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.