ندوة الثقافة والعلوم
THE CULTURAL & SCIENTIFIC ASSOCIATION

النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير

د. عبد الحكيم الزبيدي

قسمت الدراسة إلى تمهيد وخمسة فصول، عرضت في التمهيد للمصطلح نشأته، وتطوره، واستعرضت بعض الدراسات السابقة في هذا المجال. ثم استعرضت في الفصول الخمسة أنواع النكوص الإبداعي في أدب باكثير ومثلت في كل فصل منها بعمل واحد أو أكثر من أعمال باكثير حسب ما وصل إليه علمي.

الفصل الأول جعل عنوانه: النكوص من الشعر إلى النثر، وخصصه لتناول الأعمال الشعرية التي تحولت إلى أعمال نثرية، والفصل الثاني جعلت عنوانه: بين الرواية والمسرح، وخصصته لتناول الأعمال المسرحية التي تحولت إلى أعمال روائية أو الأعمال الروائية التي تحولت إلى أعمال مسرحية، أما الفصل الثالث فقد جعلت عنوانه: النكوص من التكثيف إلى الإسهاب، وتناولت فيه الأعمال القصيرة التي تحولت إلى أعمال طويلة. وجعلت عنوان الفصل الرابع: النكوص عند إعادة النشر، وتناولت فيه الأعمال التي عدل فيها باكثير عند إعادة نشرها.

وأخيراً فقد جعلت عنوان الفصل الخامس: نكوص العناوين واللغة، وتناولت فيه بعض التعديلات التي أجراها باكثير على عناوين بعض أعماله الروائية أوالمسرحية سواء أكان التعديل قبل النشر أم عند إعادة النشر. كما تناولت في الفصل نفسه نكوص باكثير بين اللغة المحكية (العامية) واللغة الفصحى في أعماله المسرحية الاجتماعية. كما تناولت التغيير اللغوي الذي أجراه باكثير على بعض الألفاظ المعجمية في أعماله. وختمت الدراسة بخاتمة توضح أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

ندوة الثقافة والعلوم
THE CULTURAL & SCIENTIFIC ASSOCIATION

ISBN
9789948308226

النكوص الإبداعي
في أدب علي أحمد باكثير

- الكتاب: النكوص الابداعي في أدب علي أحمد باكثير
- المؤلف: د. عبد الحكيم الزبيدي
- الطبعة الأولى : 2013

- حقوق الطبع محفوظة.

- الناشر: ندوة الثقافة والعلوم

هاتف: 2017777– 04 فاكس: 2961212 -04

ص.ب : 16133 – دبي – أ. ع. م.

- الرقم الدولي: 6 -228 -08 -9948 -978
- الطباعة : مطبعة جولدن سيتي.

د. عبد الحكيم الزبيدي

النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير

تمت الفهرسة الآلية حسب معرفة مكتبة ندوة الثقافة والعلوم – دبي

Cataloging done by the library of The Cultural & Scientific Association-Dubai

020	#	#	978-9948-08-228-6
050	#	4	PJ7816.A2 $b Z83 2012
100	1		الزبيدي، عبد الحكيم
245	1	2	النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير/$c عبد الحكيم الزبيدي
260	#	#	دبي: $b ندوة الثقافة والعلوم، $c 2013
300	#	#	206 ص. $c 24سم.
500	#	#	الأصل رسالة ماجستير
600	#	4	با كثير، علي أحمد، $d 1910-1969 $x نقد و تفسير.
650	#	4	القصة العربية $x تاريخ ونقد
650	#	4	الأدب العربي $x تاريخ ونقد
650	#	4	النكوص الإبداعي (أدب)

الإهداء

إلى زوجتي وأولادي،

تقديراً لمؤازرتهم لي وصبرهم على شغفي بالبحث والدراسة،
مع ما قد يؤدي إليه ذلك من بعض انشغالي عنهم وتقصيري في حقهم.

تقديم .....

هذه الدراسة هي في الأصل أطروحة حصلت بها على درجة الماجستير في الأدب العربي. وتعد أول أطروحة تتناول مصطلح "النكوص الإبداعي" وهو مصطلح نقدي جديد وضعه وأصل له الأستاذ الدكتور الرشيد بوشعير، أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربية بجامعة الإمارات العربية المتحدة. ويعني عودة الأديب أو الكاتب إلى نص أدبي سبق نشره وإعادة كتابته مغيراً إما في الشكل الأدبي (شعراً أو نثراً، مسرحية أو رواية) أو في المضمون، وذلك بإجراء تغييرات في المحتوى الفكري أو الفني للعمل الأدبي.

وقد تم التطبيق على أعمال الأديب علي أحمد باكثير الروائية والمسرحية، وهو بذلك يُعد أول دراسة حول النكوص الإبداعي في الأعمال الكاملة لأديب.

وإني لآمل أن تفتح هذه الدراسة المجال أمام دراسات أوسع في المستقبل حول هذا المصطلح النقدي الجديد، كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل لإدارة ندوة الثقافة والعلوم بدبي على تبنيهم لنشر هذه الدراسة، سائلاً الله لهم التوفيق والسداد في جهودهم المثمرة لخدمة الأدب والثقافة.

د. عبد الحكيم الزبيدي

العين - في العاشر من ذي القعدة سنة 1433هـ
الموافق 27 من سبتمبر سنة 2012 م

المقدمة..

كنت أثناء مطالعاتي لأعمال الأديب علي أحمد باكثير وتتبعي لكتاباته المطبوعة أو المنشورة في الصحف والمجلات قد لاحظت أنه ربما عاد إلى عمل أدبي منشور فأعاد كتابته مغيراً إما في الشكل، أو في المضمون. فمن ذلك –مثلاً - أن لباكثير مسرحية نثرية منشورة بعنوان (إبراهيم باشا)، كما أن هناك صياغة شعرية بالشعر الحر للمسرحية نفسها بعنوان (الوطن الأكبر) نشرت بعد وفاته، كذلك وجدت أن باكثير قد ضمّن موضوع قصيدته القصصية (صفي وليليان) في مسرحية (حبل الغسيل)، كما لاحظت أيضاً أن لباكثير تمثيلية ذات فصل واحد بعنوان (إمبراطورية في المزاد) نشرت في إحدى الصحف، وله مسرحية طويلة مطبوعة تحمل العنوان نفسه.

وكنت آمل أن أكتب يوماً ما بحثاً عن إحدى هذه الحالات وأوازن بين العملين محاولاً استكشاف الأسباب التي حدت بباكثير إلى هذه العودة. ولكن لم يكن يخطر ببالي –آنذاك - أن هذا باب جديد في النقد لم يطرقه إلا القلة من الباحثين.

ومع كثرة قراءاتي لأعمال باكثير كانت هذه الظاهرة تتكرر أمامي، مما أكد الرغبة لدي في تناول نموذج منها. ولكني ما أن اطلعت على بحث أستاذي الدكتور الرشيد بوشعير حول (النكوص الإبداعي) حتى اشتد عزمي بعد ذلك على الكتابة عن هذه الظاهرة لا في بعض أعمال باكثير فحسب، بل في جميع أعماله محاولاً، استيفاءها ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

وأول من تناول هذه الظاهرة الأدبية ووضح المصطلح النقدي لها، في حدود ما اطلعت عليه، هو الأستاذ الدكتور الرشيد بوشعير، وذلك في كتابه: (النكوص الإبداعي في الأدب). وقد أشار الدكتور بوشعير إلى أنه هو أول من حاول تأصيل هذا الموضوع في النقد العربي المعاصر ووضع المصطلح الذي رآه مناسباً له.

أما تناول هذه الظاهرة في أدب باكثير، فلم أجد –في حدود ما اطلعت عليه - من أفرد لها دراسة مستقلة. على أن الدكتور عز الدين إسماعيل –رحمه الله -

كان قد أشار إلى أن باكثير قد عاد إلى مسرحية نثرية له صدرت في أربعينات القرن الماضي بعنوان: (إبراهيم باشا) وأعاد صياغتها شعراً في مسرحية شعرية بعنوان: (الوطن الأكبر)[1]، وجدت مخطوطة بعد وفاته. وقد وازن الدكتور عز الدين إسماعيل بين النصين النثري والشعري، ضمن بحثه القيّم حول (مسرح باكثير الشعري).

وسوى ذلك لا نجد إلا إشارة عابرة للدكتور أبوبكر البابكري في أطروحة الماجستير التي أعدها حول (روايات باكثير التاريخية) حيث أشار إلى أن باكثير أعاد كتابة روايته الشهيرة (الثائر الأحمر) في شكل مسرحي بالعنوان نفسه وجدت مخطوطة لدى أسرته بعد وفاته. ولم يوازن الدكتور البابكري بين العملين إلا في أسطر قليلة لأن ذلك لم يكن ضمن مجال بحثه. كما أشار الدكتور البابكري إلى أن هناك طبعة ثانية من رواية (الثائر الأحمر) حذفت منها أسطر كثيرة، ولكنه عزا ذلك الحذف إلى السلطات المصرية. وسنشير إلى كل ذلك بالتفصيل في موضعه من هذه الدراسة.

وقد واجهتني عدة صعوبات منها:

1 - كثرة أعمال باكثير وصعوبة الإحاطة بها كلها، لعدم وجود أعمال كاملة منشورة يستطيع الباحث الاطمئنان إلى أنها تحوي كل ما صدر عن الأديب باكثير.

2 - وجود العديد من أعمال باكثير مخطوطاً لم ينشر بعد، وصعوبة الحصول عليه؛ فالنص المسرح لرواية (الثائر الأحمر) غير مطبوع، وقد استطعت الحصول على نسخة مخطوطة منه من الدكتور أبوبكر البابكري، الذي تفضل بإهدائها إلي وقد أعدت صفها على الكمبيوتر ونشرتها إلكترونياً في موقع باكثير على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت).

3 - هناك أعمال لباكثير مفقودة لم يتم العثور عليها لا منشورة ولا مخطوطة. ومنها ما يتعلق بموضوع الدراسة مثل مسرحية: (ثماني عشرة جلدة) التي

---

[1] – بنى الدكتور عز الدين إسماعيل دراسته على افتراض أن النص النثري أسبق في التأليف من النص الشعري، وقد أثبتت دراستي هذه أن النص الشعري هو الأسبق.

وردت في قائمة مؤلفاته المثبتة في ذيل بعض أعماله المطبوعة تحت عنوان (تحت الطبع).

4 - لباكثير العديد من التمثيليات التاريخية والسياسية التي كان ينشرها في الصحف والمجلات السيارة آنذاك، ولم تجمع كلها في كتاب حتى الآن. وربما هناك الكثير منها ما يزال مخطوطاً.

5 - عدم وجود تاريخ النشر على معظم أعمال باكثير المنشورة إن لم يكن كلها، مما يجعل محاولة تحديد سنة الطبع ضرباً من التخرصات التي قد تصيب وقد تخطئ. وذلك يجعل مهمة الباحث عسيرة في تحديد النص الأسبق في التأليف تاريخياً.

6 - أن أعمال باكثير –إلا فيما ندر - ليس عليها رقم الطبعة، مما يجعل من الصعب معرفة الطبعة الأولى عند الموازنة بين الطبعات لمعرفة الاختلافات إن وجدت.

7 - كثرة دور النشر التي نشرت أعمال باكثير، وصعوبة الحصول على الطبعة الأولى من أعماله. والمتوفر منها في الأسواق الآن هو ما طبعته مكتبة مصر، وهذه غير مدرج فيها تاريخ النشر ولا رقم الطبعة. علماً أن مكتبة مصر قد أعادت طباعة أعمال باكثير كلها تقريباً حتى تلك التي صدرت طبعتها الأولى عن دور نشر أخرى. ولكنها أحياناً تعتمد على الطبعة الأولى، مع وجود طبعة ثانية بها تغيير، كما هو الحال في مسرحية (قصر الهودج) التي غير باكثير في طبعتها الثانية ولكن المتوفر في الأسواق الآن هو طبعة مكتبة مصر وهي معتمدة على الطبعة الأولى وليس فيها هذه التغييرات التي في الطبعة الثانية، كما سنوضح بالتفصيل في موضعه من هذه الدراسة إن شاء الله.

8 - أما بالنسبة لموضوع (النكوص الإبداعي)، فإن الصعوبة تكمن في أن المصطلح جديد وبالتالي هناك ندرة في الدراسات التي تناولته سواء في أدب باكثير أو في أدب غيره من الكتاب. ولم أعثر –في حدود ما اطلعت عليه - على أي دراسات مستقلة –باستثناء دراسة الدكتور بوشعير - سواء مع استخدام مصطلح (النكوص الإبداعي) أو دون استخدامه.

لم أتبع منهجاً واحداً في هذه الدراسة، وإنما استفدت من عدة مناهج نقدية مثل: المنهج الوصفي والمنهج التحليلي والمنهج التاريخي، وذلك باستخدام المنهج المناسب في موضعه من الدراسة.

وقد قسمت الدراسة إلى تمهيد وخمسة فصول، عرضت في التمهيد للمصطلح نشأته، وتطوره، واستعرضت بعض الدراسات السابقة في هذا المجال. ثم استعرضت في الفصول الخمسة أنواع النكوص الإبداعي في أدب باكثير ومثلت في كل فصل منها بعمل واحد أو أكثر من أعمال باكثير حسب ما وصل إليه علمي.

الفصل الأول جعل عنوانه: النكوص من الشعر إلى النثر، وخصصه لتناول الأعمال الشعرية التي تحولت إلى أعمال نثرية، والفصل الثاني جعلت عنوانه: بين الرواية والمسرح، وخصصته لتناول الأعمال المسرحية التي تحولت إلى أعمال روائية أو الأعمال الروائية التي تحولت إلى أعمال مسرحية، أما الفصل الثالث فقد جعلت عنوانه: النكوص من التكثيف إلى الإسهاب، وتناولت فيه الأعمال القصيرة التي تحولت إلى أعمال طويلة. وجعلت عنوان الفصل الرابع: النكوص عند إعادة النشر، وتناولت فيه الأعمال التي عدل فيها باكثير عند إعادة نشرها.

وأخيراً فقد جعلت عنوان الفصل الخامس: نكوص العناوين واللغة، وتناولت فيه بعض التعديلات التي أجراها باكثير على عناوين بعض أعماله الروائية أوالمسرحية سواء أكان التعديل قبل النشر أم عند إعادة النشر. كما تناولت في الفصل نفسه نكوص باكثير بين اللغة المحكية (العامية) واللغة الفصحى في أعماله المسرحية الاجتماعية. كما تناولت التغيير اللغوي الذي أجراه باكثير على بعض الألفاظ المعجمية في أعماله. وختمت الدراسة بخاتمة توضح أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أسأل الله أن ينفعنا بهذه الدراسة، وأن يجعل عملنا خالصاً لوجهه الكريم، ومنه نستمد العون والتوفيق.

تمهيد: النكوص الإبداعي: المصطلح والدلالة

التعديل والتنقيح في الأدب:

جبلت النفس الإنسانية على التطلع نحو الكمال، ورغم أن الإنسان بطبعه مفطور على النقص، إلا أن محاولاته للترقي نحو الكمال قد رافقت مسيرته على وجه الأرض، منذ أن أهبط الله آدم إليها. ومن مظاهر هذا التطلع نحو الكمال محاولات الأدباء والشعراء والكتاب تنقيح ما أنتجته قرائحهم وتعديله بين الفينة والأخرى، طلباً للأفضل والأكمل. وما برح الشعراء والأدباء ينقحون قصائدهم وإبداعاتهم قبل عرضها على الناس، ثم يستفيدون من آراء المتلقين بعد عرضها عليهم فيعدلون فيها وقد يزيدون أو ينقصون منها بقدر الحاجة وبما يؤدي إلى إيصال الغرض المطلوب من أقصر طريق.

وإذا تتبعنا أخبار الشعراء في العصر الجاهلي فسنجد أن هناك طائفة منهم قد أكثروا في هذا الجانب وألحوا عليه أكثر من غيرهم حتى عرفوا به وأطلق عليهم مصطلح يميزهم عمن سواهم من الشعراء، فأسموهم "عبيد الشعر"، ذلك أنهم جعلوا من أنفسهم –حسب ما يرى مطلقو هذا المصطلح - عبيدًا للشعر يأتمرون بأمره ويخضعون لهواه بدلاً من أن يكون الشعر عبداً لهم ومطية لأغراضهم. وكان من هؤلاء الشعراء من يكتب من القصائد ما يعرف بالحوليات، لأن نظم القصيدة يستغرق منه عاماً كاملاً، فهو يصوغها في ثلاثة أشهر، ثم يراجعها وينقحها في ثلاثة أشهر أخرى، ثم يعرضها على الناس ويعي ملاحظاتهم واستدراكاتهم عليها ثلاثة أشهر أخرى، ثم يعيد صياغتها الصياغة الأخيرة في ثلاثة أشهر أخرى، حتى إذا استدار عليها الحول أخرجها إلى الناس في شكلها الأخير.

على أن بعض النقاد القدماء كان قد عد التنقيح بهذه الصورة المبالغ فيها خروجاً بالشعر عن حد الطبع إلى حد التكلف، يقول ابن قتيبة:

"ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهيرٍ والحطيئة،

وكان الأصمعي يقول: زهيرٌ والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك. وكان زهيرٌ يسمى كبر قصائده الحوليات"[2].

وقال الجاحظ:

"وكان يُقال: لولا أنَّ الشّعرَ قد كان استعبَدَهم واستفرغ مجهودَهم حتّى أدخلَهم في باب التكلُّف وأصحاب الصنعة، ومَن يلتمِسُ قَهْرَ الكلام، واغتصابَ الألفاظ، لذهبوا مذهبَ المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سَهْواً ورَهواً، وتتثال عليهم الألفاظ انثيالاً، وإنَّما الشّعر المحمود كشعر النابغة الجَعْديّ ورُؤبة، ولذلك قالوا في شعره: مِطْرَفٌ بآلاف وخِمارٌ بوَافٍ، وقد كان يخالف في ذلك جميع الرُّواة والشعراء"[3].

وقد أشار بعض الشعراء إلى ما يعانونه من جهد في نظم القوافي وتنقيح الأشعار، فمن ذلك قول عدي بن الرقاع[4]:

وقَصيدَةٍ قَدْ بت أَجْمَعُ بَيْنَها ... حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنَادَها

نَظَرَ المُثَقِّفِ في كُعُوبِ قَنَاتِهِ ... حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنْآدَها

ولا زال هذا دأب الشعراء في القديم والحديث، وفي العصر الحديث مع طباعة الدواوين الشعرية فإن بعض الشعراء يعيدون نشر بعض القصائد في دواوين لاحقة مع بعض التعديلات والحذف والإضافة. فمن ذلك ما ورد في مقدمة الطبعة الثالثة عشرة من ديوان (الجداول) للشاعر إيليا أبو ماضي أن الشاعر كان قد نشر بعض القصائد في (الجداول) ثم أعاد نشرها منقحة في (الخمائل)[5].

وذكر الدكتور سامي أبو شاهين أن الشاعر عمر أبو ريشة كان ينتقي الصفوة المختارة من قصائده ليقدمها إلى القارئ بعد التنقيح والحذف[6]. فقد كان أبو ريشة:

2- ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، القاهرة، ط3، 1997م، ص 83-84

3- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هرون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م، ج 2، ص 13

4- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص 84

5- أبو ماضي،إيليا: الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط 13، 1979م، كلمة الناشر، ص 5

6- أبو شاهين، د. سامي: المرأة في شعر عمر أبو ريشة، دار الفكر العربي، بيروت،2006م، ص 134

"لا يكاد يفك إسار قصيدة قبل أن يعمل فيها قلمه تحكيكاً وتجميلاً، بل ربما عاد إلى القصيدة منقحاً مجملاً بعد نشرها، فاختصرها وتخلى عن كثير من أبياتها، بل ربما تنكر لقصيدة نشرها في حينها، ثم أعرض عنها وأدار لها ظهره"[7].

وقد تتبع الدكتور سامي أبو شاهين هذه التعديلات في دواوين أبو ريشة فوجدها تشمل تغيير العناوين، وتعديل بعض الكلمات في الأبيات وربما حذف بعض الأبيات، وقد يطال التغيير معظم أبيات القصيدة فيعيد صياغتها من جديد إلا أنه يبقى محافظاً على الفكرة الشعرية العامة التي يريد أن يدلي بها[8].

تغيير المضمون الفكري

أما عودة الشاعر إلى قصيدة سابقة وإعادة كتابتها مع تغيير محتواها الفكري، فيكاد يكون منعدماً في التراث العربي في حدود علمنا. وأقرب شيء نجده في تراثنا إلى هذا الباب هو نوع من موشحات الزهد يقال له المُكفِّر، وهو أن ينظم الوشّاح موشحته على وزن موشح معروف ويختمه بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفِّر[9]. وكأنه بهذا الموشح الزهدي يكفر عن ذلك الموشح ويستقيل الله لشاعره ويستغفره له.

والموشح المكفر قد ينظمه شاعر آخر، كما فعل ابن عربي حين نظم موشحة كفر بها عن موشح ابن زهر (أيها الساقي)[10]. ولكن ما يتصل ببحثنا هنا هو الموشحات المكفرة التي ينظمها الشاعر نفسه بعد أن يتوب مكفراً بها عن موشحات قديمة له، ويضمن في خرجة الموشح الزهدي مطلع ذلك الموشح الذي يريد أن يكفر عنه. ومثال ذلك الموشحات التي نظمها ابن عبد ربه في الزهد بعد أن كبر

7- السابق، نقلاً عن: جميل علوش: عمر أبو ريشة، ص 94

8- السابق، ص ص 135-138

9- عيسى، فوزي سعد: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990م، ص 88، و عوض الكريم، مصطفى: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1974م، ص 35

10- بوذينة، محمد: ديوان الموشحات الأندلسية، د.ن، تونس، 1989م، ص ص 354-355

وتاب، وكفّر بها عن جميع ما قال وسمّاها بالممحّصات[11]. وكان يضمّن القصيدة منها صدر البيت الأول من القصيدة التي يريد أن يكفرها[12].

وممن اشتهر بالموشحات المكفرة، الوشاح ابن الصباغ الجذامي الذي أكثر من اقتباس مطالع موشحات غيره وخرجاتها التي بنى عليها مكفراته. كان ابن الصباغ الجذامي قد نظم في المجون واللهو عند شبابه، ولما بلغ سن الشيخوخة بدأ يتقرب إلى الله، فنظم في الزهد وأكثر منه في الموشحات ليكفر عما أسلف نظمه[13].

فمن ذلك قوله مكفراً عن الموشح الذي مطلعه (جنّان يا جنّان)[14]

يا صاحِ والقصدُ	أن يظفر الأواه	بقصده
ودع فتىً يشدو	واللهو قد ألهاه	عن رشده
جنّان يا جنّانْ	اجنِ من البستانْ	الياسمينْ
وخلِّ ذا الريحانْ	بحرمة الرحمنْ	للعاشقينْ

النكوص الإبداعي:

على الرغم من أن ظاهرة التنقيح والمراجعة قديمة قدم الشعر، إلا أننا لا نجد مصطلحاً موحداً يطلق على هذه العملية. وقد أشرنا إلى بعض الأوصاف التي أطلقها النقاد القدماء عليها من قبيل: التنقيح، والتثقيف، والتحكيك، والحوليات. وفي العصر الحديث، ومع طباعة الدواوين -كما أسلفنا - وعودة الشعراء إلى قصائدهم وإعادة صياغتها أو تعديلها، وجدنا من يلتفت إلى هذه الظاهرة ويحاول أن يضع لها مصطلحاً ويؤصل لها. فمن ذلك إطلاق وصف "معاودة" عليها. وممن أطلق هذا الوصف الدكتور سامي أبو شاهين عند الحديث عن هذه الظاهرة في شعر عمر أبو ريشة.

11- عوض الكريم، مصطفى: فن التوشيح، مرجع سابق، ص 34، وعيسى، فوزي سعد: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، مرجع سابق، ص 88

12- عوض الكريم، مصطفى: فن التوشيح، مرجع سابق، ص 34

13- عباسة،محمد: نشأة الشعر الديني عند العرب وأثره في الآداب الأوربية،مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد الأول 2004

14- بوذينة،محمد: ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 454

ورد في لسان العرب[15]: (والمُعاوَدَةُ: الرجوع إلى الأمر الأول؛ يقال للشجاع: بطَلٌ مُعاوِدٌ لأنه لا يَمَلُّ المِراسَ. وتعاوَدَ القومُ في الحرب وغيرها إذا عاد كل فريق إلى صاحبه.وبطل مُعاوِد: عائد).

يقول الدكتور أبو شاهين: "إن مبدأ المعاودة والانتقاء يستحق التوقف والاهتمام"[16]. وكرر هذا الوصف عدة مرات كقوله: "فالمعاودة التي اعتمدها في صياغاته الشعرية هي التي رسخت تجربته الشعرية ودعمتها"[17]. وقوله: "وربما تكون المعاودة هي الميزة الناجحة التي يتحلى بها الفنان"[18]. ورغم أنه من الواضح أن الدكتور أبو شاهين لم يكن يحاول أن يضع مصطلحاً جديداً إلا أن اللافت للنظر هو أنه فطن إلى مبدأ "عودة" الشاعر إلى نصه المنشور سابقاً بالتنقيح والتعديل، وهذا بالطبع يختلف عن التنقيح والتعديل والتحكيك قبل نشر العمل الأدبي لأول مرة.

على أن أول من حاول –عن وعي – أن يضع مصطلحاً لهذه العملية ولاحظ وجودها في الأعمال الأدبية عموماً –خاصة الرواية – هو الأستاذ الدكتور الرشيد بوشعير – أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربية بجامعة الإمارات العربية المتحدة. وكان قد وضع لها في البداية مصطلح "الاستفاق"[19]، وقد أخذه –كما ذكر في كتابه – من "الفُواق" وهو –حسب تفسير المعاجم العربية – "ما بين الحلبتين من الوقت، والفيقة بالكسر: اسم اللبن يجتمع في الضرع بين الحلبتين، والإفاقة: الراحة بين الحلبتين"[20]. وواضح من اختياره لهذا المصطلح أنه عدّ عودة الأديب إلى نص قديم بالتعديل نوعاً من إعادة استدرار قريحته، محاولاً "حلب" ما تجمع فيها من "إبداع" ليضيفه إلى النص السابق. وبالإضافة إلى

غرابة هذا اللفظ وثقله على أسماع المعاصرين، فإنه –في رأيي – غير مناسب لوصف هذه العملية، إذ يكفي أن نطلق عليها مصطلحاً يفيد مجرد العودة أو

15 – ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1970م. مادة (عود)

16 – أبو شاهين، سامي: المرأة في شعر عمر أبو ريشة، مرجع سابق، ص 134

17 – السابق.

18 – السابق.

19 – بو شعير، الرشيد: التكوص الإبداعي في الأدب: في سبيل تأصيل مصطلح نقدي جديد، تطبيقات على أدب الخليج المعاصر، دار الفجر، أبوظبي، 1427هـ/2006م ، ص 7

20 – الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ/1987م، ص1187

المعاودة، وندع مجال شرح أسبابها للنقاد ليصولوا في ذلك ويجولوا، إذ لا شك في أن أسباب تلك المعاودة قد تختلف من أديب لآخر.

وقد استجاب الدكتور بوشعير لاعتراضات زملائه الأساتذة في جامعة الإمارات على هذا المصطلح الذين اقترحوا عليه مصطلحات بديلة مثل: الاستفواق، والاستفاقة، وتفاوض النصوص[21]. ولكنه اختار مصطلحاً آخر، استقر عليه، وألف فيه كتيباً صغيراً، ليكون بمثابة "براءة اختراع" أو "شهادة ميلاد" –حسب تعبيره – لهذا المصطلح الجديد وهو "النكوص الإبداعي"[22]. ويعرف الدكتور بو شعير "النكوص الإبداعي" بأنه:

"عودة الكاتب أو الشاعر إلى موضوع سبق له أن عالجه، كي يصيغه من جديد معدلاً في بعض ملامحه وعناصره لأغراض جمالية أو فكرية معينة"[23].

وواضح من هذا التعريف أن "النكوص الإبداعي" لابد أن يكون عودة إلى "موضوع" سبق تناوله بأسلوب جديد، وليس عودة إلى "نص" وتغيير فيه، وعليه فإن ما سبق الحديث عنه من التنقيح والتثقيف والتحكيك لا يندرج تحت هذا المصطلح، إذ إن كل ذلك لا يعد إعادة صياغة وليس فيه تغيير لملامح النص ولا لعناصره، وإنما هو استبدال لفظة بلفظة أبلغ أو أوجز أو أجمل وقعاً. وبالتالي لا ينطبق هذا المصطلح على ما فعله الشاعر أبو ريشة ببعض قصائده كتلك التي عدل في بعض ألفاظها أو في عناوينها فقط. على أن الدكتور بوشعير يناقض هذا التعريف حين يقول إن غياب هذا المصطلح في الدراسات القديمة والحديثة لم يكن ناتجاً عن غفلة الدارسين والنقاد عنه، بقدر ما كان ناتجاً عن ندرة هذه الظاهرة لأن المبدعين لم يكونوا يحتفظون بالصور الأولى لأعمالهم الأدبية، بل كانوا يتلفونها فور صياغة الصور الجديدة على سبيل التنقيح والتحكيك والتصليح[24]؛ مما يعني أنه يعد تلك العودة للتنقيح والتعديل مما يندرج تحت هذا المصطلح. وعليه فإن تعريفه السابق غير جامع ولا مانع. ويمكن بناء على الفهم السابق أن نعيد تعريف النكوص الإبداعي ليصبح كالتالي: **هو عودة الكاتب أو الشاعر إلى "نص أدبي" سبق له كتابته أو نظمه كي**

21 – بو شعير،الرشيد: التكوص الإبداعي في الأدب، مرجع سابق، ص 39

22 – السابق، ص 7

23 – السابق.

24 – السابق ، ص ص 13-14

يعيد صياغته من جديد معدلاً في بعض ملامحه وعناصره لأغراض فنية أو فكرية معينة.

وبذلك يندرج تحت هذا التعريف الجديد كل تغيير ولو كان على سبيل التنقيح والتعديل.

على أن لفظة "النكوص" لا تخلو من إشكالات. فمن ذلك ما وقر في الأذهان من ارتباط هذه اللفظة بالرجوع السلبي. ولهذا استخدمت مصطلحاً في علم النفس لعودة الإنسان البالغ إلى مرحلة سابقة من مراحل النمو العقلي كالطفولة مثلاً، وقد أقر الدكتور بوشعير أنه استعار مصطلح (النكوص الإبداعي) من المصطلح الأجنبي (regression) المستخدم في علم النفس[25].

