

بأثير: رائد المسرح الإسلامي بيه الذئعة الإنسانية والمطالب الدرامية

محمد من عبدالله

أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، مصر

الملخص

العلاقة بين الشعر والمسرح ذات جذور تاريخية وطبائع فنية، وحين اتصلت وسائل التشخيص عند العرب بالمسرح الغربي كانت سطوة الواقع غالبية هناك، فألقت طابعها على بدايات المسرح العربي. من هنا يمكن القول إن مسرح باكثير - الذي يستحق بجدارة أن يوصف بأنه الرائد الثاني لفن المسرح - هو الذي أعاد قراءة المنابع وتمثل الروافد وإعادة الصياغة على أسس تلتقي فيها الإنسانية بالعروبة والإسلام، وهكذا صب سبائك مسرحياته في ضوء هذا المنشور الثلاثي الكاشف لفضرة الله التي فطر الناس عليها، والغايات العليا لدينه الحق، وجماليات الفن المسرحي حسب أصوله المقررة عند السابقين إليه . إن مسرحيات مثل : إختاتون ونفرتيتي المستمدة من التاريخ الفرعوني القديم، ومثل «مأساة أوديب» المستمدة من أساطير الإغريق، ومثل «سر الحاكم بأمر الله» المستمدة من العصر الوسيط، ومثل : «هاروت وماروت» المستمدة من تاريخ بابل، ومثل : «التوراة الضائعة» المستمدة من أحداث قريبة من زماننا .هذه المسرحيات على تنائي المسافات الزمنية بينها، والاختلاف الواضح بين موضوعاتها، وتفاوت أدوات الصراع فيها .. فإنها تلتقي عند : التزام التعامل مع مفهوم القيمة، والانتصار للمثل العليا من زاوية الإدراك الإنساني الحائر بين أسئلة لا يكاد يجد لها حلاً، وأهداف تمثل بالنسبة إليه المدينة الفاضلة التي يسعى إليها . لقد تصرف باكثير في تشكيل مسرحياته وفق الأصول المستقرة لجماليات فن المسرح : ما بين القضية المصوغة في مقدمة منطقية، وشخصيات إنسانية قريبة إلى تجاربنا الحياتية، وصراعات مهما شذت وسأتلها فإن الطبائع شهدتها ولا تزال تشهدا، ويبقى المعنى الكلي للمسرحية يراوح بين الواقع والتمني، بين الحقيقة والرمز، معبراً عن غاية كاتب مسرحي عظيم لم يتخل في أي عمل من أعماله عن التفاؤل بالمستقبل الإنساني .

تتعاقب عناصر قضية علاقة التوافق أو التضاد في مسرحيات علي أحمد باكثير بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، ونظرها من خلال تبيان ما تعنيه النزعة الإنسانية، أما حاجات البناء الدرامي ومطالبه فقد تكفلت بها دراسات فن المسرحية، وهي نوع من الاجتهاد الشخصي، استخرجه كُتاب المسرح بالتجربة عبر العصور، واستقروا - في جملتهم - على أنها - حال وجودها - تحقق لبنية المسرحية أعلى درجات جمالياتها، التي هي الغاية والنهاية المأمولة لأي إبداع مسرحي.

1 - باكثير رائد المسرح الإسلامي : بين القبول والتحفظ

أول ما نقف عنده إقحام وصف باكثير⁽¹⁾ بأنه رائد المسرح الإسلامي؛ إذ كان يمكن، أو ينبغي الاستغناء عن هذا الوصف الذي يأخذ في موقعه بالعنوان شكل «المصادرة»؛ إذ يبدأ بتسليم الريادة إليه، وهو مسبوق في هذا المجال، ولكننا - حتى مع سبق الزماني - نثبت الريادة لباكثير؛ لأننا نفرّق بين السبق والريادة⁽²⁾. وفي هذا الحكم المعترض أيضاً وصف مسرح باكثير بأنه «إسلامي»، وهو ما تثار حوله محاذير؛ فعند فريق مدقق أن أوصافاً مثل: العمارة الإسلامية، البنوك الإسلامية، المسرح الإسلامي .. إلخ. تبنى على تصور خاطئ أو - على الأقل - متوسع يغري بمعارضة ما عداه بوصفه ليس إسلامياً، وإنما الصواب أن تنسب هذه المنجزات إلى المسلمين، وليس إلى الإسلام في ذاته. إن باكثير يعرف عن يقين بوجود محاذير «إسلامية» على فن التمثيل من أساسه، تصل في تمسحها بالعقيدة - أحياناً - إلى درجة من الغباء والجمود غير منكورة، وقد عاينت بعضاً من هذا في مواقع يفترض أنها المأمولة لصناعة المستقبل، وليس زيادة تحجير الماضي المتحجر!!⁽³⁾. ومع هذا فإن باكثير لم يشعر بأدنى درجات القلق، وهو يمارس الكتابة المسرحية بدأب واضح، يتجول بحرية مطلقة، عبر العصور والحضارات والأديان والأشخاص ما بين التاريخي، والسياسي، والشعبي، والأسطوري .. في كل هذه المناحي تتأكد رؤيته المستندة إلى عقيدته الإسلامية، وثقافته الإسلامية، وسلوكه الخلفي الإسلامي دون مواربة، بل إنه على وعي تام بطابع ممارسته الإبداعية التي أراد لها أن تكون ذات معالم موثقة بالمعارف التي اتفق على أنها «إسلامية»، في إطار موسع (ورائع) لفهمه للإسلام على أنه «رؤية» للإله وجلاله، وللحياة وغايتها، وللإنسان ورسالته الدنيوية. أما ما يمكن أن يعد من نتائج التهذيب الديني، فإن

باكثير كان «يتسامح» فيه؛ لأنه - في كثير من المشاهد - كان من «المطالب الدرامية» التي من دونها تتحول المسرحية إلى نوع من الأداء الآلي الرتيب، المجافي لواقع السلوك الإنساني، من ثم تحدث بين المشاهد والعرض المسرحي قطعة هي مؤدية حتماً إلى الفشل، حتى في إبلاغ الرسالة التي حرص الكاتب على توصيلها.

بالعودة إلى العقود الثلاثة التي نشط فيها قلم باكثير لكتابة مسرحياته (ما بين العقد الخامس إلى العقد السابع من القرن العشرين) كان التيار الغالب على الثقافة العربية - عامة- والمصرية - خاصة - الاتجاه إلى الفكر اليساري والأخذ بمبادئه النقدية المؤسسة على تعظيم الإرادة الإنسانية، والتوجهات الجماعية، والاهتمام بالمستقبل البشري وبمشكلاته المادية خاصة، والعناية بالكادحين العارقين، وتأكيد أنهم صناع المستقبل المبشرون به .. إلخ. يلتقي على هذا النقاد الكبار، حتى وإن لم تستجب لهم كتابات كبير المسرح العربي (توفيق الحكيم) أو كتابات كبير الرواية العربية (نجيب محفوظ) إلا بتأويلات متوسعة. والخلاصة أن نقاد اليسار الثقافي لم يكن لديهم ما يمنع أن «يرتب» العمل الإبداعي ليلبغ رسالة، شريطة أن تكون هذه الرسالة ملتزمة بأفقههم الفكري، ولكن إذا اتجه كاتب إلى إبلاغ رسالة مختلفة عبر إبداعه، وهكذا كان باكثير، فإنه لا يسلم من اللوم، وقد يعاقب بإهمال كتاباته، وحتى المسرحيات المعدودة التي حظيت بالعرض على خشبة المسرح فإن المتابعات النقدية لها كانت محدودة جداً، على الرغم مما حققت من إحكام جمالي، وإبهار فني، وتشويق وقدرة على الإمتاع والإقناع⁽⁴⁾. بل لم تشفع لمسرح باكثير رحابة أفقه القومي، واستيعابه للحضارة المصرية القديمة (الفرعونية)، في مسرحية «إخناتون ونفرتيتي»، وهنا يحقق باكثير مستويين من دلائل التحرر من هيمنة توجهه الإسلامي الذي لا يرقى إليه الشك، بأن استوعب الأمل القومي في تطلع الأقطار العربية إلى التحرر من الاستعمار، ثم السعي إلى الوحدة، وقد كتب عن هذا الجانب فقرة تنضح بالصدق⁽⁵⁾، وتبرهن عليه بداياته المبكرة، والطريقة التي عرض بها للقضية الفلسطينية، بخاصة ثلاثيته المسرحية: «شيلوك الجديد» و«إله إسرائيل» و«التوراة الضائعة». أما استيعابه لحضارة مصر القديمة وإعلاء قيمها في «إخناتون ونفرتيتي» فقد تجلّى في الموقع الذي أحل فيه تلك الحضارة في وجدانه، وفي التاريخ (وهي الحضارة التي يضيق القوميون بانتساب المصريين إليها وإحياء رموزها في حياتهم) فتقول عبارته: «أليست مصر بلداً عربياً في طليعة البلاد العربية؟ أليس تاريخها القديم جزءاً من

تاريخها العام، ومن ثم يكون جزءاً من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها: الحضارة الفرعونية في مصر، والحضارة البابلية في العراق، والحضارة الفينيقية في الشام؟ وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارة السبئية أو المعينية في اليمن؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار»⁽⁶⁾؟، وسنرى - في عدد من مسرحياته التراجيدية - أفكاراً ورؤى إسلامية، واضحة، وقد تبلغ في وضوحها وإلحاح الكاتب عليها أن تعوق السياق المسرحي وتدفع الحدث وسلاسة الحوار معاً، ولكن، هكذا كان باكتير، حريصاً على تأكيد رؤيته الخاصة، ولعله لم يكن يستطيع - عملياً - تجنب إبرازها، لسبب بديهي: أنها تظهر بقوة في المسرحيات التي تعرض لشخصيات سبق عرض مأساتها في أزمنة سابقة مثل: فاوست، وأوديب، وتأسيس القضية على أسباب قدرية (غير منطقية مثل لعنة أوديب) أو متجاوزة لقدرة الإنسان (مثل تطلع فاوست إلى مطلق المعرفة وإن كان عهد الشيطان هو الوسيلة) فلأن باكتير يرفض ضميره الفني وعقيدته معاً تلك التعليقات المأثورة، كان اعتزائه إلى التصور الإسلامي هو المسوّغ لكتابة مسرحية تعارض مسرحية سابقة.

خلاصة القول هنا أن باكتير كان غير حريص على تجنب الطابع الإسلامي، وإنما كان حريصاً على إدخاله في نسيج موضوعاته حين يكون هذا الطابع هو المبرر لرؤية مختلفة، كما أن مسرحه - بوجه عام وعلى الرغم من «تجاوزات» محددة - يمكن أن يوصف بأنه مسرح أخلاقي، بين الدعوة والدعاية، فاستحق بهذا وصف «الكاتب الإسلامي».

2 - المطالب الدرامية بين الضرورة والإسراف

وفي المقابلة بين مصطلحي: «النزعة الإنسانية» و«المطالب الدرامية»، وهي مقابلة تثير حسّ المفارقة، فإننا نلاحظ قدراً من الغموض يكتنفهما، ولا بد من إزالة أي لبس حتى يتضح المراد، الذي يفترض وجود تضاد بين المصطلحين. ومع ذلك قد نرى أن مصطلح «المطالب الدرامية» أقرب إلى الإدراك والتحدد (النسبي) على أساس أن «فن المسرحية» يلزم من يشكل تجربته الإنسانية في هذا القالب أن يرعى وجود تلك المطالب (الأساسية) ليسلس له قياد فكرته (مقدمته المنطقية)؛ فليست البنية المسرحية تتحقق في وجود شخصين أو عدة أشخاص يتحاورون. هناك مطالب أخرى⁽⁷⁾، في صدارتها: صلابة الفكرة (القضية)

التي تبنى عليها أحداث المسرحية، وأنها تستحق اختلاف وجهات النظر إليها اختلافاً جاداً، بما يترتب عليه نشوب صراعات متنوعة مع مراعاة التشويق والزج بمفاجآت غير متوقعة، ولكنها غير مقحمة على تطور الحكاية المسرحية، وفي المسرحيات المتفردة إما أن تكتب شعراً وإما أن تتضمن موقفاً شعرياً قد يكون جوهر الرؤية أو خلاصة القضية في المسرحية النثرية⁽⁸⁾. ولكي يحتدم الصراع ويتصاعد وتتسارع وتيرته لا بد من أختيار وأشرار، كما أن العرض المسرحي الذي بدأ بممثل واحد ثم باثنين ما لبث عدد الممثلين أن تضاعف، كما أن مساحة العرض حددت بخشبة ذات مساحة محدودة، وقد استلزم هذا ضرورة أن يضع المؤلف (ومن ثم المخرج) عدد الممثلين على الخشبة وحركة دخولهم وخروجهم في حساباته عند تشكيل المشهد وتطوير الحكاية. ومع بزوغ الرومانسية ثم الواقعية والحرص على محاكاة المجتمع في شرائحه وتداخلاته، فقد استلزم هذا أن تكون المرأة حاضرة في مستوياتها الاجتماعية والنفسية والجسدية، بل قد تكون «القضية» في المسرحية نابعة من امرأة، أو يكون حل القضية مرتهاً بكلمة من امرأة!! هذه - فيما نرجح - أهم المطالب الدرامية التي لا بد أن يلائم الكاتب المسرحي بينها وبين «جموحه الفني» الخاص، بصرف النظر عن نوع هذا الجموح أو اتجاهه. وبالعودة إلى مسرحيات باكثير سنجد بعض «الشخصيات» تفرض نفسها على جميع المشاهد (وليس الفصول) بدرجة قد توصل القارئ أو المشاهد إلى الملل، فإذا كان هذا الشخص هو «الشیطان» - كما في مسرحية «فاوست الجديد» - فإنها تدفع بالحوار إلى الذهنية وإثارة الفكر الذي ينبغي - حتى وإن كان قوام المسرحية فكراً - أن يبدو في شكل التماعات ورموز وإشارات عابرة، وليس في صيغة جدلية مستمرة. وقد كان توفيق الحكيم - قبل باكثير - ماهراً في ملاعبة الرموز والأفكار، كما في «بجماليون»، و«أهل الكهف» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» و«الملك أوديب» حتى وإن اصطح النقاد على إطلاق وصف «المسرح الذهني» على هذه المسرحيات، كما كان ألفريد فرج - بعد باكثير - أكثر مهارة في توصيل رسائله عبر الحكاية، ولتذكر «على جناح التبريزي وتابعه قفة» و«رسائل قاضي أشيلية»، وقد عرضتا على خشبة المسرح في الكويت وحظيتا بنجاح جماهيري وتقدير فني.

