدع المشاهد، ويجتذبه إلى المسرح، أما القول بأن النغمة الخطابية كانت في مواضع خاصة لا تصلح فيها غير هذه النغمة لتساوق الحالة النفسية فذلك ما نخالف فيه المؤلف، لأن الصدق في تصوير الحالة النفسية يؤدي إلى الطبيعة، أما النغمة الخطابية فتميل إلى المبالغة، وفي المبالغة افتعال وخروج على الطبيعة.

وقد رد المؤلف على المأخذ الرابع الخاص بانتهاء المسرحية دراماتيكيًا في نهاية المنظر الخامس، بأن هناك من يخالفني في هذا الرأي.. إلخ، وإيضاحًا لوجهة نظرنا نقول إنه وإن كان خط الصراع بين جحا وامرأته هو الخط الرئيسي في بناء هيكل المسرحية، إلا أن هذا الخط يعتبر خادمًا لخط الصراع الرئيسي، ولما كانت وظيفته إبراز هذا الخط فيجب أن ينتهي حيث ينتهي الصراع الرئيسي.

ومن حيث المأخذ الخامس الخاص باقتصار المؤلف في تصويره لشخصية أم الغصن على إبراز اللون الواحد، وتعقيب المؤلف على ذلك بأنها شخصية محورية، والشخصية المحورية تكون دائمًا مكتملة النضج من بدء الرواية، نقرر أننا لا نعارض هذا الرأي، ولكننا نعارض ذلك التكرار في عرض اللون الواحد في كل منظر ظهرت فيه أم الغصن، وكان على المؤلف أن يوزع تصويره لجوانب هذه الشخصية على

المناظر التي ظهرت فيها، لا أن يعرض الجوانب المختلفة لهذه الشخصية في كل منظر ظهرت فيه، وذلك دون مساس بموقفها من الصراع الذي تمثل أحد طرفيه.

أما شخصية الغصن فقد عقب المؤلف على نقدنا لها بأنها تنطوي على سيكولوجية دقيقة، وأن هذا البله شديد التعقيد، فهو واسع الخيال جامحه، وهو يجمع بين المتناقضات من ذكاء وبلاهة في وقت واحد، والاقتصار على اللون الواحد وهو الاهتمام بديكه أمر ضروري لبيان مراحل التطور النفسي لهذه الشخصية، ثم راح المؤلف يسرد علينا قصة التطورات النفسية.

وجوابنا على ذلك من ناحيتين، الناحية السيكولوجية والناحية الفنية، أما عن الأولى فنلاحظ التناقض في تصوير شخصية الغصن لجمعها بين البله والذكاء وسعة الخيال، فالبله كما هو معروف علميًا درجة منخفضة من درجات الضعف العقلي، ولا يمكن بحال أن يتصف صاحبه في نفس الوقت بالذكاء، لأن الذكاء درجة مرتفعة من القوة العقلية، وسعة الخيال تستلزم قدرة عقلية تسمو على درجة البله، والشخصية التي تجمع بين البله والذكاء وسعة الخيال غير موجودة أصلاً في الحياة من الوجهة العلمية، وبهذا يكون التصوير السيكولوجي لهذه الشخصية متناقضًا.

ومن الناحية الفنية، فإن تصوير هذه الشخصية كان قاصرًا على إبراز البله في دائرة واحدة هي قصة حب الغصن لديكه عرجون، وهذه الدائرة تعاد وتتكرر في لون واحد.

وأخيرًا فنحن نرى أن هذه الشخصية زائدة، ولا ارتباط بينها وبين أحداث المسرحية، ولو حذفناها لما تأثرت الأحداث بذلك.

وبعد، لعلي أكون قد أخلصت في نقدي لمسرحية المؤلف الصديق ليصل بفنه إلى الكمال الذي أرجوه له.

ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل - محمود أمين العالم(*)

ذهبت إلى مسرح (ميامي) لأشاهد مسرحية (حبل الغسيل) للأستاذ علي أحمد باكثير، والأستاذ باكثير فنان جاد، له تاريخ أصيل في المسرح الشعري والنثري على السواء في بلادنا، وكنت أسمع من باكثير أنه مضطهد في مسرحه، وأن مسرحياته لا ترى النور.