ويحدث النكوص (regression) في علم النفس عندما يتقهقر الشخص إلى شكل من السلوك مرتبط بمرحلة سنية أصغر، مثل أن يتبول طفل في سن الثانية عشرة أثناء النوم[26].

وقد ورد لفظ النكوص في القرآن الكريم في موضعين: الأول في سورة (الأنفال) في قوله تعالى في الحديث عن الشيطان: (فَلَمَّا تَرَاءَتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ)[27]، والثانية في سورة (المؤمنون) في قوله تعالى: (قَدْ كَانَتْ آيَاتِي تُتْلَى عَلَيْكُمْ فَكُنتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ تَنكِصُونَ)[28]. وفي الآيتين ورد النكوص بمعنى الرجوع السلبي، وحتى في الآية الأولى التي تتحدث عن الشيطان فإنه وإن كان في نكوصه خير للمسلمين إلا أن نكوصه ذل له وخزي.

وعلى معنى الرجوع السلبي دارت كلمة النكوص في الشعر العربي، فمن ذلك قول أعشى همدان[29]:

وَكانَ المُرهِبيُّ وَفِيَّ حَربٍ يَريشُ لَها إِذا نَكَصَ اللَئيمُ

25- السابق، ص 7

26- Berger, K. S.: The Developing Person Through the Life Span. Worth Publishers, Inc. New York. Second Edition. 1988. P35

27- الأنفال، 48

28- المؤمنون،66

29- الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، 1966م.

ولكن إذا عدنا إلى المعاجم العربية فسنجد أنها تختلف حول معنى النكوص، فبينما يرى صاحب القاموس أن النكوص "خاصٌّ بالرُّجُوعِ عن الخيْرِ"[30]، نرى شارح القاموس يخالفه ويقول:

"عَلَى أَنَّ التَّقييدَ الَّذِي نَقَلَهُ المُصَنِّف رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى، إِنَّمَا قالَهُ ابنُ دُرَيْدٍ، وتَبِعَهُ بَعْضُ فُقَهاءِ اللُّغَةِ. والمَعْرُوفُ عن الجُمْهُورِ أَنَّ النُّكُوصَ كالرُّجُوعِ وَزْناً ومَعْنىً. وإِليه ذَهَبَ الجَوْهَرِيُّ، والزَّمَخْشَرِيُّ، وابنُ القَطَّاع، وغيْرُهم، وكَفَى بهم عُمْدَةً"[31].

وعلى هذا المعنى الأخير وهو مطلق الرجوع، يمكن أن نقبل مصطلح "النكوص الإبداعي" على أنه معاودة ورجوع إلى نص أدبي من أجل إعادة صياغته أو تنقيحه أو الإضافة إليه أو الحذف منه. ومصطلح "النكوص" ليس جديداً على الحقل الأدبي فقد استخدم مقابلاً عربياً للمصطلح الأجنبي (Progressive regressive) حث تُرجم هذا المصطلح إلى (التقدمي النكوصي)، أو (التقدمية النكوصية)، ويعرف هذا المصطلح بأنه[32]:

"منهج تحليلي ماركسي يقوم على منظور (سارتر) و(لوفيبر) على ثلاث ملاحظات:

أ - اللحظة الوصفية، وتلاحظ الموضوع الملموس انطلاقاً من منظور إخباري في نظرية عامة.

ب - تحليل الواقع: وهو مجهود موضعة تزامنية وتاريخية، أي في لحظة تحليلية نكوصية.

ت - لحظة تاريخية وتوليدية: وهي عبارة تبذل مجهوداً للعثور على الموضوع الواضح/المفهوم/المفسر".

وكنت قد نشرت بحثاً على صفحات الإنترنت حول النكوص الإبداعي في رواية (سيرة شجاع)[33]، فعلق اثنان من القراء أن المصطلح غير مناسب لما يتضمنه من

30- الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (نكص).

31- الزبيدي، محمد بن محمد المرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، وزارة الإعلام، الكويت، 1966م، مادة (نكص).

32- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء، 1405هـ/1985م، ص 174

33- موقع ناشري (http://nashiri.net)، بتاريخ 30 سبتمبر/أيلول 2007، ومجلة حضرموت، العددان الرابع والخامس، يناير/ ديسمبر 2010م، ص ص 13-17.

إيحاءات سلبية، ورأى أحدهما[34] أن المصطلح يوحي بأن الكاتب في النص الثاني قد تراجع عن أفكاره التي في النص الأول. ولعله يقصد هنا ما كنا قد أشرنا إليه عند الحديث عن الموشح المكفّر. واقترح الآخر استخدام مصطلح "التدوير الإبداعي"[35]، ويقصد به ما يقابل اللفظ الإنجليزي (recycle) الذي يطلق على إعادة تصنيع بعض المواد وإعادة تشكيلها من جديد، مثل إعادة تدوير ورق الصحف إلى ورق صالح للاستعمال من جديد. ومصطلح (التدوير) غير مناسب هنا، لأن التدوير يلغي ملامح المادة الأولى، ويعيد تشكيلها في صورة مختلفة تماماً، بينما في العمل الأدبي نجد ملامح النص الأصلي واضحة وظاهرة. كما اقترح علي بعضهم مصطلح (العدول) ولكني بتتبعي لهذا المصطلح البلاغي في النقد القديم وجدته يختلف عن المعنى المقصود هنا وفي استخدامه ما قد يسبب اللبس بين المصطلحات.

كما أن وصف النكوص بـ "الإبداعي" قد يجر للأذهان المعنى السلبي، فيظن بعض القراء أن المقصود هو تراجع الإبداع عند الكاتب، ولذا اقترح علي بعض الأفاضل أن يعدل المصطلح إلى "النكوص الأدبي" بدلاً من "النكوص الإبداعي".

على أننا يجب أن نقر – أخيراً - بأن العلماء يرون أنه لا مُشاحة في الاصطلاح. وفي ذلك يقول الصفدي:

"إذا توارد قوم واصطلحوا على ألفاظ فيما بينهم نقلوها عن أصل وضعها إلى ما أرادوه فما لمعترِض أن يعترض عليهم في ذلك، لأنه لامُشاحّةَ في الاصطلاحات، فقد اصطلح النحاة على أشياء خالفوا فيها موضوع اللغة ... والاصطلاح والتواضع لا يُعاب فيهما أحد ولا يُغلَّط، اللهم إلا إن وقع خَلَلٌ في القواعد التي استقرت"[36].

وبعد هذا التمهيد الذي لم يكن منه بد لتحرير المصطلح وتوضيح مرماه ونشأته وتطوره، نرى أنه قد آن أوان الدخول في صلب موضوع هذه الدراسة، وهو تتبع "النكوص الإبداعي" في أعمال باكثير الأدبية. وحيث إن باكثير لم يصدر ديواناً شعرياً في حياته، فإنه يصعب الحديث عن "النكوص الإبداعي" في شعره. على أننا

34- هو الأستاذ هشام ماجد: موقع ناشري، 2007/10/9

35- هو الأستاذ أسامة الشاهين: موقع ناشري، بتاريخ: 2007/10/7

36- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: تصحيح التصحيف و تحرير التحريف،حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: السيد الشرقاوي، راجعه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987م.

ينبغي أن نشير إلى ما كتبه الدكتور عبده بدوي –رحمه الله - في بحثه القيم: (علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً)[37]، حيث ذكر أن باكثير "نادراً ما يعدل ما يكتب"، وأن التعديلات التي أجراها غالباً ما تكون في المفتتح والمختتم، وقد يشطب بيتاً من القصيدة لأنه لا يناسب المقام، أو يستبدل به آخر[38]. على أن الملاحظة الهامة في شعره –كما يرى الدكتور عبده بدوي - هي أنه "كان بعد أن ينساب انسياباً شديداً في الكتابة، يعود فيرقم الأبيات لتأخذ شكلاً جديداً"[39]. ويرى الدكتور عبده بدوي أن باكثير "لو طال العمر به لنظر إلى شعره كله في ضوء نظرة شاملة، ولأضاف وحذف"[40].

وبناء على ما سبق، فإننا سنقتصر في هذه الدراسة على أعمال باكثير المسرحية والروائية، المنشورة والمخطوطة، في حدود ما اطلعنا عليه، ولن نتناول من شعر باكثير إلا الشعر المسرحي والقصصي المنشور. وقد آثرنا – على سبيل الاختصار - استخدام مصطلح "تمثيلية" للدلالة على المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد، وذلك للتفريق بينها وبين المسرحيات الطويلة.

37- بدوي،عبده: علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثانية، 1400هـ/1980م.

38- السابق، ص ص 43-44

39- السابق، ص 44

40- السابق، ص 45

الفصل الأول: النكوص من الشعر إلى النثر

لباكثير بعض الأعمال التي صيغت مرة بالشعر وأخرى بالنثر. وسنحاول في هذا الفصل تتبع هذه الأعمال والموازنة بينها. كما سنحاول أن نحدد أي العملين أسبق في التأليف، في حدود ما تسمح به المصادر الشحيحة التي بين أيدينا.

1 - مسرحية شعرية تحولت إلى تمثيلية

قصر الهودج:

نشر باكثير في سنة 1944م مسرحية غنائية (أوبرا) بعنوان: (قصر الهودج)[41]، تدور أحداثها زمن خلافة الآمر بأحكام الله الفاطمي، وتحكي قصة زواج الخليفة الآمر بسلمى البدوية التي كانت تحب ابن عمها (ابن مياح). وكان الخليفة قد حضر متنكراً إلى مضارب والد سلمى على أنه رسول من الخليفة يخطب سلمى، فلما رفضت خطبته أعلن عن نفسه، فلم يسعها وأباها إلا الموافقة على الخطبة وزفت سلمى إلى الخليفة.

وفي الفصل الثاني يزورها ابن عمها سراً في القصر الذي بناه لها الخليفة في جزيرة الروضة (قصر الهودج)، ولكنها تصده وتطلب منه الرحيل، ويقدم الخليفة فجأة فيستمع إلى حديثهما دون أن يشعرا بوجوده، ويطلب ابن مياح من سلمى أحد مناديلها للذكرى فتعطيه برقعاً قديماً، وعندما يهم بالخروج يظهر الخليفة أمامه، ويظهر لهما الغضب ويأمر بسجن ابن مياح، أما سلمى فيخبرها أنه سيستدعي أباها ليحكم فيها وفي حبيبها.

وفي الفصل الثالث وهو الأخير –بعد مضي خمسة أشهر على حوادث الفصل الثاني - يحضر والد سلمى فيشكو له الخليفة أنها التقت بابن عمها دون علمه

[41]- صدرت عن لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، 1944م.

ويأمر بإحضار ابن مياح من السجن، فيغضب والد سلمى ويطلب من الخليفة الإذن له بقتلهما، وهنا يعلن له الخليفة أنهما بريئان من أية تهمة وأنه سمع حوارهما ولم يكن فيه ما يعيب، ويطلب منه أن يزوج سلمى لابن عمها لأنه طلقها منذ خمسة أشهر وأن عدتها بذلك قد انقضت، ويعين الخليفة ابن مياح والياً على الصعيد. وهكذا انتهت المسرحية نهاية سعيدة بالتقاء الحبيبين.

زهرة الوادي:

ثم نشر باكثير تمثيلية بعنوان (زهرة الوادي) في مجلة الهلال في أبريل سنة 1950م. وتدور أحداثها أيضاً في عهد الآمر بأحكام الله، وتشمل في مجملها قصة سلمى البدوية، ولكن لم تكن سلمى هي المحور الأساس للمسرحية بل كانت زهرة الوادي، وهي – كما تعرِّفها المسرحية - "من بنات عمومة الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله"[42]. وكان الخليفة الآمر قد خطبها ولكنها رفضت الزواج منه حتى يطلق زوجته سلمى البدوية، وحجتها في ذلك أن سلمى تحب ابن عمها وأن الخليفة قد فرق بينهما. ويعدها الخليفة أن يطلقها ولكنه ظل يماطل في الوفاء بوعده وظلت زهرة الوادي ترفض الموافقة على طلبه حتى يطلق سلمى. وفي هذه الأثناء تعلم زهرة الوادي من الجارية زمردة التي تعمل في قصر الهودج وتنقل أخبار القصر لزهرة الوادي، تعلم أن ابن مياح قد زار سلمى متنكراً في زي شاعر ربابة يتكسب بالغناء في قصور الخليفة، وأنها صدته وطلبت منه الرحيل فوعدها بذلك ولكنه طلب منها منديلاً من مناديلها فأعطته إياه. وحين ذاك لمعت في ذهن زهرة الوادي فكرة سرعان ما عملت على تنفيذها إذ أرسلت إلى ابن مياح واتفقت معه على أن ينزل في ضيافتها على أنه أمير طرابلسي جاء لخطبتها، وغرضها من ذلك أن تثير غيرة الخليفة الآمر فيعجل بطلاق سلمى. وقد تم لها ما أرادت، وحين نجحت خطتها كشفت الأمر للخليفة وطلبت منه أن يزوج سلمى لابن عمها، وهكذا انتهت المسرحية نهاية سعيدة بالتقاء الأحبة، فقد عادت سلمى لابن عمها وخلص الخليفة لابنة عمه.

[42]- باكثير، علي أحمد: زهرة الوادي- مجلة الهلال- أبريل 1950م- ص 139

الأصل التاريخي للقصة:

تتلخص أحداث القصة في التاريخ فيما أورده المَقرِّي في "نفح الطيب" حيث يقول[43]:

"إن الآمر قد كان بلي بعشق الجواري العربيات، وصارت لهيون في البوادي، فبلغه أن بالصعيد جارية من أكمل العرب وأظرفهم، شاعرة جميلة، فيقال: إنه تزيا بزي بداة الأعراب، وكان يجول في الأحياء إلى أن انتهى إلى حيها، وباتهنالك، وتحيل حتى عاينها هناك، فما ملك صبره، ورجع إلى مقر ملكه، وأرسل إلى أهلهايخطبها، وتزوجها، فلما وصلت إليه صعب عليها مفارقة ما اعتادت، وأحبت أن تسرّحطرفها في الفضاء، ولا تنقبض نفسها تحت حيطان المدينة، فبنى لها البناء المشهور، فيجزيرة الفسطاط المعروف بالهودج، وكان غريب الشكل على شط النيل، وبقيت متعلقةالخاطر بابن عم لها ربّيت معه، يعرف بابن ميّاح، فكتبت إليه من قصر الآمر:

يا ابن ميّاحٍ إليك المشتكى ... مالكٌ من بعدكم قد ملكا
كنت في حيي طليقاً آمراً ... نائلاً ما شئت منكم مدركا
فأنا الآن بقصرٍ موصدٍ ... لا أرى إلاّ حبيساً ممسكا
كم تثنينا كأغصان اللوى ... حيث لا نخشى علينا دركا

فأجابها بقوله:

بنت عمّي والتي غذّيتها ... بالهوى حتى علا واحتنكا
بحت بالشكوى وعندي ضعفها ... لو غدا ينفع منّا المشتكى
مالك الأمر إليه يشتكى ... هالكٌ، وهو الذي قد أهلكا

قال: وللناس في طلب ابن ميّاح واختفائه أخبار تطول".

وقد أضاف باكثير من خياله على الأحداث ما جعلها مشوقة وأكثر درامية. ونلاحظ أنه قد ضرب صفحاً عن ذكر مراسلتها لابن عمها لأنه عد ذلك ثالماً لشرفها، كعادة باكثير دائماً في تبرئة المرأة مما نسب إليها من عيوب في

[43]- المقري التلمساني، أحمد بن محمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار الفكر، بيروت، 1986م.

التاريخ[44]، وجعل ابن عمها هو الذي يزورها خلسة. كذلك لم يرد في التاريخ أن الخليفة كشف عن شخصيته حين رآها متنكراً، ولم يرد أنه طلقها لتعود إلى ابن عمها.

التشابه والاختلاف بين العملين:

يكمن الاختلاف الأكبر بين العملين في أن الأول مسرحية شعرية غنائية طويلة والثاني تمثيلية نثرية قصيرة. ويكمن التشابه في الشخصيات وهي الخليفة الآمر بأحكام الله، وسلمى وجاريتها ليلى (أو زمردة) وابن مياح، واختفى من التمثيلية الشيخ عمار والد سلمى، وزادت شخصية زهرة الوادي وهي الشخصية الرئيسة التي حملت المسرحية اسمها.

اتفقت قصة لقاء سلمى بابن عمها سراً في قصر الهودج، ولكن في المسرحية الغنائية جاء سراً، وسمع الخليفة حوارهما دون أن يشعرا بوجوده، أما في التمثيلية فجاء متنكراً على هيئة شاعر الربابة، ولم يعلم الخليفة بأمر هذا اللقاء، ولكن زهرة الوادي هي التي علمت من الجارية زمردة وأخبرت الخليفة بالأمر بعد أن طلق سلمى. وفي المسرحيتين طلب ابن مياح من سلمى أحد مناديلها، ولكنها أعطته منديلاً في التمثيلية وبرقعاً في المسرحية الشعرية، وذلك أنها حين أحضرت له المناديل الحريرية ليختار منها واحداً طلب منها أن تعطيه قطعة مما تقادم عهده عندها لعله يجد فيه ريحها، فأعطته برقعاً قديماً فأخذه وقبله ثم أخفاه بين ثيابه[45].

وتشابهت أيضاً قصة خطبة الخليفة لسلمى، ولكنها لم تأت مفصلة في التمثيلية، وإنما وردت الإشارة إليها على لسان زهرة الوادي، في الحوار الآتي:

الخليفة: هل ذلك الشاعر البدوي هو الأمير الطرابلسي؟

الأميرة: نعم .. هو بعينه

الخليفة: وما حمله على التنكر في زي شاعر الربابة؟

الأميرة: جاء يطوف مصر على هذه الصورة ليتسنى له أن ينتقي أجمل أميرة فيها فيخطبها

[44]- للاطلاع على مزيد من الأمثلة حول هذا الموضوع، انظر: الزبيدي، عبد الحكيم: صورة المرأة في روايات باكثير التاريخية، ضمن كتاب:علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، كتاب الرافد (6)، الشارقة، يونيو 2010، ص ص 101-111

[45]- باكثير، علي أحمد: قصر الهودج، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص 57

الخليفة: ويله .. ما أجرأه على التعرض لحرمنا

الأميرة: هذه سنة سننتها أنت قبله .. وأول راضٍ سنةً من يسيرها[46]. ألم تخطب أنت سلمى البدوية بهذه الطريقة؟ بل إنه لأكرم وأنبل إذ رام أن يختار له أميرة تليق بمقامه – لا بدوية تحب ابن عمها فيكرهها على الزواج به وهي لا تحبه![47].

فقد زعمت الأميرة زهرة الوادي للخليفة أن شاعر الربابة هو الأمير الطرابلسي تمهيداً لإخباره أن شاعر الربابة والأمير الطرابلسي ما هما إلا ابن مياح، واتخذت ذلك وسيلةً للتعريض بالخليفة وطريقة خطبته لسلمى وإكراهه إياها على الزواج منه. وهكذا تختلف أسباب تطليق الخليفة لسلمى في المسرحية الشعرية عنها في التمثيلية. ففي (قصر الهودج) نجد أن الخليفة قد طلق سلمى بعد أن سمع حوارها مع ابن عمها الذي زارها سراً ليودِّعها ويأخذ منها تذكاراً يتزود به، فأحس الخليفة بتأنيب الضمير وكفَّر عن خطئه بتطليق سلمى ومكافأة ابن عمها بتوليته حاكماً على الصعيد.

ونهاية التمثيلية أكثر منطقية –في رأيي – لأن الخليفة كان يرغب في الزواج من زهرة الوادي خاصة أنها رفضته وفضلت عليه الأمير الطرابلسي المزعوم. وكانت قد فطنت إلى أن طبع الخليفة هو التمسك بالمرأة التي تصده وترفضه، ولهذا أكره سلمى على الزواج منه لأنها رفضته وفضلت ابن عمها عليه. وهكذا حين رفضت زهرة الوادي الزواج منه وفضلت عليه الأمير الطرابلسي المزعوم زاد تمسكه بها وأصر على الظفر بها بأية وسيله، ولو أن يطلق سلمى، خاصة أن سلمى لم تستطع أن تنسى ابن عمها وظلت متعلقة به.

46– العبارة من بيت لخالد بن زهير مخاطباً خاله أبا ذؤيب الهذلي، وكان أبو ذؤيب يرسل خالداً رسولاً إلى امرأة يتعشقها فعشقت خالداً وطرحت أبا ذؤيب، وكان أبو ذؤيب قد فعل الشيء نفسه مع وهب بن جابر إذ كان رسولاً إلى امرأة من قبل وهب ثم عشقته وطرحت وهباً، والبيت بتمامه: فلا تجزعن من سنة أنت سرتها فأول راضٍ سنةً من يسيرها (البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هرون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1401هـ/ 1981م، ج9، ص 59)

47– باكثير، علي أحمد: فن المسرحية، ص؟؟

أسباب النكوص:

في هذه الحالة نجد أن هناك نكوصين: الأول هو النكوص من الشعر إلى النثر، والثاني هو النكوص في تغيير أسباب تطليق الخليفة لسلمى. فأما النكوص الأول فيتفق مع رأي باكثير الذي يرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح، وأنه ينبغي أن لا يكتب المسرح الشعري إلا أن يراد بها أن تغنى[48]. وهو أراد أن تُغنى مسرحية (قصر الهودج)، كما أشار في المقدمة، فصاغها شعراً، ويبدو أنه لم يرد بتمثيلية (زهرة الوادي) أن تُغنى فصاغها نثراً.

أما سبب النكوص في تغيير أسباب تطليق الخليفة لسلمى، فهو ما ينبغي أن نجتهد في البحث عنه، لأن باكثير لم يساعدنا في هذا الشأن. والذي أميل إليه، هو أن باكثير عندما صاغ مسرحية (قصر الهودج)، كان همه –كما يرى الدكتور عبده بدوي – منصباً على أن يكتب مسرحية غنائية (أوبرا) ليبرهن على طواعية اللغة العربية لكل أشكال الفنون الأدبية العالمية ومنها (الأوبرا)[49]؛ ولذلك حرص على أن يبحث عن قصة رومانسية في التاريخ تكون إطاراً لتلك المسرحية، دون أن يكلف نفسه عناء التغيير في أحداثها، كما هي عادته، أو أن يحملها مضامين فكرية معينة، من الأفكار التي يؤمن ويدين بها.

وتتضح لنا وجاهة هذا الرأي إذا علمنا أن باكثير قد عاد إلى هذه المسرحية مرة أخرى، فغير في أحداثها، وحملها فكرة سياسية، وذلك عندما أعاد طبعها بعد ثورة يوليو سنة 1952م، على نحو ما سنشير إليه في مكانه المناسب من هذه الدراسة[50].

ونحسب أن باكثير لم يرض عن تلك النهاية، فعاد إليها، ولكنه اختار أحداثاً أخرى، وصراعاً جديداً، وأضاف شخصية جديدة هي (زهرة الوادي) التي حملت التمثيلية اسمها، ودارت حولها الأحداث. والذي يظهر لي هو أن باكثير في هذه التمثيلية أراد أن يعالج مسألة تعدد الزوجات. وباكثير من الموحدين في الحب، وهو يرى –فيما يبدو لي – أن الأصل هو الإفراد، وأن التعدد أبيح في الإسلام لحكمة خاصة وفي حالات معينة. ولعل منطلق باكثير في ذلك هو الغيرة على الإسلام،

48– زهرة الوادي، ص 147

49– د. عبده بدوي: التحديد العروضي عند علي أحمد باكثير، المجلة العربية، الرياض، العدد 211، شعبان 1415هـ/يناير 1995م، ص 91

50– انظر الفصل الرابع: النكوص عند إعادة النشر

والرغبة في الدفاع عنه، أمام هجمات المستشرقين الذين كانوا يجدون في موقف الإسلام من المرأة مجالاً خصباً لمهاجمته. يدلنا على ذلك أن باكثير دافع عن تعدد زوجات النبي –صلى الله عليه وسلم – في مطولته: "نظام البُردة أو ذكرى محمد (صلى الله عليه وسلم)"، التي نظمها أثناء إقامته في الحجاز وطبعها في مصر أول قدومه إليها. وفي ذلك يقول باكثير، والخطاب عن النبي –صلى الله عليه وسلم[51]:

وما تزوج تسعًا كي يلذ بها إذا لما اختار من يحبون للهَرمِ
لكنه كان يرجو أن يتم به نشر الهداية في الأقوام باللدمِ[52]
كما تزوج من بعض ليكفلها ومن تفز برسول الله لم تئمِ

فهو يرى أن النبي –صلى الله عليه وسلم – قد عدد لحكم خاصة، منها نشر الدين بالإصهار إلى القبائل، وكفالة بعضهن ممن أصبحن بلا زوج، ولو كان زواجه – صلى الله عليه وسلم – شهوةً للنساء، لكان اختار الأبكار الصغار، بدلاً من الثيبات الكبار اللاتي تزوجهن.

ويظهر لي أن باكثير أراد أن يقول إن المرأة هي السبب في تعدد زوجات الرجل، لأنه لو رفضت كل امرأة أن تكون زوجة ثانية لما كان هناك تعدد. فزهرة الوادي لم تقبل أن تكون زوجة للخليفة إلا بعد أن طلق سلمى، وقد جعلت ذلك شرطها الوحيد لموافقتها على الزواج منه. ولما كان الخليفة محباً لزهرة الوادي راغباً في الزواج منها، فإنه رضخ لشرطها في آخر الأمر. ولعل عدم حب سلمى له، ورغبتها في ابن عمها، كان سبباً آخر جعل الخليفة يطلقها، بالإضافة إلى غيرته من الأمير الطرابلسي المزعوم الذي ظهر في الساحة غريماً له في طلب الزواج من الأميرة زهرة الوادي.

وهكذا فإن سبب النكوص يكمن في تضمين التمثيلية مغزى فكرياً لم يكن في المسرحية، وهو موقف باكثير من تعدد الزوجات، ودعوته إلى أن تناصر كل امرأة الأخرى إذا وجدتها في ضيق أو مأزق. فزهرة الوادي حين رأت أن سلمى تعيش مجبرة مع الخليفة الذي تزوجها بقوة السلطان، بينما مشاعرها مع ابن عمها، فإنها ناصرتها بأن اشترطت على الخليفة تطليق سلمى حتى تقبل به زوجاً لها هي.

51– باكثير، علي أحمد: نظام البردة أو ذكرى محمد (صلى الله عليه وسلم)، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.، ص20.

52– اللدم: الحُرم في القرابات

وهكذا انتصرت المرأتان، سلمى وزهرة الوادي، بسبب تعاونهما على الخليفة، ففازت سلمى بالتطليق ولحقت بابن عمها، وفازت زهرة الوادي بالتزوج من ابن عمها الخليفة.

2 - مسرحية شعرية تتحول إلى مسرحية نثرية:

إبراهيم باشا والوطن الأكبر:

كتب باكثير مسرحية نثرية بعنوان (إبراهيم باشا) نشرها عام 1948م[53] في كتاب مع مسرحيتين أخريين هما: (عمر المختار) و(فارس البلقاء). وهناك صياغة شعرية للمسرحية نفسها بالشعر المرسل (الحر كما يعرف اليوم) بعنوان (الوطن الأكبر)، وجدت مخطوطة لدى أسرة باكثير في القاهرة، وطبعت بعد وفاته بأكثر من عشرين عاماً.

وحيث إن باكثير كان قد ترك حوالي عشر مسرحيات مخطوطة[54] لم يتمكن من طباعتها بسبب الحصار الذي تعرض له في أخريات حياته، فقد افترض بعض الباحثين أن باكثير قد كتب مسرحية (الوطن الأكبر) في أخريات حياته. وعلى هذه الفرضية بنى الدكتور عز الدين إسماعيل –رحمه الله – دراسته حولها في بحثه القيم عن (مسرح باكثير الشعري) الذي نشره أولاً على حلقتين في مجلة (المسرح)[55] ثم أعاد نشره في كتيب مستقل[56].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن سبب عودة باكثير –حسب رأيه – إلى كتابة المسرح الشعري بالشعر الحر بعد أن هجره لسنوات طويلة، ما رآه باكثير من اهتمام بالمسرح الشعري في السنوات الأخيرة، وظهور أكثر من مسرحية تتخذ من الشعر الحر إطاراً للتعبير، فشعر بالحنين مرة أخرى إلى تجربته القديمة[57].

53 – مجلة الكتاب، السنة 4 الجزء 1 المجلد 7 –ربيع الأول 1368–يناير 1949

54– حميد، محمد أبوبكر: قصتي مع تراث باكثير، الحلقة السابعة، صحيفة البلاد، السعودية، العدد (10067)، 12 رجب 1412هـ، الموافق 1992/1/16م.

55– مجلة المسرح، الأعداد: 70–71 ، يناير وفبراير سنة 1970م

56– صدر عن دار الفكر العربي، القاهرة، 1426هـ/2006م

57– إسماعيل،عز الدين: مسرح علي أحمد باكثير الشعري، دار الفكر العربي، القاهرة، 2006م، ص 64

أيهما أسبق في التأليف:

يلفت الدكتور عز الدين إسماعيل نظرنا إلى حقيقة تستحق الانتباه، وهي:

"أن معظم الحوار النثري -بألفاظه - يظهر أمامنا في النص الشعري، مع تعديل طفيف لا يكاد يذكر، بل إن كثيراً من العبارات بل الجمل الكاملة لم يشبها أدنى تغيير"[58].

وقد فسر ذلك بأحد احتمالين:

"إما أن هذه المسرحية كانت تصطنع لغة شعرية عندما كتبت نثراً للمرة الأولى، وإما أنها ظلت نثرية حتى بعد أن وضع الحوار فيها في قالب الشعر"[59].