مع هذا سنذكر لباكثير - فيما يتعلق بالحضور النسوي على خشبة المسرح - أنه اقتحم هذه العقبة التي لا توافق الكثرة من المشتغلين بالفكر الإسلامي على اقتحامها. وقد كانت

تجربته الأولى في التأليف المسرحي بعد أن استقر بمصر أن كتب «إخاناتون ونفرتيتي»، فوضع اسم الملكة إلى جوار اسم الملك، وجعلها ظهيراً مسانداً له في دعوته، وإن اختلفت معه في سياسته، كما جعلها مثالا لحب الزوجة التي تريد أن تسبق زوجها إلى الموت لتكون في استقباله عندما ينتقل إلى العالم الآخر. ولكن باكثر - الشاب وقتها - لا يرى أن حب المرأة يصفو بذاته ولذاته، وإنما يتداخل مع مشاعر المنافسة، لاحتمال أن تكون زوجة إخاناتون - التي ماتت قبل زواجها من الملك - تنفرد باستقباله هناك في العالم الآخر!!⁽⁹⁾.

أما «سر شهرزاد» فإنها تفتح أفقاً رحيباً في وجدان باكثر الإنسان، ومرونة رائعة في استجابات باكثر الكاتب المسرحي. يتأكد هذا بما يرويه باكثر عن تشكيله لموضوع شهرزاد ابتداءً، ثم ما انتهى إليه التشكيل الفني وتلمسه في الصيغة المنشورة. كان الفصل الأول يبدأ بإظهار العاطفة الجارفة التي يحملها شهريار لزوجته الأولى «بدور» - والاسم من اختراع باكثر - مع عجزه الجنسي عن التواصل معها، وهو ما أدى به إلى قتلها بذريعة أنها خاتنه مع العبد!! . وهنا يقول باكثر: «ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيداً لإخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل، زاعماً أن فيه شيئاً من الإثارة الجنسية. فناقشته في ذلك، وكانت حجتي أن ما زعمه من وجود الإثارة الجنسية ليس مقصوداً هنا لذاته؛ وإنما لأن الموضوع اقتضاه إذ هو في صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية».

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على إخراج المسرحية بشرط ألا تفتتح بهذا الفصل حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه. وطفقت أفكر في حل يحقق هذا الشرط دون أن أضطر إلى حذف الفصل الأول أو تعديله، فجاء الحل عجباً جداً وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثاني الذي يرفع الستار فيه عن شهرزاد في بيت أبيها الوزير، وهي ذروة الأزمة إذ كان شهريار قد طلبها لتزف إليه فتلقى المصير نفسه الذي لقيته عشرات العذارى قبلها.

أما الفصل الأول فيوضع بعد المشهد الأول من الفصل الأخير على اعتبار أن حوادثه قد وقعت في زمن مضى، وذلك على طريقة الارتداد إلى الماضي Retrospective .

وأعجب من ذلك أنني لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذي اضطررت إليه اضطراراً قد أكسب المسرحية قوة وتركيزاً لا يعطيها وضعها الأصلي، وإن أورث موضوعها شيئاً من الغموض يقتضي من الجمهور مزيداً من الجهد في التأمل والمتابعة⁽¹⁰⁾.

غير أن «المطالب الدرامية» اتسعت لتكون عناصر تشويق في مسرحية عقدتها الضعف الجنسي، ومقدمتها المنطقية: كيف تسوس المرأة الخبيرة زوجها إلى حياة زوجية صحيحة في مناحيها الجسدية والنفسية والسلوكية، اتسعت بما يتيح لعبارات الغزل المكشوف مساحة وتعدداً في الصور، تكاد تجعل من «سر شهرزاد» مسرحية جنسية، يخفف من نزقها أن طرفي الغزل زوج وزوجة، ولكن، مع هذا، نشعر بحرج أن ينكشف الستار عن «حديث غرفة النوم» حتى لو كان الانفراد بها بين زوجين:

«- أما إن صوتك يا هذه لعذب

- خير من الصوت العذب يا مولاي السمع الذي يستعذبه».

وحين يتقدم الملك ليقبلها، تقول له:

«- القبلة الأولى يا مولاي على الجبين.

- والثانية؟

- على الخد.

- والثالثة؟

- الثالثة يا مولاي في الذي يترنم».

شهريار يقبلها في فمها ويقول: «هذه الثالثة أحلى.

- تدري يا مولاي؟

- لمه؟

- لأني شاركتك فيها، ولم أشاركك في الأولى ولا الثانية».

(تسدل نقابها)

- ويلك، ماذا تصنعين؟

- أتقي يا مولاي نظرات عينيك، إنهما مخيفتان.

- ماذا يخيفك فيهما؟

- ما يخيف الفتاة الغريرة من عيني الرجل الفاتك!!⁽¹¹⁾

قد يستطيع كاتب الرواية أن يستجمع قواه الإبداعية في نطاق النص الذي يجهد في صنعه، ولعل نوبات من «الصحو» تقاطعه فيستحضر قارئاً مفترضاً (عاماً) أو قارئاً محدداً (زوجته، حبيبته، ناقله الأثير الذي قد يكون أحد أصدقائه، أو ناقله العنيد الذي دأب على

اصطياد هفواته أو نزواته)، ولكن الكاتب المسرحي يعرف بدءاً أنه يكتب عملاً يتوق وغاية ما يتمناه أن يجد فرصته للعرض أمام الجمهور. الجمهور حاضر لا محالة في مخيلة كاتب المسرحية في أثناء صناعتها، مهما ادعى عكس ذلك⁽¹²⁾. فكيف تجسد المشهد السابق في مخيلة باكثير قبل أن تقيده كلماته؟ وكيف رآه على المسرح وراقب استجابة جمهور القاعة لغنج شهرزاد واستهوائها الواضح للملك المستشار بطبيعته دون إضافات صناعية؟!

ولعله من حقنا أن نلاحظ انتشار تبادل القبلات بين الرجال والنساء تحت دوافع مختلفة، ولأدنى ملابسة - كما يقال - في عدد من مسرحيات باكثير، وليس هدف هذه الملاحظة سلبياً بالنسبة لوسائل التشويق والرغبة في إنعاش مشاعر المشاهدين، بل ليس هدف هذه الملاحظة سلبياً بالنسبة للمحاذير الدينية، وبخاصة أن هذا لم يحدث في أية مسرحية عرض فيها لأفكار إسلامية أو استمدت مقوماتها من التاريخ الإسلامي، من ثم ينحصر مغزى الملاحظة في مسامرة فن الكاتب لطبائع المرحلة ومطالب الدراما الواقعية، وأحياناً: فيما يلميه الموضوع في جوهره، ونقرّب ما نريد ببعض الإشارات :

* في مسرحية «إخنتون ونفرتيتي» المبكرة جداً (1940) تذرع الشاعر (فالمسرحية شعرية نظمها تحت مصطلح الشعر المرسل، وهو ما عرف فيما بعد بشعر التفعيلة) بغرام الأمير الشاب (إخنتون) بزوجه الجميلة، فأشبع الحوار وصفاً للقبل، كما لم يرضَ على المشاهد بالاستمتاع بمشاهدة عدد آخر منها، وهذه القبل - على أية حال - قبل «شرعية»؛ لأنها بين زوجين!! ولكن هل يكون إعلانها «شرعياً» بالدرجة نفسها؟! من حق الشاعر أن يبرز طبائع شخصياته، كما أن من حق الأمير الشاب أن يبكي زوجته (تادو : الميتانية = من بلاد الميتاني = الشام) التي ماتت في عز شبابها وشغفها بزوجه، فيصف الأمير لهفته عند عودة زوجته تادو من زيارة أبيها وقد غابت شهراً:

فطفت أقبلها قبلات الشهر الذي

غابته بأيامه ولياليه، في

ثغرها المعسول اللذيذ، وفي وجنتيها الموردين

وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت

تعد علي، وكنت أغالطها في الحساب⁽¹³⁾.

ويعبر الأمير - بالمقابل - عن شغف تادو به :

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عينيّ في رفق حتى لا توقظني
وأسارقها الطرف حيناً فحيناً، فألمح في
شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها
اغتباط الطفل تملأ من ثدي أمه⁽¹⁴⁾

هنا تبالغ شاعرية باكثير ذروتها، ويحتل عن جدارة مكانة راقية بين شعراء الغزل، كما يحتل المكان نفسه بين شعراء المسرح؛ لأن المشهد مروى في سياق التذكر والحنين المتحسر، من ثم جمع في توازن دقيق بين حسية الاشتهاء وشفافية الشعور، ثم يأتي المشبه به ووجه الشبه الممتد (التمثيلي) مستمداً من تجربته هو (باكثير) في بيت نشأته ورعاية جدته، فهذه الحلوى المختلصة من مخدع الجدة الشمطاء لا تعرفها القصور الملكية منذ عرف النظام الاجتماعي القصور الملكية، وبذلك وضع ممارساته هو في بؤرة الصورة، واحتفظ بالإطار الخارجي لممارسة الأمير العاشق. أما إشارات التقييل التي تنتشر في سياق المشاهد فتجري أمام الجمهور، فتبدوها الملكة الأم (تي) التي تعاتب زوجها (أمنوفيس) وقد وصفته بأنه زير نساء، فألقى اللوم عليها، بأنها توهمت أنه دخل طور الشيخوخة، وينهض ليبرهن على عكس ذلك، فيقول للملكة :

كلا يا روجي ! إن شبابي لم يم
إنه نائم لا توقظه إلا شفتاك
(يقبلها)⁽¹⁵⁾

وبقدر ما تبدو «كلا يا روجي» مأنوسة شعبياً، وكان لهذا الملك كما كان لابنه أمنوفيس (إخنتون) تلك الميول الشعبية كذلك، فإن التعبير المباشر في الإشارة إلى شفتيها، ثم القبل ما يهبط بالرفعة الملكية، ولا يندمج مع النزعة الشعبية. وقد تكررت القبل مقرونة بالضم (ص 88، 90) ولكن هذا المشهد الحوارى الذي ينفرد بخصوصية تخرج به عن النسق المألوف، بخاصة في مسرحية بطلها (إخنتون) أحد السابقين إلى عقيدة التوحيد، هذا المشهد يستحق أن نستعيد صياغته بإيقاعه الصوتي والحركي الفريد، ثم برسم معالم المشهد الغزلي بين الزوجين، وقد اقترب الفجر فعزم إخنتون على الخروج إلى الحديقة لمشاهدة إشراق آتون، ورجب في صحبة نفرتي ولكنها تظاهرت بالنوم :

(يقبلها برفق) تيتي ! (لا تجيب فيقبلها ثانية وثالثة) تيتي ! قومي تيتي ! أن وقت
التهجد يا روعي . تيتي ! (يقبلها)
(لا تجيب وتغطي وجهها بالملاءة)
قومي نتمتع بهذا الهواء العليل
وهذا السكون الجميل
قومي نخرج للبحيرة حيث البدر يطالعنا
والنجوم تناغينا في السماء وفي صفحات الماء ،
وظلال النخيل على الماء ساكنة في خشوع الصلاة !
قومي يا روعي ! أمتعبة أنت ؟ نامي إذن
بسلام : سأخرج وحدي وحالا أعود إليك .
(يقبلها من فوق الملاءة ويهم بالخروج)
نفرتيتي : أو تاركني وحدي أنت إختاتون ؟
ستضيع عليك الجوهرة الغالية !
بئس حارسها أنت !
إختاتون : (يندفع نحوها بقوة فيحتضنها)
ويل لك ! هل كنت يقظي ؟ ظننتك نائمة يا حياتي ،
أكنت سمعت حديثي ؟
نفرتيتي : (ضاحكة) أجل قد سمعت حديثك كله ،
ورأيتك تلثم ما بين عيني كالمختلس ،
وظفقت أسارك النظرات ولم تظن
لي فما أغفلك !
(تلمس ذقنه بسبابتها)
سأعود الآن إلى نومي (تنام)
إختاتون : لأعود إلى تقبيلك هه ؟ كلا كلا ! لن أقبلك الآن ..
نفرتيتي : لا تقبلني ، من قال لك افعل ذلك ؟
ما فائدتي أنا من هذي القبلات ؟

(صمت) احذر أن تقبلني في فمي بالخصوص وإلا نلت جزاءك !

إخنا تون : (يقبلها في فمها)

ها قبلت فاك فما أنت فاعلة بي ؟

(لا تتحرك .. يقبلها أيضاً)

ها قبلت فاك فما أنت بي صانعة ؟

نفر تيتي : (تتشاءب) ما شعرت بها إني نائمة .

إخنا تون : لكن النائم لا يتكلم ..

نفر تيتي : لكن الحالم قد يتكلم

إخنا تون : هل أنت إذن حاملة ؟

نفر تيتي : طبعاً ..

إخنا تون : ماذا تحلمين ؟

نفر تيتي : أن إخنا تون يقبلني في فمي .

إخنا تون : ثم ماذا ؟

نفر تيتي : فعاقبته !

إخنا تون : بم عاقبته ؟

نفر تيتي : قبّلت فمه !

إخنا تون : كيف قبلته ؟

نفر تيتي : (تنهض فتقبله) هكذا .

إخنا تون : هكذا ؟ زيديني إذن من عقابك يا روجي . ما أحلى هذا العقاب !⁽¹⁶⁾

ربما يكون التجاوز الوحيد في هذا الاقتباس مناداة الملك للملكة مختصراً اسمها إلى «تيتي» - وهو اسم شائع بين الطبقات الوسطى في مصر زمن كتابة المسرحية - ولكن هذا المقطع لا يختصر اسم «نفر تيتي». أما المشهد في جملته فقد رسم بحرفية عالية من منظور الغزل المتدافع من عاطفة متوحدة (العشق المتوحد وصف للعشق العذري؛ أي أنه مكتف بها عن جميع النساء)؛ فهذا المشهد مقنع بذاته، ولذاته، مشبع بديناميكته وتدافع لحظاته ورغباته، ولكنه - في امتداده - معوّق للصراع الذي ينبغي أن يكون في حال من التصاعد مستمر؛ لأنه الصراع الأساسي في المسرحية، وهو الصراع الذي جعل (عادل كامل) يعبر

عن إخناتون بأنه «ملك من شعاع»، وجعل نجيب محفوظ يصفه بأنه «العائش في الحقيقة»، وإذا كان باكثير قد صدّر مسرحيته بدوره بالآية الكريمة: ﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾ بما يكاد يدفع بإخناتون إلى صفوف الأنبياء المجهولين لنا، فإن هذا المشهد المشبع بشغف الحواس وفورات الاشتهاه يشنت الخط الرئيسي الذي يؤصل لثورة هذا الملك على العقائد الوثنية الموروثة: (رع وآمون وأمثالهما) وصموده عند مبادئه لا يحدد عنها وإن كان الثمن هو ألا يكون ملكاً. وحتى لا يؤخذ كلامنا على غير ما نرمي إليه تحديداً: فإن المشهد في ذاته من الغزل (الزوجي) البديع، وأنه مشبع متقن في جملته وتفصيله، كما أنه ليس من المستنكر أن يكون الملك شديد الشغف بزوجه رائعة الجمال، وهذا ما تحرص على إبرازه الأعمال الروائية التي اتخذت من ثورة إخناتون الدينية موضوعاً لها، ولكن «الميزان» في تلك الأعمال كان أكثر حذراً واعتدالاً، فكانت صورة الشخصية أقرب إلى الإقناع.