فذهبت لأتعرف من جديد على مسرحه، ولأستمتع بكلمته الأخيرة بعد سنوات طويلة من الانتظار، ذهبت لأعرف أي نوع من الغسيل ينشره باكثير على الناس بعد هذا العمر الطويل الزاخر بالخبرات الإنسانية والفنية، والحق أنني منذ افتتاح المسرحية أصبت بخيبة أمل لم تفارقني حتى بعد أن فارقت مقعدي في نهاية المسرحية، إنها ليست مسرحية على الإطلاق، إنها ثلاثة فصول من الثرثرة والاستطراد والانتقال من موضوع إلى موضوع، ثلاثة فصول من الإستكشات السطحية التي تلصق ببعضها إلصاقًا، ثلاثة فصول من السباب والشتائم والاتهامات، ثلاثة فصول من الحوار الممل الذي لا جمال فيه ولا رونق ولا شعر.

ماذا حدث لباكثير؟ بعد هذا العمر الطويل من التحصيل والخبرة من مدارسة أصول المسرح وممارسة التأليف المسرحي ينتهي إلى هذه الحصيلة، لماذا؟ وكيف؟

ولست أتعرض الآن لمضمون المسرحية، لمعناها أو مغزاها، ولكني أتكلم عنها من حيث الفن وحده، على أن مأساتها الفنية نابعة في الحقيقة من مأساة موضوعها ومضمونها.

والمسرحية تعريض مباشر بشلة من الشلل تسيطر على الحياة المسرحية في

(*) المصور، ع٢١٣٢، ٢٠/٨/ ١٩٦٥م.

بلادنا، وتسيطر كذلك - كما تقول المسرحية - على الجرائد والمجلات، وهي شلة كانت تزعم الحياد، ثم انقلب حيادها فأصبح انحيازًا واضحًا (زي الشفق الأحمر)، ومن شلة ملحدة، يتزوج واحد منها من امرأة شبه أجنبية لا لسبب إلا لأنها ملحدة، وأحدهما يتنكر لاسمه، كان اسمه نجم الدين فشطب الدين مكتفيًا باسم نجم، وهو ضد اللغة العربية ويعاديها، ولا يكتب إلا بالإنجليزية، ويحتقر وحدة اللغة العربية.

والشلة في مجموعها شلة متحللة الأخلاق، فاقدة للقيم، انتهازية، وتنتهي المسرحية بافتضاح أمر الشلة واحدًا بعد واحد، أحدهما سجن لتدليسه في أمور التموين، وآخر يجن لأن زوجته هربت منه، وثالث ورابع يقترب رويدًا من حافة الجنون، وهكذا بعد أن كانت لهم السطوة، بعد أن كانوا وحدة واحدة يقف على رأسهم (أبو الديوك) يخدمون بعضهم البعض في غير كفاءة، أخذوا ينهارون: واحد يسجن، وآخر يجن، وثالث يتمرد وهكذا.

وفي مواجهة هذه الشلة من الديوك هناك أسرة شعبية بسيطة هي أسرة مكوجي هو عم أبو حنفي وزوجته وابنه حنفي، وشلة الديوك تعمل على أن تحرم هذا المكوجي الطيب من رزقه، فالحوش الذي يستخدمه لنشر غسيله تريد تحويله إلى حديقة، وهي تحرمه من نشر غسيله أثناء احتفالاتها التي تعقدها في هذا الحوش، وواحدة من زوجات الديوك تلقي بالماء القذر في هذا الحوش مما يوقعه في غرامات، بل تسعى لتلويث غسيله، وابنه حنفي يحب التمثيل ولكنه لا يجد سبيلاً لممارسته، وتسعى الشلة لاستغلال حبه للتمثيل لإقناع أبيه بالتخلي عن الحوش لهم.

والمسرحية بهذه العناصر العامة كان من الممكن أن تصاغ صياغة فنية ما، بصرف النظر عما تريد أن تقوله للناس، فإن ما قالته لهم قالته بطريقة لا فن فيها

ولا مسرح، قالته بالخطب والمناقشة المتصلة، وانعدام الأحداث وجمود الحركة وتخلف البناء، بل انعدام هذا البناء.

