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.