ودون أن نسرف في إبراز هذا الجانب في عدد من مسرحيات باكثير نشير إلى مسرحية «الدنيا فوضى» وهي نقیض لمسرحية «إخناتون ونفرتيتي» المنظومة شعراً، المستمدة من التاريخ، المشغولة بقضية الإيمان والألوهية. من ثم يمكن وصفها بأنها كلاسيكية، أما «الدنيا فوضى» فهي مسرحية نثرية، ذات طابع هزلي، تسخر من دعاوى النساء في سعيهن إلى المساواة (المطلقة) بالرجل، وكانت هذه القضية مطروحة اجتماعياً وسياسياً أوائل خمسينيات القرن الماضي. في هذه المسرحية، حيث جمعية «لافام مودرن»: (المرأة العصرية أو الجديدة) ونموذجها الأثير هو صورة الملكة حتشبسوت وقد أكسبت وجهها لحية رجل فحل!!، وإذ نجد في المسرحية امرأة تتوق إلى أن تتحول إلى رجل، وتمرن نفسها على سلوكيات الرجال (مثل التدخين والخشونة في معاملة المرؤوسين) فإنها تتطلع إلى أن تغازل فتاة جميلة من عضوات الجمعية، تستأثر بقربها، وتغار عليها من تطلع رجال آخرين إليها، وهذا يسوق للمسرحية (في الفصل الأول) إلى تصوير موقف بين المرأة المسترجلة وإحدى العضوات التي راق لها فراحت تتحسس تحت إبطها من فتحة الجابونير (الثوب دون أكمام) حتى قالت الفتاة للمسترجلة:

نادية: عيب يا سونيا! أنا متزوجة! (ضحك)

سونيا: يا بخت زوجك يا ملبن!⁽¹⁷⁾

هذا التحرش ذو الإيحاء الجنسي في داخل النوع (الأثوي) قد تختلف انعكاساته على المشاهدين تبعاً لطريقة الأداء وطبقة الصوت وما يصاحبها من حركة الممثلة، ولكنه - في كل الحالات - لن يخلو من شعور بالاشمئزاز والرفض كمحصلة نهائية لدى المشاهدين من الصنفين (النساء والرجال)، وقد تكون إثارة الاشمئزاز ورفض الذوق السليم للغزل بين طرفين من النوع نفسه (رجل مع رجل، وامرأة مع امرأة) مقصوداً للكاتب، ومن الصحيح أنه طرح هذا الإمكان : أن تتغزل وتشتهي «امرأة» مثلها، وأن يتغزل «رجل» في رجل آخر، - ولكن ههنا أمران : إنه بعد تحول المرأة إلى رجل بفعل دواء شربته لتحقيق هذا التحول تقدم هذا الرجل للزواج من الفتاة التي أثارت غرائزه (الشاذة) من قبل، فرفضت الفتاة هذا الزواج، إذ قالت الفتاة (مهجة) : «لن أتزوج رجلاً كان في أصله امرأة»⁽¹⁸⁾، وكذلك رفض أحمد أن يتزوج الأستاذ سوسو - (وهو اسم ملتبس، وفي حال إطلاقه على ذكر فإن هذا يعد من التذليل المرتبط بمرحلة الطفولة) - بعد أن تحول إلى «سوسن»، وكانت حجة أحمد : «لا أستطيع أبداً أن أتزوج امرأة كانت رجلاً مثلي»⁽¹⁹⁾. وقد أراد مؤلف المسرحية أن يجسد حالة سياسية / اجتماعية تطلعت فيها النساء إلى اكتساب بعض الحقوق التي استأثر بها المجتمع الذكوري لنفسه، وإلغاء التمييز في بعض المعاملات. ولكنه اختار أن يرمز لهذه الحالة بالتحول الجنسي، وهذا اختيار غير صائب، لسببين أحدهما علمي، والآخر دلت عليه المسرحية ذاتها؛ فالتطلع إلى التحول لا يكون بدافع اجتماعي، وإنما يكون نتيجة اضطرابات هرمونية وتشوّه خلقي (من الخلقة وليس من الأخلاق)؛ مما يعني أن تكون حالة التحول نوعاً من تصحيح الانتساب إلى النوع. ومن الإنصاف لباكثر، أنه في حالة تحول الأستاذ سوسو إلى سوسن، أو ما إلى ذلك. أما السبب الآخر لخطأ التمثيل أو الرمز، فإنه مائل في تحول سوسو إلى سوسن، بما يعني أن القضية ليست في ثورة النساء على سطوة مجتمع الذكور؛ لأن هذا المحسوب على نوع الذكور قد سعى راغباً إلى تجربة دواء التحول وتصالح مع نفسه على الصورة الأثوية التي انتهى إليها، وهذا الازدواج التبادلي في التحول إلى الجنس الآخر هو الذي يتفق وعنوان المسرحية : «الدنيا فوضى»!!

فالفوضى - هنا - تعني غياب الثوابت، والعبث بالنوع؛ مما يهدد الطباع والأخلاق، وهذا المعنى يتجاوز الاحتجاج أو الرفض الذكوري لتطلع النساء إلى الحرية الاجتماعية والمشاركة السياسية في الأمور العامة⁽²⁰⁾.

قبل أن نمضي عن «الدنيا فوضى» نشير إلى مؤلف الشاعر الروماني «أوفيد»، ولد (43 ق. م)، وهو بعنوان «مسخ الكائنات»⁽²¹⁾، وفيه صور صراع المخلوقات فيما بينها، وفيما بينها وبين عناصر الطبيعة، وفيما بينها وبين آلهة الأساطير، فكانت «الدنيا فوضى» بالفعل، على أن باكثير أشار في كتابه «فن المسرحية» إلى استعراضه لحكايات كتاب «ألف ليلة» بحثاً عن موضوع يصلح لكتابة مسرحية، فانتهى به التأمل إلى اختيار الإطار العام لليالي، وهو ما كان بين شهريار وشهرزاد تحديداً، ولكن هذا الاختيار - الذي أجاد استخدامه بدرجة عالية من النجاح - ما كان يصح أن يصرفه عن سائر حكايات الكتاب، وفيها الكثير من مسخ الكائنات، وفوضى الدنيا، وليست هذه الإشارة تهدف إلى تخطيء أو انتقاص مسرحية «الدنيا فوضى»؛ فهي - بحدود المسرحية الهزلية - تعد عملاً له خصوصيته، ولكنه كان يمكن أن يصبح أكثر إبهاماً وتشويقاً وإثارة؛ إذ كسر حدود التوقع، الذي ظلت «الدنيا فوضى» حبيسة في إطاره .

3 - ماذا تعني النزعة الإنسانية ؟

مصطلح «النزعة الإنسانية» من الشهرة وكثرة التداول في الدراسات الأدبية والنقدية خاصة، يبدو موضع تسليم بفعل الألفة وطول الصحبة، وليس لأنه «متفق عليه» من حيث الدلالة وتحديد المحتوى. وحين ندقق في مفردتي هذا التركيب سنكتشف أن «الإنسانية» تختلف كثيراً عن النزعة الإنسانية، بما يؤكد أن هذا التركيب (من الموصوف والصفة) مستجلب من اللغات الأوروبية إلى لغتنا العربية عبر جهود المترجمين. وقد يكون من المهم أن نشير إلى أن معجم «لسان العرب» - وهو أكبر المعاجم العربية - لم يشر إلى هذا المصدر الصناعي «الإنسانية»، وحتى «المعجم الكبير» - الذي لا يزال المجمع اللغوي بالقاهرة يعمل في إخراجه - أشار إلى مصطلح : حقوق الإنسان، وأغفل : الإنسانية !! والنزعة الإنسانية، مع اتساع الدلالة، وتنوع محتواها. وستترك التحليل اللغوي للمصطلح المقابل بالإنجليزية، إلى التحليل الأدبي الذي عني به مجدي وهبة في معجمه⁽²²⁾، وقد فصل بين ما تعنيه humanism و humanitarianism، فالأولى تعني: «المذهب الإنساني»، والأخرى تعني: «النزعة الإنسانية». وتتشعب كل منهما إلى ثلاث شعب: فالمذهب الإنساني ينطوي على: الحركة الفكرية التي نشطت في القرنين

الخامس عشر والسادس عشر (عصر النهضة الأوروبية) وهدفها خلق ثقافة حديثة تمد جذورها إلى الحضارة القديمة (اليونانية والرومانية) متخطية ثقافة العصور الوسطى. كما ينطوي هذا المذهب الإنساني على العناية بالإنسان واتخاذ قوى العقل الإنساني مقياساً لإدراك كل الأشياء، وأن الحكم على أية قضية بأنها باطلة أو صحيحة بحسب فائدتها للإنسان. أما المعنى الثالث للمذهب الإنساني فإنه يقوم على أن الإيمان بخلاص الإنسان لا يتأتى إلا بجهود الإنسان نفسه. أما النزعة الإنسانية فطابعها أخلاقي أدبي؛ حيث تشمل: الميل إلى حب الإنسانية واعتبار الخير العام للإنسان الهدف الأسمى، كما أن هذه النزعة الإنسانية تعني (في الأدب) الطابع السائد في القصص إنجلترا وفرنسا منتصف القرن التاسع عشر، وفيه بدأ انتباه الأدباء إلى ضرورة الوعي بعيوب المجتمع، والشعور بضرورة إصلاح حالة الفقراء. وفي معجم وهبة إضافة ثالثة لمعنى النزعة الإنسانية لا تعني المجال الذي نتفحصه⁽²³⁾.

لقد أطلنا في محاولة الكشف عن حدود ما اعتدنا - نحن الباحثين العرب في المجال الأدبي - وصفه بأنه «النزعة الإنسانية»، ولا أشك في أننا يمكن أن نجد دراسة عن «النزعة الإنسانية في شعر إيليا أبي ماضي» - على سبيل المثال - أو «النزعة الإنسانية في مسرح ألفريد فرج» أو في «روايات نجيب محفوظ»، وهذا كله لا غبار عليه، ولكننا نتوقع أن مثل هذه الدراسات - فيما نرجح - لن تجهد نفسها بمحاولة الكشف عن أبعاد المصطلح أو مفرداته وما ينطوي عليه. وهنا إضافة طريفة لا بأس بأن نفيد منها، وأن نحفظ حقوق الملكية الفكرية لصاحبها، ماثلة في أطروحة دكتوراه، أعدتها هيفاء بنت رشيد عطا الله الجهني، الباحثة بكلية اللغة العربية - جامعة أم القرى، بمكة المكرمة، عام 2006، وعنوان الأطروحة: «النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي»⁽²⁴⁾. ولاشك أن اختيار الشاعرين ينطوي على إدراك جيد لخصوصية التجربة الشعرية عند هذين الشاعرين، على الرغم من توقع التباعد بين تجربة شاعر رومانسي، يعاصر خليل مطران وينتسب إلى جماعة أبولو، وشاعر مشغوف بالسياسة، يعيش تجارب حسية مثيرة ويتقسم وجدانه بين الشعر والقصص حتى وصفه واحد من أشهر شعراء جيله - سليمان العيسى - بأنه حكاء. ولقد قامت الباحثة برحلة زمنية مع عصور الشعر العربي تتلمس ما رآته يجسد هذه النزعة الإنسانية مبتدئة ببكاء الأطلال، ووصف الرحلة

والراحلة، متلمسة هذه النزعة في شعر الدعوة إلى السلم زمن حروب الجاهلية، وحتى مشاهد الصراع بين حيوان الصحراء، وهكذا دخلت أمشاج من شعر زهير، وعترة، وشعراء الصعاليك، وشعراء الحب العذري بما يتمسكون به من الوفاء والعفة، وحتى عمرو بن كلثوم في تقديسه لكرامة النفس وعزتها والإصرار على التمتع بمزايا الحرية.. إلخ⁽²⁵⁾، وهذا العرض الذي شمل جميع عصور الشعر العربي مشرقاً ومغرباً وأندلساً إلى مشارف العصر الحديث قد أوصلنا - نحن قراء الأطروحة - إلى الاقتناع بوجود صلة عضوية بين «الشاعر» - أي شاعر - و«النزعة الإنسانية»، فكأنه: لا صدق حقيقياً، ولا موهبة شعرية دون نزعة إنسانية. وهذا ما تستقر عليه مفاهيم نقد الشعر، وهذا - أيضاً - ما قبسته الباحثة الفاضلة (وأشارت إليه في هامشها) نقلاً عن عمر الدقاق، ومفيد قميحة، وإن جاء تعبيرهما عاماً أو غائماً، لكنه - على أية حال - نبه على التوق إلى المثل العليا، ونبذ التعصب والتمييز بين البشر لأي سبب⁽²⁶⁾.

ويبقى بين أيدينا مما أخذ من النزعة الإنسانية بسبب، كتاب محمد غنيمي هلال، وعنوانه: «النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة»⁽²⁷⁾، ومن الواضح أننا لا نبحث في «النموذج الإنساني» وإنما في «النزعة الإنسانية»، ونلاحظ أنه مع وجود فارق، فإن «الإنسان» هو العنصر المشترك، وهذه صلة ليست سطحية، وهذه المقولة لغنيمي هلال تحمل إشارة مهمة: «الجزء الجوهرى للنموذج الإنساني في الأدب يرجع أصلاً إلى عبقرية الكاتب، إما بابتكاره ومنحه السمات المراد اتخاذها مثلاً عاماً في ناحية من النواحي، وإما بالتأويل لجوانبها التاريخية. إذا أخذها الكاتب من التاريخ؛ ويدعم هذا الابتكار أو التأويل الإقناع الفني في الخلق الأدبي، على تفاوت درجاته على حسب مقدرة الكاتب أو الشاعر الخالقة»⁽²⁸⁾.