ولهذا جاءت المسرحية - كما ذكرت - مجموعة من الإستكشات والتعابير المباشرة والمواقف الهزلية والشخصيات الكاريكاتورية، ومجموعة من الأحكام المبتورة والآراء المفروضة والحوار المفتعل، وكذا تمضي المسرحية لا تحكمها فضيلة واحدة من فضائل الفن، ولأكن صريحًا إنني أخشى أن يقول باكثير: هذا واحد من الشلة انفعل لهجوم المسرحية على الشلة، فراح يهاجم المسرحية، وأحب أن أؤكد لباكثير أنني لا أكتب هذا دفاعًا عن أحد، بل دفاعًا عن الفن والحقيقة، بل دفاعًا عن باكثير نفسه، لأنني أحس في عمله هذا انزلاقًا خطيرًا إلى مستويات غير لائقة بحكمته ووقاره وثقافته، وأقول كذلك لباكثير إن مأساة هذه المسرحية الخالية من المأساة، إنها كتبت بغير روح الفن، كتبت بروح الغضب الأسود والانفعال الحاد، كتبت بعاطفة لم يوجهها العقل، ولم يصقلها الاتزان، ولهذا جاءت صرخات وشتائم واتهامات خالية من المعالجة المقنعة، ما أسهل أن تقول إن فلانًا تزوج فلانة لا لشيء إلا لأنها ملحدة! وما أسهل أن تقول إن هذه الشلة قد اختارت مسرحية لرجل من الرجال وكانت مسوغات الاختيار أنه شوهد مفطرًا في رمضان! ما أسهل أن نتهم الاستعانة بأي أجنبي في فن الإخراج عملاً غير قومي! ما أسهل أن تصور معركة الفصحى والعامية على هذا النحو الركيك على خشبة المسرح، في الوقت الذي يكتب باكثير نفسه مسرحيته باللغة العامية، ويتهم من يفعلون هذا بالخيانة للقومية العربية، ما أسهل أن يقال هذا على خشبة المسرح، على أن هذا يجعل من خشبة المسرح منبرًا للخطابة لا منصة للفن، على أن هذا كذلك لا يقنع أحدًا بشيء، إنما يملأ العلاقات بين الناس بسوء الظن وسوء التقدير، ولا يغذي العقول والقلوب بشيء طيب.

ماذا فعل باكثير في مسرحيته هذه؟ إنه انفعل انفعالاً ذاتيًا خالصًا، وصاغ انفعاله بطريقة مباشرة، خلافه مع أحمد حمروش، تناقضه مع لويس عوض، رأيه في قضية الفصحى والعامية، إنها مسائل ما أكثر ما يتحدث عنها باكثير بانفعال، ومن حقه أن يستفيد بانفعاله هذا استفادة فنية، من حقه أن يعتصر من خبرته الحية ومن أفكاره عملاً فنيًا، أما أن يستبقي انفعاله مجرد انفعال، ورأيه مجرد رأي، وسبابه مجرد سباب، وأحكامه الذاتية مجرد أحكام ذاتية، بغير معالجة فنية، فإنه يجعل من خشبة المسرح - كما ذكرت - منبرًا للخطابة أو ساحة للعراك غير الفني بل غير المفهوم في كثير من الأحيان، ماذا يفهم المشاهدون لمسرحياته من صرخاته على المسرح بأن رمسيس (يقصد لويس) هو السبب، وهو وش النحس أو ما شابه ذلك، ماذا يفهم المشاهدون من سبابه الزاعق للأدباء من القوميين السوريين من أمثال عقل وأدونيس وغيرهما؟ إنه بغير شك محق في إدانته للقوميين السوريين، وقد يكون محقًا في رأيه حول هذه القضية أو هذا الكاتب، ولكن لا سياق للمسرحية من حيث الحدث يعطي منطقًا لهذه الصرخات المدوية على خشبة المسرح، وما أكثر الغمزات التي تمتلئ بها هذه المسرحية، والتي لا يدركها إلا من يدرك مشكلة باكثير مع المسرح القومي، وخلافات باكثير الفكرية مع غيره من المفكرين.

ما أخطر أن يكتب الفنان انفعاله بطريقة مباشرة، الفن انفعال، ولكنه انفعال معالج، انفعال موجه، انفعال مرتبط ببناء ومعمار وهدف، ومسرحية باكثير هذه ليست إلا نفثة غضب، ليست إلا رد فعل عاطفي خالص، لم توجه روح الفن، ولكن من حقنا أخيرًا أن نتساءل: ماذا يريد أن يقوله باكثير للناس؟ هل يريد أن يدين الانتهازية والوصولية والتحلل الخلقي والخروج على قيم المجتمع؟ لو وضح هذا فإننا نرحب بمضمون المسرحية، ولكن المسرحية في الحقيقة تنسب هذه

الاتهامات إلى ما يطلق عليه بالشلة التي تسيطر على المسرح، والشلة التي يلمز ويغمز إليها في مسرحيته، هي التي قدمت منذ ١٩٥٦م حتى اليوم أجمل المسرحيات وأكثرها حيوية وجدة وأصالة، أنا لا أعرف بالدقة قصة باكثير مع الفرقة القومية، لكني لا أستبعد أن تكون هنا أو هناك أخطاء ولا أحد يدافع عن الخطأ، على أن هذا شيء والحكم على الحركة المسرحية كلها باسم الخطأ شيء آخر.