على أن هناك احتمالاً ثالثاً لم يشر إليه الدكتور عز الدين إسماعيل وربما لم يخطر له على بال، وإن كان قد حام حوله، وهو أن المسرحية ربما تكون قد كُتبت أولاً في قالب شعري، ثم عدل باكثير عن نشرها وأعاد صياغتها نثراً ونشرها، وظل محتفظاً بالنص الشعري مخطوطاً حتى قيض الله له من ينشره. وهذا الافتراض يؤيده الاحتمال الأول في تفسير الدكتور عز الدين إسماعيل وهو "أن هذه المسرحية كانت تصطنع لغة شعرية عندما كتبت نثراً للمرة الأولى". فما المانع أن تكون قد كتبت "شعراً" في المرة الأولى لا "نثراً يصطنع لغة الشعر"؟

وقد خطر لي أن باكثير ربما كان قد صاغ المسرحية أولاً في شكل الشعر الحر ثم أعاد صياغتها نثراً ونشر الصيغة النثرية واحتفظ بالصيغة الشعرية حتى قيض الله لها من ينشرها بعد وفاته بأكثر من عشرين عاماً. وقد بدا لي هذا الرأي حين لاحظت التشابه الكبير بين النص النثري والنص الشعري على النحو الذي أشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل، فرجعت إلى ما لدي من مراجع أعيد قراءتها وأدقق فيها حتى وجدت من الأدلة ما يؤكد وجهة نظري.

فمن ذلك أن الأستاذ دريني خشبة كان قد نشر مقالاً في مجلة الرسالة سنة 1944م حول رواية (سلامة القس)، وفيه يقول:

58 - السابق، ص 76

59 - السابق، ص 76

"وباكثير شاعر مسرحي أيضاً، وله درامتان بالشعر المرسل هما إخناتون ونفرتيتي ثم إبراهيم باشا بطل مصر الخالد، وتصور الأولى صفحة ناصعة من تاريخ مصر الروحي القديم، كما تصور الثانية صفحة ناصعة من تاريخ مصر الحديث في سبيل العروبة التي ننادي اليوم بوحدتها، وكان باكثير في المقدمة من دعاتها بدرامته هذه. ولولا أن اختار باكثير لهاتين الدرامتين طريقة من الشعر المرسل لا يستقيم ميزانها ولا يجمل في السمع وقعها لكان لهما شأن أي شأن، فهما في القمة من الفن المسرحي موضوعاً وحركة وتوزيعاً، وروحه فيهما هي هذه الروح التي أملت تلك القصة العجيبة الجيدة، سلامة القس"[60].

علماً أن مسرحية (إبراهيم باشا) بصورتها النثرية نشرت عام 1948م، كما سبقت الإشارة. وحديث الأستاذ دريني خشبة صريح في أنه يتحدث عن مسرحية شعرية كتبت بالشعر المرسل الذي لم تستسغه أذنه، فهل اطلع عليها مخطوطة؟ إن عبارته لا توحي بذلك. أم أنها طبعت؟ لا نملك أي دليل على هذا.

بيد أنني وجدت في آخر صفحة من الطبعة الأولى من مسرحية (قصر الهودج) التي صدرت في سبتمر سنة 1944م، تحت عنوان: "يظهر قريباً"، عناوين بعض الكتب التي ستصدرها (لجنة النشر للجامعيين) ومنها كتابان لباكثير هما: (إبراهيم باشا رسول الوحدة العربية)، و (وا إسلاماه)[61]، وقد صدرت (وا إسلاماه) عام 1945م[62]. فهل المقصود بمسرحية (إبراهيم باشا) هنا النص النثري أم النص الشعري؟ وهل صدر هذا الكتاب فعلاً -سواء أكان نثراً أم شعراً - عن لجنة النشر للجامعيين؟ إذ صدر النص النثري عام 1948م عن دار الفكر العربي وليس عن لجنة النشر للجامعيين. أم أن باكثير قد عدل عن طبع الكتاب بعد أن كان معداً للنشر؟

والمرجح لدي أن الأستاذ دريني خشبة قد اطلع على النص الشعري مخطوطاً، إذ نشر مقاله في مارس سنة 1944م، بينما جاء الإعلان عن "ظهور الكتاب قريباً" في سبتمبر من العام نفسه. وتجدر الإشارة إلى أن الصفحة المشار إليها في نهاية مسرحية (قصرالهودج) قد حوت عنوانين منفصلين هما: "يظهر قريباً" و"تحت الطبع" وقد ورد

60 - خشبة،دريني: سلامة القس- مجلة الرسالة- عدد 560 السنة 12، 2 ربيع الآخر 1363هـ/1944/3/27م، ص ص 277-278

61 - باكثير، علي أحمد: قصر الهودج، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، سبتمبر 1944م، الصفحة الأخيرة.

62 - باكثير، علي أحمد: شيلوك الجديد، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، نوفمبر 1945م، آخر صفحة قائمة مطبوعات لجنة النشر للجامعيين.

تحت العنوان الثاني عنوان كتابين الأول سيصدر في أكتوبر 1944 والثاني سيصدر في نوفمبر 1944. فدل ذلك على أن الكتب التي وردت تحت عنوان "يظهر قريباً" ستصدر في العام التالي 1945م.

أما الدليل الآخر على أن النص الشعري أسبق في التأليف من النص النثري فهو أن باكثير نفسه قد أشار في بعض أحاديثه الصحفية والإذاعية إلى أنه كان ينوي أن يكتب سلسلة من المسرحيات الشعرية بالشعر الحر حول تاريخ الدول العربية المختلفة، ولكنه توقف عن ذلك لأن مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) لم تستقبل الاستقبال الذي كان يرجوه من قبل النقاد[63]. ثم يقول باكثير رداً على سؤال الإذاعي الشاعر فاروق شوشة في لقاء في إذاعة البرنامج الثاني، حين سأله قائلاً:

-فهل شعرت بعد تجربة (إخناتون ونفرتيتي) بالرغبة في معاودة كتابة المسرحية الشعرية بهذا الضرب الجديد؟

- نعم. كانت هذه الفكرة مقترنة عندي بفكرة الوحدة العربية أي قرنت الشكل بالمضمون. المضمون هو تأكيد هويتنا العربية التي يحاول البعض مسخها وهذا الشكل هو الشكل الجديد لهذا الشعر، ففكرت في أن أمسح البلاد العربية جميعاً وآخذ من كل بلد عربي تاريخه القديم وتاريخه الحديث فبدأت بالطبع بمصر بالعهد القديم الذي هو (إخناتون ونفرتيتي) وفي العهد الحديث (بالوطن الأكبر) أو (إبراهيم باشا) لأن إبراهيم باشا كان يمثل فكرة الوحدة العربية[64].

وفي حديث آخر يحدد باكثير تاريخ تأليف المسرحية بسنة 1941م، وذلك عندما سأله الصحفي:

- يقال إنك أول من كتب الشعر الحر، ثم انقطعت عنه فلماذا؟

- كتبته بادئ ذي بدء في المجال المسرحي، وكتبت ترجمة (روميو وجولييت) بالشعر الحر، ثم ألفت مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) ومسرحية (الوطن

63 – لقاء مع باكثير في تلفزيون الكويت أجراه الشاعر فاروق شوشة، أبريل 1969م، انظر: حميد، محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 195

64 – لقاء مع باكثير في إذاعة البرنامج الثاني أجراه فاروق شوشة ، 1966/11/5، السابق ، ص 133

الأكبر)، وكان ذلك ما بين سنة 1936 وسنة 1941، وانقطعت عن هذا الشعر حين صرت أكتب مسرحياتي بالنثر[65].

وهذا التصريح الأخير يعد بمثابة الدليل القاطع على أن النص الشعري لمسرحية (إبراهيم باشا) كتب قبل النص النثري. فباكثير هنا يتحدث عن ثلاث مسرحيات كتبها بالشعر الحر، ويحدد الفترة الزمنية لتأليفها بأنها بين سنة 1936م –وهي سنة كتابة (روميو وجولييت) كما نعلم - وسنة 1941م، ولا شك في أن هذه هي سنة تأليف (الوطن الأكبر) التي هي آخر ما كتب بالشعر الحر. أما (إخناتون ونفرتيتي) فقد كتبها سنة 1938م.

وواضح أيضاً من الاقتباسين الماضيين أن عنوان (الوطن الأكبر) و(إبراهيم باشا)، هما عنوانا النص الشعري، فهو يقول في الاقتباس الأول: "وفي العهد الحديث (بالوطن الأكبر) أو (إبراهيم باشا)". ولعل باكثير كان متردداً بين العنوانين، أو لعله اختار لها عنوانين: أحدهما رئيس هو (الوطن الأكبر) والآخر فرعي وهو (إبراهيم باشا)، وربما يكون قد فصل بينهما بحرف التخيير (أو) أو لا يكون قد فعل ذلك. وقداستخدم باكثير الطريقتين في عنونة أعمال أخرى له، كما سنشير في الفصل الذي يتناول نكوص العناوين واللغة.

ومن الغريب أن يغفل الدكتور عز الدين إسماعيل -على قربه من باكثير وصداقته له - عن أن النص الشعري أسبق في التأليف، ولكن عذره أنه كتب مقاله عن (مسرح باكثير الشعري) بعد وفاة باكثير. والغريب أيضاً أن الدكتور محمد أبوبكر حميد يؤكد أن باكثير قد كتب النص الشعري سنة 1965م[66].

أسباب النكوص:

حاول الدكتور عز الدين إسماعيل أن يفسر سبب لجوء باكثير إلى مسرحية (إبراهيم باشا) بالذات ليعيد صياغتها بالشعر الحر بدل أن ينشئ مسرحية جديدة، فرأى أنه من الجائز أن يكون باكثير غير راضٍ عن المسرحية في صورتها النثرية،

65 – حديث مع باكثير في بيروت أجراه إبراهيم عبده الخوري، مجلة الجمهورية، 1968/7/25، السابق، ص 182

66 – أحاديث علي أحمد باكثير، هامش ص 133

بدليل أنه لم يذكرها قط في قائمة مؤلفاته، أو في كتابه (فن المسرحية) أو في حديثه عن نفسه وأعماله[67].

والذي أراه هو أن باكثير لم يكن يشير إلى مسرحية (إبراهيم باشا) لأنه فعلاً كان غير راضٍ عنها، ولكن ليس لأسباب فنية بل لأسباب سياسية. فقد رأينا فيها أن باكثير كان يعد إبراهيم باشا بطلاً قومياً يريد أن يعيد للعرب دولتهم ومجدهم. وكان باكثير يرى أن مصر هي التي يجب أن تقود العرب في تحررهم واستعادة مجدهم السابق، وهذا مبثوث في كثير من قصائده وفي أكثر من عمل أدبي له مثل (وا إسلاماه) و(سيرة شجاع) وغيرهما. وحين قدم باكثير إلى مصر كان يحكمها الملك فاروق وهو من سلالة إبراهيم باشا فهو الملك فاروق بن الملك فؤاد الأول بن الخديوي إسماعيل بن إبراهيم باشا بن محمد علي. ولعل باكثير أراد بمسرحية (إبراهيم باشا) أن يستحث نخوة الملك فاروق وأن يستثير همته ليستكمل ما بدأه جده من توحيد العرب تحت إمرته. وتأتي هذه الرغبة صريحة في آخر المسرحية على لسان إبراهيم باشا[68]:

إبراهيم باشا: ... ولكن الله القوي العزيز قد ابتعث الروح العربية من رمسها فهي باقية لن تموت. وإذا لم يتم على عهدي ما أردت من وحدتها العظمى فلسوف يحققها بعدي بطل من أحفادي.

وتكررت العبارة نفسها في النص الشعري، مع ما تقتضيه الصياغة الشعرية من تغيير[69]:

إبراهيم باشا: ... بيد أن الله قد بعث الروح العربية
من رمسها فهي باقية لن تموت.
وإذا لم يتم على عهدي ما أردت لها
من وحدتها العظمى فلسوف يحققها
بعدي .. واحد من أحفادي.

وحين قامت ثورة 23 يوليو سنة 1952م وأطيح بالحكم الملكي، لم يعد باكثير يرغب في الإشارة إلى هذه المسرحية باعتبار أنها تشير إلى مرحلة سابقة في

67 – إسماعيل،عز الدين: مسرح علي أحمد باكثير الشعري، مرجع سابق، ص ص 64-65
68 – باكثير، علي أحمد: إبراهيم باشا، مكتبة مصر، د.ت.، ص 87
69 – باكثير، علي أحمد: الوطن الأكبر، مكتبة مصر، د. ت.، ص 98

توجهه الفكري. خاصة أن جميع الأحاديث الصحفية والمقابلات الإذاعية والتلفزيونية التي جرت مع باكثير كانت في السنوات العشر الأخيرة من حياته (1959 - 1969)[70].

ولو أن باكثير كان قد كتب النص الشعري (الوطن الأكبر) في أخريات حياته – كما افترض الدكتور عز الدين إسماعيل - لحذف هذا المقطع الذي ينص صراحة على أنه –أي باكثير - يتوقع من "واحد من أحفاد إبراهيم باشا" أن يستكمل ما بدأه جده من توحيد الأمة العربية تحت رايته، إذ لم يعد لأحفاد إبراهيم باشا من وجود على مسرح الأحداث.

وبعد أن ثبت لنا أن النص الشعري أسبق في التأليف من النص النثري، فإني أرى أن الأسباب التي حدت بباكثير إلى التوقف عن نشر مسرحية (الوطن الأكبر) بصورتها الشعرية بعد أن أعلن عن قرب صدورها كما مر بنا، هو عدم تقبل النقاد والأدباء للشعر الحر (أو المرسل المنطلق كما أسماه باكثير) الذي نظمت به مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) التي طبعت سنة 1940م، ونظمت به مسرحية (الوطن الأكبر) التي لا شك في أن أصدقاءه من النقاد والأدباء قد اطلعوا عليها مخطوطة، كما مر بنا من حديث الأستاذ دريني خشبة.

وقد رأينا كيف انتقد الأستاذ دريني خشبة طريقة الشعر المرسل في المسرحيتين، حين قال: "ولولا أن اختار باكثير لهاتين الدرامتين طريقة من الشعر المرسل لا يستقيم ميزانها ولا يجمل في السمع وقعها لكان لهما شأن أي شأن"[71]. وقد صرح باكثير في الحوار الذي أجراه معه الشاعر فاروق شوشة لتلفزيون الكويت في إبريل سنة 1969م، أي قبيل وفاة باكثير بأشهر، صرح بأن عدم استقبال مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) بالترحاب من قبل النقاد كان أحد الأسباب التي جعلته ينصرف عن المسرح الشعري، يقول باكثير:

70 – حميد،محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، المقدمة، ص 8
71 – خشبة،دريني: سلامة القس، مرجع سابق.

"الواقع أن مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) لو استقبلت في وقتها بالترحاب لربما التزمت الشعر في مسرحياتي المتتابعة ولكن لم يأبه لها أحد ثم انصرفت عن الشعر جملة واحدة"[72]

وواضح أن باكثير يقصد بـ"الشعر" هنا، الشعر الحر، إذ لم ينصرف باكثير عن المسرح الشعري فقد كتب بعد ذلك مسرحية (قصر الهودج)[73] وهي أوبرا بالشعر العمودي، وكتب (الشيماء شادية الإسلام)[74] وهي أوبريت بالشعر العمودي أيضاً، كما ترك مسرحية شعرية مخطوطة غير مكتملة هي (عاشق من حضرموت) بالشعر العمودي[75].

وقد أشار باكثير في الحوار التلفزيوني نفسه إلى أن الأستاذ أحمد أمين قد أنكر عليه هذا الضرب من الشعر حين اطلع على مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) وقال له إنه غير موزون، فلما قطّعه له باكثير، لم يزد على أن قال له: "نحن ما لنا ومال تقليد الأجانب في مثل هذا"[76].

وحين سئل باكثير عن سبب توقفه عن كتابة المسرحيات بالشعر الحر بعد (إخناتون ونفرتيتي) قال:

"السبب أن التجربة تمت في وقت مبكر جداً ولم تستقبل بما ينبغي أن تستقبل به في ذلك الوقت، إذ لم يكن الناس مهيئين لتقبل مثل هذا اللون من الشعر. فالأستاذ أحمد أمين مثلاً رحمة الله عليه اعترض علي"[77]

ومن الذين انتقدوا هذه الطريقة في الشعر (الشعر الحر)، الأستاذ لبيب السعيد الذي كتب مقالاً في مجلة (الرسالة) حول مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) أشاد فيه بالمسرحية، ولكنه قال عن الشعر الذي كتبت به المسرحية:

"بقي أن أقول إن الذوق العربي لا يستطيع غالباً أن يستسيغ (النظم المرسل المنطلق) المصوغة فيه المسرحية لأنه لم يألفه. والذي أعتقده أن ما عمد إليه

[72]- ساعة في إذاعة البرنامج الثاني، حديث أجراه فاروق شوشة، في 1969/4/6م، أنظر: حميد، محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 195

[73]- صدرت طبعتها الأولى عن لجنة النشر للجامعيين، في سبتمبر 1944م.

[74]- صدرت طبعتها الأولى عن دار النهضة العربية، سنة 1969م.

[75]- حميد، محمد أبوبكر: قصتي مع تراث باكثير، مرجع سابق.

[76]- حميد، محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 195

[77]- السابق، ص 137

المؤلف من إرسال القافية في أغلب المسرحية وعدم المساواة في العدد بين تفعيلات الأبيات إخلال بالخواص الجوهرية للشعر العربي لا يحسن اللجوء إليه. والظن أن طريقة كتابة هذه المسرحية وهي على نسق طريقة شكسبير تحمل القارئ على بذل جهد خاص في القراءة كلما حرص على تفهم المعنى واستساغة النغم الشعري. وعندي أنه لو كتبت المسرحية كالنثر، بحيث تتصل الجمل دائماً حتى يستوفى المعنى، وبحيث تستعمل علامات الترقيم أدق وأوفى استعمال لكان ذلك أدنى ألا يجهد القارئ في الاستمتاع بما في الرواية من بيان ومعان. على أن الإنصاف يقتضينا أن ننوه بالمقدرة الممتازة التي أتاحت للمؤلف صوغ مسرحيته كلها من بحر واحد، فإن القارئ للمسرحيات الشعرية التي سبقت (إخناتون) كان ينتقل فجأة من بحر إلى بحر، فكان ذلك قاطعاً للذته ومزعجاً لخاطره"[78].

ونخلص من هذا إلى أن باكثير قد كتب النص الشعري (الوطن الأكبر) أولاً وبالتحديد سنة 1941م، كما أشار هو في أحد أحاديثه الصحفية، ثم لما لم تقابل مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) التي نشرها سنة 1940م بالقبول والترحاب الذي توقعه أضرب عن نشرها، ثم أعاد صياغتها نثراً ونشرها عام 1948. وعليه فإن كلا النصين الشعري والنثري كتب قبل ثورة يوليو سنة 1952م بدليل وجود المقطع الختامي الذي يعلق الآمال فيه على حفيد من أحفاد إبراهيم باشا أن يتم ما بدأه جده من توحيد العرب في كلا النصين.

موازنة بين العملين:

وبعد أن تناولنا الأسباب التي دفعت باكثير إلى عدم نشر مسرحية (الوطن الأكبر) بصيغتها الشعرية في حياته، سنحاول أن نوازن بين النصين الشعري والنثري لمعرفة نقط التشابه والاختلاف بينهما. يلخص الدكتور عز الدين إسماعيل الفرق بين النصين في النقط الآتية[79]:

[78]- السعيد،لبيب: مسرحية إخناتون، مجلة الرسالة، السنة 11، العدد 530، 30 أغسطس 1943م، ص 696

[79]- إسماعيل، عز الدين: مسرح علي أحمد باكثير الشعري، مرجع سابق، ص 74

1 - "إضافة فصل جديد إلى النص القديم يغطي به المؤلف حرب إبراهيم باشا مع الوهابيين. وهو فصل اكتفى المؤلف في النص القديم بإشارة عابرة إلى محتواه. وكل ما أفاده هذا الفصل هو إشباع لهذا المحتوى عن طريق التجسيم الدرامي.

2 -التقديم والتأخير لبعض المشاهد.

3 -إضافة بعض المشاهد الجديدة لإشباع المغزى وتعزيزه، كمشهد رفاعة الطهطاوي مثلاً، مما اقتضى تقسيم الفصل الثاني من النص القديم إلى فصلين في النص الجديد.

4 -إضافة شخصيات جديدة اقتضتها هذه الإضافات".

أما من حيث المحتوى والمضمون فيرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنه لا يوجد أدنى خلاف بين النصين[80].

وإذا أعدنا النظر في العملين على أساس أن النص الشعري أسبق من النثري فسنجد أن الفصل الذي حذفه باكثير من النص الشعري– والذي كان الدكتور عز الدين إسماعيل يحسب أن باكثير قد أضافه - لم يؤثر في النص، ووجوده لا يفيد أكثر من إشباع الحدث عن طريق التجسيم الدرامي –كما عبَّر الدكتور عز الدين إسماعيل.

أما المشهد الذي حذفه باكثير –ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنه أضافه - وهو مشهد رفاعة الطهطاوي وقراءته من كتاب (ابن إياس) فمشهد فج وليس له قيمة فنية، إذ إنه لا يفيد في تطور الأحداث ولا يؤثر في مغزى المسرحية – وهو إظهار إبراهيم باشا في صورة البطل الذي يريد أن يوحد العرب في دولة عربية قوية مستقلة عن العثمانيين. والمشهد لا قيمة له تاريخياً؛ فتاريخ ابن إياس ليس من الكتب التي يعتد بها. وسنتناول التشابه والاختلافات بين النصين بشيء من التفصيل في الصفحات الآتية.

تتفق المسرحيتان في الفكرة الأساس وهي أن إبراهيم باشا كان يسعى إلى توحيد البلاد العربية تحت حكم قوي يعيد للعرب أمجادهم ويخلصهم من حكم الأتراك المستبدين –حسب رأي المؤلف - الذين استبدلوا لغة الترك بلغة القرآن.

[80] – السابق.

وتختلف المسرحيتان في الحجم والتقسيم، فبينما تقع مسرحية (الوطن الأكبر) في خمسة مناظر، نجد مسرحية (إبراهيم باشا) تشغل ثلاثة فصول فقط. والمنظر الأول الزائد في (الوطن الأكبر) تدور أحداثه في نجد ويروي قصة حرب إبراهيم باشا مع الوهابيين بشكل موسع بينما حدث ذلك في (إبراهيم باشا) من خلال إشارة عابرة في حديث إبراهيم باشا مع الأمير بشير الشهابي. وهذا يؤكد أن مسرحية (الوطن الأكبر) سابقة لمسرحية (إبراهيم باشا) حيث إن ذلك المنظر لم يفد كثيراً في أحداث المسرحية وكانت تكفيه تلك الإشارة في النص الثاني.

وإذا أعدنا النظر في هذا المنظر فسنجد أن أحداثه غير منطقية وتطغى عليه الخطابية ويعلو فيه صوت المؤلف على صوت الشخصيات. فالمنظر يبدأ وإبراهيم باشا ينظر في ساعته مستبطئاً عودة ابن سعود ونفهم من الحوار بين إبراهيم باشا وجلسائه أن ابن سعود كان في قبضته ولكنه استأذنه في الذهاب لبعض شأنه والعودة إليه فأذن له، وجلساؤه يظنون أنه ينوي الغدر ولن يعود طائعاً إلى الأسر، ولكن إبراهيم باشا يؤكد لهم أن ابن سعود لا يغدر وسيعود. وبالفعل يعود ابن سعود ويخبره إبراهيم باشا أنه سيرسله إلى اسطنبول بناء على أوامر السلطان فيقبل. وفي أثناء ذلك يدور حوار بين ابن سعود و إبراهيم باشا حول ظلم الأتراك وضرورة أن يثور العرب عليهم. وكل هذه الحوادث والحوارات تبدو لي غير متلائمة مع منطق الأحداث. فكيف يطلق إبراهيم باشا سراح ابن سعود بعدما قبض عليه؟ وكيف يعود ابن سعود إلى الأسر طائعاً وهو يعلم مصيره؟ وكيف يجري بينهما هذا الحوار حول ثورة العرب ضد الأتراك وابن سعود يعلم أن إبراهيم باشا تركي وأنه جاء لقتاله باسم السلطان. ومن تلك الحوارات غير المنطقية قول إبراهيم باشا لابن سعود:

إبراهيم: والذي نفس إبراهيم بقبضته ما جئنا بلاد الحجاز ونجد لنخضعها للترك، ولكن لنعتقها ونحرر سائر أوطان الضاد منهم ونبنيها دولة شماء تعيد لنا ذلك المجد العربي القديم[81].

ولعل المؤلف وجد أن هذا التسويغ غير منطقي، فكيف يحاربهم ويقضي عليهم لأنهم خرجوا على السلطان وهو يزعم أنه يفعل ذلك ليحررهم من جور السلطان؟ فحذف هذا الفصل (أو المنظر) كاملاً، واكتفى بالإشارة إليه في حديث إبراهيم

[81] – الوطن الأكبر، ص 12

باشا مع الأمير بشير الشهابي الذي لامه على حربه لهم وكان عليه الاستعانة بهم في حربه للسلطان:

بشير: ليتكم ما قضيتم على الوهابيين بنجد، إذن لعسوا أن يكونوا عوناً لكم في هذا الأمر. فقد كانوا شوكة أخرى في جنب السلطان فانتقشها بكم، سلطكم عليهم ليقضي عليهم ثم عليكم.

إبراهيم: إن ما قلته لصحيح، ولكنا كنا في ظروف قاهرة حملتنا على إرضاء السلطان من جهة وعلى تحقيق سلامة مصر من جهة أخرى. وأنا المتحسر بعد على ما حل بهم مني[82].

وهذا الحوار نفسه موجود في (الوطن الأكبر)، ولكن مع إضافة يسيرة في كلام إبراهيم باشا هي:

"... فضلاً عن أن ليس في وسع نجد أن تتقلد هذا الأمر الخطير لفقر مواردها وتفوق مصر عليها في العدد الحربية والعلم والآداب وأسباب المدنية .."[83].

وبالإضافة إلى حذف هذا الفصل (المنظر)، فهناك بعض الحوارات والمشاهد التي حذفت أيضاً فلم تعد موجودة في النص النثري، سنحاول استعراضها. من ذلك هذا الحوار بين إبراهيم باشا وبشير الشهابي:

إبراهيم: أوه من هذا النير أوه. متى نرميه؟ متى نلقيه؟

بشير: قريباً نخلعه من أعناقنا بيدك.

إبراهيم: بيدي هذي الجذباء؟ بيمناي هذي القصيرة؟

بشير: جذبت أيدي أعدائك يا مولاي. لئن قصرت يمناك فسيفك يا مولاي طويل..[84].

هذا الحوار لم يعد موجوداً في النص النثري (إبراهيم باشا)، وهو غير ذي أهمية في الأحداث أو فكرة المسرحية، وكل الذي أراد منه المؤلف – كما يبدو – هو أن يذكر صفة خَلقية في إبراهيم باشا وهي أن يده اليمنى كانت جذباء أي أقصر من الأخرى.

82- إبراهيم باشا، ص 9

83- الوطن الأكبر، ص 27

84- الوطن الأكبر، ص 32

مشهد آخر حذف أيضاً، هو مشهد الشيخ رفاعة الطهطاوي. والهدف من هذا المشهد هو إظهار فساد الخلفاء العثمانيين. وكأن المؤلف بهذا يقدم المسوغ لإبراهيم باشا أن يخلع طاعتهم، ويثور عليهم. ومشهد استدعاء الشيخ رفاعة يحدث خلال حوار إبراهيم باشا مع صابر بك الجاسوس، ويبدأ هكذا:

صابر: هل تعصي الخليفة يا مولاي؟

إبراهيم: إني لا أعصي خليفة مصر، فأما خليفة اسطنبول فإن يعصنا نعصه.

صابر: لكنه الخليفة للمسلمين جميعاً يا مولاي[85].

وهنا يصفق إبراهيم باشا فيحضر الغلام فيأمره إبراهيم باشا بأن يستدعي الشيخ رفاعة الطهطاوي، وحين يحضر يأمره إبراهيم باشا أن يحضر تاريخ ابن إياس (بدائع الزهور في وقائع الدهور) وأن يسمعه ما جاء فيه عن السلطان سليم حين قدم مصر. ويقرأ الشيخ رفاعة فقرة تتحدث عن السلطان سليم بأنه لم ينصف مظلوماً ولا جلس للعامة طوال مدة إقامته في مصر، بل كان مشغوفاً بلذته وإقامته بين الصبيان المرد، وأن الناس كانوا يشكون من أذى العثمانية وسلبهم لممتلكاتهم[86].

وهذا المشهد الفجُّ لا يخدم النص من الناحية الفنية ولا يعتد به من الناحية التاريخية فكتاب (بدائع الزهور) ليس من كتب التاريخ المعتد بها والكتاب –لمن لا يعرفه – ملئ بالخرافات والأمور التي لا يصدقها عقل. كما أن استدعاء شيخ في مقام الشيخ رفاعة الطهطاوي ليكون دوره فقط أن يقرأ سطوراً من (بدائع الزهور) ثم ينصرف، هو عمل غير موفق من الناحية الفنية. والمؤلف نفسه شكك في صدق ابن إياس على لسان إبراهيم باشا:

إبراهيم: قول ابن إياس يحتمل الصدق والكذب، ولكن تؤيد صحته أعمال ولاتكمو فينا[87].

وحيث إنه "يحتمل الصدق والكذب" فلم يكن هناك داعٍ لإيراده، خاصة وهو في حق خليفة المسلمين، وفيه من التهم ما يعد "قذفاً" يستوجب الحد، وباكثير يعلم من الفقه الإسلامي ما يكفي ليجعله يحذف هذا المشهد، وخيراً فعل.

85- الوطن الأكبر، ص ص 34-35

86- الوطن الأكبر، ص 36

87- الوطن الأكبر، ص 37

هناك تغيير أجراه المؤلف على الشخصيات، فشخصية (نعامة) في (الوطن الأكبر) التي كانت تتنكر في زي رجل (نعمان) أصبحت في (إبراهيم باشا) رجلاً منذ البداية (نعمان). و(نعامة) هي–حسب المسرحية - ابنة فهد النعسان الذي قتله إبراهيم باشا لمناصرته لعبد الله والي عكا، وأرادت نعامة أن تقتل إبراهيم باشا بعد أن أخفق أخوها (تامر) في ذلك. والملاحظ أيضاً أن باكثير قد غير اسم الأخ في (إبراهيم باشا) إلى (ثامر) بالثاء المثلثة بدل التاء المثناة[88].

لجأت نعامة –في النص الشعري - لبلوغ غرضها إلى الظهور أمام سرحان وتعمدت إسقاط نقابها عدة مرات ليرى جمالها فيفتتن بها، وسرعان ما وقع سرحان في الفخ وأحبها، وليسهل عليهما اللقاء اقترحت أن تأتيه متنكرة في ثياب رجل وكأنها صديق له، فيوافق ويطلق عليها اسم نعمان. وقد غيَّر المؤلف كل ذلك –في النص النثري - وجعل نعمان من البداية يسعى لقتل إبراهيم باشا ثأراً لأبيه القتيل، ويعمد إلى مصاحبة سرحان الذي يتولى حراسة إبراهيم باشا حتى يثق به.