هذا الاقتباس من كتاب «النماذج الإنسانية» يتداخل مع ما نحن بصدد تلمس تجلياته ومظاهره في مسرح باكثير من ناحيتين؛ الأولى: إرجاعه إتقان رسم النموذج الإنساني إلى عبقرية الكاتب، وليس إلى النموذج في ذاته، وهنا يتسع المجال للتفسير والتأويل، وقد كان باكثير - فيما صورت مسر حياته من شخصيات - عظيم المهارة في اختيار الشخصية وعظيم المهارة في نذجتها، دون أن تفقد طبيعتها الإنسانية. الناحية الأخرى تتحقق فيما اختار باكثير من شخصيات قد تداولها الأدب العالمي من منظور النموذج، وأشار إليها (محمد غنيمي

هلال) في كتابه ؛ منها : شهرزاد، وجماليون، والشيطان، وفاوست، ويمكن أن نضيف إليها : جحا، وقد حظي بمسرحية كاملة تنقل به باكثر بين مواقع متباينة، فكن «متحولاً» من مستوى مختلف عما عرفناه، في «الدنيا فوضى»⁽²⁹⁾ وتحولات جحا أكثر دهاء وإقناعاً وفناً من تحولات النساء إلى رجال، والعكس بالعكس.

ولعله من الواجب - بعد هذا التطواف المتشعب بحثاً عن مفهوم محدد أو قريب من التحدد - أن نجمل خلاصة ما نرى بأن الذي يتجاوب مع ما نراه يجمع بين الإيمان بالإنسان وحق الحياة واستئصال الكرامة التي تؤهله لأداء رسالته الحضارية، وتحضرني في هذا السياق فقرة كتبها المفكر الجزائري «مولود معمري» تقول: «لقد أصبحت النزعة الإنسانية، منذ بعض الوقت، مفهوماً مذموماً، حتى إنه لم يعد أحد يجرؤ على أن يستند إليها دون الإحساس ببعض الخجل، واتخذ الناس أنفسهم آلهة أخرى، أو معبودات أخرى، معبودات تدعي الحقيقة المتشددة التي ليست في الواقع سوى تشدد ولكن من دون حقيقة، ولأن النزعة الإنسانية ليست فقط قيمة ينادى بها، ولكن إيمان يجد كل من تحلى به أنه مستعد لأن يحيا، وأحياناً أن يموت من أجله»⁽³⁰⁾.

النزعة الإنسانية - إذاً - مجموعة متكاملة من القيم التي أنتجها الإنسان، وهي ثمرة جهد مشترك بين العصور والحضارات والسلالات والألوان والأديان، وهي بهذا فوق كل تلك المفردات، وهي روحها وضمأن سلامتها، وليست - في جوهرها - ضدها. وهذه المنظومة من القيم (الإنسانية) ارتضاها الناس واستخلصوها من خلال التجريب والتبديل والمعاناة، ورأوا فيها سلام أرواحهم وسلامة أجسادهم وضمأن وجودهم ورفيهم. إن تقديس الحياة، وإعلاء كرامة الإنسان، والالتزام بالحرية والصدق، والوفاء، والحب، والعدل، والمساواة، والسلام، والسعي إلى التقدم، والثقة بالعلم... هذه المنظومة تأتلف في تكامل حين ترتكز على إيمان عميق بخيرية الحياة، وأنها منحة من الله تستحق أن نتعامل بها ومعها في حراسة شعور بجلاله وجماله.

النزعة الإنسانية - بتمثلها في مفرداتها المتقدمة - ليست دعوة إلى المثالية، بل دعوة إلى تحرير العقل من كل ما ينحرف بتصوراته الراقية، وإذا كان فيها من مثالية فإنها تنحصر في مثالية الانفتاح على العالم، ومثالية اتساع الأفق، ومنهجية التفكير، وفي هذا تضمين لفهم الواقع والتعامل معه بقصد الارتقاء به، وليس الرضوخ له.

4 - علاقة مزدوجة سابقة بمسرح باكثير

ليس مطلوباً، بل ليس من الممكن أن يغفل الباحث إنجازَه السابق، بخاصة ما له علاقة ببحثه الراهن، بل العكس هو المطلوب ؛ لأن البناء التراكمي للعقل، وتداعيات التذكر يبيان عليه إقامة قطيعة مع جهد سابق عايشه في المجال نفسه. لقد اقتربت من «شخص» على أحمد باكثير حين التقينا في المنصورة (وهي المدينة التي نشأت فيها) احتفالاً بعيدها القومي آنذاك (7 مايو 1960) وكان جمال عبد الناصر على رأس الاحتفال، كما كان باكثير حاضراً لتسلم جائزته عن مسرحية «دار ابن لقمان» ومعروف أن هذه الدار في المنصورة، وكانت سجناً لملك فرنسا (لويس التاسع) الذي أسر في معركة فارسكور، بين مدينتي دمياط والمنصورة، وحمل إلى دار ابن لقمان، وبقي سجيناً إلى أن دفع جيشه مبلغاً كبيراً لافتدائه كان دون المطلوب، فدفع الشعب المصري من ماله الشحيح بقية المطلوب حتى يعيد الملك إلى جيشه المنهزم فيرحل عن شاطئ دمياط. كان باكثير كهلاً وديعاً يتحدث بتواضع وأدب جم، ومنه عرفت أنه عمل مدرساً للغة الإنجليزية بمدارس الرشاد (الأهلية) عدة أعوام، وأنه يعرف أحياء المنصورة وشوارعها، ومجالس شعرائها كما يعرف راحة يده!! ولكن هذا اللقاء الواحد لم يقطني أو يقده إلى متابعة اللقاءات، وكان إعجابي بإبداعه يكاد ينحصر في رواية «وا إسلاماه» ومسرحية «سر شهرزاد»، إلى أن دعيتني «رابطة الأدب الإسلامي العالمية» إلى المشاركة في الاحتفال بمئوية ميلاد باكثير (2010) وأقيم الاحتفال بالقاهرة، بمقر اتحاد الكتاب بقلعة صلاح الدين شرقي القاهرة، وكانت مشاركتي بدراسة تحت عنوان: «التوظيف الفني من المصادر المقدسة في مسرح علي أحمد باكثير» (وهو في نحو خمسين صفحة، تضاف إليها صفحات المراجع وهي نحو عشرين صفحة)⁽³¹⁾. ولم تكن هذه الدراسة العلاقة الوحيدة، إذ كان قد سبق أن رشحت إحدى الباحثات بالدراسات العليا، بكلية دار العلوم - جامعة الفيوم - لإجراء بحثها للحصول على درجة الماجستير عن أدب باكثير، وقد اختارت الباحثة «أسماء حنفي محمود» أن تجري دراستها تحت عنوان: «الملاحم الشعبية في مسرح باكثير»، وقد أنجزت دراستها (2010) وحصلت على درجتها بتقدير ممتاز، وكان جهدها واضحاً في تقصي ملاحم هذه الشعبية، سواء في موضوع المسرحية، أم رسم مواقفها واختيار مشوقاتها ولغة الحوار فيها، ونهاياتها.. إلخ.

وفي هذه الفقرة أنتقي من الدراستين المشار إليهما ماله إسهام مباشر فيما نحن بصدده من الكشف عن علاقة التوافق أو التضاد بين منظومة القيم الممثلة للنزعة الإنسانية، والمطالب الدرامية على نحو ما بيننا سابقاً. وفيما يخص التوظيف الفني من المصادر المقدسة، سنكتفي ببعض الإشارات، أو ما يمكن أن يعد نقاط تعارض بين النص المقدس (عند أهله) وبين ضرورات بناء المسرحية وحاجة الموضوع إلى التطوير والتشويق معاً. ولا مفر من أن نضع في اعتبارنا جانب ما يمكن أن نطلق عليه «الانحياز الديني المسبق»، وهذا مما لا يعتذر عنه، فبين أيدينا كتابات أبدعت بهدف الحفاوة والتمجيد، وضعها كبار الشعراء في العالم، ولم يكن هذا الهدف مدخلاً للانتقاص من قيمتها إذا ما حققت التكامل الفني وتأكيد النزعة الإنسانية التي ترتفع بالعمل الإبداعي إلى التعبير عن الإنسان، وجهاده الروحي، دون أن تنكر عليه طباعه الأرضية وما يمكن أن يعد: نقائصه البشرية، وتحضرنا في هذا مسرحية: «جريمة قتل في الكاتدرائية»، وقد كتبها الشاعر ت. س. إليوت، بدعوة من صديقه وقسيسه أسقف تشستر، لتعرض في احتفالات كانتربري. والشاعر هو الذي اختار موضوع المسرحية: حياة وقتل أسقف كاتدرائية كانتربري، قتله فرسان ملك إنجلترا هنري الثاني، وقد عد هذا القتل استشهاداً في سبيل مجد الكنيسة، والمسرحية ترجمت بقلم شاعرنا صلاح عبد الصبور مع مقدمة ضافية، وكتب عنها الكثير من النقد، وعولجت نقدياً في مقارنة مسرحية «مأساة الحلاج»⁽³²⁾، وهذا خارج نطاق موضوعنا، ولكن خلاصته - بالنسبة إلى مسرح باكتير، وللأدب الذي يرغب مبدعوه بأن يدعى بالأدب الإسلامي - أن موضوع المسرحية ليس الأهم بل طريقة معالجة الموضوع فنياً، وليست «المثالية» المفترضة هي نقطة الجذب، بل «الإنسانية» بكل ما فيها من مجاهدة ومحاولة اكتشاف نقاط النقص البشري والسعي إلى مداراتها بأزياء مختلفة هي الأكثر تشويقاً وعمقاً وإقناعاً، وهنا يمكن أن نعود إلى «جريمة قتل في الكاتدرائية» لتتلقى درساً بليغاً في كيفية بناء شخصية «كبير الأساقفة»، الذي سيتخذ البابا قراراً - فيما بعد - بأنه ارتقى إلى مرتبة «القديس»، وكيف كان إنساناً سوياً بكل نوازع الإنسان (الصراعية) ومع هذا قدم دمه فداء لاستقلال كنيسته!!

من الصعب جداً بالنسبة لموضوعاتنا التراثية (الدينية وحتى التاريخية) أن تقدّم عبر رؤية فنية بما يخالف صورتها المتوارثة في الخيال الشعبي، إلا أن يكون مزيداً من استكمال الحكمة وعظمة الفكر ونقاء الضمير، وهذه «الجاهزية» الماثلة في تصلب القلب وجموده

تحملنا - مع استمرارها عبر العصور - إلا في حالات جد نادرة - على أن نعتقد أن أدبنا وفكرنا العربي والإسلامي، وتاريخنا بأحداثه الهائلة وتحولاته الرهيبة لم يخضع - إلى الآن - لأية قراءة نقدية جادة تحاول أن تعرضه على محك منهج أو منطق مغاير لما هو سائد⁽³³⁾، وهذا يحملنا على تقبل «اجتهادات» باكثير المحدودة جداً، في تصوير أنبياء بني إسرائيل (موسى وهارون في مسرحية إله إسرائيل)؛ فقد أذن لصوت هارون وصوت موسى أن يظهر، بل ظهرت على المسرح يد موسى وهو يمسك بأكياس الذهب، حدث هذا بالحس على المسرح وليس بالوصف أو بالإيحاء⁽³⁴⁾، وبالإجمال يمكننا القول إن باكثير تعامل بدرجة عالية من الالتزام والدقة بنصوص التوراة، والأنجيل، والقرآن، فيما يخص المسرحيات التي كتبها عن بني إسرائيل في زمان موسى، أو في الزمن الحديث، محاولاً ما أمكنه - أن يتجنب نقاط التعارض بين الكتب السماوية الثلاثة، مع اعتقاده - وهو المسلم - أن القرآن مهيمن على ما سبقه، مصحح لما جرى من تحريف. بما يعني أنه حين كتب عن نبي إسرائيل أخذ مادته من التوراة أكثر مما أخذ من القرآن، ولم يكن همه أن يذم بني إسرائيل إلا في حدود الصورة المرسومة لهم قرآناً. وهنا نذكر حادثة واحدة: فقد ذكرت أسفار التوراة أن إله إسرائيل هو الذي حدد لهم ليلة الخروج من مصر، ورسم لهم كيف «يسلبون» - وهذا الوصف توراتي - ذهب المصريين وثيابهم وما تعمر به بيوتهم من رياش. وهذا الذهب المسلوب - والتحديد من التوراة - هو الذي جمعه السامري وصاغ منه العجل الذي يخور ويتحرك، وقال لهم هذا إلهكم وإله موسى⁽³⁵⁾!! هنا نلاحظ أن «سفر الخروج» هو الذي سجل على بني إسرائيل سرقة ذهب المصريين ومتاعهم، ولم يشر القرآن إلى هذا المعنى، ولا ذكر - تبعاً - أن الذهب الذي صنع منه العجل هو الذهب المسروق من المصريين. وحين عرض باكثير في مسرحيته لهذه الحادثة فإنه وقف عند حد ما ذكر القرآن: صناعة عجل من الذهب وعبادته، وقد كان باستطاعته أن يركز الضوء على حادث السلب من المصريين، ويتخذ مدخلاً لمزيد من ذم الشخصية الإسرائيلية التي استهلت تاريخها بحادثة نهب، ولكن باكثير تجاوز هذه الإشارة - على الرغم من ذكرها توراتياً - لأن الخط الدرامي لا يطلبها، فقد كان إبليس - الذي جمع قبائل إسرائيل ووحدهم - هو القوة المناوئة لله الذي كلم موسى وصاغ له الألواح، بما يعني أن قضية «الألوهية» في هذه المسرحية كانت هي المرتكز (وعنوان المسرحية محدد بهذا)، ومن ثم تصبح الانحرافات السلوكية (ومنها السرقة) غير ذات شأن في هذا السياق. وهناك وجه (احتمال) آخر لإهمال حادث سلب الذهب من

المصريين وتجنب الإشارة إليه في المسرحية، إذ يقول النص التوراتي : «وفعل بنو إسرائيل بحسب قول موسى، طلبوا من المصريين أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثياباً، وأعطى الرب نعمة للشعب في عيون المصريين، حتى أعاروهم، فسلبوا المصريين»⁽³⁶⁾. واضح من هذا النص التوراتي أن إله إسرائيل ذا الطبيعة القبلية؛ إذ هو خاص بهم مستجيب لرغباتهم، لم يكن عادلاً في المطلق، بل كان راعياً لبني إسرائيل، مدبراً لمكائدهم بما فيها السلب، وكذلك لم تكن عصمة الأنبياء التي تقرها العقيدة الإسلامية لكل أنبياء الله، متوفرة في موسى، بحسب هذه الرواية التوراتية، فهو الذي نقل عن إلهه موعد الخروج ورسوم طريقة استلاب الذهب والثياب!!

إن سكوت باكثير عن الاستعانة بهذا العمل الشائن المثير ومقاومة أن يتخذه ذريعة تلهب مشاعر المشاهدين للعرض المسرحي عامة، والمصريين منهم خاصة، يدل على حنكته ودقة حسه الديني والدرامي معاً.