أما القضية الثانية التي يثيرها باكثير وهي قضية الدين، فلا أدري لمصلحة من يثير هذه القضية اليوم في بلادنا؟ لست أعرف أحدًا يرفع راية الإلحاد في بلادنا، ولست أعرف أحدًا يحض الناس على الإلحاد، ولست أعتقد أن هذه هي القضية التي تكتب من أجلها المسرحيات، في الوقت الذي تتكدس مشاكلنا وواجباتنا الاجتماعية، إن قضية الدين جزء من مخطط كبير يستخدم هذه الأيام على نطاق الوطن العربي كله للإساءة إلى حركة التقدم الاجتماعي والوحدة القومية.

هناك من يسخرون من رايات الكفاح الوطني، ومن رايات التقدم الاجتماعي، ومن رايات الوحدة القومية، باسم راية الدين، وباسم المعركة ضد الإلحاد، وهم في الحقيقة لا يدافعون عن الدين بقدر ما يسعون لإثارة الفتن، وبعث الخلافات، وتشتيت النضال، وتفتيت قوى التقدم، إن أخشى ما أخشاه أن تكون مسرحية باكثير جزءًا من هذا المخطط الغريب.

لقد نشر باكثير مسرحيته هذه في إحدى المجلات، وكان نشرها جزءًا من حملة تمثلت في مقالات أخرى تهدف إلى تنفيذ الهدف نفسه، هدف إثارة الفتن الدينية والعنصرية، وشغل الناس عن قضاياهم الأساسية، واليوم ما أسرع ما نبصر بهذه المسرحية على خشبة المسرح تمارس وظيفتها تلك على مستوى جديد، وأمام جمهور جديد، ولهذا فلست متجنيًا عندما أقول إن تقديم هذه المسرحية على مسرح (ميامي) إنما هو مسرحية أخرى لا يقصد بها وجه الفن، إن لجنة من

لجان القراءة لم تقر هذه المسرحية في ما أعرفه، بل فرضت المسرحية فرضًا على المسرح رغم رداءتها الفنية، ماذا يجري في حياتنا الثقافية؟ باسم من؟ ولمصلحة من؟ لقد غضب باكثير ونفث غضبه في مسرحية رديئة، ونشر مسرحيته كذلك في إحدى المجلات، حسنًا أما يكفي هذا؟ لا.. لا بد كذلك أن يصبح غضبه وأن تصبح مسرحيته الرديئة غذاء الجماهير الشعبية، ومنبرًا للدعوة الخاصة في هذه المرحلة من حياتنا، في الوقت الذي تتعثر فيه أعمال فنية أخرى أكثر كفاءة، وأسلم قصدًا، وأنفع موضوعًا، إنه أمر مؤسف حقًا.

على أنني رغم هذا كله لا أملك إلا أن أقول كلمة مخلصة أخيرة لباكثير، فلست أشك في إخلاصه وجديته، ولكني أخشى عليه من هذا الانفعال الذي يضيق به صدره، وتقصر كفاءته الفنية، ويحرمه من الاستبصار بمتطلبات حياتنا الثورية الجديدة، وأتمنى أن أستمتع بعمل جديد له أكثر إتقانًا وموضوعية.

المصادر والمراجع

المصادر

الكتب:

- إخناتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢.
- أزهار الربا في شعر الصبا، علي أحمد باكثير، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٨م، ٥٦
- حبل الغسيل، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة.
- الدكتور حازم، علي أحمد باكثير، مطبوعات مكتبة مصر.
- الدنيا فوضى، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.
- ديوان الشرنوبي، تقديم علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت.
- سر الحاكم بأمر الله، علي أحمد باكثير، مطبوعات مكتبة مصر.
- شعراء حضرموت، علي أحمد باكثير، مخطوط، بوساطة د. محمد أبو بكر حميد.
- علي أحمد باكثير.. آراء وأحاديث، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٨٩م.
- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة.
- قصر الهودج، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة.
- مقدمة في الأدب الروماني الحديث، علي أحمد باكثير، نقلاً عن باكثير الوجه الفكري، د. محمد أبو بكر حميد، مخطوط.