وهذا –في رأيي - أفضل من الناحية الفنية. وربما كان دافع باكثير في البداية هو أن يضيف قصة حب في النص الشعري للتشويق والترويح عن المشاهد، ولكنه ما لبث أن شعر بافتعالها وعدم منطقيتها فسارع إلى حذفها. والافتعال في قصة الحب هذه أن أبطالها من المفترض أنهم من البادية – بادية الشام وبادية نجد - وللبدو عاداتهم وتقاليدهم التي لا يمكنهم التخلي عنها. وقد أورد المؤلف ما يتنافى مع هذه الأخلاق والتقاليد البدوية، فمن ذلك أنه جعل (نعامة) تلجأ إلى تمثيل العشق على سرحان حتى تصل لمبتغاها، بعلم ومباركة من أخيها (تامر):

تامر: أنت غيران يا زيد .. ماذا تخاف عليها منه؟ سوف تختله عن سيده حينما يطمئن إليها ويهواها[89].

ولا بأس أن يقبلها:

سرحان: قبليني أولاً يا نعم

88– جاء عن (ثامر) في (تاج العروس–ثمر): "قال ابن الأعْرابيِّ: أَثْمَرَ الشَّجَرُ، إذا طَلَعَ ثَمَرُه قبل أن يَنْضج، فهو مُثْمِرٌ، وقد ثَمَرَ الثَّمَرُ يَثْمُرُ، فهو ثـامِرٌ. وشَجَرٌ ثامِرٌ، إذا أَدْرَكَ ثَمَرُه". وورد عن (تامر) (تاج العروس–تمر): "ورجلٌ تابِرٌ: ذُو تَمْرٍ، ولابِنٌ:ذو لَبَنٍ، وقد يكونُ مِن قولِكَ: تَمَرْتُهم فأنا تـامِرٌ، أي أطعمتُهم التَّمْرَ".

89– الوطن الأكبر، ص 42

نعامة: خذ ما شئت يا سرحان[90].

كل هذا غير متناسق مع عادات وتقاليد أهل البادية. وقد أحسن المؤلف صنعاً إذ حذفه.

ومن الاختلافات بين النصين أيضاً، أننا نجد شخصية سرحان –في النص الشعري (الوطن الأكبر) - تظهر فجأة في المنظر الثالث دون أن نعرف من هو إلا في إشارة عابرة في قول نعامة: "سأصادق ذاك الفتى النجدي"[91]، ثم في إشارة عابرة أخرى من إبراهيم باشا حين يقول له "بورك فيك يا ابن غالية"[92]. مع أن إبراهيم باشا قابل غالية النجدية في المنظر الأول وتحدث معها، ولكن لم تأت إشارة إلى ابنها هذا وارتحاله مع إبراهيم باشا. بينما في النص النثري (إبراهيم باشا) نجد إشارة واضحة صريحة له في حديث إبراهيم باشا مع الأمير الشهابي:

بشير: كيف وجدت يا سيدي أبناء نجد؟

إبراهيم: لم أر في حياتي أشجع ولا أكلب على القتال منهم، وإن نساءهم ليقاتلن معهم ويحرضن الرجال فيستميتون في القتال. وما شهدت امرأة أشجع ولا أعقل من غالية الوهابية. وإن ابنها اليوم لعندي.

بشير: ابنها هنا في مصر؟

إبراهيم: نعم، بعثته أمه إلي من نجد ليقاتل معي لما بلغها عزمي على غزو الشام[93].

ومن التغييرات التي أجراها المؤلف أيضاً هو أنه جعل (ثامراً) و(زيداً) يحضران البن ومسحوق "المرقد" ليضعه (نعمان) في فنجان سرحان لينيمه حتى يتمكن من اغتيال إبراهيم باشا. أما في (الوطن الأكبر) فتامر أعطى نعامة "المرقد" ولكن البن كان معها من قبل. وهذا التغيير أفضل لأن وجود البن مع نعامة كان غير مسوغ من الناحية الفنية.

ومن التغييرات الأخرى أن المؤلف في (الوطن الأكبر) جعل (زيداً) يحاول اغتيال (سرحان) وهو نائم من أثر "المرقد" فتلحظه (نعامة) وتصيح بسرحان تحذره. ورغبة

90– السابق، ص 65

91– الوطن الأكبر، ص 42

92– الوطن الأكبر، ص 54

93– إبراهيم باشا، ص 10

زيد في اغتيال (سرحان) تبدو غير مسوغة ولا دافع لها، وإن كان المؤلف حاول أن يوهمنا أنها بسبب غيرته منه لأن زيداً يحب نعامة، حيث وردت الإشارة إلى هذه الغيرة عندما أعلنت نعامة لأخيها في حضور زيد – ابن عمهما - أنها ستصادق سرحان لتصل إلى ثأرها، فيعترض زيد، فيقول له تامر:

تامر: أنت غيران يا زيد .. ماذا تخاف عليها منه؟ سوف تختله عن سيده حينما يطمئن إليها ويهواها[94].

وعندما نام سرحان، نجد زيداً يقول: "نام الملعون. سأقتله الليلة"[95].

أما في النص النثري (إبراهيم باشا) فنجد دافعاً قوياً وهو أن سرحان كان قد لطم زيداً، وحين عيَّره ثامر بجبنه وبلطم سرحان له، قال:

زيد: (يستعيد ثباته) أتظنونني أسكت لسرحان على هذه الإهانة؟ والله ما منعني أن أنتقم لشرفي منه إذ ذاك إلا خشيتي أن ينكشف أمرنا. والله لئن واجهت هذا النجدي يوماً لأخضبن سيفي بدمه[96].

وهنا نجد لدى زيدٍ دافعاً قوياً لقتل سرحان، ومحاولة قتله وهو نائم يتناسب مع جبن زيد وخوفه من مواجهة سرحان.

تغيير آخر أجراه المؤلف على مشهد محاولة ثامر وخالد اغتيال إبراهيم باشا. ففي (الوطن الأكبر) جاء فتى يتظلم من أحد الجند وإبراهيم باشا في قيلولة ولكن (إسماعيل) ابن أخيه يوقظه بناء على تعليماته بإيقاظه في مثل هذه الحالات. ويقابل إبراهيم باشا الفتى ويسأله هل يعرف من ظلمه؟ فيجيب بالإيجاب فيطلب منه أن يمشي معه ليريه إياه، وما أن يهم إبراهيم باشا بالخروج حتى يظهر تامر وخالد فجأة أمامه ويحاولان طعنه، ولكن نعامة تهجم على أخيها وتصرعه أرضاً. وهنا ينسى المؤلف أمر الفتى المتظلم ولا يعيد ذكره حتى نهاية المسرحية. ولعله أراد أن يوهمنا أنه كان مشتركاً في المؤامرة وكان الهدف أن يجر إبراهيم باشا بعيداً عمن حوله. ولكن المؤلف في (إبراهيم باشا) يشبع هذا الموضوع حقه:

سيف: .... أخشى أن يكون ذاك الفتى المتظلم شريكاً له في الجريمة؟

94- الوطن الأكبر، ص 42
95- الوطن الأكبر، ص 66
96- إبراهيم باشا، ص 26

عباس: نعم يا عم، لعل الأثيم هو الذي بعثه ليصطنع ذاك التظلم حتى يحملك على الخروج.

إبراهيم: ما أظن ذلك .. ولكن لا بأس يا عباس أن تبحث عنه خارج الخيمة فإن وجدته في انتظاري فهو برئ وإن لم تجده فقد يكون هرب خوفاً من الشبهة.

عباس: سأفعل ذلك. (يخرج عباس هنيهة ثم يعود) قد وجدته ينتظر يا عم.

إبراهيم: إذاً، فاذهب معه فانتصف له من غريمه الجندي ومر به أن يوجع ضرباً ليكون عبرة لغيره[97].

تغيير آخر أجراه المؤلف على مشهد القبض على "رشيد باشا" الصدر الأعظم قائد جيوش السلطان. ففي (الوطن الأكبر) نجد سرحان يقبض على رشيد باشا متنكراً في هيئة فلاح ويحضره أمام إبراهيم باشا، بعد لحظات من حدوث محاولة اغتياله. ويكتفي إبراهيم باشا بقوله لسرحان: "بارك الله فيك"[98]. ثم ينصرف الحديث بين سرحان وإبراهيم باشا إلى محاولة اغتياله وجرح نعامة ويسأل سرحان الطبيب عنها، وينسى المؤلف أمر رشيد باشا، ويتركه واقفاً دون أن يؤذن له بالجلوس. وبعد إحدى عشرة صفحة يتذكر إبراهيم باشا الصدر الأعظم ويقول له:

إبراهيم: (للقائد التركي الأسير) عفواً يا رشيد شغلنا عنك (يحل قيده بيده) هلم زميلي القديم (يجلسه إلى جانبه) أتذكر أيامنا في ميادين اليونان؟[99]

وهذا الموقف ضعيف من الناحية الفنية، لأنه يعطي صورة سلبية عن إبراهيم باشا. ولعل المؤلف قصد بادئ الأمر أن يجعل انصراف إبراهيم باشا عن رشيد باشا متعمداً استصغاراً لشأنه وإهانة له، وإن تظاهر بأنه شغل عنه. يؤكد ذلك أن إبراهيم باشا أشار إلى رشيد باشا خلال حديثه مع مصطفى بربر الذي أنكر عودة تهنئته له، فسأله إبراهيم باشا: هل كانت مكتوبة باللغة التركية؟ فأجاب مصطفى بربر بأنه كتبها باللغة التركية كما هو الديدن، فقال إبراهيم باشا: "كان هذا الديدن في عهد هذا وأصحابه" وأشار إلى رشيد باشا[100].

97- إبراهيم باشا، ص 67
98- الوطن الأكبر، ص 84
99- السابق، ص ص 94-95
100- الوطن الأكبر، ص 89

ولكن هذا الموقف غير موفق –في رأيي – فإما أن يحسن إبراهيم باشا استقباله من البداية وإما أن يأمر فيه بأمر.

أما في النص النثري (إبراهيم باشا) فنجد إبراهيم باشا يحسن استقبال رشيد باشا من البداية:

إبراهيم: (مستغرباً يتأمل في وجه الأسير فيعرفه) رشيد باشا، أهلاً بالصدر الأعظم .. مرحباً بزميلي القديم (يمد يده ليصافحه فإذا القيد في يديه) لا والله لا ينبغي لرشيد باشا أن يحمل القيد.

رشيد: لا تعطف علي يا إبراهيم باشا فإن الويل للمغلوب.

إبراهيم: تلك شيمة غيرنا. أما نحن فما ينبغي للمغلوب عندنا أن يذل. (يحل القيد عنه بيده)

رشيد باشا: (يظهر عليه الامتعاض) شكراً لك يا إبراهيم باشا.

إبراهيم: أردت أن أقول لك تفضل بالجلوس لولا أنه يؤلمني أن أرى زميلي الكبير في هذه الملابس (يلتفت إلى الكولونيل سيف) فهل لك يا جناب الكولونيل سيف أن ترافق جناب الصدر الأعظم إلى نقطة المؤن ليرتدي ما يشاء من الملابس العسكرية الممتازة ثم تعودان معاً إلي[101].

وهذا الموقف مشرف أكثر لإبراهيم باشا إذ يعطي صورة رائعة عن شهامته ونبل أخلاقه. وهو لم يكتف بذلك بل خيَّره قائلاً:

"فإن شئت يا زميلي القديم أقمت بيننا في عزة وكرامة وإن اخترت الرجوع إلى بلادك يا جناب الصدر الأعظم شيعت معك من يوصلك إلى مأمنك"[102].

ويبدو ذكاء المؤلف حين جعل إبراهيم باشا يخاطبه في الخيار الأول بصيغة "يا زميلي القديم" وفي الثاني "يا جناب الصدر الأعظم" وهي لفتة ذكية من إبراهيم باشا –أو من المؤلف – إذ يعني ذلك أن رشيد باشا إن اختار البقاء مع إبراهيم باشا فبصفة "الزميل القديم"، أما إن اختار العودة إلى بلاده فبصفة "الصدر الأعظم"، وقد اختار الثانية. أما في (الوطن الأكبر) فلا يصرح بمصير رشيد باشا وإنما يتركه مفتوحاً على كل الاحتمالات.

101– إبراهيم باشا، ص 68

102– إبراهيم باشا، ص 85

تغييرات غير ذات أهمية:

أضاف المؤلف على النص النثري تغييرات ليست بذات أهمية، حيث لم تغير من الأحداث أو تؤثر في الحبكة. فمن ذلك ما ورد في الفصل الأول وصفاً لإبراهيم باشا:

"وهو يدخن الشيشة وينفث دخانه في هدوء وينظر إليه وهو يتصاعد في الهواء نظرة حالم"[103].

كذلك غيَّر اسم ابن أخي إبراهيم باشا من (إسماعيل) في النص الشعري إلى (عباس) في النص النثري. وكذلك اختفت من النص النثري شخصية (حسين عبد الهادي)، الذي قدم على إبراهيم باشا مع الأمير بشير الشهابي ومصطفى بربر ليهنئوه بانتصاره على السلطان، واكتفى المؤلف بالأمير الشهابي ومصطفي بربر. وحذف هذه الشخصية لم يؤثر في الأحداث بالطبع، والحوار الذي ورد على لسانه أجراه المؤلف على لسان الأمير الشهابي.

تغيير آخر غير ذي أهمية كبرى هو في صنع القهوة. ففي (الوطن الأكبر) نجد نعامة هي التي تصنع القهوة:

"تضع البن والهيل في الإبريق وتصب عليه الماء المغلي وتملأ كوبين تقدم أحدهما لسرحان"[104].

أما في (إبراهيم باشا) فنجد سرحان هو الذي يصنع القهوة هكذا:

"يفرغ شيئاً من البن في الإبريق ومسحوقاً من القرنفل والهيل ويحرك الملعقة فيه ثم ينزله من على الكانون"[105].

ولعل اختلاف الطريقة مردها إلى اختلاف موطن كل منهما، فبعضهم يترك القهوة على النار لتغلي قليلاً ثم يرفعها؛ وبعضهم يضيف القرنفل والبعض الآخر لا يضيفه حسب عادة كل بلد. على أن المؤلف قد أضاف –إلى النص النثري – طقساً آخر من طقوس القهوة وهو عدم شربها مباشرة بعد رفعها عن النار بل تركها قليلاً "حتى تهدأ وتروق"[106]. على أن باكثير قد أخطأ حين جعل سرحان:

103– إبراهيم باشا، ص 6

104– الوطن الأكبر، ص 64

105– إبراهيم باشا، ص 35

106– إبراهيم باشا، ص 35

"يصب القهوة من الإبريق فيملأ فنجانين يقدم أحدهما لنعمان ويأخذ الآخر لنفسه"[107].

فليس من عادة البدو في نجد أن يملؤوا فنجان القهوة، بل يضعون فيه قليلاً فقط ويصبون للضيف فنجاناً تلو الآخر حتى يهز الفنجان علامة الاكتفاء. وأحسب أن هذه هي عادة البدو في كل موطن، فكذلك يفعلون في الإمارات وبقية دول الخليج. ولا عيب على باكثير في ذلك فهو حضري وليس ببدوي. والطريف أن باكثير في (الوطن الأكبر) استخدم لفظة (كوب) وفي (إبراهيم باشا) استخدم لفظة (فنجان)، فهل أراد باكثير بذلك أن يؤكد على عربية لفظة (فنجان)؟[108].

ومن التغييرات الطفيفة الأخرى أن المؤلف قد حذف بيتين من قصيدة متمم بن نويرة التي كان سرحان يتغنى بها ومطلعها:

قفا ودِّعا نجداً ومن حلَّ بالحمى ... وقلَّ لنجدٍ عندنا أن يودَّعا

والبيتان المحذوفان هما[109]:

ولما رأيت البِشرَ أعرض دوننا ... وحالت بناتُ الشوق يهمين نُزَّعا

نحو الحيِّ حتى وجدتني ... وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

ولا شك في أن باكثير حذفهما بغرض الاختصار، إذ لا يضيفان شيئاً على معنى القصيدة. وكل هذه الملاحظات والتغييرات التي تحدثنا عنها تؤكد أن النص الشعري (الوطن الأكبر) سابق في التأليف على النص النثري (إبراهيم باشا).

107- إبراهيم باشا، ص 36

108- ورد في (تاج العروس-مادة فلج) أن "فنجان" و"فنجال" للظرف المعد لشرب القهوة لا يصحان، وأن الصواب هو "فنجان" وأنها معربة عن السريانية "قالِقَاْ". أما صاحب (تهذيب اللغة) فيرى أن:"الفِجَّانة إناء صُفْر، وجمعها فجاجين. قال: والفِجَّانُ مقدار لأهل الشام في أرضهم. قلت: هو مقدار للماء إذا قُسِمَ بالفَجَّانِ، وهو معرب، ومنهم يقول فنجان، والأول أفصح".وقال شهاب الدين الخفاجي: "قال أبو منصور الجَوَالِيقي في كتاب (المُعرَّب): الفنجان معرَّب، وصوابه فَنْجانة، وفيه نظَر".

109- الوطن الأكبر، ص 65-66

3 - قصيدة تتطور إلى مسرحية:

قصيدة صفي وليليان:

كتب باكثير قصيدة قصصية بعنوان (قصة صفي وليليان)[110]، وملخص القصة أن صفياً شاب مصري شعوبي يكره العرب والإسلام وقد تزوج بفتاة إنجليزية (ليليان) تعرف إليها أثناء دراسته في بريطانيا وعاد بها إلى مصر، وعاشا فترة في حبور ولكن الخلاف دب بينهما بسبب كره صفي لبلده وعروبته وافتتان ليليان باللغة العربية وبأخلاق العرب. ويدور بينهما حوار طويل تدافع فيه ليليان عن اللغة العربية. وينتهي الأمر بينهما بالفراق، حيث سافرت إلى ميلانو وتزوجت بابن عم لها مغرم كذلك بالحضارة واللغة العربية، وانتهى الأمر بصفي إلى الجنون:

ذاك ما كان من حديث الشـ ... ـعوبي صفيٍّ و زوجه ليليانا

فارقته فجُنَّ في إثرها يـ ... ـهذي: اقتلوها اقتلوه في ميلانا

ومضى هائماً يفرُّ من الصبيـ ... ـانِ خوفاً ويُفزِعُ الصبيانا

واحتمى بالاهرامِ يرجو ملاذاً ... من خيالاتِه ويبغي أمانا

وإذا صوت ذاكرٍ يذكر الله ... وتالٍ يُرتِّلُ القُرآنا

الأصل التاريخي للقصة:

تتشابه قصة (صفي وليليان) التي صاغها باكثير شعراً، مع تفاصيل قصة نشرتها مجلة العربي الكويتية في مقال بعنوان: "رسولة الحق في هولندا"[111]. يدور المقال حول المستشرقة الهولندية (لينيكة فان درهوفن ليونارد) التي أحبت الحضارة العربية من خلال قراءتها لكتاب ألف ليلة وليلة وهي طفلة في العاشرة من عمرها، وقد تعرفت خلال دراستها في باريس إلى شاب مصري مهندس وتزوجته، وعادت معه إلى مصر. ولكن زوجها المصري حذرها من الاختلاط بأبناء البلد لأنهم سيئون، ولكنها خالفت نصيحته فخالطتهم وأحبتهم وقد حدث أن تاهت مرة في الصحراء

110- باكثير، علي أحمد: قصة صفي وليليان، مجلة الشعر، العدد (16)،إبريل 1965م، ص 15

111- العنبتاوي،منذر: رسولة الحق في هولندا، مجلة العربي، الكويت، العدد 81، ربيع الثاني 1385هـ/أغسطس (آب) 1965م، ص ص 35-39

فأنقذها الأعراب وأحسنوا إليها، فازداد حبها للعرب، ولكن زوجها لم يعجبه تصرفها هذا وبدأت الخلافات بينهما، واكتشفت سر كره زوجها للعرب إذ تبين لها أنه لم يكن عربياً وإنما أجنبياً متمصراً لم تربطه بأبناء ذلك الشعب الطيب أية رابطة، وهكذا انتهت علاقتهما بالطلاق وعادت إلى بلدها. واهتمت بالقراءة عن العرب وحضارتهم وتاريخهم ثم ما لبثت أن أخذت تكتب وتحاضر في ذلك.

ثم تعرفت إلى المحامي (كيس وولتجر) وتزوجته. وقد أحب زوجها العرب لحب زوجته لهم، وأصبح مثلها متحمساً لقضاياهم. ولما كان اسمه (كيس) واسمها (لينيكة) فقد عن لزوجها أن يطلق عليها اسم (ليلى). وهكذا عرفا بين أصدقائهما بالاسمين العربيين الخالدين: (قيس وليلى)[112]. وبعد نكبة 1948م اهتمت (ليلى) وزوجها بقضية فلسطين وزارت البلاد العربية، وحين رأت تقاعس العرب عن نصرة قضية فلسطين قالت جملتها الشهيرة: "أنتم العرب أسوأ محامين لأعدل قضية"[113].

تتشابه هذه الشخصية الحقيقية مع شخصية (ليليان) كما صورها باكثير. وقد اختار لها باكثير الاسم نفسهأو قريباً منه. وقد أشار باكثير في مطلع القصيدة إلى أن القصة معروفة وليس له إلا فضل تنسيقها:

لصفيٍّ وليليان حديثُ ... هو في كل منتدى مبثوثُ
أنا نسَّقته كما نسَّق الروضة ... بستانيٌّ مِفنٌّ مكيثُ
سُقته عبرةً لأبناء قومي ... وقوى الهدم سعيهن حثيثُ

وقد نشر باكثير هذه القصيدة قبل نشر المقال، وقد ذكر كاتب المقال أنه التقى بالسيدة (ليلى) في القاهرة في أغسطس 1964حين كرمتها حكومة مصر، فلابد أن باكثير كان على علم بأمرها منذ ذلك التاريخ. وعليه فإني أرجح أن تاريخ كتابة القصيدة كان عام1964م، وإن تأخر نشرها إلى إبريل سنة 1965. ونحن نعلم أن المجلات لا تنشر المواد الأدبية فور تسلمها، بل قد يتأخر ذلك شهوراً خاصة إذا كانت المجلة مشهورة كمجلة (الشعر) التي كان يرأس تحريرها آنذاك الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط.

112- السابق، ص 37
113- السابق، ص 39

مسرحية حبل الغسيل:

لباكثير مسرحية عنوانها (حبل الغسيل) نشرها مسلسلة في مجلة (الرسالة الجديدة) سنة 1965م[114]، ثم طبعها في كتاب. وقد مثلت على المسرح في موسم 1966/1965م[115]. وفي المسرحية تشابه مع هذه القصيدة، فنجد (ليليان) وزوجها الشعوبي (نجم) في أحداث مشابهة ولكن مع بعض الإضافات والحذف التي اقتضتها طبيعة العمل المسرحي الطويل. وسنحاول أن نوازن بين العملين لبيان مواطن التشابه والاختلاف بينهما. ولا نعلم على وجه اليقين أيهما أسبق في التأليف، وتاريخ نشرهما متقارب، فيبدو أنهما كتبتا أيضاً في وقت متقارب. والمرجح أن القصيدة كتبت قبل المسرحية، لأن القصيدة تحكي قصة (صفي وليليان) وحدها، بينما تشكل قصة (صفي وليليان) جزءاً يسيراً من أحداث المسرحية.

كتب باكثير هذه المسرحية إبان الحصار الذي تعرض له في أخريات حياته بسبب التوجه الإسلامي العروبي في كتاباته، في وقت تسلط فيه على منابر الثقافة في مصر أشخاص يتبنون أيديولوجيات تتعارض مع توجهات باكثير الإسلامية، فكان أن شنوا عليه حملة من الهجوم أحياناً والتجاهل المتعمد أحياناً أخرى ومنعت مسرحياته من العرض كما منعت أعماله من الطبع[116]. ولم يستسلم باكثير لذلك الحصار بل أعمل فيهم سلاح أدبه فكتب مسرحية (حبل الغسيل) في قالب كوميدي سخر فيه من كل الذين حاربوه وفضح انتهازيتهم وفسادهم، وحقدهم على الإسلام والعروبة.

موازنة بين العملين:

سنحاول في السطور الآتية أن نوازن بين أحداث القصة كما وردت في النصين. وسنقف عند الشخصيات التي تلتقي مع قصيدة (صفي وليليان). فنجد (ليليان) الفتاة البريطانية العاشقة للعروبة وللغة العربية –كما في القصيدة – ونجد زوجها الشعوبي الحاقد على العروبة والإسلام، ولكن باكثير يحور اسمه إلى (نجم الدين) أو (نجم

114- الأعداد: 1101-1105، 1107-1109 من 1965/2/18-1965/4/15
115- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري، مكتبة مصر، 2010، ص 187.
116- انظر تفاصيل ذلك في فصل: معركة حبل الغسيل، من كتاب: حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري، مرجع سابق، ص ص 185-259

من غير دين) كما يحلو له أن يسمي نفسه، إمعاناً من باكثير في السخرية منه وإظهاراً لحقده على الإسلام، وذلك من خلال حوار بين نجم وسعدية زوجة عبد الواسع بلعوم[117]:

نجم: خذي هذه البطاقة لئلا تغلطي في اسمي مرة أخرى (يناولها بطاقة)

سعدية: الله !! ها أنتذا أثبت الدين ! دكتور معروف نجم الدين.

نجم: لكن تأملي جيداً يا مدام، تجدي الدين عليه شطب.

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

نجم: لا يا مدام. هكذا أحسن.

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

ويمعن باكثير في المسرحية في السخرية من الدكتور نجم وإظهار حقده على العرب[118]:

نجم: .. أتعرف ما معنى كلمة الفنان في لغتكم العربية؟

بلعوم: ما معناها؟

نجم: حمار الوحش.

الجميع: أحقاً ما تقول يا دكتور؟

نجم: ارجعوا إلى القاموس إن شئتم!

(...)

الجميع: أمر عجيب !!

نجم: وعلام تعجبون؟ بدو متوحشون لا يفرقون بين الفنان وحمار الوحش ولا يميزون.

ويضيف باكثير على أحداث المسرحية أن الدكتور نجماً يحدِّث أنه تزوج ليليان لأنها ملحدة أولاً ولأنها تدرس الفيلولوجيا، ويفاخر بها نجم بين أصدقائه[119]:

نجم: إنها تقوم ببحث مؤيد بالأدلة والبراهين العلمية لتثبت أن اللغة العربية لغة متخلفة ولا تصلح لأمة تريد أن تأخذ مكانها في صفوف الأمم المتقدمة.

117- باكثير، علي أحمد: حبل الغسيل، مكتبة مصر، د.ت. ص 26

118- حبل الغسيل، ص 106

119- حبل الغسيل، ص 39

ويضيف باكثير على أحداث المسرحية أن ليليان قضت سبع سنوات في إعداد البحث وأنها قد انتهت منه وأنها أرسلته إلى لندن ليطبع هناك. ولكنها كانت ترفض أن تطلع أحداً على محتوى البحث قبل نشره، حتى زوجها[120]:

نجم: حتى أنا زوجها المقيم معها تحت سقف واحد لم تشأ أن تطلعني على ذلك.

نهاوند: هذا عجيب حقاً. لكن لماذا؟

نجم: لو أخبرتك لماذا لوجدته أعجب وأغرب.

نهاوند: كيف ؟

نجم: لأنها فيما تقول تخشى أن أغضب أنا لكرامة أمتي (يقهقه ضاحكاً) تصور أنا أغضب لكرامة اللغة العربية !!

ولكن الحقيقة أن (ليليان) كانت تعد بحثاً يثبت عبقرية اللغة العربية وصلاحيتها لغةً للعلوم. وكانت تكتم ذلك عن زوجها حتى لا يعيقها عن عملها إذا علم بمحتواها. وفي هذه الأحداث شرح وتفصيل لما أجمله باكثير على لسان (ليليان) في القصيدة من أنها درست اللغات وقارنت بينها وبين العربية فوجدت العربية أفضلها وأكملها[121]: ليليان:

لا تحاول مثل القديم خداعي ... إنيَّ اليوم قد عرفتُ الصوابا

قد درستُ التاريخَ فصلاً ففصلاً ... ثم فقه اللغاتِ باباً فبابا

لم أجد في الشعوبِ كالعُربِ أخلاقاً ... وفضلاً وهمةً واحتسابا

لا ولا في اللغاتِ كالضادِ حُسناً ... وكمالاً وروعةً وشبابا

هي أم اللغات لا يذكر الدَّ ... هرُ صباها وما تزال كعابا

وحين يقترب موعد صدور الكتاب ينتابها القلق من ردة فعل زوجها إذا علم بحقيقة بحثها[122]:

محسنة: أهلاً وسهلاً .. كيف حالك؟

120- حبل الغسيل، ص 40

121- مجلة الشعر، العدد (16)،إبريل 1965م، ص 15

122- حبل الغسيل، ص 77-78

ليليان: حالي كما تعرفين..الخوف يملأ قلبي. أتوقع كل لحظة أن يظهر كتابي في لندن فيقرأ عنه زوجي في الصحف فيكتشف حقيقته. إنه كل يوم يتصفح الصحف التي تجيء من لندن لعله يجد شيئاً عن الكتاب!

وحين يعلم الدكتور نجم بحقيقة الكتاب يجن جنونه ويحاول قتل زوجته ليليان فتهرب منه بقميص النوم وتختبئ عند صديقتها محسنة، ويأتي الدكتور نجم كالمجنون يبحث عنها، وعندما لا يفتح له الباب يتسور جدار السور ويدخل عليهم في هيئة رثة، ويتهم الكواء أبا حنفي بأنه يخبئها، ويقول له[123]:

نجم: لابد إذن أنَّ كلامها أعجبك... إنها تزعم أن اللغة العربية هي أكمل اللغات كلها على الإطلاق.

أبو حنفي: أليست هي إنجليزية يا دكتور؟

نجم: إنجليزية فقط؟ هذه أبوها إنجليزي وأمها فرنسية وجدتها إيطالية وأعمامها أمريكان .. أين أجد أكثر منها بعداً من جنس العرب ؟

وحين تظهر له زوجته (ليليان) يهم أن يهجم عليها بخنجر في يده ليقتلها، ولكن القوم يمنعونه، وتعود (ليليان) إلى داخل البيت ويهدئ أبو حنفي من غضب الدكتور نجم ويسقيه شاياً حتى تحضر الشرطة فتقوده إلى مستشفى الأمراض العقلية.