وخلاصة القول في هذا الجانب الخاص بالتوظيف الفني لما أخذ باكثير من نصوص المصادر المقدسة أنه يتسم بالمرونة والحرص على أن تظل القيم والعقائد التي يؤمن - إسلامياً - بصحتها، موضع حذر وتحوط حتى لا تنجح إلى إثارة مشاعر شقاق أو سوء ظن لدى أصحاب الديانات الأخرى. وفيما يتجاوز النصوص المقدسة فقد كان من بين شخصيات مسرحياته عن فلسطين خاصة مسلمون ومسيحيون ويهود أيضاً، يجتمعون في أنهم جميعاً عرب، وأنهم جميعاً يرفضون الهجمة الاستعمارية (الصهيونية) القادمة من الغرب، وبالكثير بهذا التنوع يعلي من شأن القومية (العربية) ولا يجعل اختلاف الدين حائلاً دون الانضواء تحت لوائها.

وفيما يخص دراسة الباحثة أسماء حنفي محمود بعنوان : «الملامح الشعبية في مسرح باكثير» فإنني لست أستبعد أن توجيهي لها بإعداد هذا الموضوع إنما كنت أَدفع بها للسباحة عكس التيار؛ لاعتقاد ظاهري بأن الصلة بين باكثير والحياة الشعبية في مصر معدومة أو واهية جداً، وقد يكون هذا محبذاً لتوجهه إلى اقتناص موضوعاته من التراث الديني والأدبي، ولكن - كما هي العادة دائماً - لا يكاد البحث يبدأ حتى يتكشف عن مجالات وأبعاد لم تكن في الحسبان حين صياغة الموضوع، وإذا كنت لا أؤثر أن أستعرض محتوى دراسة أسماء حنفي؛ (لأن هذا حقها وإن كنت شريكاً بالإشراف) فإنه يتراءى لي

أن «الشعبية» في ذاتها تدل على نزعة إنسانية، وأن استعادة تاريخ المسرح العالمي، منذ زمن رواده الأول (سوفوكليس وشركاه) يؤكد لنا أن البداية لم تكن «إنسانية» إلا بقدر ما أنها تصور ضياع الإنسان أمام جبروت الآلهة أو حتمية القدر، وفي زمن آخر أصبحت مسؤولية الإنسان عن أفعاله كاملة، ومن ثم يعاقب عليها ويعاني نتائجها أو يجني ثمراتها، وهكذا لقي «ماكبث» جزاء خيانة القسم والولاء، وعانى «الملك لير» جحود ابنتيه حتى فقد عقله وهام في الغابات لاغتراره بذاته وانخداعه بمعسول القول، فكان شكسبير ومسرحيات عصره خطوة في اتجاه «أنسنة» المسرح، وإن وقفت الأنسنة عند معاناة الملوك والعظماء، ولكن هذا لن يدوم طويلاً، فمع «إيسن» ظهرت الدراما الحديثة، وفيها كبراء وموظفون مستورون ليسوا من علية القوم، وفيهم المرأة المتمردة، والبطلة الضحية⁽³⁷⁾، وبذلك استهل زمن الواقعية، المبشر بالشعبية طبقة ولغة وطبيعة حياة. الشعبية نزعة إنسانية؛ لأنها تضع في بؤرة الرؤية البسطاء، والمطحونين، وتعرض لأحوالهم ومعاناتهم بما يتطلب العدل ويشير التعاطف، ويمهد للسلام الاجتماعي، ويندد بطغيان القوة، وعسف السلطة، وسوء عاقبة الجور.

لقد بحث باكثير عن الشخصية الشعبية في كل عصور التاريخ، حرر قراءته من بهرجة العظمة وأدعياء العظمة. اختار من التاريخ المصري القديم «أوزوريس» وهو ملك إله، يرمز للخير والخصوبة والسلام، (ومن اللافت للاهتمام أن باكثير لم يضع اسم إيزيس في العنوان، كما فعل من قبل في مسرحية: إخناتون ونفرتيتي، على أهمية كفاح إيزيس في المسرحية كما في اعتقاد المصريين القدماء) على أن عبادة إيزيس وأوزوريس كانت شعبية، ولكن باكثير لم يحرص على إبراز هذا المعنى حرصه على إظهار صراع الخير والشر، وزرع الحضارة بانتصار الخير، وأن الخير لا يموت، ولكنه حرص على تأكيد أن الشر لا يموت كذلك⁽³⁸⁾. ولكن باكثير - في المحاولة التالية لمسرحية أوزوريس - يكتب عن «الفلاح الفصيح» (خنوم)، وهو من غمار الناس في أزمنة مصر القديمة، روت المصادر قصته؛ لأنه تعرض لظلم الجباة (محصيلي الضرائب)، فقرر أن يقصد العاصمة ليقدم شكواه إلى الكبراء، وكان هذا الفلاح فصيحاً لساناً، يدهش سامعه لذلك لسانه وقوة بيانه في التعبير عن مظلمته، وقد اكتفت الرواية المأثورة بذكر ذلك من منظور سلبي محبط، إذا كان كل من يستمع إلى شكواه يتباطأ في إنصافه حتى يحصل على مزيد من المتعة (الفنية)

المتحصلة من استمرار هذا الفلاح في الكلام، حتى الملك نفسه وقع في هذا الخطأ!! وهذه المسرحية المؤصلة شعبياً - ومن ثم مشبعة بالنزعة الإنسانية - تصفها الباحثة بأن باكثير استعمل الحكاية القديمة بأن أخرجها من صيغتها المدونة إلى صيغة معاصرة، فيها الحاكم الفاسد، والبطانة مزدوجة الولاء، وتنتهي بالثورة وانتصار خنوم رجل الشعب. وقد يكون من الممتع - بالعودة إلى هذه المسرحية كما رسم باكثير معالمها - أن نراقب حالات التشابه بين «خنوم» وعبدالله النديم - خطيب الثورة العربية (1882) وبخاصة في مرحلة هربه من ظلم الخديوي، وتستر الشعب عليه وإخفائه - كما يمكن مقارنة «خنوم» الذي صنعه باكثير، بخنوم الذي حكم مصر، وهو فلاح نائر وليس من سلالة ملكية مقدسة. وقد «حاكمه» نجيب محفوظ فيما كتب عن حكام مصر، في كتابه «أمم العرش» .

إن الباحثة لم تهتم بالربط التاريخي التطوري بين المسرحيات المستمدة من أصول شعبية، على طرفة هذا الربط وغناه فيما يمنحنا من دلالات ذات مرجعية فلسفية وأخلاقية، فإذا كان «خنوم» - الفلاح الفصيح - يمثل الشعب الذي يعاني في الزمن القديم، فإن «جحا» يؤدي الدور نفسه في الزمن الوسيط، هذا الدور هو مقاومة الظلم والانحراف وكشف سوءات الحاكم وجهازه الإداري، وهذا ما صنعه خنوم من قبل، غير أن براعة جحا في تدييره وحسن تخلصه، فهو أدخل في موضوع العدل من خنوم، ولهذا تعددت مواقع جحا الوظيفية ما بين الوعظ في المسجد، وشغل موقع قاضي القضاة، وسجين في قبضة الحاكم، في حين ظل خنوم فلاحاً فصيحاً.

5 - صور مبهمة للتوفيق بين النزعة والمطالب

إن مسرحية «مسمار جحا» تطرح نوعاً خاصاً من المفارقة بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، فالعدل مطلب إنساني، والحرية مطلب إنساني، وحق الشعب في السيادة على أرضه مطلب إنساني، ولكن باكثير كان يستطيع أن يكتب في هذا المعنى مقالة أو ما يشاء من المقالات، بل يستطيع أن يكتب قصيدة تنشرها الصحف ويقرأها كل شخص مع نفسه على انفراد، أما أن يقال هذا صراحة في قاعة المسرح التي تعج بمئات المشاهدين كل ليلة، فهذا لا يمكن أن يطمئن إليه أو يصرح به المستعمرون (الإنجليز) في أثناء وجودهم في مصر، واحتفاظهم بمسمار جحا، أو قناة السويس، ومن ثم اتخذت المطالبة بالحرية وبالعدل

وبضرورة جلاء الأجنبي عن أرض الوطن - اتخذت هذا المنحى الرمزي الشفيف الذي أبلغ الرسالة في جو من الكوميديا الخفيفة والتغريب الشفيف المقبول، دون أن يكون مباشراً وفاجعاً.

يستحق فن المسرح عند علي أحمد باكثير أن تعاد قراءته بأناة شديدة، تعادل الأناة التي كتب بها، وبخاصة في مسرحياته التي استمد موضوعاتها أو شخصياتها من مصادر قديمة : دينية أو تاريخية أو أسطورية أو شعبية. إن المسرحيات ذات المرجعية التراثية (إذا جاز هذا التعبير) أشد أسراً وأحكم بناءً وأكثر تفصيلاً وأعمق مغزى، وأدل على دقة البحث والإلحاح على أهمية التنظيم، من المسرحيات المستمدة من مجريات الواقع الذي نمارسه أو نشاهده في حياتنا. ولقد استطاع باكثير في متابعة مسرحية، (أربع مسرحيات طويلة، وعدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد) أن يتعقب الصهيونية في كمونها للوثوب على فلسطين، وما هيأت به الرأي العام العالمي لتقبل دعاوى هؤلاء الغرباء بأحقيتهم في الاستيلاء على قطعة من الوطن العربي، نادى بها مناديهم صراحة، في قول جابوتنسكي وهو يقف خطيباً في مجلس العموم البريطاني، ويضرب بيده على المنضدة صارخاً: «أعطينا رطل اللحم، لن ننزل أبداً عن رطل اللحم!!» يشير إلى «شيلوك تاجر البندقية» كما حدد معالم شخصيته الدموية شاعر المسرح الإنجليزي الأكبر وليم شكسبير!! إن رطل اللحم الذي يطالب به جابوتنسكي صراحة وبلا موارد هو فلسطين ذاتها، وفاء لوعده بلفور، ويذكر باكثير أنه حين وضع حكاية مرايبي البندقية «شيلوك» نصب اهتمامه استطاع أن يبني هيكل مسرحيته، فكان التنفيذ طوع بنانه وبيانه!!

إن مسرحية «شيلوك الجديد» تفتح الطريق إلى دراسة معارضات باكثير، هذه المعارضات التي ذهبت به إلى عصر الإغريق، إذ عارض «أوديب»، وإلى «جوته» الألماني، إذ عارض «فاوست»، وفي هاتين المعارضتين قدم باكثير «قراءة أخرى» لشخص أوديب وشخص فاوست، يتحقق في مصيرهما تحول في اتجاه النجاة من ضلال الغريزة أو ضلال الطموح بنوع من الإشراق الصوفي والمجاهدة النفسية، ولا نجد حرجاً في هذا المسلك، ونرى فيه حقاً مكتسباً لباكثير، فإذا قبلنا من سوفوكليس، أو توفيق الحكيم تصوره الخاص لمأساة أوديب ونهايتها، فأى حجة لنا ننكر بها اجتهاد باكثير في توقع مصير مختلف لهاتين الشخصيتين، وهو مصير يمكن أن يوصف بأنه نابع من ثقافته الخاصة، وهذا حق له غير

منازع، فضلاً عن أنه تصور متفائل ينطوي على ثقة أكبر في إمكان الإنسان أن ينتصر على نوازع نفسه، ويتخلص من وساوس ذكرياته، فيملك إرادة التحدي، يتحول بها التشاؤم إلى تفاؤل بمصير الإنسان، وقدرته على إيقاف التدهور في طريق رأى بنوع من التجريب، أو في لحظة إشراق، أو إعادة تحليل لمجريات حياته.. رأى أنه يستطيع - بحوار داخلي ونقد ذاتي، وتشكك فيما كان يحسبه من المسلمات - أنه يستطيع أن يكون كائناً آخر. وهذا المدى من تغير المسار لا يخرج بالقدرة الإنسانية عن مداها وحدود استطاعتها، ولهذا شواهد كثيرة في التاريخ، وفي حياتنا اليومية⁽³⁹⁾.

من ثم لا أجد سبباً منطقياً يلام باكثير على أساسه أن جعل أوديب، كما جعل فاوست يهتديان إلى مبادئ إسلامية يرددان معناها ويطمئن قلباهما إلى أنها سبيل النجاة من محنة التحريف التي شوهت نفسيتهما. وسواء كان اللائم محمد مندور، أو محمود أمين العالم، أو كليهما (وهما يلتقيان على الأخذ بالأفكار العلمية المادية) فإنهما - لاشك - قد عرفا مصطلح «الولادة الجديدة» الذي قال به أدلر (1870 - 1937) تلميذ فرويد، ولا أشك في أنهما - من الوجهة النقدية الخالصة - قد رحبا بأعمال إبداعية مارس فيها أحد الأشخاص حياته طولاً وعرضاً على نسق معين، ولكن تراءى له - في مرحلة من مآزق المعاناة ومواجهة النفس - أن يتمرد على ذاته، وأن ينقلب على مسلماته، وأن يثور على ما يعده الآن ضعفه، فتكون هذه الولادة الجديدة علاقة انقلاب إلى الضد، ثورة تصحيح ضد النفس، فتكون هذه الولادة الجديدة علاقة انقلاب إلى الضد، ثورة تصحيح ضد النفس يهدف إلى الكشف عن الوجه الآخر لتلك النفس. إن عالم النفس المشهود له باتساع المعرفة بالإنسان، بالأنثروبولوجيا، لم يحدد شرطاً للولادة الجديدة بأنها صحيحة إذا كانت من الإيمان إلى الإلحاد، وبأنها غير فنية وغير مقبولة إذا كانت انتقالاً من الشيطان إلى الرحمن!! وإذا كان «أوديب» و«فاوست» ينتميان إلى التأويل (أو الولادة الجديدة) فإن «شهرزاد» تنتمي إلى التفسير، إذ حافظ باكثير على ثوابت الحكاية الشعبية، فلم ينتقص منها شيئاً، ربما أضاف إليها بعض التفاصيل الضرورية لإضفاء المعقولية على الحدث، وبخاصة أن هذا الحدث قد انتقل من صيغة الحكاية: «كان ياما كان في سالف الأزمان» إلى الشكل المسرحي الذي يقوم على تأكيد الإيهام بأن ما يراه المشاهد إنما يحدث أمام عينه، الآن. بعض الإضافات بهذا القصد: إسباغ الواقعية وبث الشعور بأن المنطق يحكم الحكاية، وبأن لكل

سبب مسبباً ولكل فعل دافعاً، من هنا اخترع باكثير اسم زوجة شهريار الأولى (بدور، التي قتلها بذريعة خيانتة مع أحد عبيده) كما اخترع شخصية الحكيم الطبيب رضوان، الذي يعرف سر الملك، وهو أستاذ شهرزاد أيضاً، من ثم لا يجد حرجاً في ائتمانها على سر الملك (مرضه بالضعف الجنسي)، وبهذا يتمكنان من تدبير حيلة يتعافى بها جسد الملك، كما تبرأ نفسه من اضطرابها. ولكن نقطة البراعة الكبرى التي ترتفع إلى ذروة النزعة الإنسانية في مسرح باكثير، أنه بهذه «الجراحة الفنية» تحول بحكاية شهريار من ملك دموي قاتل، إلى إنسان مريض ضحية عدم الفهم، وبهذه اللمحة (المفتاح) لتفسير الشخصية تحولت الحكاية من التشاؤم إلى التفاؤل، والثقة المطمئنة بإمكان «الولادة الجديدة» التي لم يعترض عليها أحد، بل يعد اكتشافها (النفسي الأثربولوجي) مفتاحاً لفهم الكثير من الأعمال الأدبية على اختلاف أشكالها .