الدوريات:

- دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية، علي أحمد باكثير، مجلة الآداب، العدد الخامس، مايو ١٩٦٩م.
- رد على نقد مسرحية (حبل الغسيل)، علي أحمد باكثير، المصور، ع٢١٣٤، ٣/ ٩/ ١٩٦٥م.
- سياحة في كتاب، علي أحمد باكثير، التهذيب، ع٤، سيئون، ١٣٤٩هـ.
- لغة المسرح الحائرة.. إلى أين؟ لقاء مع علي أحمد باكثير وغيره، الجمهورية، ع٤١٣٣، ١٥/ ٤/ ١٩٦٥م.
- لقاء مع باكثير، المسرح، ع٣١، القاهرة، ١٩٦٦م.
- مسرحيتي القادمة، علي أحمد باكثير، الأدب، ع١١، فبراير ١٩٥٩م.
- ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون، علي أحمد باكثير، النهضة الحضرمية، ع٦ و٧، سنغافورة، يوليو ١٩٣٣م.
- مسمار جحا، علي أحمد باكثير، الثقافة، ع٦٧٤، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م.
- مأساة أوديب: رد على نقد، علي أحمد باكثير، الأديب المصري، مايو ١٩٥٠م.

المراجع

الكتب:

- الإتقان في علوم القرآن، الإمام السيوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
- إتمام الأعلام، د. نزار أباظة ومحمد المالح، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م.
- إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت، عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف، دار

المنهاج، بيروت، ٢٠٠٥م.

- أساس البلاغة، الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
- بعيدًا عن الشعر قريبًا من النثر، د. عبدالله حسين البار، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ٢٠١٢م.
- البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل باكثير، محمد بن محمد باكثير، تحقيق عبدالله محمد الحبشي.
- الجامع، محمد عبدالقادر بامطرف، دار الهمداني، عدن، ط٢، ١٩٨٤م.
- شعراء اليمن المعاصرون، هلال ناجي، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٦٦م.
- صحيح البخاري، الإمام البخاري، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٧٥م.
- الصفقة، توفيق الحكيم، مكتبة مصر، القاهرة.
- صلة الأهل بتدوين ما تفرق من مناقب بني فضل، محمد بن عوض بافضل، ١٤٢٠هـ.
- عباس العقاد ناقدًا، عبدالحي دياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
- عشرة مداخل لقراءة الشعر، د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.
- عصر الدول والإمارات (٥)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤١، ١٩٩٦م.
- علم قراءة اللغة العربية، د. حسني عبدالجليل، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م

- علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، د. عبدالحكيم الزبيدي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م.
- علي أحمد باكثير رائد الشعر الحديث، د. عبدالعزيز المقالح، دار الكلمة، صنعاء.
- علي أحمد باكثير سنوات الإبداع والمجد والصراع، د. محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠١٠م.
- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، ١٣٠٠هـ.
- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، د. ت.
- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباب الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.
- قصتي مع تراث باكثير، د. محمد أبو بكر حميد، شعبة سيئون لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٩٦م.
- لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.
- اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
- المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، دار المعارف.
- مسرح باكثير، د. مديحة عواد سلامة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦م.

- مع علي أحمد باكثير، عمر بن محمد باكثير، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٨٥م.
- معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، محمد العدناني، مكتبة لبنان، ١٩٩٩م، المقدمة.
- معجم لغة الحياة اليومية، د. محمد الجوهري، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، دار المعارف، ١٩٦١م.
- النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، عبدالإله الصائغ، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٠م.

الدواوين:

- ديوان ابن عبيدالله السقاف، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٥٩م.
- ديوان أبي تمام، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٩م.
- ديوان ابن زيدون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٣، ١٩٦٥م.
- ديوان البحتري، شرح وتحقيق د. يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ديوان بدر شاكر السياب، المقدمة، ناجي علوش، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.
- ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت.
- ديوان المجاج أو المرسلات، عبدالله أحمد بن يحيى، مطابع سجل العرب، ١٩٧٢م.