وهكذا تتشابه نهاية الدكتور (نجم) مع نهاية (صفي) في (قصة صفي وليليان). إلا أننا لا نجد ذكراً لابن عمها الذي حبب إليها العرب، والذي تزوجته بعد ذلك. بل نجد أحداثاً إضافية وهي أن (ليليان) تتصل بالدكتور حسني المؤيد الذي يترجم كتابها إلى العربية ويتبنى المشروع الذي اقترحته لتعميم اللغة الفصحى، ويرفعه للحكومة التي توافق عليه. ويجن جنون الدكتور نجم[124]:

نجم: أرأيتم كيف وافقت الحكومة على ذلك المشروع الهدام؟

حنفي: أي مشروع يا دكتور؟

نجم: المشروع الذي قدمه حسني المؤيد.

[123]- حبل الغسيل، ص 137

[124]- حبل الغسيل، ص 143

ميرغني: هذا المشروع عظيم جداً يا دكتور من أجل أن تتنور الجماهير وتترقى، ويتوحد اللسان في البلاد العربية كلها.

نجم: ومن قال لك إننا نريد لساننا أن يتوحد؟ كلا بل نريد أن نكون مثل الشعوب الأوربية الراقية .. فرنسا لها لغة وأسبانيا لها لغة وإيطاليا لها لغة، فلم لا تكون للمصريين لغة، وللسوريين لغة، وللعراقيين لغة ولكل بلد في البلاد العربية لغة؟

ميرغني: إن معنى هذا يا دكتور أن اللغة العربية تموت.

نجم: لتمت يا أخي .. ما يمنعها ألا تموت؟ ليست خيراً من اللغة اللاتينية .. يكفيها ما عاشت أكثر من ألف وخمسمائة عام. أريد أن تنهب ! دعها يا أخي تغور لنتخذ لنا لغة أخرى جديدة!

ميرغني: كلا يا دكتور لا نريد عن لغتنا بديلاً

نجم: عبيد عبيد لم ينضجوا بعد لتحطيم أغلالهم!

ويزداد غضبه وحنقه لأنه يعتبر نفسه السبب في ذلك حيث أحضر ليليان لتقضي على اللغة العربية فإذا بها تعين على انتشارها[125]:

نجم: أواه. أنا كنت السبب .. أنا الذي جلبت لنفسي هذه المصيبة. كنت أريد أن ألخبط البغبغان فبغبغتُ اللخبطان.

ميرغني: ماذا تقصد يا دكتور؟

نجم: كنت أريد أن أبغبغ اللخبطان فلخبطتُ البغبغان.

وهكذا نجد باكثير قد أضاف (قصة صفي وليليان) إلى أحداث مسرحية (حبل الغسيل)، وتوسع في تفاصيلها وأضاف عليها من خياله، ليدلل على أن هؤلاء الذين حاربوه ومنعوا مسرحياته من العرض بعد أن احتكروا المسارح والمنابر الثقافية ولم يسمحوا إلا لمن هو على شاكلتهم ومنهجهم بالظهور والبروز، أنهم يلتقون مع الشعوبيين والحاقدين على تراث العرب من اللغة والدين، وأنهم جميعاً أعداء للأمة والدين وينبغي الأخذ على أيديهم ومنعهم. وقد أشار باكثير في المسرحية إلى أن الدكتور نجماً لم يكن من الديوك (وهو الرمز الذي اتخذه باكثير لهذه الثلة)،

[125]- السابق، ص ص 143-144

ولكنهم كانوا يستفيدون منه للوصول إلى أغراضهم، حيث يوعزون إليه بالكتابة في المواضيع التي لا يريدون أن تلتفت الأنظار إليهم فيها[126]:

نادر: إني أذكر يا أستاذ صلصل قبل سفري إلى ألمانيا أن هذا الرجل ليس من جماعتنا. فما الذي خلطه بكم؟

صلصل: إنه كتب ذات مرة مقالات أعجبتنا جداً.. كتبها طبعاً لحساب غيرنا ولكنها تخدم الهدف الذي نسعى إليه، فاجتمعنا وقررنا بالإجماع أن نسعى لضمه إلينا لنستخدمه في تحقيق أغراضنا.

نادر: ألا تخشون على أسرارنا !

صلصل: إننا حتى اليوم لا نطلعه على أسرارنا الكبرى.

نادر: وماذا استفدتم من ضمه إليكم؟

صلصل: إذا أردنا أن نثير قضية دون أن نوجه إلينا الأنظار، دفعناه هو فأثارها من دوننا وبذلك نتقي كثيراً من الأخطار.

ولقد أشعلت هذه المسرحية عند عرضها على المسرح في موسم سنة 1966/1965 نار الحقد ضد باكثير، بسبب مهاجمته فيها لليساريين، وتعرض بسببها لحملة شعواء[127]، لم يستطع أن يتحملها قلبه المرهف فأصيب بالذبحة الصدرية في مصيفه برأس البر، وأسعف منها في المرة الأولى ولكنه لم ينج منها في المرة الثانية حيث أسلم الروح إلى بارئها في العاشر من نوفمبر عام 1969م، رحمه الله[128].

□

126- حبل الغسيل، ص ص 42-43

127- انظر: حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية من المسرح المصري، مرجع سابق، ص187

128- السومحي، أحمد عبد الله: علي أحمد باكثير: حياته، شعره الوطني والإسلامي، نادي حدة الأدبي، 1403هـ/1982م، ص72

□

الفصل الثاني:

النكوص من المسرحية إلى الرواية ومن الرواية إلى المسرحية

1 - تمثيلية تطورت إلى رواية:

سنة أبينا إبراهيم وسيرة شجاع:

نشر باكثير في سنة 1953م تمثيلية تاريخية قصيرة بعنوان: (سنة أبينا إبراهيم)[129]، تدور أحداثها في أواخر عهد الحكم الفاطمي لمصر، بطلها شجاع بن شاور، وكان شاور وزيراً للخليفة الفاطمي العاضد بالله. ثم كتب باكثير رواية طويلة بعنوان: (سيرة شجاع) نشرها عام 1956م[130]. تدور أحداث الرواية في الفترة نفسها وبطلها -كما يظهر من العنوان - هو شجاع نفسه. وقد اقتضت طبيعة العمل الروائي أن تضاف إلى الأحداث شخصيات أخرى بالإضافة إلى تلك التي ظهرت في التمثيلية، ومن هذه الشخصيات المضافة سمية زوجة شجاع، وأبوها أبو الفضل الحريري، وأمها، وأم شجاع. ويدور الصراع في التمثيلية والرواية بين وطنية شجاع وولائه لدينه ووطنه وبين حبه لأبيه شاور الذي كان خائناً لله وللوطن حيث يتآمر مع الفرنجة ضد أسد الدين البطل الذي حارب الصليبيين وحال دون استيلائهم على مصر. وقد انتصر شجاع -في التمثيلية والرواية - لوطنيته ووقف ضد أبيه في النهاية رغم تكتمه عليه في البداية ونصحه له أملاً في أن يثوب إلى رشده ويتخلى عن خيانته لله وللوطن.

129- باكثير، علي أحمد: سنة أبينا إبراهيم- مجلة المسلمون- العدد 8- السنة الثانية- شوال سنة 1372هـ/يونية سنة 1953م- ص 49-54

130- صدرت طبعتها الأولى عن دار المعارف، القاهرة، 1956

ملخص تمثيلية سنة أبينا إبراهيم:

تدور أحداث التمثيلية ذات الفصل الواحد في "قاعة في دار الوزير شاور بن مجير السعدي وزير العاضد بالله الفاطمي"[131]. ويكشف الحوار بين شجاع وأبيه أن شاور ينتظر قدوم أسد الدين شيركوه ورجاله حيث دعاهم شاور إلى وليمة في منزله لتأكيد مودته لهم. ويطلب شجاع من أبيه أن يتحدث معه على انفراد فيأمر شاور رجاله بالانصراف والاستعداد لاستقبال الوفد الكريم، ومن خلال الحوار بين شجاع وأبيه نعلم أن شجاعاً قد اطلع على أن شاور ينوي الغدر بأسد الدين ورجاله وهم في ضيافته، ويخبر شجاع أباه أن الرسالة التي بعثها أبوه لقائد الفرنجة قد وقعت في يده، ويهدد أباه بتسليم تلك الرسالة إلى أسد الدين إن لم يبطل شاور تدبيره ويكف عن عزمه الغدر بضيوفه. وفي هذه الأثناء يقبل ميمون خادم شاور ويخبره أن الضيوف قد قدموا ولكن "في جيش لجب"[132]، فيصيح شاور في ابنه قائلاً: "بل أنت الذي دبرت هذا يا خائن"[133] ويأمر رجاله أن يقبضوا عليه، ولكن شجاعاً يخترط سيفه فيصوبه إلى صدر أبيه قائلاً: "إن تحرك منهم أحد أغمدت هذا السيف في صدرك"[134]، ولما رأى شاور أن ابنه جاد في تهديده أمر رجاله أن يلقوا أسلحتهم. وفي هذه الأثناء "يقتحم القاعة خمسة من رجال شيركوه بينهم قائد اسمه رستم" فيخاطبه شاور قائلاً: "رستم خلصني من هذا الولد العاق .. هذا الذي أراد أن يكيد للأمير أسد الدين في داري وبغير أمري! ولقد أراد قتلي لما نهيته"[135]، فيأمر رستم رجاله أن يقتلوا شجاعاً قائلاً لهم: "اقتلوا الخائن"، ولكن شجاعاً يصيح بهم: "بل اقبضوا على رستم هذا فهو جاسوس أبي عليكم"[136]، ولكن رستم "يثب على شجاع بضربة سيف فيلقيه صريعاً"[137]. ثم يدخل أسد الدين ورجاله ويأمر بالقبض على رستم وشاور ويأمر طبيبه أن يسعف شجاعاً، وتنتهي الأحداث بموت (شجاع) ولكن بعد أن يوصي أسد الدين بأبيه:

131- سنة أبينا إبراهيم، ص 49
132- سنة أبينا إبراهيم، ص 52
133- سنة أبينا إبراهيم، ص 52
134- السابق
135- السابق، ص 52-53
136- السابق
137- السابق

شجاع: هل لك في معروف تسديه إلي يا أسد الدين قبل أن ألقى الله؟

أسد الدين: اقترح ما تشاء أنفذ طلبك.

شجاع: إذا قضيت على شاور بالقتل فلا تقتله حتى تستتيبه عسى أن يتوب الله عليه فإني أخشى ..(تخنقه العبرة ثانية).

أسد الدين: ماذا تخشى يا بني؟

شجاع: أخشى يا سيدي ألا أراه في الدار الأخرى أبداً[138].

وقد اقتضت طبيعة التمثيلية أن تكون مركزة على موقف واحد أو حدث معين في حياة البطل، فجاءت تصور اليوم الأخير في حياة شجاع وهي لحظة المواجهة بينه وبين أبيه وكشف خيانته لأسد الدين. ويلتقي هذا الحدث مع الفصل الأخير من الرواية الذي يصور هذه اللحظة أيضاً ولكن بشكل موسع كما تقتضي طبيعة العمل الروائي.

وإذا وازنا بين هذا الموقف في التمثيلية والموقف نفسه في الرواية فسنجد أن هناك بعض التفصيلات قد أضيفت وهذه اقتضتها طبيعة الفرق الفني بين التمثيلية المكثفة والمركزة -كما أسلفنا - والرواية التي تتيح مجالاً أوسع للتفاصيل. كما أننا سنجد الكثير من التشابه بين العملين حتى في بعض الحوارات التي أخذت بنصها من التمثيلية، وكذلك سنجد بعض الاختلافات البسيطة في الأحداث. وسنحاول أن نشير إلى ذلك التشابه والاختلاف في السطور الآتية.

التشابه بين الرواية والتمثيلية:

بداية يجب أن نقرر أن نهاية شجاع جاءت متفقة في العملين، وهي أنه قتل على يدي رجال أبيه بأمر منه. ففي التمثيلية رأينا كيف أمر شاور رستم -وهو من رجال أسد الدين في الظاهر ولكنه متآمر مع شاور في الباطن - أمره شاور إشارة خفية بقتل شجاع حين قال له[139]:

"شاور: رستم خلصني من هذا الولد العاق .. هذا الذي أراد أن يكيد للأمير أسد الدين في داري وبغير أمري! ولقد أراد قتلي لمّا نهيته".

138- السابق ص 54
139- سنة أبينا إبراهيم، ص 52-53

وقد فهم رستم الإشارة فأمر رجاله بقتل شجاع قائلاً لهم: "اقتلوا الخائن"، ولم يعترض شاور أو ينهاهم، وحين حاول شجاع أن ينبه رجال أسد الدين أن رستم جاسوس لوالده عاجله رستم نفسه بطعنة من سيفه فقتله[140]. أما في الرواية فشاور يأمر عبده ياقوت صراحة بقتل شجاع قائلاً له: "اقتله يا ياقوت أسرع" وأطاع العبد قائلاً[141]: "تذكر يا سيدي أنك أنت الذي أمرتني".

وهذه النهاية وإن اتفقت في العملين إلا أنها تختلف عن النهاية التي روتها كتب التاريخ. وخلاصة ما روته كتب التاريخ هو أن شجاعاً علم بتدبير أبيه ونيته الغدر بأسد الدين ورجاله فكلمه في الأمر وأنّبه فارعوى شاور ورجع عما عزم عليه، وقُتل شاور وهو في أسر صلاح الدين، وحين علم شجاع بمقتل أبيه اعتصم مع إخوته في بيته –وفي رواية أنه لجأ إلى القصر - وكان آخر العهد بهم[142].

ويرى الدكتور أبو بكر البابكري أن النهاية التي اختارها باكثير لشجاع تتناسب فنياً مع موقفه من أبيه ورفضه لخيانته، وفي ذلك يقول[143]:

"لم ترق هذه النهاية التاريخية للمؤلف، إذ كيف يقتل هذا البطل الذي رفض خيانة أبيه ومنعه من قتل أسد الدين، على يد جيش أسد الدين؟ وكيف يستمر في الدفاع عن أبيه الخائن حتى بعد مقتله؟ لذلك اختار المؤلف نهاية فنية تليق بهذا البطل أفضل من نهايته التاريخية، فجعل "شاور" يصر على تنفيذ خطته، رافضاً لنهي ابنه، وهذا الإصرار في الحقيقة يتناسب مع شخصية شاور الغادرة التي رسمها المؤلف ببراعة، وهذه فرصته الأخيرة في التخلص من أسد الدين وعودته إلى الوزارة. ولم يسع شجاع أمام إصرار أبيه إلا إشهار السلاح في وجه أبيه لمنعه بالقوة، وهذا الفعل أيضاً يتناسب مع شخصية شجاع المرسومة في الرواية التي حاولت كثيراً مسايرة أبيها أملاً في رجوعه عن غيه، أما أن يصل الأمر إلى الغدر بأسد الدين ورجاله فهذا ما لا يمكن أن تحتمله هذه الشخصية، فيأمر شاور عبده بقتل

140- السابق

141- باكثير، علي أحمد: سيرة شجاع، مكتبة مصر- د.ت. ص 295

142- ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1979، ص ص340-341

143- البابكري أبو بكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية- مصادرها، نسيجها الفني، إسقاطاتها، منشورات جامعة صنعاء، 2005، ص ص 141-142

ابنه، فيقتل شجاع على يد الخائن أبيه دفاعاً عن أسد الدين المجاهد في سبيل الله، لا كما جاء في التاريخ".

هذا هو الاتفاق الأول والأساس بين التمثيلية والرواية، وله دلالته الفنية في المعنى الذي قصده المؤلف، وهو التبرؤ من الخائن مهما كانت قرابته أو منزلته.

وهناك تشابهات أخرى في بعض مقاطع من الحوار وردت بالنص في العملين. من ذلك قول شجاع لأبيه حين لامه على التجسس على أبيه، قال شجاع في التمثيلية[144]:

شجاع: أجل إن من نكد الدنيا عليَّ أن يكون قصارى عملي هو التجسس عليك لأحول بينك وبين جرائرك وفواقرك!

وفي الرواية جاءت العبارة هكذا[145]:

شجاع: أجل، إن من نكد الدنيا عليَّ أن يكون أبر عمل أقوم به لديني ووطني هو التجسس عليك لأحول بينك وبين جرائرك وفواقرك!.

والعبارتان متماثلتان تقريباً، إلا أن العبارة في الرواية جاءت أوضح قصداً، حيث وضح شجاع أن هدفه من التجسس على أبيه هو خدمة دينه ووطنه، وقد صورت تلك العبارة حجم ذلك الصراع في نفس شجاع بين بره بأبيه وولائه لدينه ووطنه، لذلك كانت عبارة الرواية أفضل وأدق، في رأيي. وهناك مقطع آخر من الحوار يتفق بين التمثيلية والرواية وهو وصاية شجاع لأسد الدين بأبيه وهو في السياق، فقد جاء في التمثيلية هكذا[146]:

شجاع: هل لك في معروف تسديه إلي يا أسد الدين قبل أن ألقى الله؟

أسد الدين: اقترح ما تشاء أنفذ طلبك.

شجاع: إذا قضيت على شاور بالقتل فلا تقتله حتى تستتيبه عسى أن يتوب الله عليه فإني أخشى ..(تخنقه العبرة ثانية).

أسد الدين: ماذا تخشى يا بني؟

شجاع: أخشى يا سيدي ألا أراه في الدار الأخرى أبداً.

وجاء الحوار في الرواية متفقاً مع الحوار في التمثيلية[147]:

144- سنة بينا إبراهيم: ص 50

145- سيرة شجاع: ص 293

146- سنة أبينا إبراهيم: ص 54

147- سيرة شجاع: ص 301

شجاع: ... فهل لك يا سيدي في معروف آخر تسديه إلي؟

أسد الدين: نعم يا بني أطلب ما تشاء...

شجاع: إذا قضيتم عليهفلا تقتلوه حتى تستتيبوه عسى أن يتوب الله عليه فإني أخشى ..

أسد الدين: ماذا تخشى يا بني؟

شجاع: أخشى يا سيدي ألا أراه في الدار الأخرى أبداً.

والحوار متماثل في العملين كما نرى، والاختلاف الطفيف اقتضته أحداث كل عمل، ففي الرواية أوصى شجاع أسد الدين بأن يركب حصانه (أدهم) في معركته مع الصليبين أو يعطيه لإبن أخيه صلاح الدين، ولذلك اقتضى الحوار أن يقول له: "فهل لك يا سيدي في معروف آخر تسديه إلي؟"، إذ المعروف الأول كان وصيته بحصانه والآخر وصاته بأبيه.

الاختلاف بين الرواية والتمثيلية:

هناك اختلافات اقتضتها الأحداث الجديدة التي أضيفت إلى الرواية؛ وهناك اختلافات تعود إلى اختلاف الشكل الفني، حيث التمثيلية قائمة على الحوار المكثف، بينما تقوم الرواية على السرد المسهب.

على أن هناك اختلافاً في بعض الحوارات التي وردت في العملين؛ فمثلاً نلاحظ في الرواية أن شجاعاً يخاطب أسد الدين دائماً بقوله "يا سيدي" بينما نجده في التمثيلية يخاطبه أحياناً بلقبه "أسد الدين"، ولا شك في أن مخاطبته بلفظ "يا سيدي" أبلغ في الاحترام وفي مخاطبة شجاع له مخاطبة الجندي لقائده. والاختلاف الطفيف الآخر هو أنه في التمثيلية نسب اتخاذ قرار قتل شاور لأسد الدين فقال له: "إذا قضيت على شاور بالقتل فلا تقتله حتى تستتيبه"، أما في الرواية فخاطبه بصيغة الجمع:"إذا قضيتم عليه[148] فلا تقتلوه حتى تستتيبوه". وفي هذا من الأدب ما لا يخفى فلم يجعل قرار قتل أبيه في يد أسد الدين، بل جعله كأنه حكم قاضٍ، أو قرار جماعي لا يملك أسد الدين مخالفته. ولا يمكن أن يكون القصد من المخاطبة

148- كذا في الأصل ولعل هناك خطأ مطبعياً أسقط كلمة "بالقتل"

بصيغة الجمع للاحترام، إذ سبق أن قال له شجاع: "هل لك يا سيدي في معروف آخر تسديه إلي؟" ولم يقل: "هل لكم يا سيدي في معروف تسدوه إلي؟".

وهناك اختلافات طفيفة لا تؤثر في المعنى أو الناحية الفنية مثل أن يكون اسم العبد الذي اصطفاه شاور وأسرَّ له بأمر المكيدة واعتمد عليه هو (ميمون) في التمثيلية و(ياقوت) في الرواية، أو أن يكون شجاعٌ قد هدد أباه بالسيف في التمثيلية وبخنجر في يده في الرواية. ولكن هناك اختلافات أخرى ذات دلالة. فمثلاً نرى في التمثيلية أن أسد الدين حين قدم إلى منزل شاور "في جيش لجب" كما عبر العبد ميمون، كان برفقته طبيب، ولا شك في أن تلك ثغرة فنية فماذا يصنع الطبيب معهم؟ ففي حين يصف المؤلف دخول أسد الدين ورجاله بقوله: "يدخل أسد الدين شيركوه ومعه فريق من حرسه وهم شاكو السلاح.."[149]، إذا بأسد الدين يلتفت إلى طبيبه، حين يرى شجاعاً جريحاً:

أسد الدين: (يلتفت إلى طبيبه) أسعف الشاب الجريح يا نسطورس[150].

وربما كان وجود الطبيب مسوغاً إذ القوم كانوا قادمين إلى وليمة، والطبيب أحد حاشية أسد الدين، ولكن دخول الطبيب مع حرس أسد الدين في هذا المشهد غير مسوغ فنياً - في رأيي. وقد استدرك باكثير هذه الثغرة الفنية عندما جعل سمية -زوج شجاع - هي التي ترسل العبد (ميمون) وهو في الرواية غير (ميمون) في التمثيلية، ترسله سمية ليخبر أباها (أبو الفضل) ليحضر ويحضر معه الطبيب[151]. ثم حضر أبو الفضل مع أسد الدين ورجاله الذين أحاطوا بالقصر وقبضوا على شاور ثم "صعد أسد الدين ومعه طبيبه يتقدمهما أبو الفضل وأمامهم ميمون حتى انتهوا إلى غرفة شجاع"[152]. وبهذا أصبح حضور الطبيب مسوغاً حيث أرسلت سمية في طلبه إذ أرسلت لأبيها من يخبره الخبر فأبلغ أبوها بدوره أسد الدين الذي حضر برجاله وطبيبه. واستدعاء سمية هذا لأبيها سوغ أيضاً حضور أسد الدين ورجاله، حيث إن حضور أسد الدين برجاله وهم شاكو السلاح في التمثيلية غير مسوغ فنياً بشكل

149- سنة أبينا إبراهيم: ص 53

150- السابق

151- سيرة شجاع: ص 296

152- سيرة شجاع: ص 297

كافٍ، فكيف عرف أسد الدين بتدبير شاور وعزمه على الغدر به؟ وقد حاول المؤلف في التمثيلية أن يجيب عن ذلك على لسان شجاع في حواره مع أبيه:

(يدخل ميمون وخلفه اثنان من رجاله)

ميمون: معذرة يا سيدي إن ضيوفك قد أقبلوا

شاور: قد أقبلوا.. استقبلوهم إذن .. انطلقوا.

ميمون: أقبلوا يا سيدي في جيش لجب.

شاور: في جيش لجب؟

ميمون: نعم كأنما يريدون قتالنا!

شاور: (ينظر إلى شجاع كأنما يريد أن يقرأ ما في وجهه) ...؟

شجاع: لا ريب أن الرجل ارتاب في نيتك، فأظهر له الساعة أنك لا تنوي به شراً. اصرف رجالك كلهم عن الدار ولا يبق منهم أحد، ودعنا نستقبله وحدنا أنا وأنت[153].

وهذا التفسير من المؤلف لقدوم أسد الدين في "جيش لجب" لتلبية دعوة الوليمة، غير مسوغ فنياً في رأيي، فما الذي جعل أسد الدين يرتاب في شاور؟ لم تقدم لنا التمثيلية ما يسوغ ذلك. وقد تلافى باكثير هذه الثغرة الفنية في الرواية فجعل أسد الدين يحضر بناء على استدعاء من أبي الفضل الذي أخبرته ابنته سمية بقتل شاور لابنه شجاع.

دلالة العنوان:

هناك تشابه واختلاف في الوقت نفسه يجمع بين عنواني التمثيلية والرواية. فالتمثيلية حملت عنوان (سنة أبينا إبراهيم)، ولم تفسر هذا العنوان للقارئ غير المتخصص. وباكثير كاتب ذكي لماح، وهو يطالب قارئه أن يكون على قدر من الفطنة والذكاء ليفهم كتاباته. ولأن باكثير كان ذا ثقافة دينية عميقة فقد كان يفترض أن يكون قارئه على قدر ولو كان يسيراً من تلك الثقافة ليدرك المعنى الذي قصده. وفي الرواية جعل من اسم شجاع عنواناً لها، وورّى باسمه عن صفته، فجعل العنوان (سيرة شجاع) فيظن القارئ لأول وهلة أنها صفة لموصوف محذوف على

[153]- سنة أبينا إبراهيم: ص 53

تقدير(سيرة رجل شجاع)، ثم ما يلبث أن يكتشف أن بطل الرواية اسمه (شجاع)، وكان بالفعل شجاعاً في الحق، اسماً على مسمى. وهكذا حضر (شجاع) في عنوان الرواية وهو بطل التمثيلية كما هو بطل الرواية. أما عنوان التمثيلية، وهو (سنة أبينا إبراهيم) فقد كان حاضراً أيضاً في الرواية ولكن من خلال الآية الكريمة التي صدر بها باكثير الرواية[154]، كعادته في كل أعماله، وهي قوله تعالى: (وَمَا كَانَ اسْتِغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ إِلاَّ عَن مَّوْعِدَةٍ وَعَدَهَا إِيَّاهُ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ أَنَّهُ عَدُوٌّ لِّلّهِ تَبَرَّأَ مِنْهُ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لأَوَّاهٌ حَلِيمٌ)[155]. وبذلك فسر التصديربهذه الآية عنوان تلك التمثيلية، وفسر عنوان التمثيلية موضوع الرواية وهو الصراع بين البر بالأب والتبرؤ من كفره وخيانته. فكما تبرأ الخليل إبراهيم عليه السلام من أبيه الكافر، تبرأ شجاع من أبيه الخائن، وإن كان كل منهما على قدر كبير من البر بأبيه، فالخليل إبراهيم عليه السلام استغفر لأبيه لأنه وعده أن يستغفر له رجاء أن يؤمن[156]، وشجاع تستر على خيانة أبيه طمعاً في رجوعه إلى جادة الصواب، ولكن حين تبين له أن أباه مصر على خيانته تبرأ منه وفضح أمره، تماماً كما تبرأ الخليل عليه السلام من أبيه عندما أصر على الكفر.

أسباب النكوص:

يذكر الدكتور محمد رجب البيومي في مذكراته، أن الأديب علي أحمد باكثير تحدث إليه حول سبب رجوعه إلى قصة شجاع بن شاور في رواية (سيرة شجاع) بعد أن كان قد تناولها في تمثيلية قصيرة منشورة، وأرجع ذلك إلى تأثره بقصة شجاع الذي آثر رابطة الإسلام على رابطة الدم، ومع ذلك فقد اغتيل ظلماً. يقول باكثير – فيما يرويه الدكتور البيومي - والحديث عن رواية (سيرة شجاع):

"كنت أكتبها وفي أعماقي أن أسطر التاريخ الحقيقي لأحيي النخوة النائمة في نفوس مريضة حين أذكرها بتضحية شجاع بن شاور حين وقف أمام أبيه وفضل آصرة الإسلام والعروبة على آصرة الدم، وكان من حقه أن ينال الجزاء الحميد ولكنه اغتيل ظلماً لذنب لم يرتكبه، وقد تركت

[154]- سقط هذا التصدير من طبعة مكتبة مصر

[155]- سورة التوبة، الآية 114

[156]- انظر تفسير الكشاف للزمخشري، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، 1427هـ/2006م الجزء الثاني ص 236

مأساته في صدري جراحاً لا تندمل، ففرجت عن كربتي بتخليد ذكراه، فكتبت قصة موجزة عنه ونشرتها في مجموعة روائية، ثم أحسست أني لم أفعل شيئاً فكتبت (سيرة شجاع) في هذا النطاق المتسع لأرعى حق مشاعري الخاصة قبل أن أرعى حق الشهيد النبيل"[157].

فهذا اعتراف من باكثير بأنه أحس أنه لم يوف شجاعاً حقه بتلك القصة الموجزة، فأراد أن يوفيه حقه برواية طويلة يرعى فيها حق الشهيد النبيل –حسب تعبيره – وحق مشاعره تجاهه. وسنرى في موضع آخر من هذه الدراسة، أن باكثير يطور أعمالاً قصيرة أخرى إلى أعمال طويلة لرغبته في تجلية الموضوع وإيفائه حقه، وذلك حين يحس أن العمل القصير لم يوف الموضوع حقه كاملاً[158].

وقول الدكتور البيومي – على لسان باكثير – إنه نشر القصة الموجزة في "مجموعة روائية" هو – فيما يبدو – سهو منه. إذ القصة نشرت في مجلة (المسلمون) كما أشرنا، ولم تنشر في مجموعة روائية أو مجموعة مسرحية –حسب علمي.

2 - رواية تتحول إلى مسرحية:

الثائر الأحمر:

نشر باكثير في سنة 1948م رواية بعنوان (الثائر الأحمر)[159]. تدور أحداثها حول ثورة القرامطة التي أسست دولة تقوم على مبادئ "العدل الشامل" كما أسماه أتباعها. وقد رمز باكثير بثورتهم للشيوعية المعاصرة، وناقش أفكارهم ومعتقداتهم والجهات المشبوهة التي تمولهم. وتنتهي دولة القرامطة من الداخل بعد أن تكشفت عيوبها لأتباعها فبدأوا ينسلون منها ويلتحقون بدولة الخلافة بعد أن طبق فيها الخليفة نظام العدل الإسلامي بإشارة وجهد ومشاركة من العالم أبي البقاء البغدادي، وهو شخصية اختلقها باكثير ورمز بها إلى الحركة الإسلامية، كما يرى بعض النقاد المعاصرين[160].