إن العناية بالجانب النفسي لدى الفرد أو الجماعة هو خطوة في اتجاه الكشف عن نموذج الولادة الجديدة الذي يعين على تفسير عدد من مسرحيات باكثير وشخصياته، وإن كان هذا الجانب النفسي قد «أفلت» من سيطرة الكاتب فأدى - أو كاد - إلى أن يكون «بهرجة» جنسية، وقد أشرنا من قبل إلى هذا الإسراف الواضح في تبادل القبلات، وهي قبلات ليست للقراءة، وإنما للتنفيذ على المسرح، ولست أدري كيف تعامل زكي طليمات أو غيره من أصحاب «الوقار» في الإخراج المسرحي مع هذا العدد الكبير من المغريات الحسية في مسرح باكثير. وفي هذا ما فيه من التشكيك في أن مثل هذه المغريات الحسية بهذا الإيقاع المتكرر يمكن أن تكون «ضرورة» أو «من المطالب الدرامية»!! على أننا حين نسترجع ما كتب باكثير من مسرحيات سنجد حرصاً واضحاً على طرح «القضية» من خلال «الشخصية»، وفضلاً عن أن هذا بمثابة دليل على نضج إدراكه الفني، من حيث إن عدداً وثيراً من المسرحيات المتميزة تحمل أسماء أشخاص، مثل : روميو وجوليت، أنطونيو وكليوباترا، الملك لير، هاملت، السيد بوتتيلا وتابعه ماتي .. إلخ)، وهذا اتجاه قديم ارتبط ببدايات المسرح (أوديب - أنتجون - فيدر .. إلخ، ويشعرنا هذا التقليد القديم بالاهتمام بالإنسان، وذلك بجلاء خصوصية وجوده، والدفاع عن حقه تجاه من يتهمز هذا الحق، بحسب طبائع ومعتقدات كل عصر .

وفي تلمس مظاهر «النزعة الإنسانية» في مسرح باكثير لا نغفل عنايته بقضايا عصره: الاجتماعية، والسياسية، والحضارية (العلمية)، وهذا الجانب لم يأخذ حقه من

عناية الباحثين في مسرح باكثير، وقد يصرفهم عن تلمسه موضوع المسرحية والزمن الذي تجري فيه أحداثها، مع أن إحدى الركائز الجمالية في مسرح باكثير - فيما نرى - تعتمد على هذه المقدرة الواضحة على «تسريب» قضايا زمن الكتابة في تضاعيف ما يصور من قضايا زمن الحدث المسرحي⁽⁴⁰⁾. لا نقصد ما رمز إليه في مثل مسرحية «مسمار جحا»، وأن هذا المسمار الشعبي التاريخي هو «قناة السويس» التي استبقتها إنجلترا على الرغم من تخليها عن استعمار مصر، وهذا الرمز غامض - على أية حال - في تلك المسرحية، لولا بعض العبارات التي أبرزها «طليمات». مخرج المسرحية، وأشرك «الصالة» في جلائها. هناك مستويات أخرى، مثل: المصير الذي انتهت إليه ديانة إخناتون حين تخلى صاحبها عن الدفاع عنها، كما تفسخت أركان دولته تحت «أوهام» وجوب المسالمة مهما كانت الدوافع⁽⁴¹⁾. وفي مسرحية «أوزوريس» كان باكثير أكثر حذراً وانتباهاً وبعيداً عن «مصادرة» فكر المشاهد أو القارئ؛ لأنه - في خاتمة الصراع بين الخير والشر - رأيت إيزيس أن تذهب إلى المحكمة لتتهم إله الشر (ست) بقتل زوجها، وانتزاع حق ولدها (حورس) في وراثة حكم مصر، في حين رأى حورس أن يحمل السيف ويواجه قاتل أبيه ومغتصب حقه في ميدان القتال. فهل أفاد باكثير من النقد الذي وجه إلى نهاية «إخناتون» فرأى أن يفتح طريقين أمام حورس؟!

وكذلك تعددت مستويات طرح قضايا العصر ما بين المباشرة والرمز، وما بين المسرحية الهزلية والمسرحية التراجيدية؛ ففي «الدنيا فوضى» كان يعرض لدعوة (أو دعوى) يطالعه كل يوم في وسائل الإعلام تطالب فيها المرأة بالمساواة مع الرجل (التي بالغ باكثير بأن وصف الدعوى بأنها مطلقة) وقد تهكم بالمرأة - من حيث هي امرأة - ما وسعة التهكم، بأن جعلها وهي تتمرد على سيطرة الرجل، وترفض امتيازاته التي منحها لنفسه، تعلق كل آمالها على الحصول على زوج ترغب فيه، وإنجاب أطفال تتمناهم، فإذا تحقق لها هذا فليس لديها أي حافز للحفاظ على جمعية «لافام مودرن»!!

ونلاحظ أنه في حومة الصراع بين الذكورة والأنوثة تدخل «الكشف العلمي» عن دواء يؤثر في الهرمونات وينقلب به «النوع» إلى نقيضه. ولم يكن هذا - بدوره - مجرد ادعاء، ففي تلك الفترة الزمنية ذاتها توالى الحديث عن أدوية، وعن جراحات يتغير بها نوع الراغبين والراغبات!!

إن الطابع الهزلي في مسرحية «الدنيا فوضى» أفسح للكاتب في مساحة المبالغات، وإن لم «يجترح» ما يمكن أن يبدیه «الرجل» الراغب في التحول إلى أنثى تجاه من يرغب في وصاله من الرجال. كان هذا الجانب مصاباً بنوع من الخرس لا يكاد يبين، عكس الحالة النقيض، فقد كانت المرأة المتطلعة إلى أن تكون ذكراً لا تتردد - بتهور واضح - عن إبداء رغبتها في مداعبة أنثى (هي ظاهرياً مثلها) على نحو ما بيننا. وحين نتأمل هذه المقابلة بين النموذجين، والفرق بين حدود المشهدين وما تبادل الأطراف فيهما من إشارات وعبارات، سنحمد لباكثير حذره في تجنب أن تكون الصورة (طبق الأصل)؛ إذ إن ما يمكن عرضه على المسرح وقبوله من «امرأة مسترجلة»، يختلف كثيراً عما يمكن عرضه وقبوله من «رجل مخنث»!! هنا تبدو «المطالب الدرامية» مستندة إلى الذوق العام، وطابع المجتمع (الشرقي) الذي سيدهش ويضحك على المشهد الأول، ولكنه سيشعر بالتقزز ولا نستبعد الشعور بالعار أيضاً، وهي تنتقل بالمشاهد من حالة الاستغراب والضحك إلى حالة الرفض والغثيان!!

أما على المستوى التراجيدي، في مسرحية «هاروت وماروت» فقد حاول باكثير تفسير أو تقريب «المعجزة» الماثلة في نزول الملكين وصعودهما ما بين السماء والأرض بقوة سر إلهي ليس لهما أن يبوحا به إلى بشر، وكيف أنهما بإغراء الشهوة كشفوا عن هذا السر، من ثم استطاعت إنسية أن تصعد إلى الكواكب، وعجز الملكان عن تحقيق هذه الإمكانية التي كانت متاحة لهما، لجأ باكثير إلى التنظير بما كان ماثلاً من اختراق طبقات الجو العليا وتجاوز الجاذبية الأرضية ووصول إنسان إلى القمر زمن كتابته لهذه المسرحية. وهنا نشعر بأن نقطة البدء لم تكن قصة هاروت وماروت كما ذكرها القرآن، وأن صعود الإنسان إلى القمر إنما جيء به ليبرهن على إمكانية بلوغ الكواكب بقوة قوانين علمية، كانت في أزمنة ماضية غير معروفة، وقد أصبحت في دائرة الممكن للعقل الإنساني، ومن ثم عدت «معجزة» في زمن، و«تفوقاً علمياً» في زمن آخر، وإنما كانت حركة ذهن المؤلف في صياغة المسرحية تدور في اتجاه معاكس. لقد بدأ بالقصة القرآنية، وهذا طبيعي؛ لأنها إعجاز إلهي، ولأن نزول الملائكة وصعودهم سابق - بما لا ندري من السنين - على صعود الإنسان بالركبة الفضائية، ولكننا نشعر ونحن نتابع مشاهد المسرحية أن الجانب البشري فيها أكثر بزوغاً وأثقل وزناً معرفياً من الجانب المتعلق بقصة الملكين ببابل، كما أننا سنفاجأ - في الجانب

البشري - بظهور شخصية «هرمس» وهو حكيم يملك تجربة ومعرفة لا حد لها، يحاول أن يكف من غلواء دهشتنا بالنسبة للصراع المستحكم بين الأختين الجميلتين: إيلات أو الزهرة، وأختها الطامحة إلى انتزاع المملكة منها، واسمها: العزى. إن الحكيم هرمس - وله وجود ميثولوجي في الحضارات القديمة (المصرية واليونانية والفارسية وغيرها) - يستدعي شخصية «العراف» في المسرحيات القديمة، وكان هذا دور هرمس في «هاروت وماروت». سنحاول أن نسبح مع خيال باكثير، لعلنا نستطيع أن نستكشف كيف يعمل وكيف يقلب أفكاره يمزجها بحكاية معروفة، مستقرة المعنى الكلي، ليستخرج منها معنى مختلفاً يخصه هو، ويتقبله عصره، ولا تعترض عليه مسلمات عقيدته وأخلاقه:

إن الحكيم هرمس، الراض لفضى الأخلاق في بابل (موطن الملكة الزهرة) الحريص على بناء التقدم في المملكة بالعلم وليس بالشعوذة، هو نفسه الذي يفتح الطريق إلى غزو الفضاء والتطلع إلى بلوغ الكواكب البعيدة، لا يرى في هذا التطلع تعلقاً بالمحال، أو ضرباً من الهوس، وإنما يراه من علم الله، قطرة من علم الله الذي لا حدود له، مهما ظن الإنسان (في بابل) أنه بالصعود إلى كوكب قد بلغ مرتبة الألوهية، وحقق هدفاً يتيح له أن يسيطر على العالم. إن باكثير - هنا - إنما يصف ما صاحب غزو الفضاء في ستينيات القرن الماضي من شعور بالهيمنة على مصير البشرية (لدى روسيا وأمريكا على السواء). لقد رأى هرمس فيما تحقق أمراً ممكناً في حدود ما أتاح الله للإنسان من علم (فليس اختراق الفضاء تحدياً للإرادة الإلهية، ولا يؤدي إلى الاستهانة بما هو معجزة في أزمته سحيفة مضت. وبعد ذلك يتحول باكثير - بحسه الأخلاقي وبقينه الديني - ليطنن البشرية في مسرحيته) على أن العناية الإلهية لن تتيح للبشر من أسرار التقدم ما يمكن أن يؤدي إلى دمار العالم، ولهذا يرى هرمس أن التقدم العلمي سيتوقف عند غاية محددة، وربما ارتد على أعقابها لأن الإنسان لم يبلغ حدّ الرشد بما يؤهله لأن يملك كل أسرار الطبيعة، وأن هذا سيكون في طاقته إذا بلغ الحكمة والرشد، فإذا سألته الملكة الزهرة:

ومتى يكون هذا؟

هرمس: يوم لا يسيطر سفهاؤه على حكمائه، ولا يبغى أقوياؤه على ضعفائه، يوم يسعى زعماءه في خدمة أفراده، ولا يساق أفراده في خدمة زعمائه، يوم يشعر المسيء أن إساءته ترد إليه قبل أن تصيب أخاه، ويشعر المحسن أن إحسانه يعود عليه قبل أن يعود على سواه،

يوم تصبح شعوب الأرض في تقاربها وتراحمها وتعاونها كأنها شعب واحد، يعيش في بلد واحد، ويجمعه مصير واحد .

إنها رؤية شاعر حالم، إنه حلم المدينة الفاضلة الذي خايل أحلام كبار الشعراء والمصلحين عبر عصور التاريخ. إن باكثير مثل هرمس يرى أن هذا اليوم لا يزال بعيداً جداً، ولكنه آت لا محالة :

هرمس : إن الإنسان في طفولته اليوم، ولن يبقى في طفولته إلى الأبد، فسيبلغ يوماً ما رشده، مصداقاً لمشيئته تعالى؛ إذ خلق الإنسان على صورته ليصطفيه على سائر مخلوقاته، ويبلغه من الكماليات ما تعجز أذهاننا اليوم عن تصوره... لا حدود لقدرته (قدرة الله) إلا حدود حكمته .. الإنسان سيعيش وكلماتي (الدعوة إلى توحيد الله) ستعيش ! وبعد دهور ودهور يوشك أن ينضب معين الحياة في هذه الأرض، فيهجرها سكانها إلى كوكب آخر، ولكن الإنسان سيعيش وكلماتي ستعيش .

إن هذا المشهد الحواري بدأ بموجة عالية من التفاؤل بالمستقبل الإنساني، وإن التقدم العلمي إرادة إلهية وليس تمرداً أو تحدياً، وإن هذا التقدم سيبلغ مده حين تبلغ الناس درجة الحكمة ويحققون مبادئ العدل الإلهي الذي خلقهم من نفس واحدة، ولكن الإشارة إلى هجرة سكان الأرض إلى كوكب آخر تحمل دلالة مناقضة، أو هي استدراك على إمكان زمن الحكمة والرشد⁽⁴²⁾ .