الدوريات:

- رد على تعقيب، أنور فتح الله، الرسالة، ع٩٦٠، ٢٦/ ١١/ ١٩٥١م.
- مأساة أوديب، عرض ونقد: أحمد عباس صالح، الأديب المصري، إبريل ١٩٥٠م.
- ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل، محمود أمين العالم، مجلة المصور، ٢٠/ ٨/ ١٩٦٥م.
- مسمار جحا، عبدالفتاح البارودي، الثقافة، ع٦٧١، ٥/ ١١/ ١٩٥١م.
- نقد مسرحية مسمار جحا، أنور فتح الله، الرسالة، ع٩٥٧، ٥/ ١١/ ١٩٥١م.
- الوعي النقدي وحدود التجديد في شعر باكثير، د. عبدالمطلب جبر، التواصل، ع٧، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، يناير ٢٠٠٢م.

الرسائل العلمية:

- ديوان عبدالصمد باكثير، تحقيق أحمد علي بايمين، رسالة ماجستير، جامعة عدن، ٢٠٠٤م.
- محمد بن محمد باكثير وجهوده النحوية واللغوية، عمر محروس باقديم، رسالة ماجستير، جامعة حضرموت، كلية التربية، ٢٠٠٨م.
- مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، معتز سلامة أحمد، رسالة ماجستير، جامعة بني سويف، كلية الآداب، ٢٠١٠م.

المخطوطات:

- باكثير.. الوجه الفكري، د. محمد أبو بكر حميد، مخطوط.
- تنبيه الأديب الغريب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب، عبدالرحمن بن عبدالله باكثير، مخطوط رقم ٧٠٧٧، المكتبة الأزهرية، القاهرة.

الفهرس

مقدمة د. عبدالحكيم الزبيدي ٥
مقدمة المؤلف ٩
الفصل الأول: مكونات باكثير الثقافية ومصادر نقده ١٣
المبحث الأول: مكونات باكثير الثقافية ١٥
المبحث الثاني: مصادر نقد باكثير ٢٠
١- كتاب (شعراء حضرموت) ٢٠
٢- كتاب (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) ٢٧
٣- المقدمات ٢٨
٤- المقالات واللقاءات ٢٨
الفصل الثاني: نقد الشعر ٢٩
المبحث الأول: الرؤية والقضايا ٣١
المبحث الثاني: النقد التطبيقي ٤٤
الفصل الثالث: نقد النثر ٥٥
المبحث الأول: الرؤية والقضايا ٥٧
المبحث الثاني: النقد التطبيقي ٧٣
مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم ٧٤
نقد باكثير لمسرحياته.. مسرحية (سر الحاكم بأمر الله) ٧٩
مسرحية (الدكتور حازم) ٨٢
مسرحية (مأساة أوديب) ٨٦
الفصل الرابع: مراجعات باكثير لناقديه ٨٩
المبحث الأول: حول مسمار جحا ٩١

المبحث الثاني: حول مأساة أوديب ١٠٧
المبحث الثالث: حول حبل الغسيل ١١٧
النصوص النقدية ١٣١
أولاً: نصوص باكثير النقدية.. سياحة في كتاب (الموازنة) للآمدي ١٣٣
الالتزام في الأدب ١٣٨
ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون ١٤٥
مقدمة ديوان الشرنوبي ١٦٥
نقد مسرحية الصفقة ١٧٣
مسرحيتي القادمة ١٨٢
دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية ١٩٠
الأصالة العربية ٢٠٠
ما المخرج.. وكيف السبيل إلى الخلاص؟ ٢٠٧
تعقيب على نقد فتح الله لمسرحية مسمار جحا ٢١٢
تعقيب على نقد عبدالفتاح البارودي لمسرحية مسمار جحا ٢١٨
مأساة أوديب.. رد على نقد ٢٢٨
ماذا يقول محمود أمين العالم عن مسرحية حبل الغسيل ٢٤٠
ثانيًا: مقالات من راجعهم من ناقديه.. نقد مسرحية (مسمار جحا) لعبدالفتاح البارودي ٢٤٦
مأساة أوديب.. عرض ونقد أحمد عباس صالح ٢٥٢
نقد مسرحية مسمار جحا - أنور فتح الله ٢٦٠
مسمار جحا.. رد على تعقيب - أنور فتح الله ٢٦٥
ماذا يقدمه باكثير على حبل الغسيل - محمود أمين العالم ٢٦٩

المصادر والمراجع ٢٧٥
الفهرس ٢٨١