157 – البيومي، محمد رجب: رحلة في الذاكرة: الأستاذ علي أحمد باكثير، مجلة المنهل، السعودية، العدد (51)، المجلد (54)، رجب 1413هـ، ديسمبر/يناير 1993/1992م، ص 53

158 – انظر الفصل الثالث: النكوص من التكثيف إلى الإسهاب

159 – صدرت عن لجنة النشر للمحامعين، القاهرة، 1948م.

160 – البابكري أبو بكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 210

وقد أعاد باكثير صياغة تلك القصة على شكل مسرحية، وهي ما زالت مخطوطة وقد حصلت على نسخة منها من الدكتور البابكري وأضفتها إلى موقع باكثير الذي أديره على شبكة شبكة المعلومات الدولية[161].

وقبل الموازنة بين النصين، تنبغي الإشارة إلى أن الدكتور البابكري قد ذكر أن رواية (الثائر الأحمر) قد طبعت طبعة ثانية في مصر سنة 1953م[162] ولكنها كانت طبعة مشوهة حذفت منها نصوص كثيرة، ويرى أن سبب ذلك هو أن الثورة المصرية كانت قد توجهت توجهاً اشتراكياً، وهو التوجه الذي حذر منه باكثير في هذه الرواية[163]. وكأنه يريد أن يقول إن الحكومة هي التي تعمدت إعادة طبعها تلك الطبعة المشوهة –حسب تعبيره. وهذا افتراض بعيد –في رأيي – فما الذي يحمل الدولة على ذلك، وفي استطاعتها –لو أرادت – أن تمنع طباعتها من الأصل.

وبتتبع الفقرات التي حذفت، يُجمل الدكتور البابكري النصوص المحذوفة في بُعدين[164]:

1 - "نصوص حذفت لأنها تفضح القرامطة في الماضي والشيوعية في الحاضر،

2 - نصوص حذفت لأنها توضح العدل الإسلامي وتدعو له".

وتبقى مسألة أسباب حذف تلك الفقرات سراً مغلقاً لعل الله أن ييسر له من يحل لغزه في قابل الأيام.

وقد ذكر الدكتور البابكري أنه اطلع لدى أسرة باكثير في القاهرة على نص مسرحي مخطوط يحمل العنوان نفسه: (الثائر الأحمر)، واستدل الدكتور البابكري من المقدمة التي كتبتها له "أمينة الصاوي" أنه قدم للتلفاز أو الإذاعة، ولكنها لم تعرض ولم تطبع[165]. وقد ذكر الدكتور محمد أبو بكر حميد أن أمينة الصاوي كانت تنوي تقديم المسرحية على المسرح القومي ولكن أحمد حمروش الذي كان مسؤولاً عن المسرح القومي آنذاك وكان ذا ميول شيوعية

161 – باكثير، علي أحمد: مسرحية الثائر الأحمر، نسخة إلكترونية موجودة على موقع الأديب باكثير على شبكة المعلومات الدولية على الرابط الآتي: http://bakatheer.com/upload/al-thayer_al-ahmar_play.pdf

162 – صدرت عن لجنة نادي القصة، القاهرة، 1953م.

163 – البابكري أبو بكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 210

164 – السابق، ص ص 212

165 – السابق، ص ص 212–213

اعترض على ذلك، "ووصل الأمر إلى علم الرئيس جمال عبد الناصر ومع ذلك لم تتمكن أمينة الصاوي من تقديم الثائر الأحمر لأنها كانت تقول رأياً ضد المد الشيوعي"[166].

ولم يوازن الدكتور البابكري بين النصين –لأن ذلك خارج نطاق بحثه - وإنما أشار إشارة عابرة إلى أن باكثير أضاف إلى النص المسرحي بعض العبارات الرنانة التي ترضي السلطة مثل "الإقطاع"، كما أنه لم يعد المقاطع المحذوفة من الطبعة الثانية للرواية[167]. وقبل أن نوازن بين العملين يحسن أن نقدم ملخصاً لأحداث كل منهما.

ملخص رواية الثائر الأحمر:

تنقسم الرواية إلى أربعة أسفار كل سفر يضم عدداً من الفصول تزيد أو تنقص حسب الحاجة. يصدر باكثير السفر الأول بقول الله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُواْ فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾[168]. وفيه نتعرف إلى حمدان الفلاح البسيط الذي يعمل ضمن آلاف العاملين في جزء من أرض ساشعة يملكها إقطاعي يدعى ابن الحطيم. يعيش حمدان وأسرته في فقر مدقع وعمل شاق مضنٍ لا يعود عليهم إلا بما لا يكاد يسد حاجتهم من جشب الطعام وخشن الملابس، بينما تذهب حصيلة جهدهم وعرقهم إلى خزينة شاب عاطل لا يدري كيف ينفق ماله من كثرته ولا وقته من فراغه، لا يعرف حمدان إلا اسمه وسيرته الخليعة التي يتناقلها الناس كما يتناقلون أساطير ألف ليلة وليلة. ولكن حمدان يعيش في كوخه راضياً بحياته تلك لا يشكو ولا يتذمر حتى تُخطف أخته عالية وهي تتهيأ للزفاف إلى ابن عمها عبدان، فيجن جنون حمدان ويبحث عنها في كل مكان، ثم ينضم إلى العيارين حين علم أنها في قصر سيده ابن الحطيم يستمتع بها استمتاعه بالجواري. ويستطيع حمدان أن ينقذ أخته عالية ولكنها تختفي بعد أيام من تلقاء نفسها بعد أن شعرت أن عبدان –خطيبها السابق - قد زهد فيها بعد انثلام شرفها، وبعد أن أحست أن جنيناً يضطرب في أحشائها.

166- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري، مرجع سابق، ص ص 176-177.
167- البابكري أبو بكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق ، ص 213
168- الإسراء، 16

ويصدر الكاتب السفر الثاني بقول الله تعالى: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِيَ آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ❖ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ذَّلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[169]. وفيه نطالع عبدان وهو يقيم في بغداد متنكراً في زي طلبة العلم بعد أن فر من قريته بعد قتله لشرطيين جاءا للقبض عليه وعلى حمدان. ولكن عبدان ما أن أخذ في طلب العلم حتى شغف به، وبرع في الفقه وخاصة في أبواب الزكاة والمزارعة وغيرها مما يفصّل حياة الناس بما يكفل العدل للجميع، وكان يرى صورة حمدان تطل عليه من خلال السطور فيود لو يطلع حمدان على منهج الله في العدل الذي لم يجده في الواقع فذهب يلتمسه لدى العيارين. ولكن عبدان يتعرف إلى جعفر الكرماني ويرى أخته (شهراً) فيعجب بها وحين يخطبها منه يطلعه الكرماني على أنه من دعاة مذهب العدل الشامل ويجادله عبدان ولكن الكرماني يجعل قبول عبدان الانضمام لجماعته التي تقوم على نبذ الدين ومحاولة تقويض سلطان الخلافة لإقامة سلطان يدعو إلى العدل الشامل القائم على المساواة، يجعل ذلك شرطاً للوصول إلى شهر. وبعد تفكير طويل أتبع عبدان شهوته فقبل عرض الكرماني فمكنه الكرماني من شهر يستمتع بها دون عقد زواج. ويصبح عبدان من دعاة المذهب المنظرين له ويعمل مع الكرماني وشهر في تجنيد الأتباع. ولكن الخليفة يعلم بأمر الجماعة فيشتت جمعهم ويهرب عبدان والكرماني وشهر إلى الكوفة.

ويصدر الكاتب السفر الثالث بقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾[170]. وفيه يتوب حمدان عن العيارة ويتعرف إلى الشيخ حسين الأهوازي الذي ظهر في القرية فجأة وبدا للناس في صورة التقي الورع، وقد استضافه حمدان في بيته حين مرض لتمرضه أخته راجية ولكن الشيخ استطاع أن يجعلها تسلم نفسها له بعد أن اطلع على بعض شأنها وأنها تتصل بالشبان أثناء غياب أخيها حمدان عن

169- الأعراف، 175-176
170- النحل، 90

المنزل. وبعد مدة يعترف الشيخ الأهوازي بحقيقته لحمدان ويخبره أنه من دعاة مذهب العدل الشامل ويعطيه رسالة من عبدان تدعوه إلى الانضمام إلى جماعة الشيخ ويطلعه الشيخ على مذهب القوم ما خلا مسألة الإباحية. ثم يغادر الشيخ القرية، بعد أن يجمع عدداً من الأتباع جعل حمدان رئيساً لهم. وفي نهاية السفر يعلن حمدان وأتباعه العصيان ويتخذون (مهيماباذ) عاصمة لهم ويبدؤون في تطبيق مذهبهم، مذهب العدل الشامل.

ويصدر الكاتب السفر الرابع والأخير بقوله تعالى: ﴿ وَاللَّهُ فَضَّلَ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ فِي الرِّزْقِ فَمَا الَّذِينَ فُضِّلُواْ بِرَادِّي رِزْقِهِمْ عَلَى مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَهُمْ فِيهِ سَوَاء أَفَبِنِعْمَةِ اللّهِ يَجْحَدُونَ﴾[171] وقوله تعالى: ﴿ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً عَبْدًا مَّمْلُوكًا لاَّ يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَمَن رَّزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ❖ وَضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً رَّجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لاَ يَقْدِرُ عَلَىَ شَيْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّههُّ لاَ يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِي هُوَ وَمَن يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾[172]. وفيه تأتي عالية –التي أصبح اسمها وردة - مع زوجها عيسى الخواص وابنتها مهجورة لتنضم إلى مملكة أخيها ولكن عامل الحدود يعجب بجمالها ولا يصدق دعواها أنها أخت حمدان، ويقتل زوجها ليخلو له وجهها ولكنها تصده، وحين يعلم حمدان بأمرها من عيونه يقتل عامل الحدود ويدعوها للإقامة معه في قصره. ولكنها إذ ترى ما هم عليه من الإباحية تطلب منه أن تقيم في منزل منفصل هي وابنتها فيجيبها لذلك. وتعمل عالية على دعوة النساء إلى العودة إلى الدين وترك الإباحية، ويحبسها حمدان في قصرها ويمنع النساء من الاتصال بها.

وفي أثناء ذلك تتكشف للعمال والصناع الذين التحقوا بمملكة حمدان هرباً من ظلم الإقطاعيين في دولة الخلافة تتكشف لهم الحياة الجديدة عن نوع آخر من الظلم وإذا هم قد استبدلوا ظلماً بظلم فأخذت حماستهم تقل وأخذوا يتباطؤون في العمل ويتكاسلون فيه، إذ كل منهم ينال شبع بطنه سواء اجتهد أم لم يجتهد. وفي الوقت نفسه نشطت حركة أبي البقاء البغدادي – وهي حركة إصلاحية تدعو إلى إنصاف الفلاحين والعمال من خلال تطبيق منهج العدل الإسلامي - بعد وفاة الخليفة المعتمد

171- النحل، 71

172- النحل، 75-76

وتولي المعتضد الخلافة وإطلاقه أبا البقاء من السجن، وتطبيق منهجه الإصلاحي، فأخذ العمال والفلاحون يتسللون من مملكة حمدان ويلتحقون بدولة الخلافة، حتى لم يبق مع حمدان إلا قلة من أتباعه.

وفي هذه الأثناء كان القداحون وهم رؤساء حمدان وزعماء المذهب يطالبون حمدان بمحاربة الخليفة وهو يرفض أن يبدأ الخليفة بالقتال، فيخلعه القداحون ويولون (ذكرويه) مكانه. وهنا يتوب حمدان ويعود إلى أداء الصلوات ويأمر أهل بيته وأتباعه باللحاق بدولة الخلافة وينصرف هو هائماً على وجهه فيلقى سلام الشواف – زعيم العيارين التائب - فيطلب منه أن يصحبه إلى بغداد للقاء أبي البقاء البغدادي.

ملخص مسرحية الثائر الأحمر:

المنظر الأول: تدور أحداثه في قرية الدور. يبدأ المشهد بمنظر ثمامة يطارد عالية ويحاول إغراءها باللحاق بابن الحطيم ولكنها ترفض. تأتي أم حمدان لشراء زيت من صاحب الدكان عزرا اليهودي فيرفض إلا بنقد أو فائدة فتأبى، فيخبرها أن ابنها حمدان يعمل مع العيارين. تذهب عالية لإحضار زيت من بيت ابن عمها وجارهم عبد الرحمن ونفهم أنها معقود قرانها عليه ولكنها لم تزف إليه بعد. يعود حمدان من الحقل فيمر على دكان عزرا ويطلب منه أن يقرضه خمسين دينارا ليدفعه لراعٍ حبسه ابن الحطيم لأن ثورا نفق وطالبه بدفع ثمنه فلما عجز حبسه.

يظهر عبد الرحمن ويطلب من حمدان أن يعجل بزواجه من عالية فيعتذر حمدان بعدم وجود مال لديه. ويدور بينهما حوار نفهم منه أن الخليفة المعتمد قد حبس أبا البقاء البغدادي لأنه يحرض العمال والفلاحين على المطالبة بحقوقهم من الإقطاعيين، ونفهم أن عبد الرحمن من تلاميذه. يأتي شيخ ومعه فتاة جميلة يسأل عن دار حمدان، ونعلم أن الشيخ هو حسين الأهوازي وأن الفتاة هي شهر وحين يراها حمدان يعجب بها. ويأتي الأهوازي برسالة من إسرائيل بن إسحق لعزرا يوصيه أن يعطي الأهوازي ما يحتاجه من مال. وأثناء جلوسه مع حمدان وعبد الرحمن يأتي خمسة من الفلاحين وقد قطعت السياط ظهورهم يشتكون من جور الإقطاعي ابن الحطيم الذي جلدهم لأنهم جلسوا يأكلون، فيحدثهم الأهوازي عن مذهب العدل والمساواة الشاملة وأن فيها الخلاص مما هم فيه. وتخرج الفتاتان عالية وراجية مع

شهر للنزهه ثم تعود راجية وشهر تولولان وتقولان إن رجال ابن الحطيم اختطفوا عالية فيهب الرجال للبحث عنها وهم يتوعدون الإقطاعيين.

المنظر الثاني: المكان الأولنفسه. نرى عكرمة يبيع قرطاً من ذهب زوجته لعزرا اليهودي بدينار ليدفعه رسوم الانضمام لمذهب المعصوم. ونجد ذكرويه وعطيف والبابلي يطوفون بالبلدة ويجتمعون بالأهالي في البيوت والأسواق والساحات ويشرحون لهم دعوة المعصوم. يعلم الوالي بأمر الدعوة فيرسل إليهم رجالا شدادًا غلاظًا فيفرقونهم. ونفهم من الحوار أن ابن الحطيم قد رشا وحرض الوالي محمد الطائي ضد دعوة المعصوم وأنصاره.

وفيه يقرض عزرا حمدان خمسة آلاف درهم. بناء على تعليمات إسرائيل بن إسحق ليدفعها رشوة للوالي ليكف عن ملاحقة جماعته، حيث يقوم اليهود بتمويل الدعوة وتسهيل نقل الأموال من مركز الدعوة وإليه. يتوفى الخليفة المعتضد ويتولى مكانه أبو العباس المعتضد الذي يعزل الطائي والي الكوفة ويعين بدلا منه كرامة بن مر.

تخبر راجية شهراً بأنها حامل من الأهوازي وتخبرها أن أمها سقطت ميتة حين علمت بالخبر. وتخبرها شهر أنها هي أيضاً تحمل جنينا من حمدان. عبد الرحمن يسافر إلى بغداد للبحث عن عالية.

تخبر شهر حمدان بحمل راجية، فيغضب ويهم بقتلها، ولكن ذكرويه يمنعه ويعرض على حمدان أن يتزوجها فيوافق حمدان. يتلقى حمدان رسالة من الأهوازي باختياره رئيساً، ويختار حمدان ذكرويه وكيلا له. ابن الحطيم يهدد الفلاحين والعمال بالطرد من الأرض لأنهم يؤدون الخمسين صلاة التي فرضها المعصوم عليهم. جلندي يخبر حمدان بأن الأوامر قد صدرت إليه من مركز الدعوة بأن يكون والجيش الذي ينتظر في البطايح تحت أمره.

وفيه يعود عبد الرحمن من بغداد ويبشرهم أن الخليفة أفرج عن أبي البقاء وطلب منه تنفيذ برنامجه الإصلاحي، فيخبره حمدان أنهم ليسوا بحاجة إلى مذهب أبي البقاء بعد انضمامهم لمذهب المساواة الشاملة فيحذرهم عبد الرحمن من هذه الأوهام والشعارات الزائفة. يرفض الوالي الجديد الرشوة فيقرر حمدان وأتباعه الثورة في البطائح وهم يرددون:

الأرض لنا لا للظلمة

والويل لهم في الملتحمة

المنظر الثالث: تدور أحداثه في قصر حمدان بمهيماباذ. يطلب ذكرويه من حمدان أن يعطي الجيش راحة لأن الخليفة مشغول بثورة الإقطاعيين في بغداد بسبب تنفيذه لمنهج أبي البقاء الإصلاحي ولكن حمدان يرفض. نعلم من الحوار أن الخليفة ينتزع الأراضي من الإقطاعيين ويوزعها على الفلاحين بعد أن يقسمها إلى ملكيات صغيرة.

يقابل زعيما العمال والفلاحين في واسط حمدان ويسألانه عن مذهب العدل الشامل فيجيبهما حمدان أن الأرض للدولة والفلاحون يعملون فيها ويأخذون ما يكفيهم من أمين المخزن، فيقول الفلاح: إذن فبدلا من إقطاعيين كثير هناك إقطاع واحد هو أنت، وخرج وهو يقول: لن أستبدل ظلماً بظلم، بل سألحق بأبي البقاء لأنه يعطي الأرض لمن يفلحها، فيطلب منه أتباعه أن يقتلهما.

يرفض حمدان إرسال الجزية لمركز الدعوة ويعلن عدم تبعيته له. يحاول ذكرويه منعه ولكنه يصر على ذلك. يعلم حمدان أن ذكرويه اتفق مع صاحب الدعوة بمضاعفة الجزية دون علمه، وأنه أرسل من يغتال الخليفة دون علمه أيضاً، ولكن الرجل يخفق في مهمته. حمدان يغضب وينكر على ذكرويه محاولة اغتيال الخليفة لأنه يحارب أعداءهم الإقطاعيين.

تحاول شهر إقناع حمدان بعدم قطع الجزية ولكنه يرفض، ونعلم من حوار بينها وبين ذكرويه أنهما يتبادلان الحب وأن راجية تغار على ذكرويه وتبيح لنفسها التمتع بالشهوات مع غيره. ونعلم أن حمدان له ابن من شهر وراجيه لها ابنة وأن راجية رئيسة المشهد الأعظم.

شهر تخبر راجية أن جلندي الرازي يشتهيها، فتواعده بعد منتصف الليل في جناحها. جلندي يخبر حمدان أن عامل الحدود عطيف النيلي ترك امرأة مهاجرة تسبه وتلعن مذهبه ولم يعاقبها. فيأمر بإحضاره ويسأله فيخبره أن بعقلها لوثة لأنها أدعت أنها أخت حمدان. تدخل المرأة فإذا هي عالية أخت حمدان فيفرح حمدان بعودتها.

المنظر الرابع: المكان نفسه. في بداية المنظر يظهر الغلامان مسرور ومسعود وهما ينظفان القصر بعد ليلة المشهد الأعظم ويتحدثان عنه. ونفهم أنه اجتماع يختلط

فيه الرجال والنساء ثم تطفأ الأنوار وينزو كل واحد على من بجواره. ونعلم أن شجارا حدث بين راجية وحمدان لأنه أصر على عدم حضوره هذا العام بعد أن كان يحضره في الأعوام السابقة. حوار بين حمدان وذكرويه يقول فيه حمدان أنه يرغب في إبطال ليلة المشهد الأعظم لأنها تكلف الدولة مبالغ طائلة. يحاول ذكرويه إقناعه ولكن حمدان يصر على إلغائها.

يأتي عزرا اليهودي لزيارة حمدان ويبلغه رسالة من إسرائيل بن إسحق يحرضه على حرب الخليقة عارضاً مساعدته بالمال، لأن الخليفة صادر أموال اليهود، فيرفض حمدان. ونعلم من حوار بين حمدان وذكرويه أن كثيراً من رعايا حمدان يتسللون إلى جانب الخليفة بعد أن طبق منهج أبي البقاء الإصلاحي. ونعلم أن العمال صاروا يتكاسلون عن العمل وعاد كثير منهم إلى الخمسين صلاة. يستدعي حمدان اثنين من الفلاحين ليناقشهما وحين يعطيهما الأمان يقولان له إنهما يشعران بالظلم لأنهما يحصلان على ما يحصل عليه من يعمل ومن لا يعمل ومن يجوِّد ومن لا يجوِّد. تصل حمدان رسالة من صاحب الدعوة يأمره فيها بمحاربة الخليفة للقضاء على دعوة أبي البقاء. ولكن حمدان يرفض ويطلب من ذكرويه أن يرد عليهم بذلك. فيعطي الرسول رسالة لذكرويه بخلع حمدان وتعيينه مكانه، ويطلب منه الحضور إلى مركز الدعوة، فيغادر بعد أن يخبر شهراً ويعطيها الرسالة لتسلمها لحمدان.

يحدث شجار بين راجية وعالية نعلم منه أن عالية تصلي وتجمع النساء وتدعوهن إلى نبذ المذهب والعودة إلى الدين. وتعيرها راجية بأنها سبية ابن الحطيم وأن ابنتها مهجورة ابنة سفاح. يأتي حمدان ويوافق على طلب عالية الانتقال مع ابنتها إلى قصر مجاور لقصر حمدان. تسلم شهر الرسالة لحمدان فيأمر بتحويل الجنود المرابطين على حدود الخليفة إلى الحدود المواجهة لمركز الدعوة.

المنظر الخامس: المكان نفسه. ينتصر حمدان على جيش ذكرويه، ويأمر بفتح الحدود ويدعو أتباعه إلى الرحيل إلى دولة الخلافة. يعلم أن شهراً وراجية قد هربتا. ويأتي عبد الرحمن بكتاب الأمان من الخليفة لحمدان، فيأمره حمدان بأخذ عالية وابنتها مهجورة وابنه غيث وأن يرحل بهم وأوصاه بهم خيرًا. يتفرق أصحاب حمدان ما عدا جلندي الذي عرض على حمدان أن ينزل ضيفاً على أهله في الري، ويخبره أنه كان يرسل إليهم الأموال حتى حسنت حالهم، فيغضب حمدان ويطلب منه أن يغرب

عن وجهه. يدخل فارس ملثم على حمدان ويطلب منه أن يبارزه، وحين يتمكن من حمدان يغمد سيفه، ويكشف عن هويته فإذا هو أبو البقاء البغدادي، ويعانق حمدان ويطلب منه مرافقته للقاء الخليفة لينال بره، ولكن حمدان يرفض، ويخبره أنه ذاهب إلى بيت الله الحرام.

أسباب النكوص:

لا نعلم على وجه اليقين الأسباب التي حدت بباكثير إلى إعادة صياغة الرواية في شكل مسرحي. ولكن يبدو أن السبب الرئيس هو رغبة باكثير في أن تمثل ويشاهدها الجمهور. أما لماذا رغب باكثير في أن تمثل، فيظهر أن ذلك لأن باكثير رأى أن أحداث هذه الرواية التي كتبها في الأربعينات من القرن الذي عاش فيه محذراً فيها من خطر الشيوعية، رأى أحداثها تتحقق أمامه على الواقع في مصر في الخمسينات وهي الفترة التي نحسب أن باكثير أعاد فيها كتابة الرواية في شكل مسرحي.

وقد أشرنا عند الحديث عن مسرحية (حبل الغسيل) إلى أن باكثير قد تعرض للاضطهاد والمحاربة ممن تبنوا الاتجاه الشيوعي، بسبب مخالفته لهم. فلعل باكثير كان قد أعاد صياغة رواية (الثائر الأحمر) في القالب المسرحي قبل كتابة مسرحية (حبل الغسيل) وذلك ليحذر من خطر الشيوعية وليؤكد ارتباطها بالصهيونية، على نحو ما سنبين عند الموازنة بين العملين. ولعل باكثير آثر في البداية أن يعيد صياغة رواية (الثائر الأحمر) التي هي في الأصل رواية تاريخية وأحداثها تدور في الكوفة، ليتخذ من الرمز وسيلة لإيصال رسالته إلى المتلقين. فلما لم يقدر لهذه المسرحية أن تمثل على خشبة المسرح، كتب باكثير مسرحية (حبل الغسيل) ليعرض فيها بشكل مباشر وواضح مشكلته مع الذين يتبنون الفكر الشيوعي وما يقومون به من محاربة أصحاب الاتجاهات المخالفة لهم.

وتجرنا قضية الشكل إلى الحديث عن سبب إيثار باكثير المسرح على الرواية بعد أن كتب روايات نجحت نجاحاً باهراً. وسبب ذلك فيما نراه هو أن باكثير كان يريد أن يخاطب الجمهور من خلال المسرحية، لا النخبة القارئة للروايات فقط.

ورغم أن الإقبال على الرواية المطبوعة كان أكبر من الإقبال على المسرحيات المطبوعة في كتاب إلا أن باكثير كان يصر على كتابة المسرحية ويتابع الإنتاج فيها بالرغم من أن القلة من مسرحياته فقط هي التي قدر لها أن تمثل على المسرح، أما أغلبها فقد بقيت على شكل كتب أو تركها مخطوطة لم يقدر لها حتى الطباعة. وقد أشار باكثير إلى شيء من ذلك حين ذكر أن الناشرين كانوا يقولون له: "أنت كل ساعة تجيب لنا مسرحية؟ اكتب قصة، القراء يفضلون القصة على المسرحية"[173].

ولكن باكثير كان يصر على كتابة المسرحيات وذلك لثقته بأنها ستمثل في يوم من الأيام. يؤكد ذلك قوله حين منع الأزهر تمثيل شخصية الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) التي كتب باكثير حولها مسرحيته الرائعة (ملحمة عمر) قال باكثير: إن هذه المسرحية ستمثل في يوم من الأيام، وسوف يسمح بتمثيل شخصية الخلفاء[174]، وقد تحققت نبوءة باكثير في مسلسل (عمر) الذي عرض في رمضان الماضي (1433هـ).

موازنة بين العملين:

الملاحظة الأولى هي قلة الشخصيات في المسرحية عنها في الرواية، وقد اقتضى ذلك الطبيعة الفنية لكل عمل؛ فالرواية تقوم على السرد المسهب، وبذلك تتسع لعدد كبير من الشخصيات، بينما تقوم المسرحية على الحوار فتقل فيها الشخصيات. فمن الشخصيات الرئيسة في الرواية التي اختفت من المسرحية شخصية كل من الكرماني وسلام الشواف، ومن الشخصيات الثانوية المهمة اختفت شخصية كل من الشيخ بهلول وعبد الرؤوف الذي عرف حمدان بالعيارين.

كذلك تغير اسم شخصية ابن عم حمدان ودوره، فقد كان اسمه في الرواية (عبدان) وأصبح في المسرحية (عبد الرحمن). وكان دوره في الرواية مهماً وفاعلاً فقد أصبح منظر الدعوة وفقيهها. وكان قد انضم في الرواية إلى المذهب على يد

173- حديث أجراه: فاروق شوشة في إذاعة البرنامج الثاني، القاهرة، 1966/11/5م، ضمن كتاب: حميد، محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص150

174- علي أحمد باكثير مؤلف ثاني أطول عمل درامي في تاريخ المسرح العالمي، تحقيق: محمد السيد شوشة، مجلة الجيل الجديد، العدد 578، بتاريخ: 1962/4/16م، ضمن كتاب: حميد، محمد أبوبكر: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 33

الكرماني بعدما فتن بشهر التي قدمها له الكرماني على أنها أخته، ولما خطبها منه (عبدان)، اشترط عليه الكرماني الدخول في المذهب لتصبح (شهر) مباحة له دون عقد زواج وفقاً لتعاليم المذهب.

أما في المسرحية فإن دور (عبد الرحمن) كان ثانوياً غير فعال، وكان غائباً عن معظم الأحداث، فقد ظهر ظهوراً باهتاً في المنظر الأول حين جاء لحمدان يطلب منه التعجيل بزواجه من عالية، ونعلم أنه من تلامذة أبي البقاء البغدادي. في المنظر الثاني يسافر عبد الرحمن إلى بغداد للبحث عن عالية ثم يعود ليبشرهم أن الخليفة أطلق أبا البقاء من السجن ولكن حمدان يقول له إنهم لم يعودوا بحاجة إلى أبي البقاء فقد قرروا الثورة على الإقطاع. ثم يختفى عبد الرحمن عن أحداث المنظرين الثالث والرابع التي تدور في مهيماباذ عاصمة القرامطة، ثم يظهر في الخامس وهو المنظر الأخير في المسرحية حين يأتي بخطاب الأمان لحمدان من الخليفة، ويطلب منه حمدان أن يأخذ عالية وابنتها والغيث بن حمدان ويلحق بدار الخلافة.

وهكذا أصبحت شخصية عبد الرحمن في المسرحية شخصية ثانوية غير فاعلة، ويمكن الاستغناء عنها دون أن تؤثر في سير الأحداث، بعد أن كانت الشخصية الثانية الرئيسة في الرواية بعد شخصية حمدان. وبتغير دور عبدان تنتفي الحاجة لشخصية الكرماني الذي كان من الشخصيات الثانوية المهمة في الرواية، وهو الذي أغوى عبدان واستقطبه للدخول في المذهب بوساطة جمال شهر. وظهرت شهر مصاحبة للأهوازي على أنها ابنته بعد أن ظهرت في الرواية مع الكرماني على أنها أخته ولم تكن كذلك في الحقيقة، بينما لم يختلف دورها في المسرحية عن دورها في الرواية.

وشخصية (عبدان) شخصية تاريخية حقيقية، فقد ذكر ابن النديم في (الفهرست) أن (عبدان) هو أول من استجاب لحمدان بن الأشعث الملقب بقرمط، وذكر عن عبدان أنه "صاحب الكتب المصنفة"[175]، وذكر مصنفات (عبدان) ثم قال: "وهو أكثر الجماعة كتباً وتصنيفاً"[176]، ولكنه لم يذكر قرابته من

175- ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978،ص 264-265

176- السابق، ص 267

(حمدان). أما النويري فقد ذكر القرابة بينهما بقوله: "وكان أكبر دعاته عبدان متزوجاً أخت قرمط أو قرمط متزوجاً أخته "[177].