إن مسرحية «هاروت وماروت» تستحق مزيداً من التفصيل والتحليل، وهي من أشد مسرحيات باكثير تعقيداً وتداخلاً في إشارات الزمن وفي الفصل بين العلمي والخرافي، وبين البشري والملائكي. وهنا نرجح أن باكثير - وقد وجد ذهنه مشتبكاً مع الآيات القرآنية التي عرضت لخبر الملكين هاروت وماروت في بابل، وما أشارت التفاسير من تعليقات وشروح يعود بعضها إلى الإسرائيليات - قد رغب في تشكيل حكاية خاصة به موازية للمأثور القرآني، تدل على أن التقدم العلمي يقوم على نوع من التدرج وتراتب المستويات، يتحقق في هذا الترتاب، وبالدرجة نفسها - ارتقاء الشخصية الإنسانية الفردية، وارتقاء المجتمع بحيث يتحقق العدل وتضان كرامة الإنسان، وبهذا يكون التقدم العلمي بنائياً في موضعه، وليس نقيضاً لما عليه حال العنصر الإنساني. وأغلب الظن أن باكثير قد استطاع أن يومض إلى هذا المراد الصعب، ولكنه لم يستطع أن يصنع من الخططين المتوازيين : خط

المعجزة الإلهية والملائكة، وخط المنجز البشري والتغني بأفاهه الظافرة مستقبلاً - بناء واحداً متداخلاً، ولعل هذا يعني أن النزعة الإنسانية، الماثلة في الانتصار للعلم، وانتظار الإنسان السوبرمان اللائق بتحقيق المعجزات العلمية، هذه النزعة لم تستطع أن تكون من المرونة بحيث تتوافق والمطالب الدرامية، سواء في تشكيل المادة المسرحية، أم في المعنى الكلي المستخلص.

6 - ختام وتلخيص

لا ننتظر أن تتمكن ورقة في مساحة المقدمة أن تستوفي ما يدخل في إطار التعارض أو التعاضد في بنية المسرحية ما بين نازع أصيل في التوجه الفكري لباكثير وهو النزعة الإنسانية، وبين مطلب فني أصيل هو تحقيق العناصر الجمالية التي لا تستغني عنها مسرحية منذ كان «المسرح» إلى اليوم. غير أننا نأمل أن نكون - فيما قدمنا - قد أثرنا القضية بطرفيها، وأشرنا إلى مواقف ومشاهد حدث فيها التوافق بين ما تضمه نفس الكاتب، وما يخطه قلمه في حدود خبرته بصناعة المسرحية، كما أشرنا إلى مواقف ومشاهد افتقدت هذا الانسجام تحت دوافع مختلفة، وفي هذا الإجمال الختامي يمكن أن نثير جوانب تستحق أن تثار لما تحمل من دلالة على اتجاه حركة الفكر عند الكاتب وهو يتجه إلى موضوعه، وعلاقة هذا البدء بما يثار أو يثور في وجدان الكاتب وهو ينتقل من مرحلة «التوجه» وهو خارج العمل، إلى مرحلة التنفيذ وهو يخوض تفاصيله.

لقد استقر نهج باكثير في سائر مسرحياته، مهما اختلف نوعها أو عصرها أو موضوعها، على أن تنصدر آية قرآنية أو آيات، نص المسرحية. وقد جرى العرف النقدي على أن يعد «عنوان المسرحية» العتبة الأولى، وهذا النقد يرى في العنوان / العتبة أنه اختزال يوازي موضوع المسرحية، وبدرجة ما يتحمل كل ما ينطوي عليه. وهذا المبدأ موضع تفعيل في مسرحيات باكثير التي حفلت بأسماء الأشخاص، وقد يضاف اسم العلم إلى شيء أو معنى يجعل عنوان المسرحية أقرب إلى احتواء مضمون المسرحية، مثل: «مسما رجحا» و«سر شهرزاد»، وهناك مسرحيات أخرى حمل عنوانها إحالة إلى مصدر خارج النص، ليدل على «الما وراء» بالنسبة لمحتوى النص، كما نجد في «هاروت وماروت» و«فاوست الجديد»، ونلاحظ أنه مع هذا الوضوح للعنوان في ذاته، وفي إحالاته، فإن الكاتب كان يحرص على إثبات آية أو أكثر من القرآن، وكأن المسرحية كتبت لتكون برهاناً على صدق

ما توحى به الآية أو الآيات، باعتبار أن هذا النص القرآني يعبر عن حقيقة مطلقة، وقانون لا يتخلف، وإرادة إلهية، لا يملك مخلوق أن يخالفها.

هذا النص القرآني الذي يتصدر كل مسرحية يعده النقد الأدبي عتبة ثانية، ويعده بمثابة مقدمة شارحة للعنوان، حتى حين يكون الاقتباس القرآني نقيضاً في دلالته لعنوان المسرحية، كما نجد في «الدنيا فوضى»، فالدلالة هنا تقريرية إيجابية، في حين تنهى الآية التي تتصدر هذه المسرحية كل ما تضمنت المسرحية من نزعات وسلوكيات، بما يعني أنها تستنكر الفوضى، وتعيد الحق إلى نصابه، تقول الآية. ﴿وَلَا تَمَنَّوْا مَا فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا كَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا كَسَبْنَ وَسَعَلُوا اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا﴾ ومن الواضح أن ما تشير إليه الآية الكريمة يستدعي الأحكام التي يبدو فيها الرجال أوفر حظاً من النساء، أو العكس، ومن ثم تختم بالتفويض إلى الخالق سبحانه، وأن علمه اليقيني سابق فلا مجال لتمني ما يخالف القسمة الإلهية!! ومن الممكن أن نقول إن مسرحية «الدنيا فوضى» انتهت بعودة النساء المتمردات على الأنوثة إلى حظيرة النساء، ولكن التحول كان قد تم وبدأ يمارس تمنياته، وهذه مشكلة ربما كانت تستوجب أن تبدأ المسرحية منها (وليس أن تنتهي بها) لنشاهد عملياً أن التحول من جنس إلى جنس لن يكون طريقاً إلى تحقيق سعادة موهومة!! وتتوقف عند مسرحية «فاوست الجديد»، وعلى غلافها إشارة بأنها من أعمال باكثير المجهولة. وجانب من مشكلة مسرح باكثير - في جملته - أن عدداً من مسرحياته لم يشر هو أو غيره إلى سنة التأليف أو النشر، ولهذا لا نملك أن نحكم بأن هذه المسرحية المجهولة : لماذا فرض عليها التجهيل ؟ وهل تعد من إنتاجه المبكر، وأنها تنتمي إلى مرحلة المعارضات المسرحية، أو أنها كتبت في مرحلة تراجع الصحي فانشغل عن نشرها؟! على أن وصف فاوست بأنه «جديد» يؤكد اختلاف العنوان / العتبة / المضمون المختزل عن فاوست (القديم) بل مناقضته له. أما الآية / العتبة الثانية فتقول: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّكَ اللَّهُ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾، ويعرض محمد أبو بكر حميد في ختام تقديمه لهذه المسرحية فيرى أن باكثير سار على منهجه في التعبير عن فكرة إسلامية بشكل غير مباشر ... ورسم شخصية فاوست في إطار الآية القرآنية دون إخلال بأجوائها التاريخية، وبنية هيكلها الأساسية «فنجده يترك فاوست الجديد في بيئته الأوروبية المسيحية، ويحافظ على الخطوط الرئيسية في البناء الفني

لفاوست جوته، ولم يحدث من التغيير والحذف إلا ما يخدم أهداف المضمون الذي يريد أن يصبه في وعائها الجديد. والحقيقة أن باكثير وجد في البيئة الأساسية لفاوست جوته ما يتفق مع الفكرة الإسلامية للعلاقة بين الله والشيطان، وبين الإنسان والشيطان، وآثر ذلك على الصلة بين الله والإنسان⁽⁴³⁾، وهذا الكلام تقريبي وليس على سبيل الحصر، وربما حدى باكثير بتعدد المواقف (الحوارية) في القرآن بين الذات الإلهية والشيطان، ومن ثم اختلاف مستويات الوعد والوعيد من الله (سبحانه) والإنسان، ومن ثم تخللت هذه المسرحية - دون غيرها أو أكثر من غيرها - مقاطع من الحوار الذهني الذي لم يتطلع إلى مثله توفيق الحكيم في مسرحياته (الذهنية) وهذه المقاطع كانت بطيئة ثقيلة نافرة عن صناعة المسرحية، تلتوي بالسياق ولا تجاري لغة الفن، وقد تعددت هذه المواقف⁽⁴⁴⁾، وقد يبدو بعضها مقبولاً مسرحياً، مثل أن يوسوس الشيطان، ولكن الإنسان هو الذي يستجيب ويفعل، ومن ثم تكون مسؤوليته وعقوبته ترتيباً على الكسب، ولكن في عديد من الصفحات حوار منطقي برهاني شديد الوعورة، ولعل ما أشارت إليه مقدمة حميد - وأشرنا إليه كذلك - من اعتراض محمد مندور على مسار الحدث في هذه المسرحية وفيما يمثّلها كان نتيجة لهذا العسر والالتواء، وهو مفسد لعناصر هذه المسرحية نفسها التي تضمنت الكثير من مشاهد الفرجة والإبهار⁽⁴⁵⁾، وبهذا التفاوت بين الإبهار الحركي وعسر الإثارات المنطقية تختل بنية المسرحية، ويضطرب وجدان المتلقي، بل قد يشعر بأنه تعرض لنوع من الخداع، وإذا كان الجدل الفكري حتى وإن كان يثار على أسس إسلامية، مثل أن يقول باكثير في مسرحيته إن الشيطان في إغوائه للإنسان إنما هو مسخر لله..⁽⁴⁶⁾ فإن هذه الإشارة عقدية، وليست فنية، إذ لا تأثير لها فيما سيأتي من أحداث. وخلاصة القول هنا أن تلك «الاستقطاعات» الجدلية في مسرحية «فاوست الجديد»، (ويمكن أن نجد لها أشباهاً في معارضته لمأساة أوديب) لم تكن موجة في سياق حدث وضعت أسسه منذ المشاهد الأولى، وبهذا كانت المطالب الدرامية في غنى عنها.

وأخيراً.. فإن في كثير من مسرحيات باكثير إضافة خاصة (أو ما يمكن أن نطلق عليه هذا المسمى) يمكن أن يكون موضوعاً قائماً بذاته، ليس ببعيد عن بنية النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، ونوضح ما نريد، بما نجد في مسرحية «فاوست الجديد» من انتشار الأقوال المأثورة، عبارات جاهزة، من مثل: ويل الشجي من الخلي، هذا فراق بيني وبينك، قبض الريح،

باطل الأباطيل. وفي هذه المسرحية أسند باكثير إلى «فاوسته» مهمة علمية تستحق طموحه إلى العلم المطلق، ولكن هذه المهمة العلمية عرضها توفيق الحكيم في مسرحية «الطعام لكل فم»⁽⁴⁷⁾، وهي السعي العلمي لاكتشاف مصادر طعام تكفي حاجات البشرية المتزايدة، وهذه إرادة خيرة لا يناسبها أن تكون في إطار وعد الشيطان بأن يعين فاوست على بلوغ كل ما تتوق إليه نفسه من المعرفة⁽⁴⁸⁾. وفي مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» يظهر المعجم القرآني بغزارة، ليمنح الحوار المسرحي مستواه الروحي السامي المحكم، قد يتجلى في تصريف كلمة (عجاب، مثلاً) أو بناء جملة، يمكن تلمس هذا الجانب واستخلاص ما يدل عليه اتجاه العبارة على امتداد المسرحية⁽⁴⁹⁾. ومن المثير حقاً أن نجد في هذه المسرحية نفسها مفردات وعبارات غير مسرحية بالمرّة، ويمكن أن تفسد هذا الجو الروحي (العشقي) في المسرحية على امتدادها، مثل: الحوباء، والداء العقام، والطليح، والرعبوب القصيرة، والبشام، وغيرها⁽⁵⁰⁾.

هذا جانب آخر (لغوي) يستحق أن يفرد له جهد علمي خاص، نتطلع إلى القيام به إذا مد الله في الأجل، ونكتفي بأن نشير إليه لعله يجد من ينهض به من بين الباحثين في زمن آت. وحسبنا هذا، وعلى الله قصد السبيل.

الهوامش والمراجع

- (1) علي أحمد باكثير، حضرمي الأصل (اليمن) ولد في إندونيسيا عام 1910، ونشأ في حضرموت وفيها تلقى تعليمه المبكر، وتزوج شاباً وتوفيت زوجته فرحل إلى الحجاز وأقام في الطائف، وبدأ تجاربه مع الشعر (القصيدة) وفي الطائف تعرف بعض مسرحيات أحمد شوقي، فاجتذبه نهجها ونسق الشعر فيها، من ثم انتقل إلى مصر (سنة 1934) وانتظم بكلية الآداب جامعة القاهرة - قسم اللغة الإنجليزية، وعبر تحدي أستاذ الشعر الإنجليزي نظم تجربته المسرحية الأولى: «روميو وجوليت» على نسق قصيدة التفعيلة (وكان المصطلح السائد حينها: الشعر المرسل). عمل مدرساً بمدارس الرشاد بالمنصورة، ثم بالقاهرة، وحصل على الجنسية المصرية عام 1951 - وأصبح موظفاً وعضواً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ تأسيسه (عام 1956) وتوفي باكثير (سنة 1969) بعد أن كتب آخر مسرحياته «التوراة الضائعة»، مصوراً آخر «قراءته» في الصراع العربي الصهيوني، مستخدماً الرؤية التنبؤية.
- (2) هذا التفريق بين السبق الزمني والريادة مما أحرص على التزامه في رصد بواكير الإبداعات الفنية، فالريادة تفترق عن السبق الزمني في أن الرائد، صاحب إبداعات متكررة في ذات الشكل الفني، حقق إنجازاً معتبراً لدى النقاد، وترك أثراً قوياً في مبدعين لاحقين فامتدت به الظاهرة الإبداعية.