ومن الشخصيات الثانوية في الرواية التي تحولت إلى شخصية رئيسة شخصية عزرا اليهودي الذي تحول إلى صاحب دكان في قرية الدور يبيع للناس ويقرضهم بالربا بعد أن كان دوره في الرواية ثانوياً ولم يظهر إلا عندما قبض عليه الخليفة المعتضد بتهمة تمويل حركة القرامطة[178]. وقد ظل دوره في المسرحية كما هو في الرواية ولكن مع الكثير من التركيز والحضور لغرض أراده باكثير –على ما يبدو – وهو ربط الشيوعية بالصهيونية. وقد أجرى باكثير تغييراً طفيفاً على اسمه فأصبح في المسرحية (عزرا بن إسرائيل) بعد أن كان في الرواية (عزرا بن صمويل)، ولعل هذا ناتج عن رغبة باكثير في جعل هذا اليهودي يرمز لدولة إسرائيل المعاصرة.

وقد وردت بعض الحوارات في المسرحية بنصها تقريباً من الرواية، فمن ذلك الحوار الذي دار بين عبدان وحمدان حين أخبره عبدان بحمل أخته راجية سفاحاً من الأهوازي، وهذا جزء منه[179]:

- ويل للفاجر! والله لئن قذيت عيني بظله لأقتلنه؟
- أتقتل مؤمناً من أهل المذهب ما قصد الإساءة إليك بما فعل؟
- وأي إساءة أبلغ من أن أنزله في بيتي فيهتك عرضي في مغيبي؟
- هل ساءك أنه فعل ذلك في مغيبك؟
- إنك يا عبدان لتفري أحشائي بكلامك !
- استجب لصوت العقل يا حمدان وافقه ما أقول! أرأيتك لو قام الأهوازي إلى طعام في الدار فأكله في مغيبك أكنت تثور عليه؟
- ويلك أين هذا من ذاك؟
- فهو لا يفرق بينهما في مذهبه.
- ولكنه كان يعلم أني لست هناك!
- فقد كان يرجو أن تدين وشيكاً لحكم العقل وتفي إلى سنة المذهب.

177- النويري: أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964م.
178- رواية الثائر الأحمر، ص 173
179- رواية الثائر الأحمر، ص 139-140

- ويلك أفي المذهب أن يغتصب أخت امرئ أنزله في بيته وائتمنه على أهله؟
- حاشا لمثله أن يغتصبها؟

فاعتدل حمدان في مجلسه كمن انتبه من غفوة ثم استوى واقفاً وهو يقول: (ويلها أفقد كان ذلك برضاها؟ ويل للفاجرة!).

وهذا جزء من الحوار المقابل له في المسرحية مع فارق أن شهراً تقوم فيه بدور عبدان، فيدور الحوار بينها وبين حمدان في حضور راجية التي كانت غائبة عن المشهد في الرواية[180]:

شهر : رويدك يا حمدان إنه ما قصد الإساءة إليك.

حمدان : وأي إساءة أبلغ من أن أنزله في بيتي فيهتك عرض أختي في مغيبي؟

شهر : هل ساءك أن يفعل ذلك في مغيبك؟

(...)

شهر :أكنت تثور لو قام الأهوازي إلى طعام في دارك فأكله في مغيبك؟

حمدان : ويلك .. أين هذا من ذاك؟

شهر :لا يفرق المذهب بين هذا وذاك.

حمدان :أفي المذهب أن يغتصب أخت امرئ أنزله في بيته وائتمنه على عرضه؟

شهر :حاشا لمثله أن يغتصبها.

حمدان :(متجهًا لراجية) ويلك يا فاجرة . أكان ذلك برضاك؟ .. والله لأطهرنك بدمك.

والعبارة الأخيرة التي يخاطب بها حمدان راجية، وردت في الرواية هكذا[181]:

- ماذا كنت ناوياً أن تفعل؟

180- مسرحية الثائر الأحمر، نسخة إلكترونية موجودة على موقع باكثير، ص 43-44
181- رواية الثائر الأحمر، ص 140

- أن أطهرها بدمها.

وكما لاحظنا فإن الحوارين يكادان يكونان متطابقين. ومن الحوارات الأخرى التي وردت بنصها تقريباً، الحوار الذي دار بين حمدان والفلاحين الذين كانوا يتذمرون من النظام الجديد الذي يسوي بين الذي يعمل والذي لا يعمل، وبين من يجود في صنعته ومن لا يجوِّد[182]، والحوار بين حمدان وعبدان بعد أن استمع حمدان لتذمر الفلاحين[183]، وقد أجراه المؤلف في المسرحية بين حمدان وذكرويه، ونقتطع من حوار الرواية هذا الجزء:

قال [حمدان] لعبدان ذات يوم: ما تقول في هذا الذي تراه؟

- هؤلاء يحنون إلى الظلم من طول ما عاشوا فيه، وهم يجتووون العدل لأنهم ما ألفوه.

- ولكنهم كانوا مبتهجين به في بداية الأمر.

- إنما كانت تلك لذة الانتقال من حال إلى حال، ولا يطول أمدها، وقد أخبر النبي عن قوم يقادون إلى الجنة بالسلاسل.

- أو تذكر النبي بعد يا فقيه الدعوة وأنتم لا تؤمنون به ؟

- لا ضير أن نذكره حين نحتاج إليه، وإننا لا نستغني عنه.

- فقل إذن صلى الله عليه وسلم!

فسكت عبدان قليلاً واصفر وجهه وظهر عليه التخاذل ثم ابتلع ريقه وقال: صلى الله عليه وسلم وعلى الإمام المعصوم.. هذا حديث ينطبق على حال هؤلاء، وما إخال النبي إلا يعنيهم.

(.....)

فهز حمدان رأسه وهو يقول: دعنا من حديث الإمام فليس يشغلني أن يكون حقاً أو باطلاً.

- فماذا يشغلك ؟

- إني أريد جنة لا يقاد الناس إليها بالسلاسل.

- ذلك مطلب بعيد المنال، فهذه طبيعة البشر لا تغلب.

[182]- رواية الثائر الأحمر، ص ص 223-224

[183]- رواية الثائر الأحمر، ص ص224-226

- فما يمنعنا أن نجاري هذه الطبيعة في نظامنا ؟.

- كلا، لا بد من كبح جماحها لصلاح الناس وسعادتهم.

- ففيم إذن أبطلتم الحدود في الشهوات وأطلقتم للناس فيها العنان ؟

- ما يكون لنا أن نمنعهم من لذة تهفو إليها طبيعتهم.

- فهؤلاء كما رأيت وسمعت قد فقدوا لذة العيش في هذا النظام.

- دع عنك هذه الوساوس يا ابن عمي فلا ريب أنك قضيت على الظلم، وحققت العدل، إذ أقمت نظاماً جديداً لا سلطان للمال فيه. وإن هذا لهو الذي كنت تصبو إليه من زمن بعيد. فما عدا مما بدا ؟

فتنهد حمدان ولم يجب.

والحوار السابق بين حمدان وعبدان مناسب لشخصية كل منهما، فعبدان هو فقيه الدعوة، وكان في أول أمره قد بدأ بطلب الفقه وبرع فيه، حتى استجاب لفتنة الكرماني فاتبع هواه وأخلد إلى الأرض، ولذلك ناسب أن يأتي حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم – على لسانه لتفقهه في الدين الإسلامي، كما أن بقية الحوار حول طبائع البشر يتناسب مع شخصية عبدان المفكر والفقيه.

وقد أجرى المؤلف هذا الحوار نفسه في المسرحية على لسان ذكرويه، وهذا – في رأيي – من الثغرات الفنية في العمل المسرحي، إذ لم تقدم المسرحية ذكرويه هذا على أنه ذو خلفية فقهية دينية أو ذو توجه فكري، كما أنه لم يكن فقيه الدعوة ولا منظرها، وإنما ورد التعريف به في صفحة الشخصيات على أنه: "فلاح في الخامسة والعشرين"، وقد اختاره حمدان ليكون وكيلاً له[184].

ومن الحوارات التي وردت بنصها أيضاً الحوار الذي ورد في آخر الرواية بين حمدان وجلندي[185]،

ونكتفي بنقل الحوار المقابل له في المسرحية[186]:

جلندي: فإلى أين أنت ذاهب؟

حمدان: إلى حيث لا أدري يا صاح

[184]- مسرحية الثائر الأحمر، نسخة إلكترونية موجودة على موقع باكثير، ص ص 89-91

[185]- رواية الثائر الأحمر، ص ص253-255

[186]- مسرحية الثائر الأحمر، نسخة إلكترونية موجودة على موقع باكثير، ص ص 105-108

جلندي: هل لي أن أقترح عليك؟

حمدان: افعل يا جلندي

جلندي: (في تهيب)....

حمدان: ماذا بك .. قل.

جلندي: ولي الأمان من غضبك؟

حمدان: كيف أغضب عليك وأنت صفيي الوحيد

جلندي: هلم بنا إلى الري نعش هناك في خفض و نعيم

حمدان: ويلك أين منا الري؟ هلا اقترحت بلداً أقرب؟

جلندي: إن فيها أهلي وعشيرتي.

حمدان: أأردتنا أن ننزل بها كلا على أهلك المعدمين.

جلندي: ليسوا اليوم معدمين لقد ملكوا الضياع والقصور من نعمتك.

حمدان: من نعمتي؟

جلندي: نعم فقد كنت أبعث إليهم الذهب و الفضة من فضل نعمتك علي.

حمدان: (غاضبا) ويلك أوقد فعلتها؟

جلندي: رحماك يا سيدي فقد جعلت لي الأمان من غضبك.

حمدان: اخسأ يا جبان ... أفي مثل هذا تأمن غضبي؟

جلندي: إني ما فعلتها وحدي .. فقد فعلها كثيرون من أصحابك ورجالك؟

حمدان: من هم؟ ويلك

جلندي: إسحق السوزاني و عكرمه البابلي وعلي بن يعقوب و.....

حمدان: ومن بعد؟

جلندي: و ذكرويه.

حمدان: ذكرويه الخائن .. إذن فكنتم جميعا خونه.

جلندي: سيدي!

حمدان: تباً لك .. كنت ترفع إلى كل صغيرة و كبيرة مما يسر الناس ويعلنون وتكتم عني هذه الخيانات القاصمة .. لأنك كنت شريكاً في الجريمة! اغرب عن وجهي.

جلندي: أعف عني يا سيدي!

حمدان: لا سلطان لي عليك اليوم .. ولا على أحد غيرك .. فلا أملك العقوبة ولا العفو.

جلندي: بل مازلت سيدي ورئيسي وأنا عبدك و خادمك فاعف عني.

حمدان: هيهات .. قد انتهى كل شيء .. أغرب عن وجهي.

جلندي: فأين تذهب يا سيدي؟

حمدان: لا شأن لك بي امض عني امض إلى الري فاستمتع فيها بما سرقته من حقوق العمال والفلاحين.(يخرج جلندي كسيراً حزيناً)

وقد استبدل المؤلف لفظة (الفضة) في المسرحية بلفظة (الورق) في الرواية، لتكون أقرب إلى فهم مشاهدي المسرحية، وأضاف جملة في الحوار تشير إلى أن جلندي كان رئيس الشرطة السرية، كما ورد في التعريف بالشخصيات.

وأخيراً، فإن من الاختلافات بين العملين أن جعل المؤلف حمدان يلتقي في نهاية المسرحية بأبي البقاء البغدادي، بدلاً من سلام الشواف في الرواية. وتتفق الأحداث في أن الرجل الملثم الذي ظهر فجأة أمام حمدان قد طلب منه المبارزة وحين تمكن من حمدان كشف لثامه، وتختلف بعد ذلك فإذا الملثمفي الرواية هو سلام الشواف –زعيم العيارين السابق - وفي المسرحية أبو البقاء البغدادي. ويطلب الشواف –في الرواية - من حمدان أن يصحبه إلى بغداد للقاء أبي البقاء ورؤية بهلول وعبد الرؤوف، فيوافق حمدان حين يتذكر أن أخته عالية وابنه الغيث هناك أيضاً، بينما يطلب أبو البقاء –في المسرحية - من حمدان أن يصحبه إلى بغداد للقاء الخليفة، فيرفض حمدان عرضه شاكراً ويخبره بعزمه على السفر إلى بيت الله الحرام.

وأرى أن عزم حمدان السفر إلى بيت الله الحرام أفضل وأدل على توبته، من ذهابه إلى بغداد كما في الرواية. ولكن المؤلف أراد في الرواية أن يجعل الشواف

يهدي حمدان إلى سبيل الخير كما هداه من قبل إلى طريق العيارة والشر. يؤكد ذلك قول الشواف لحمدان[187]:

-شيخك القديم أيها العيار الدوري!

- سلام الشواف؟

- نعم، أنا هو قد جئت لأهديك السبيل.

وإن كان مضي حمدان إلى بغداد للقاء أبي البقاء البغدادي يدل أيضاً على التقاء المصلح الديني بالمصلح الاجتماعي ليتعاضدا ويتعاونا في تحقيق العدالة الاجتماعية التي نادى بها الدين وأحس بالحاجة إليها الفلاح حمدان.

[187]- رواية الثائر الأحمر، ص 256

الفصل الثالث:

النكوص من التكثيف إلى الإسهاب

1 - تمثيلية تطورت إلى مسرحية:

إمبراطورية في المزاد:

كتب باكثير تمثيلية سياسية بعنوان (إمبراطورية في المزاد) نشرها في إحدى الصحف سنة 1947م[188]، وفي سنة 1952م[189] نشر باكثير مسرحية بالعنوان نفسه[190]، تدور حول الفكرة نفسها وهي تصفية الإمبراطورية البريطانية وانتهاء جبروتها بعد أن عاثت في الأرض فساداً. وسنحاول أولاً أن نلخص أحداث هذين العملين ثم نوازن بينهما للتعرف على نقاط التشابه والاختلاف بين العملين.

ملخص تمثيلية إمبراطورية في المزاد:

تقع التمثيلية في مشهدين، المشهد الأول تدور أحداثه في "مكتب وزير الخارجية البريطانية بداوننج ستريت رقم 10"، ويدور الحوار فيه بين تشرشل وبيفن، ونفهم من الحوار أن بيفن "رئيس الوزراء الحالي" استدعى تشرشل "رئيس الوزارة السابق"، ليطلب منه المساعدة في إنقاذ الإمبراطورية من شر مستطير. ويكيل تشرشل -خلال الحوار - اللوم والتعنيف لبيفن بسبب "سياسة حكومته الخرقاء" كما يصفها، ونفهم من الحوار أن بيفن يتمتع بالدهاء والذكاء ويخطط للوصول إلى أهداف حكومته، بينما يتصف تشرشل بالكبر والتبجح والتحيز

[188]- باكثير، علي أحمد: إمبراطورية في المزاد، صحيفة الإخوان المسلمون، القاهرة، 1947/3/23م، أرقام الصفحات غير مبين في التصوير، ولذلك سنحددها من 1-6 حسب عدد صفحات التمثيلية.

[189]- ذكر في مقدمة المسرحية أنه ألفها قبل مؤتمر باندونج (1955) بثلاث سنوات.

[190]- باكثير، علي أحمد: إمبراطورية في المزاد، مكتبة مصر، د. ـــت.

الواضح لليهود والعداء المكشوف للعرب. ويخوضان في الحديث عن سياسة بريطانيا في الهند ومصر وفلسطين، ويشير بيفن إلى السيناتور الأمريكي "رسل" الذي دعا إلى تصفية الإمبراطورية البريطانية وضمها إلى الولايات المتحدة. ويستمر الجدال وتبادل الاتهامات بين الرجلين حيث يحمل كل منهما حزب الآخر المسؤولية فيما آلت إليه حال الإمبراطورية، حتى يخرج بيفن عن طوره -بعد طول حلم وصبر - ويطرد تشرشل من مكتبه، وفي هذه الأثناء يدخل عليهم إتلي ويخبرهما أن الولايات المتحدة قررت تصفية الإمبراطورية البريطانية، وأن روسيا وافقت بشرط أن تعرض الإمبراطورية للبيع في المزاد.

وعد فرفور:

وتدور أحداث المشهد الثاني "في مقر هيئة الأمم المتحدة بنيويورك ومندوبو الدول في مقاعدهم". ويتم التداول بين الأعضاء حول بيع الإمبراطورية البريطانية وممتلكاتها "كندا، وأستراليا، وجنوب أفريقيا" في المزاد. ويطالب مندوب بريطانيا بأن تتعهد الأمم المتحدة بأن تكفل للشعب البريطاني مستوى معيشياً مساوياً لمستواه قبل الحرب. ويرفض مندوب أمريكا ذلك، ولكنه يقول:

المندوب الأمريكي: في استطاعتنا أن نتعهد بتنفيذ وعد السناتور فرفور الخاص بإقامة وطن قومي للإيطاليين في إنجلترا، وفتح أبوابها للهجرة الإيطالية. ونعتقد أن ذلك سيكون كفيلاً بإنعاش الحياة الاقتصادية في تلك البلاد فالإيطاليون أهل جد ونشاط وسنعينهم نحن بالقروض المالية..[191]

ولكن مندوب بريطانيا يعترض على هذا القرار الأمريكي:

المندوب البريطاني: كلا إننا لا نعترف بهذا الوعد، وإن الأرض أرضنا وأرض آبائنا منذ القرون الأولى، ولا حق للسناتور فرفور ولا لغيره أن يعطي ما لا يملك!

المندوب الأمريكي: إن للإيطاليين حقاً تاريخياً لا يمكن إنكاره في تلك البلاد، فهم ورثة الرومان الذين ملكوا الجزائر

191- تمثيلية إمبراطورية في المزاد، ص 5

البريطانية لعدة قرون، فالسناتور فرفور لم يعط ما لا يملك، وإنما أعاد بعض الحق لأصحابه[192].

ويأتي الاعتراض من المندوب المصري على هذا القرار، فيعجب منه المندوب الروسي:

المندوب الروسي: عجباً لكم معشر العرب.. كيف تدافعون عن بريطانيا وهي التي أصدرت وعد بلفور بإعطاء بلادكم لليهود؟ دعوها اليوم تتجرع الكأس التي سقتها لكم!

المندوب المصري: هذا صحيح، ولكنا معشر العرب لا نستطيع أن ننظر بعين ترى الحق حقاً والباطل باطلاً وعين أخرى ترى الحق باطلاً والباطل حقاً فوعد فرفور باطل كوعد بلفور: كلا الوعدين يجب أن يرمى في وجه صاحبه وكلا الرجلين يجب أن ينبش قبره ليكونا عبرة لغيرهما من المجرمين في حق الشعوب[193]!

وينتهي الجدل بأن يطلب منهم الرئيس أن يتركوا موضوع وعد فرفور فهو سابق لأوانه وأن يتفقوا على تحديد موعد المزاد. وهكذا تنتهي هذه التمثيلية التي أراد باكثير منها أن يسخر من الإمبراطورية البريطانية التي أصدرت وعد بلفور وعانى العرب والمسلمون من احتلالها لأراضيهم، وجعلها تعرض في المزاد لتباع[194]. وقد كانت المسرحية مكثفة ومختصرة حسبما تقتضيه طبيعة التمثيلية من الناحية الفنية.

ملخص مسرحية إمبراطورية في المزاد:

تقع المسرحية في أربعة فصول. في الفصل الأول تطالعنا المسرحية بالمستر تويلمان – عضو البرلمان من حزب العمال - وهو واثق تمام الثقة من فوز حزبه في الانتخابات الجارية، بينما يؤكد له ابنه (هنري) أن حزب المحافظين هو الذي سيفوز لأن "اليد العلياء" – ويقصد بها اليهود -تريد ذلك.

192- السابق

193- السابق

194- السابق، ص 6

وفي أثناء ذلك يقيم المستر تويلمان وزوجته حفلة بمناسبة عيد زواجهما، يحضرها المستر ستيتلي وأسرته، وهو صديق للمستر تويلمان وينتمي إلى حزب المحافظين. ويدور جدل بين الرجلين حيث يؤكد كل منهما أن حزبه هو الذي سيفوز في الانتخابات، ويتحول الجدل إلى شجار عنيف حتى يمسك كل منهما بربطة عنق الآخر، لولا تدخل (هنري). وبينما هم كذلك يعلم المستر تويلمان عن طريق الهاتف بفوز حزب المحافظين، فيحزن لذلك، بينما يفرح المستر ستيتلي ويندفع للرقص.

وفي الفصل الثاني تدور الأحداث خلال حفلة في منزل المستر ستيتلي احتفالاً بفوز حزبه، يحضرها المستر تويلمان وأسرته، كما يحضره المستر ولنجتون سيركل – رئيس الوزراء - ويعطي المستر كوهين خطاباً لهنري وحين يفضه يجده إقالة له من عمله. وبينما كان الحاضرون يشربون ويرقصون، في نشوة وفرح، يحضر وزير الدفاع ليخبر رئيس الوزراء أن مؤتمر الشعوب المنعقد في دلهي، الذي يسعى إلى إقرار السلام قد قرر في إحدى جلساته السرية تصفية الإمبراطورية البريطانية. إلا أن رئيس الوزراء – وهو في غمرة سكره - يسخر منه ولا يلقي بالاً لكلامه.

في الفصل الثالث، تتطور الأحداث، ونرى الدول الكبرى تؤيد مؤتمر دلهي –في الدعوة إلى تصفية الإمبراطورية البريطانية - الواحدة تلو الأخرى. فبعد فرنسا، تعلن روسيا تأييدها، ثم الولايات المتحدة. وبينما كانت أسرة المستر تويلمان والمستر ستيتلي مجتمعتين في منزل ستيتلي، يدخل عليهم فجأة المستر سيركل – رئيس الوزراء - متنكراً في ملابس امرأة مخفياً وجهه بقناع، ويطلب منهم إخفاءه عن الثوار الذين يلاحقونه. وبعد قليل يحضر الثوار فيقتادون كلاً من المستر سيركل، والمستر ستيتلي، والمستر تويلمان، بعد أن يضعوا القيود في أيديهم.

في الفصل الرابع والأخير، تدور الأحداث في السجن، حيث يحبس الثلاثة (تويلمان، وستيتلي، وسيركل). ونعرف من خلال الحوار الدائر بين كل من المستر تويلمان والمستر ستيتلي، أن زوجة المستر تويلمان قد توفيت وأن ابنه (هنري) قد انضم للثوار. ويأتي هنري لزيارتهما ويطلب من والده مفتاح خزينته الحديدية ويخبره أن الثوار قد صادروا ممتلكاته وممتلكات الأغنياء بهدف شراء حرية جزيرة بريطانيا

عندما تعرض للبيع في المزاد، حيث لم تكفِ أموال الدولة والأموال التي جمعت من بيع الأسطول وسلاح الطيران لذلك. وينصرف هنري بعد أن يأخذ المفتاح من أبيه.

ثم يدخل ثلاثة من الجنود ويقتادون المستر سيركل، وحين يسألهم عن الوجهة التي يسوقونه إليها، يخبرونه أنهم سيأخذونه ليباع في المزاد العلني، فيطلب بيعه لإسرائيل، لكنهم يخبرونه أن إسرائيل قد زالت من الوجود وأن العرب هم الذين يحكمون فلسطين الآن.

ثم يعود هنري مرة أخرى فرحاً ويبشر أباه والمستر ستيتلي أن سراحهما سيطلق، ويخبرهما أن الكتلة الثالثة قد عارضت بيع المستر سيركل وطالبت أن يحاكم مع مجرمي الحرب. كما يخبر والده أن المستر كوهين قد انتحر بعد أن صادرت الحكومة البريطانية ممتلكاته وممتلكات جماعته. وتنتهي أحداث المسرحية بخروجهما من السجن.

التشابه بين العملين:

وهكذا نرى أن فكرة هذه المسرحية تتشابه مع فكرة التمثيلية وهو الاختلاف بين حزبي المحافظين والعمال في الأسلوب والاتفاق في الهدف وهو السيطرة على العالم العربي والإسلامي، والتمكين لليهود. كما تظهر المسرحية أن حزب المحافظين وزعيمه "سيركل" – وهو الاسم الذي اختاره باكثير لتشرشل - هم أكثر وقاحة وجرأة في إظهار مناصرتهم لليهود والصهيونية حتى غدوا أداة بيدهم تسيرهم لتنفيذ أغراضها. وتنتهي الإمبراطورية بالعرض في المزاد لتباع.

اقتضت طبيعة المسرحية – التي هي أطول من التمثيلية - أن تزيد الشخصيات وأن تتشعب الأحداث وتتوزع. ومن الإضافات التي شملتها المسرحية "مؤتمر دلهي"، وهو المؤتمر الذي تنبأ باكثير أن تعقده "الكتلة الثالثة"، وقد تحققت نبوءة باكثير في مؤتمر "باندونج" – كما أشار المؤلف في ملحوظة له في أول المسرحية. ومن الإضافات أيضاً تصفية دولة إسرائيل وعودة المهاجرين إلى البلدان التي قدموا منها، وهذا لم يصرح به باكثير في التمثيلية ولكنه لمّح إليه:

المندوب المصري: .. أيها السادة إننا نقوم اليوم بتصفية إمبراطورية طالما ظلمت الشعوب، وقد نأتي غداً لنصفي دولة أخرى تسير على هذا الدرب الخطر[195]!

وقد رأينا أن فكرة التمثيلية وأحداثها قد وردت كلها في المسرحية الطويلة، ما خلا أمراً واحداً وهو وعد السناتور فرفور، وهو الوعد الذي أراد باكثير أن يسخر به من وعد بلفور. وقد حذفه باكثير من المسرحية الطويلة لعدم اتصاله مباشرة بموضوعها، إذ انتهى الجدال في التمثيلية حوله بأنه "سابق لأوانه".

أسباب النكوص:

يبقى السؤال عن سبب عودة باكثير إلى هذا الموضوع ليعيد كتابته في مسرحية طويلة. ونحسب أن السبب في ذلك هو رغبة باكثير في إرواء غليله من الساسة البريطانيين خاصة رئيس وزرائهم آنذاك (تشرشل) إذ لم تروه تلك التمثيلية القصيرة فأحب أن يتناوله في عمل طويل. ونحسب – أيضاً - أن تفجر غيظ باكثير من بريطانيا وساستها سببه أمران: الأول موقفها المتحيز لإسرائيل، والثاني تدخلها في شئون مصر بحجة ملكيتها لقناة السويس.

وقد تناول باكثير الموضوع الثاني في ملهاة سياسية هي (مسمار جحا) التي كتبها سنة 1951 ومثلت في نوفمبر سنة 1951[196] بعد اندلاع الثورة في منطقة القناة[197]، فقد عرضت على المسرح ولاقت نجاحاً كبيراً ثم تحولت إلى فيلم سينمائي في مطلع عام 1952[198]. وقد كان من أسباب نجاحها "تجاوبها مع الشعور الوطني المحتدم في إبان الملابسات التي تجتازها البلاد"[199] في تلك الأيام. كل هذه الأسباب مجتمعة –في رأيي - جعلت باكثير يعود إلى تلك التمثيلية فيعيد صياغتها في عمل طويل (مسرحية) لينفس فيها عن غيظه المكبوت على السياسة البريطانية.

195- تمثيلية إمبراطورية في المزاد، ص 6

196- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص 101

197- ألغت مصر معاهدة سنة 1936 مع الإنجليز في 1951/10/8م، وقام الشعب بأعمال فدائية ضد الإنجليز في منطقة القنال وقابل البريطانيون المظاهرات بالعنف.

198- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص 107.

199- مجلة الكاتب، السنة 7، المجلد 11، ربيع الثاني 1371هـ/ يناير 1952م.

وفي المسرحية إشارة إلى حرب السويس، وذلك عندما سأل (سيركل) المندوب البريطاني في مصر قائلاً[200]:

وزير الدفاع: يا سيدي الرئيس لدى الجنرال روبرت أخبار خطيرة يريد أن يطعلك عليها.

سيركل: أخبار خطيرة .. ترى هل قذف المصريون بجنودنا في البحر فطار هو إلينا يحمل البشرى؟

(..)

سيركل: عفواً أردت أن أقول: يا قائد الكلاب الحمر. أليس هكذا يدعوكم المصريون هناك؟ ويلكم لقد أضعتم هيبة الإمبراطورية بجبنكم وخوركم، ولوثتم شرفها العسكري.

روبرت: هل كان في وسعنا يا سيدي أن نعقل ألسنتهم عن الكلام أو نمنع صحفهم عن الصدور؟

سيركل: اقطعوا ألسنتهم .. سلوها من أحناكهم، واقذفوا دور صحفهم بالقنابل .. انسفوها نسفاً وحطموها تحطيماً. ويلكم عجزتم عن تأديب المصريين وأنا في الحكم، فماذا يكون حالكم لو كان في الحكم غيري؟

وقد صب باكثير جام سخريته في المسرحية على رئيس الوزراء البريطاني السابق (ونستون تشرشل)، بسبب تحيزه الصارخ لليهود، فسخر من بدانته وقصره، فجعله "برميل جعة"[201] وجعل وجهه يشبه وجه الكلاب المعروفة باسم "البولودج"[202]، وجعله "يعب الشراب عباً كأنه بالوعة فندق"[203]، ثم جعله يتنكر في زي إمرأة إمعاناً في السخرية منه، وحين يطلب "سيجاره" من السجان لأنه لا يستطيع أن يظهر للناس بغير السيجار، يطلب منه السجان أن يخرج لسانه بدلاً من ذلك.

200- مسرحية إمبراطورية في المزاد، ص ص 55-56

201- مسرحية إمبراطورية في المزاد، ص 49

202- السابق، ص 47

203- السابق، ص 46

دلالة الأسماء:

لانريد أن نترك هذه المسرحية دون التنويه إلى براعة باكثير في اختيار أسماء الشخصيات. وهي ملاحظة جديرة بالاهتمام في أعماله كلها الروائية منها والمسرحية[204]. ولأن هذه المسرحية ملهاة فقد جاءت الأسماء متسقة مع هذا الغرض، وهو السخرية من الشخصيات التي تمثلها. فأما المستر (تويلمان) فاسمه محور من الاسم الإنجليزي المعروف (Tallman). وحيث إن الترجمة الحرفية لهذا الاسم في العربية هي(الرجل الطويل)، فقد ضرب باكثير على هذا الوتر، وترجم الجزء الأول من الاسم وأبقى الجزء الثاني، فأصبح الاسم (طويل مان) أو (تويلمان) كما ينبغي أن تلفظ باللغة الإنجليزية. وإن شئت فقل إن (تويلمان) هو تصغير لاسم (تولمان)، والتصغير في العربية يكون في الغالب "للتقليل والتحقير"[205].