(3) من المؤسف أن تلجئني ضرورة الاستشهاد في هذا المقام أن أشير إلى «معيد» مسؤول عن النشاط الطلابي، بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم، ذكر للطلاب أن فن التمثيل كله حرام؛ لأنه كذب، فما دام الممثل يدعي في المسرحية أنه صلاح الدين الأيوبي، وهو ليس الشخص بعينه، فإنه كاذب مرتكب لإثم!! وحين عرفت هذا من بعض تلاميذي عجبت أن مثل هذه العقول المتحجرة تعيش في زماننا وتأخذ مكاناً في الجامعة، ورأيت أن أقدم لتلاميذي دليلاً ينقض هذه الفرية، فسألتهم: حين قال الله تعالى ﴿قَالَتْ نَمَلَةٌ يَكَايُهَا التَّمَلُّ أَدْخُلُوا مَسَكِنَكُمْ﴾ أهي قالت هذا باللغة العربية الفصحى التي سجلها القرآن، أم قالتها بالعربية التي كان يتكلمها سليمان، أم قالتها بلغة النمل (إشاراته الخاصة)؟ وكيف نقلت هذه الإشارات إلى اللغة العربية الشريفة!!؟

تستخلص هذا من عروض مسرحياته: سر شهرزاد، وسر الحاكم بأمر الله، ومسمار جحا، وغيرها. (4) وقد أشار محمد أبو بكر حميد - في تقديم لمسرحية «فاوست الجديد» - إلى حوار أجراه باكثير وأذيع عبر إذاعة الكويت بصوته في إبريل 1969، ذكر فيه موقفاً تحدث إليه فيه ناقد كبير (لم يذكر باكثير اسمه، ويرجح أبو بكر حميد أنه محمد مندور)، وأخذ عليه أنه جعل إختاتون موضع لوم؛ لأنه لم يحارب المرتدين عن دينه (عبادة آتون)، وبهذا كان بعيداً عن منهج الإسلام الذي لا يتسامح في الارتداد عن الإسلام بعد اعتناقه. ويقول باكثير إن هذا الناقد الكبير قال له تعليقاً على مسرحية «مأساة أوديب»!!: بأي حق يا فلان جعلت أوديب يعتقد الإسلام (!) وهو وثني إغريقي عاش قبل أن يظهر الإسلام بعشرات القرون؟ فقلت له: وماذا يضيرك يا دكتور؟ إني لو وجدت مذهباً أو عقيدة أسمى من الإسلام وأقرب إلى المنطق والعقل منه لجعلت أوديب يعتقد، ولكن ما حيلتي؟ لم أجد أسمى ولا أعظم من الإسلام «ينظر: مقدمة مسرحية» فاوست الجديد» ص 4، 5.

(5) ينظر كتابه: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية - مكتبة مصر (د. ت)، ص 41 - 47.

(6) المصدر السابق - ص 42، 43، وعلى الرغم مما يمكن أن يوجه إلى مسرحية «إختاتون ونفرتيتي» من مأخذ فنية، فقد صدرها بأية قرآنية تفتح احتمال أن يكون إختاتون نبياً، وفي أعقاب الآية بيت من نظمه يكشف فيه عن رحابة نظره القومية، إذ يخاطب أهل مصر:

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحي بكم جدي!!

(7) الحديث هنا عن المسرحية المكتملة التي مارسها عظماء الشعراء والكتاب، فهي المرجع المعتمد للمطالب الدرامية، ومن ثم نستبعد مسرحيات الاستثناء مثل المونودراما، ومسرح العبت، والأوبريت، والمسرح الشامل.. إلخ.

(8) نشير هنا إلى مسرح هنريك إبسن النثري، وبخاصة «البطة البرية» في مشهدها الختامي، وإلى مشهد شهرزاد باكثير وهي تعد العدة (المغامرة) لفصح مخاوف شهر يار الدفينة، ومشهد الطفلة ذات الثياب البالية وهي تقف أمام فترينة بها موديل «طفلة» بلاستيكية مستدفئة بمعطف من الفرو، وتهمس لها في مسرحية نعمان عاشور: «الناس اللي تحت».

- (9) كتب عن إخناتون من الروائيين المصريين : عادل كامل روايته «ملك من شعاع» 1945، ونجيب محفوظ روايته : «العائش في الحقيقة» 1985 - ولكن المتاح للروائي غير متاح لكاتب المسرحية .
- ينظر : الواقعية في الرواية العربية. ص 211، 212 عن رواية عادل كامل خاصة، ودراستنا عن رواية محفوظ في الدورية الخاصة بأدبه .
- (10) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ص 102، 103 - وانظر أيضاً في المصدر نفسه كيف اهتدى باكثير إلى عقدة شهريار (الضعف الجنسي بسبب الإسراف في الخمر والنساء)، وكيف اهتدت شهزاد لأسلوب معالجته .. ص 60 - 66 .
- (11) ينظر : «أقنعة التاريخ : قراءة مسرحية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007، ص 150، والتعليق على المشهد الحوارى، ص 151 - 153 .
- (12) في مقدمة مسرحية «بجماليون» قرر توفيق الحكيم أنه يكتب هذه المسرحية للقراءة، وليس للتمثيل، وأنه يقيم مسرحه في ذهن القارئ، أما أسماء الشخصيات فإنها ليست مثلنا من لحم ودم، وإنها رموز تتحرك في المطلق من المعاني ! مع هذا أشار الحكيم في نهاية تلك المقدمة إلى أن هذا النص يمكن أن يجد طريقه إلى العرض إذا قيض له «مخرج» قادر على التعامل معه . على أن المؤلف المسرحي أولى أمنياته أن يرى عمله معروضاً أمام الجمهور، ولهذا فإنه يتقبل إجراء تعديل في النص إذا كان المخرج مقتدرًا، وما صنعه المخرجون العالميون بمسرحية «برخت» الشهيرة : «دائرة الطباشير القوقازية» دليل يؤكد ما أشرنا إليه .
- (13) مسرحية : إخناتون ونفرتيتي. ص 40، 41 .
- (14) مسرحية : إخناتون ونفرتيتي. ص 42 .
- (15) مسرحية : إخناتون ونفرتيتي. ص 47 .
- (16) مسرحية : إخناتون ونفرتيتي. ص 65 . 67 .
- (17) مسرحية : الدنيا فوضى. ص 37 .
- (18) مسرحية : الدنيا فوضى. ص 92 .
- (19) مسرحية : الدنيا فوضى. ص 95 .
- (20) وقد شغلت القبلات وتبادلها على المسرح مساحة واضحة في مسار «الدنيا فوضى»، بما يأذن لنا - مجازاة لمسار المسرحية الذي «تطرف» في الكوميديا فتحوّلت إلى «مهزلة» - بأن نشير إلى فوضى القبل !! ينظر في المسرحية إلى القبلات ص 46، 53، 72، 97، 80، 87، 106 (!!) .
- (21) ترجم الدكتور ثروت عكاشة كتاب «مسخ الكائنات» إلى العربية، وتخللت الترجمة لوحات علمية لصور الأبطال والآلهة الأسطوريين الذين تغنى بهم شعراء اليونان والرومان .
- نشرت «مسخ الكائنات» الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1971 .
- (22) نكتفي بما أثبتته المعجم الوسيط (إنجليزي / عربي) لكلمة humane وترجمتها إلى : إنساني، ولكنه يتوقف عند humanism = الحركة الإنسانية، ويفصل في محتوى هذه الحركة بأنها : 1 - إحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية، وتأكيد الهموم الدنيوية. 2 - محبة الخير العام. كما نجد في

- اشتقاقاتها ما يدل على التمدن والتهذيب، وصفات مثل التواضع والعلوم أو الدراسات الثقافية .
- (23) هذا المعنى الثالث خاص بالعقيدة المسيحية، فأصحاب النزعة الإنسانية، من المشتغلين باللاهوت هي نزعة من يرى أن السيد المسيح إنسان وحسب، وليس إنساناً وإلهاً في آن واحد.
- (24) أشرف على إعداد الأطروحة الأستاذ الدكتور عبدالله بن أحمد باقازي .
- (25) ينظر المخطوطة بعنوان : «النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي، وغازي القصيبي» - على الشبكة العنكبوتية، ص 12 وما بعدها حتى نهاية الفقرة.
- (26) المخطوطة السابقة - ص 11، والفقرة بعنوان : الإنسانية في الأدب. وقد حددت الباحثة مجال الموازنة في عدد محدود من المفردات وبذلت جهداً في عدد مرات استخدامها، وهي : الطفولة وما يشق منها، والأغنية وما يرتبط بها، وألغاز الطبيعة المتحركة، وألغاز الطبيعة الصامتة. ص 241 وما بعدها.
- (27) محمد غنيمي هلال : النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، معهد الدراسات العربية العالية (جامعة الدول العربية) القاهرة 1964 .
- (28) المرجع السابق، ص 19 .
- (29) مسرحية باكثير عن جحا عنوانها : «مسمار جحا»، وقد مثلت على خشبة المسرح وأخرجها زكي طليمات، كما قدم للمطبوعة كاشفاً عن بعض رموز (المسمار) في المسرحية. وفي المسرحية تبدو تحولات شخصية جحا في عبارة تقولها زوجته أم الغض، لابنته ميمونة التي تقول لأُمها :
- ميمونة : أنا ابنة الشيخ جحا، الذي كان فلاحاً ثم واعظ قرية !
- أم الغض : اسمعي يا ابنتي وافهمي ما أقول : جحا الواعظ وجحا العطار وجحا البدال، وجحا الفلاح.. كل هؤلاء قد ماتوا جميعاً وأكلهم التراب، فيباك أن تذكرهم أمامي مرة أخرى. أنت اليوم ابنة جحا قاضي قضاة الدولة. أنفهمين ؟
- مسرحية : مسمار جحا، ص 66 .
- (30) مولود معمري : (فقرة من كلمته التي ألقاها في ذكرى طه حسين) الكتاب التذكاري : ذكرى طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977 .
- (31) نشرت هذه الدراسة نشرًا جامعيًا بمكتبة زرقاء اليمامة بالفيوم، وقمت بتدريسها نموذجاً للنقد التطبيقي (في المسرح)، وأضيفت إليها فصول من مسرحية «هاروت وماروت»، عام 2010 .
- (32) يمكن الاطلاع على بعض التفاصيل المهمة بالنسبة لمسرحية إليوت، ومسرحية صلاح عبد الصبور في كتاب : «أفئدة التاريخ - قراءة مسرحية» ، ص 228 - 277 .
- (33) مما قرأت منسوباً إلى عبد الرحمن الشرقاوي، المسرحي الروائي أنه حين قدم مادة كتابه عن محمد ﷺ، إلى الأزهر ليحصل على إذن بنشره وكان عنوان الكتاب : «محمد رسول الحرية» رفضت لجنة القراءة الموافقة على العنوان، فقال: فما رأيكم لو كان العنوان : محمد رسول الرحمة؟! قالت : هذا لا بأس به، أما الحرية، ففيها انحياز وتحريض لا نرضى عنه!!

(34) مسرحية إله إسرائيل، ص 21، وانظر تعليقنا على المشهد في : «التوظيف الفني من المصادر المقدسة»، ص 13 .

(35) مسرحية إله إسرائيل، ص 28 وما بعدها، وانظر ما بسطنا من القول حول هذه الحادثة في «التوظيف الفني»، ص 36 - 42 .

(36) سفر الخروج، الإصحاح 13، آية 35، 36.

(37) الإشارة في المرأة المتمردة : نورا في مسرحية بيت الدمية، والبطة الضحية : شخصيات مسرحية البطة البرية، وهذا الرمز يصدق على جميع أفراد أسرة إكدال، وإن انطبق في آخرها على الفتاة البرية المراهقة الوديعه بلا حدود (هدفج) .

(38) تنظر مخطوطة أطروحة أسماء حنفي عن «الملامح الشعبية في مسرح باكثير، ص 83 - 94، وقد قسم باكثير مادته المسرحية في أربعة فصول، وكل فصل في عدة مناظر، حتى يتجنب استرسال الحوار، ويجدد في المشهد، وبذلك اقترب - في هذه المسرحية - من الكتابة للسينما أو للتلفزيون .

(39) ... وكم شاهدنا في حياتنا عتاة الفكر الإلحادي يتحولون إلى شيوخ وأئمة، نذكر من هؤلاء الدكتور محمد عمارة المتخرج في كلية دار العلوم، والدكتور الطيب مصطفى محمود الذي كان يجاهر بماديته ويدعو إليها، ثم أعاد اكتشاف نفسه فتحول إلى داعية إيمان ... إلخ .

(40) وقد كتب باكثير روايتين فيهما هذا التضمين الرائع يتجلى عبر ومضات وتشابهات وتدايعات تفرسها الخبرة الشخصية لقارئ الرواية، كما يستدعيها أسلوب الكتابة. كانت «وا إسلاماه» إيقاظاً للوعي التحرري تجاه الهجمة الغربية، كما كانت «الثائر الأحمر» دعوة تحذير كاشفة عن انحراف الحكم المطلق ومزاعم المساواة بين جميع الأفراد، وكان هذا إبان نشاط الفكر الماركسي وشعاراته بين العامة .

(41) وكانت هذه القضية هي التي تبّه باكثير في نهاية المسرحية على خطئها، إذ أشار إلى أن المرتد عن دينه يجب قتله، وهذا - كما رآه - مبدأ إسلامي (مع أن وجوب قتل المرتد موضوع خلاف بين الفقهاء وآيات القرآن تتسع للأمرين)، وهو ما حمل محمد مندور، ومحمود أمين العالم على نقد هذا التوجه (الدعوى) الذي لا يستدعيه موضوع المسرحية .

(42) ينظر ما كتبنا عن «هاروت وماروت» في : التوظيف الفني من المصادر المقدسة في مسرح باكثير، ص 97، 98 .

(43) حميد، محمد أبو بكر : مقدمة مسرحية فاوست الجديد، ص 14 .

(44) هذه المواقف أو المقاطع الحوارية الذمينة المتنافرة مع لغة المسرحية وسياقها نجدها في الصفحات 39، 40، 54، 61، 75، 100، وفي هذه الصفحات قضايا مثارة في الثقافة الإسلامية، ومنها مسؤولية الإنسان عن فعله بالكسب، ص 82 .

(45) يتجلى مشهد الفرجة والإبهار في لقاء فاوست والشيطان (ص 46) وفي تبديل المشهد (ص 47) وفي مشهد الرقص (ص 49)، ومشهد الشيطان وهو يصاعد الإغواء مع هيلين (ص 77) ... إلخ .

- (46) مسرحية : فاوست الجديد، ص 39، 40 .
- (47) نشرت مسرحية توفيق الحكيم : «الطعام لكل فم» عام 1963، ولأن «فاوست الجديد» لم يحدد تاريخ تأليفها، وقد نشرت بعد رحيل باكثير 1969، فإننا لا نملك أن نجزم بموقع إحدى المسرحيتين من الأخرى!!
- (48) نجد أصدقاء البحث عن الطعام لكل فم، في «فاوست الجديد» خمس مرات، آخرها ص 73، 74 .
- (49) ظهر الأثر القرآني في اللفظ والتركيب، تحديداً في الصفحات : 22، 27، 30، 31، 33، 34، 39، 61، 75، 95 ن 106، 117، 118، 119، 130 .
- (50) تنظر هذه المفردات المهجورة، وأمثالها في صفحات : 34، 35، 41، 43، 45، 62، 70، 86، 89، 100، 105، وفي هذه الصفحة الأخيرة يقول عن المتمردين على سلطان الدولة المصرية (ضد إختاتون) : استنسر كل بغاث !!
-

مجلة فصلية أكاديمية

محكمة تعنى بنشر البحوث

والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق



تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير

الدكتور فيصل عبدالله الكندري



الاشتراكات

في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية	
٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً	الأفراد
١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً	المؤسسات

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت

تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣

E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت <http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol>

ISSN 1029 - 6069