أما (ونستون تشرشل)فقد أسماه باكثير (ولنجتون سيركل). والاسم الأول (Wellington)، من الأسماء المعروفة في الغرب؛ ولكن هذا الاسم يطلق أيضاً على نوع من المأكولات، وهو ما نحسب باكثير يلمح إليه[206]. والاسم الثاني (سيركل)، فمع تناغمه مع الاسم الحقيقي للشخصية (تشرشل)، فإن فيه سخرية من شكله القصير "الدحداح البطين"[207]، إذ يبدو "مدوراً" كالكرة، فناسبه اسم (Circle) الذي ترجمته إلى العربية (دائرة).

مسرحية أخرى طُورت:

ولعله من المفيد قبل أن نترك هذا الفصل أن نشير إلى أن فكرة تطوير تمثيلية سياسية إلى مسرحية ليست وحيدة في أدب باكثير. فهناك تمثيلية أخرى بعنوان (ثماني عشرة جلدة) نشرها باكثير سنة 1947م[208]. وقد أشار باكثير إلى مسرحية تحت الطبع بهذا العنوان في آخر صفحة من الطبعة الثانية من مسرحية (إخناتون

[204]- تعرض لذلك كل من: البابكري،أبوبكر: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، مرجع سابق، ص 184 والحضرمي،طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، دار حضرموتللدراسات والنشر- 2007، ص36

[205]- النحار، محمد عبد العزيز: ضياء السالك إلى أوضح المسالك، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، الجزء الرابع، ص 223

[206]- قطعة من لحم البقر تغطى بكبد الأوز، ثم تلف بالمعجنات وتخبز. (dictionary.com).

[207]- السابق ، ص 49

[208]- صحيفة الإخوان المسلمون، 1947/1/11م.

ونفرتيتي) التي صدرت سنة 1967[209]، ولكن الدكتور محمد أبو بكر حميد لم يشر إليها ضمن المسرحيات المخطوطة التي عثر عليها لدى أسرة باكثير في القاهرة[210].

ولا ندري أين اختفت هذه المسرحية، إلا إن كان باكثير قد أعطى النسخة الوحيدة لديه للناشر ثم لم تطبع ولم تعد النسخة له أو لورثته، إذ توفي باكثير بعد عامين من نشر الطبعة الثانية من (إخناتون ونفرتيتي).

ويغلب على ظننا أن المسرحية المشار إليها هي غير التمثيلية المنشورة، ذلك أن التمثيلية قصيرة ولا يمكن أن تنشر في كتاب مستقل. أما هذه التمثيليات السياسية التي كان باكثير ينشرها في الصحف فلم ينشر منها في كتاب إلا مجموعة واحدة تحوي اثنتي عشرة تمثيلية، واختار للكتاب عنوان (مسرح السياسة)[211]. وليست تمثيلية (إمبراطورية في المزاد) ولا (ثماني عشرة جلدة) منشورة ضمن هذه المجموعة.

وقد أشار الدكتور عبده بدوي إلى أن ثلاثة أعمال لباكثير قد طبعت في مصر خلال فترة الحصار التي تعرض لها في السنوات العشر الأخيرة من حياته، ولكنه يضيف قائلاً: "إلا أن عملين منها لم يغادرا المطبعة إلا إلى المخازن"[212]. وقد ذكر الدكتور محمد أبوبكر حميد اثنتين من هذه المسرحيات الثلاث وهما: (إخناتون ونفرتيتي) طبعة دار الكاتب العربي (1967)، و(الدودة والثعبان) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (1967)، وذكر أن الأولى دفع لباكثير مكافأتها ولكنها حُفظت في المخازن ولم تر النور، أما الثانية فوزعت ولكن باكثير أو ورثته لم يقبضوا مكافأتها[213].

ولم يأت ذكر للمسرحية الثالثة التي طبعت وحُفظت في المخازن مع (إخناتون ونفرتيتي)، فهل تكون هذه المسرحية هي (ثماني عشرة جلدة)؟ ربما، خاصة أنها وردت في قائمة (تحت الطبع) في آخر صفحة من طبعة دار الكاتب العربي لمسرحية

[209]- وكذلك في آخر صفحة من (أوبريت شادية الإسلام) الصادر عن دار النهضة العربية، القاهرة، 1969م.

[210]- انظر :حميد، محمد أبوبكر: قصتي مع تراث باكثير، مرجع سابق.

[211]- صدرت طبعته الأولى سنة 1952م.

[212]- بدوي، عبده: باكثير في ذكراه الخامسة، مجلة الهلال، العدد (12)، السنة (82)، ديسمبر 1974م، ص 142.

[213]- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص 217

(إخناتون ونفرتيتي) التي سبق القول إنها حُفظت في المخازن، ولعل الإفراج عنها قد حدث في عهد الرئيس المصري أنور السادات. أما المسرحية الثالثة فلا نعلم عنها شيئاً.

ومسرحية (ثماني عشرة جلدة) –على أية حال - ليست المسرحية الوحيدة المفقودة لباكثير، فهناك مسرحيات أخر أشار إليها بعض الدارسين أو أشار إليها باكثير في آخر صفحة من بعض أعماله المطبوعة، ولكنها غير موجودة ضمن تراثه المخطوط الذي أعلن عنه الدكتور محمد أبوبكر حميد، من هذه المسرحيات: (المحاكمة)[214]، (سفر الخروج الأخير)[215]، (قاب قوسين)[216].

وهناك أعمال أخرى نسبت لباكثير ولكن لا ندري ما مدى صحة ذلك، مثل: (يثرب في انتظار الرسول)[217]، إذ إن هناك مسرحية شعرية للشاعر علي سرور بالعنوان نفسه[218]، ومثل مسرحية (البيرق النبوي)[219].

2 - تمثيلية تتحول إلى فصل في ملحمة عمر:

فارس البلقاء وأبطال القادسية:

نشر باكثير في سنة 1948م كتاباً بعنوان: (إبراهيم باشا)، يحتوي على ثلاث مسرحيات هي: مسرحية في ثلاثة فصول (82 صفحة) بعنوان (إبراهيم باشا)، ومسرحيتين كل منهما في فصلين هما: (عمر المختار) (20 صفحة) و(فارس البلقاء) (40 صفحة). والتي تهمنا هنا هي مسرحية (فارس البلقاء)، التي تدور أحداثها خلال معركة القادسية بين المسلمين والفرس، وبطلها الشاعر أبو محجن الثقفي.

وعندما صدر قانون تفرغ الأدباء كان باكثير أول أديب يحصل على منحة تفرغ لمدة عامين (1962 -1963م) كتب خلالها عمله الملحمي الرائع (ملحمة عمر) في

[214]- السوهجي، أحمد عبدالله: علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي، مرجع سابق، ص 88

[215]- المقالح، عبدالعزيز: قراءة في أدب اليمن المعاصر، دار العودة، د. ت.، ص 99

[216]- أنظر الصفحة الأخيرة من مسرحية (الزعيم الأوحد)، مكتبة مصر، 1962 ، تحت عنوان: للمؤلف تحت الطبع.

[217]- اليسوعي، الأب روبرت ب. كاميل: أعلام الأدب العربي المعاصر – الشركة المتحدة للتوزيع- بيروت- 1996م

[218]- صدرت سنة 1948م، أنظر: موقع معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، موجود على الرابط الآتي:
http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=4890

[219]- فريد،سامي: عندما قال يحيى حقي: نجيب.. موظف شديد الانضباط، صحيفة الأهرام ، السبت 7 من شوال 1422هـ /21 ديسمبر 2001، السنة 123، العدد 248

تسعة عشر جزءاً. وقد جعل باكثير لكل جزء عنواناً مستقلاً يتعلق بمحتواه، وجعل عنوان الجزء الذي يصور معركة القادسية (أبطال القادسية) وهو الجزء السابع من الملحمة. يقع هذا الجزء في واحد وعشرين مشهداً. شغلت خمسة مشاهد منها (الأول والسادس إلى التاسع) أحداث مسرحية (فارس البلقاء)، وقد أضيفت إليها بعض التفصيلات وطرأت على حواراتها وشخصياتها بعض الإضافات على نحو ما سنبينه في السطور الآتية.

الأصل التاريخي والعمل الفني:

ملخص القصة كما وردت في كتب التاريخ أن أبا محجن الثقفي أتي به إلى سعد بن أبي وقاص قائد جيش المسلمين لأنه وجد سكران، فحبسه سعد. وكان سعد يدير المعركة من بيته لإصابته بمرض منعه من ركوب الخيل والمشاركة في الحرب. وحين سمع أبو محجن صوت المعركة وهو في محبسه حنَّ إلى المشاركة فيها وطلب مقابلة سعد وحين قابله استأذنه أن يسمح له بالمشاركة في القتال، ولكن سعداً رفض طلبه ورده للحبس. ثم طلب أبو محجن من سلمى بنت خصفة زوجة سعد أن تطلق سراحه ليشارك في المعركة على أن يعود للحبس إن كتبت له السلامة، فرفضت في بادئ الأمر، ولكنها رقت له حين سمعته ينشد أبياتاً يتشوق فيها للقتال يقول في مطلعها:

كفي حزناً أن تلتقي الخيل بالقنا وأترك مشدوداً علي وثاقيا

وأطلقت سراحه على أن يعود إلى محبسه إذا كتبت له السلامة، ولكنها لم تأذن له في أخذ البلقاء فرس سعد، فسطا أبو محجن على (البلقاء) وأخذها دون إذن، وشارك في المعركة ملثماً، وقاتل قتال الأبطال وحين رآه سعد من سطح القصر الذي كان يدير منه المعركة قال: الطعن طعن أبي محجن والضبر ضبر البلقاء. وحين انتهى القتال عاد أبو محجن إلى محبسه بعد المعركة. وحين علم سعد بما فعل أبو محجن أطلق سراحه[220].

[220]- ابن حمدون، بهاء الدين محمد بن الحسين: التذكرة الحمدونية، تحقيق: إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، 1996م، ج2، ص ص 457-455

لا تختلف القصة -كما وردت في كتب الأدب والتاريخ -كثيراً عن النص الأدبي إلا في بعض التفصيلات الصغيرة التي اقتضتها طبيعة العمل الدرامي، القائم على الحدث والصراع. فقد أخذ باكثير برواية ابن حمدون أن سعداً حبس أبا محجن لأنه أتي إليه به وهو سكران، ولم يأخذ برواية الأغاني التي تقول أن عمر بن الخطاب نفى أبا محجن إلى جزيرة وأرسل معه رجلاً ففر أبو محجن من الرجل والتحق بسعد في القادسية فكتب عمر إلى سعد أن يحبسه[221]. كذلك اختار الرواية التي تقول أن التي أطلقت سراحه هي سلمى بنت أبي خصفة زوجة سعد على رواية أخرى تقول أنها أم ولد لسعد أو امرأة سعد دون تحديد لاسمها[222]. كذلك غيَّر المؤلف مقولة سعد حين رأى أبا محجن يقاتل وهو ملثم: "الطعن طعن أبي محجن والضبر ضبر البلقاء"[223]، غيَّرها إلى "القد قد أبي محجن والفرس فرسي البلقاء، ولكن أبا محجن في الحبس والبلقاء في الأسطبل"[224]. ومقولة سعد أبلغ ولا ريب، ولكن باكثير غيرها –في رأيي - إلى كلمات مألوفة للقارئ المعاصر، الذي قد لا تسعفه ثقافته في معرفة معنى (الضبر). كما أن باكثير أضاف البلقاء إلى سعد ليعلم القارئ أن (البلقاء) هو اسم فرس سعد.

على أن الملاحظة الجديرة بالاهتمام هي أن باكثير قد أضاف أبياتاً من نظمه هو إلى أبيات أبي محجن المشهورة. والأبيات التي روتها كتب الأدب –على اختلاف رواياتها - لا تزيد على سبعة أبيات، ولكن باكثير يضيف إليها عشرة أبيات من نظمه، يخاطب فيها أبو محجن سلمى ويتوسل إليها أن تعينه على المشاركة في القتال، فيصبح مجموع الأبيات – في فارس البلقاء - سبعة عشر بيتاً. والأبيات التي أضافها باكثير هي[225]:

سُليمى، دعيني أرو سيفي من العدا ... فسيفي أضحى – ويحه اليوم صاديا
- دعيني أجلْ في حومة الخيل جولةً ... تفرّج من همي وتحيي فؤاديا
- دعيني أخض ذاك الغبار فإنه ... سلامٌ على قلبي شفاءٌ لما بيا
- يقطع قلبي حسرةً أن أرى الوغى ... ولا سامعٌ صوتي ولا من يرانيا
- وأن أشهد الإسلام يدعو مغوثاً ... فلا أنجد الإسلام حين دعانيا
- فيا ليتني لم أشرب الخمر مرةً ... حياتي، فمنها قد لقيت الدواهيا
- نهاني عنها الدين دين محمدٍ ... فيا ليتني لم أعصه إذ نهانيا
- سليمى، أغيثيني فقد مزّق الأسى ... فؤادي، وبلّ الدمع مني ردائيا
- سليمى اصنعي لله ما أنت أهله ... يكنْ لك رب العرش عني جازيا
- ولله عهدٌ حين أنجو من الردى ... أعيد لرجليّ الوثاق مكانيا

[221]- الأصفهاني أبو الفرج: كتاب الأغاني، دار صادر، بيروت، 2002م.

[222]- البغدادي: خزانة الأدب،مرجع سابق، ج9، ص 406

[223]- الضَّبر والتَّضْبير: شدة تَلْزِيز العظام واكتناز اللحم؛ جَمَلٌ مَضْبُور ومُضَبَّر، وفرس مُضَبَّر الخلق أي مُوَثَّقُ الخلق، وناقة مُضَبَّرة الخَلْق.(لسان العرب- مادة ضبر)

[224]- فارس البلقاء: ص 136

[225]- فارس البلقاء، ص ص 134-135

وقد أورد باكثير الأبيات التي من نظمه بعد ستة أبيات من شعر أبي محجن ودس البيت السابع لأبي محجن وهو قوله:

ولله عهدٌ لا أخيس بعهده ... لئن فُرِّجت أن لا أزوار الحوانيا

بعد البيت السابع من نظمه، وهو قوله: نهاني عنها الدين..إلخ.

أما في (أبطال القادسية) فنرى باكثير يقتصر على عشرة أبيات فقط، ثلاثة منها من شعر أبي محجن، والسبعة من نظمه هو. فقد أخذ من أبيات أبي محجن البيتين الأولين، وهما قوله[226]:

كفى حزناً أن تردي الخيل بالقنا ... وأترك مشدوداً علي وثاقيا
إذا قمت عناني الحديد وغلقت ... مصاريع من دوني تصم المناديا

ثم أضاف إليهما البيت السابق:

ولله عهدٌ لا أخيس بعهده ... لئن فُرِّجت أن لا أزوار الحوانيا

وقد دسه باكثير أيضاً بين الأبيات التي من نظمه حسب الترتيب السابق. أما الأبيات التي من نظم باكثير فقد أعاد ترتيبها، بعد أن حذف منها ثلاثة أبيات، فأصبحت:

يقطع قلبي حسرةً أن أرى الوغى ... ولا سامعٌ صوتي ولا من يرانيا
وأن أشهد الإسلام يدعو مغوثاً ... فلا أنجد الإسلام حين دعانيا

[226]- فارس البلقاء، ص 133، وأبطال القادسية، ص 71

فيا ليتني لم أشرب الخمر مرةً ... حياتي، فمنها قد لقيت الدواهيا
نهاني عنها الدين دين محمدٍ ... فيا ليتني لم أعصه إذ نهانيا فسيفي
سُليمى، دعيني أرو سيفي من العدا ... أضحى – ويحه - اليوم صاديا
دعيني أجلْ في حومة الخيل جولةً ... تفرّج من همي وتحيي فؤاديا
ولله عهدٌ حين أنجو من الردى ... أعيد لرجليّ الوثاق مكانيا

وهذا يؤكد ما ذكره الدكتور عبده بدوي –كما أشرنا في التمهيد - من أن باكثير كان يعيد ترتيب أبياته بعد نظمها. وبالنظر إلى الأبيات المحذوفة، وهي الثالث، والثامن والتاسع، نجد أن البيت الثالث هو تأكيد لمعنى البيت الثاني، وليس فيه إضافة أو معنى جديد، وأن البيتين الثامن والتاسع، وكلاهما يبدأ بقوله مخاطباً سلمى: (سُليمى..)، فقد اكتفى الشاعر بالبيت الأول: (سُليمى دعيني أرو سيفي من العدا..إلخ)، إذ البيتان تأكيد لمعنى ذلك البيت وليس فيهما معنى جديد.

أما إعادة ترتيب الأبيات، فقد كانت الأبيات الأولى –قبل الحذف وإعادة الترتيب - تبدأ بمخاطبة الشاعر لسلمى في الأبيات الثلاثة الأولى، ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن شوقه للقتال وحسرته لعدم قدرته على المشاركة فيه (الرابع والخامس)، ثم يندم على شربه الخمر لأنها السبب في منعه من المشاركة في الجهاد (السادس والسابع)، ثم يعود لمخاطبة سلمى ومناشدتها (الثامن والتاسع)، وفي البيت الأخير يعاهدها أن يعود إلى الحبس إن نجا من الموت.

وحين حذف الشاعر منها بعض الأبيات، أعاد ترتيبها بحيث تبدأ بحديث الشاعر مع نفسه متحسراً على عدم مشاركته في الجهاد (الرابع والخامس)، ثم يندم على شرب الخمر (السادس والسابع)، ثم يبدأ بمناشدة سلمى أن تفك قيوده ليشارك في القتال (الأول والثاني)، ويعاهدها أن يعود إلى الحبس إن نجا من الموت. وبهذا تكون الأبيات متسلسلة تسلسلاً منطقياً، حيث تبدأ بتحسر الشاعر على عدم قدرته المشاركة في القتال، حتى يخاطب سلمى ويطلب منها أن تعينه على تحقيق حلمه. أما في الترتيب الأول، كما أشرنا، فالشاعر يبدأ بمخاطبة سلمى، ثم يتحسر، ثم يعود لمخاطبتها.

على أن باكثير لم يكتف بهذه الأبيات التي أضافها من نظمه على أبيات أبي محجن المشهورة، بل نجده يضيف أبياتاً أخرى من نظمه أيضاً على لسان أبي محجن في آخر المسرحية، يودع فيها الخمر، وقد أوردها باكثير في العملين كما هي[227]:

يا خمرُ لا حظَّ لي في ... تِبركِ أو في لجينك
لقد صحبتكِ حتى ... قضيتُ كاملَ دينِك
وكنتِ قرة عيني ... وكنتُ قرةَ عينِك
فودِّعي اليوم، هذا ... فراقُ بيني وبينِك

و هناك أبيات أخرى كان باكثير قد أوردها على لسان أبي محجن في (فارس البلقاء) وهي أبيات وردت في بعض الروايات التاريخية للقصة (ومنها الأغاني)، ومطلعها:

إن كانت الخمر قد عزت وقد منعت ... وحال من دونها الإسلام والحرجُ

وهي أربعة أبيات يصف فيها أبو محجن شربه للخمر رغم تحريم الإسلام لها، على أن باكثير – كعادته - يضيف إليها بيتاً خامساً من نظمه، يراه ضرورياً لاكتمال الصورة التي رسمها لأبي محجن من أنه يشرب الخمر معتقداً حرمتها، وأن ما يقوله من شعر فيها يدب على لسانه رغماً عنه:

أستغفر الله من إثمٍ نطقتُ به ... تهفو به كبدي كرهاً وتختلجُ[228]

هذه الأبيات لا يرى باكثير داعياً لإعادة ذكرها في (أبطال القادسية) لعدم إضافتها أي جديد في المعنى الذي أراد إيصاله.

ملخص تمثيلية فارس البلقاء:

تتكون (فارس البلقاء) من فصلين –كما أسلفنا. تدور أحداث الفصل الأول في قصر قديس حيث يقيم سعد ويطل سعد على ساحة المعركة ويوجه تعليماته للجيش بوساطة ثلاثة رجال يبلغون أوامره إلى قادة الجيش في الميدان. ونجد القعقاع بن عمرو

227– فارس البلقاء، ص 151، وأبطال القادسية، ص 96
228– فارس البلقاء، ص 151

يصل في مقدمة نجدة بعث بها أبو عبيدة من الشام بأمر الخليفة عمر بن الخطاب لنجدة جيش سعد، ويبشر المسلمين بفتح دمشق وأن المدد قادم بقيادة هاشم بن عتبة. ويخبر القعقاع سعداً بخطته التي سماها "فيلة العرب" وهي أن يلبس الإبل البراقع ليخيف بها خيول الفرس وفيلتهم التي روعت المسلمين في اليوم السابق وأجفلت منها خيولهم. ويستمع سعد إلى الخطباء وهم يحرضون المسلمين على القتال، ثم يرى أبا محجن يثب بين الصفوف وينشد أبياتاً في وصف الخمر:

إذا متُّ فادفني إلى جنب كرمةٍ ... تروِّي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفنَّي في الفلاة فإنني ... أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فيغضب سعد ويأمر رجاله بإحضاره، فيحضر إليه، ويشمه سعد فيجد منه ريح الخمر، فيأمر بحبسه حتى ينظر في أمره بعد المعركة. ويطلب منه أبو محجن أن يمهله حتى يشارك في القتال ولكن سعداً يرفض طلبه. ويكبر سعد التكبيرة الثالثة إيذاناً ببدء القتال، ويبدأ القتال بالمبارزة ويقسم القعقاع أن يقتل ثلاثين من العدو ويبر بقسمه، ثم يكبر سعد الرابعة ويلتحم الجيشان في معركة رهيبة.

وفي أثناء القتال وبينما سعد مشغول بمراقبة الميدان وإصدار التعليمات، يدور حوار بين أبي محجن وسلمى زوجة سعد وهي في غرفتها التي تقع فوق المحبس الذي فيه أبو محجن (يُسمع صوت سلمى ولا تظهر على المسرح) ويطلب منها أن تحل قيده ليشارك في المعركة ويعاهدها أن يعود إلى موضعه بعد انتهاء القتال ولكنها ترفض في البداية حتى لا تغضب سعداً. فينشد أبو محجن أبياتاً من الشعر يتشوق فيها للقتال ويخاطب فيها سلمى ويطلب منها أن تعينه على الاشتراك في القتال، فترق له وتأمر غلامها أن يحل وثاقه وأن يجلس في موضعه حتى يعود. وينطلق أبو محجن إلى الاصطبل فيأخذ فرس سعد "البلقاء" وينطلق إلى ساحة القتال بعد أن لاث عمامته على وجهه حتى لا يعرفه أحد. وحين يراه سعد يفطن إلى أنه أبو محجن وأن الفرس فرسه، فيرسل غلامه ليتفقد أبا محجن في حبسه فيعود الغلام ويخبره أنه وجده يغط في سبات عميق. وفي هذه الأثناء تشتد حملة العدو على المسلمين حتى يتقهقروا ويقترح خالد على سعد أن يبرح القصر ولكنه يغضب ويرفض الفرار، ثم تبرز فيلة

العرب وهي الإبل المبرقعة فتجفل خيل العدو ويفر جيشهم فيعمل المسلمون فيهم سيوفهم حتى ينهزموا.

حوادث الفصل الثاني تدور في المكان نفسه ونجد سعداً وحوله المغيرة بن شعبة والقعقاع بن عمرو وعاصم بن عمرو. ويخبرهم سعد أن أمير المؤمنين أرسل أربعة أسياف وأربعة أفراس لتوزيعها على أصحاب النجدة من المسلمين، ويستشيرهم لمن يعطيها فيقترحون أسماء الأبطال الذي أبلوا بلاء حسناً في ذلك اليوم، فيقول لهم سعد: وأين أنتم من فارس البلقاء؟ فيقولون: ولكنا لا نعرف من هو؟ ثم يتناقشون في أمره وهل هو أبو محجن أم لا، ويؤكد المغيرة أنه أبو محجن ويطلب من سعد أن يأذن له بتفقد البلقاء، ثم يعود ليقول إنه وجدها تنهج من الإعياء وتتضح بالعرق. ثم يستدعي سعد أبا محجن من حبسه ويسأله وينكر أبو محجن في بادئ الأمر، ويطلب سعد إحضار غلامه ميمون الموكل بحراسة البلقاء وحين يسأله يسكت ولما همَّ أن يضربه سمعوا صوت سلمى تقول لهم إنه لا ذنب للغلام وإنها هي التي أمرته بذلك. ويعترف أبو محجن بعد ذلك، ويسر سعد من فعله ويهبه البلقاء مكافأة له ويطلق سراحه. وحين يشكره أبو محجن يقول له سعد:

سعد: لا تشكرني واشكر صاحبة الفضل عليك سلمى بنت آل خصفة! لا كنتُ ابن حرة إن أغضبتها أو عتبت عليها بعد اليوم[229].

وتعتذر سلمى لسعد عن اتهامها إياه بالجبن، ويعتذر لها سعد أن لطمها، وتسامحه سلمى ويعود الصفاء بين الزوجين. ويطلب أبو محجن من سعد أن يقيم عليه حد الخمر، ولكن سعداً يرفض قائلاً:

سعد: هيهات يا أبا محجن، هيهات أن أكون أكرم لك من ربي فأعفو عنك ولا يغفر الله لك عز وجل[230].

ويبكي أبو محجن ويعلن التوبة عن الخمر، ولكنه يستأذن سعداً أن ينشد أبياتاً في الخمر فيأذن له، ثم يطلب أبو محجن من سعد أن يدعو له فإنه مستجاب الدعوة، فيدعو له سعد:

229- فارس البلقاء: ص 149
230- فارس البلقاء: ص 150

سعد: (رافعاً يديه) اللهم اغفر لعبدك أبي محجن وتب عليه. اللهم بغضها إلى نفسه، كما حببت إليه الجهاد في سبيلك[231].

ويفرح أبو محجن وينشد أبياتاً يودع فيها الخمر.

ملخص مسرحية أبطال القادسية:

تبدأ قصة أبي محجن منذ المشهد الأول من المسرحية، فنجد الشرطة يسوقون أبا محجن حتى يحضروه أمام سعد، ويسألهم سعد عن جريرته فيقولون له:

الشرطة: بينما كان الشماخ والحطيئة وعبدة بن الطبيب وأوس بن مغراء وغيرهم من الشعراء يحمسون الناس بأشعارهم إذ قام هذا فيهم فجعل يترنم بشعر له في الخمر[232].

بينما في (فارس البلقاء) نجد أن سعداً يسمع أبا محجن وهو ينشد أبياته تلك فيأمر بإحضاره إليه. وهذا الاختلاف الطفيف –في رأيي – اقتضته طبيعة الاختلاف الفني بين العملين حيث تقوم التمثيلية على التركيز والاختصار عكس المسرحية التي يتيح طولها الفرصة للمزيد من التفاصيل، ونص (أبطال القادسية) هو الموافق للحدث التاريخي. على أن الحوار الذي دار بين سعد وأبي محجن يظل كما هو بالحرف في النصين. فنجد سعداً يسأل أبا محجن: "أتعتقد حلها؟" فيقول أبو محجن: "لا والله.. ولكني أرجو مغفرة ربي سبحانه ورحمته.". ويطلب أبو محجن من سعد أن يعفيه من الحبس وأن يدعه يقاتل مع المسلمين، فيطلب منه سعد أن يعاهده على ترك الخمر، ولكن أبا محجن يرفض أن يتعهد بذلك فيامر سعد بحبسه[233].

على أن هناك اختلافاً يسيراً بين الحوارين لا يكاد يذكر، وحذفاً لبعض العبارات في نص (أبطال القادسية) بهدف الاختصار، على ما يبدو. فمن ذلك حذف الحوار الآتي بين سعد وأبي محجن:

سعد: والله لأقيمن عليك الحد، ولأتمنها ثمانين جلدة سنة عمر!

231– فارس البلقاء، ص 151

232– أبطال القادسية، ص 13

233– أبطال القادسية، ص 15–17، فارس البلقاء، ص 121–123

أبو محجن: والله لا أبالي أربعين أو ثمانين أو أكثر. فإني لا أخاف الحد، بل أستحبه كفارة لي ترحض عني الإثم وتمحو الخطيئة[234].

ولعل باكثير رأى أن يحذف هذه العبارات بهدف الاختصار. كما نراه يحذف عبارة أخرى من كلام أبي محجن في نهاية المسرحية بعد أن عفا عنه سعد ولم يقم عليه الحد:

أبو محجن: (يترقرق الدمع في عينيه) أشهدك الله يا سعد وأشهدكم معشر الحاضرين أني قد كنت أشربها إذ كان الحدُّ يقام علي وأطهر منها، فأما إذ أسقطه الأمير عني فلا والله لا أشربها أبداً[235].

وهذا يتفق مع إحدى الروايات التاريخية للقصة[236]، لكن باكثير يحذف ذلك مكتفياً بطلب أبي محجن أن يقيم عليه سعد الحد وقوله بعد أن رفض سعد ذلك:

أبو محجن: لكنها كفارة أطهر بها من ذنبي[237].

يعود أبو محجن للظهور مرة أخرى في المشهد السادس من المسرحية (أبطال القادسية). إذ نجد أبا محجن يدخل على سعد يجر قيوده ونعلم من الحوار بينهما أن أبا محجن طلب مقابلة سعد، وحين يسأله سعد ماذا يريد؟ يطلب منه أبو محجن أن يسمح له بالقتال مع المسلمين اليوم بعد أن حرمه ذلك في اليوم الأول، ولكن سعداً يرفض، ويطلب أبو محجن من سلمان الفارسي –الذي كان حاضراً – أن يشفع له، ولكن سعداً يحذر سلمان من ذلك قائلاً له إنه لن يقبل شفاعته إن فعل، فيطلب سلمان من أبي محجن أن يطيع الأمير، ويعود أبو محجن إلى الحبس[238].

وفي المشهد السابع، الذي تدور أحداثه في حجرة سلمى بقصر قديس، نرى سلمى ومعها بعض النساء فيهن الخنساء الشاعرة، يشهدن المعركة من كوى في الحجرة. ثم يسمعن صوت أبي محجن من المحبس الذي يقع تحت حجرة سلمى، وهو

234– فارس البلقاء، ص 122

235– فارس البلقاء، ص 150

236– البغدادي: خزانة الأدب، مرجع سابق، ج9، ص 408

237– فارس البلقاء، ص 150، وأبطال القادسية، ص 95

238– أبطال القادسية، ص 57–59

يقول: "وا مثنياه ولا مثنى للخيل اليوم"، وهي العبارة التي قالتها سلمى وغضب منها سعد حتى لطمها. وتطل سلمى على الفناء وتخاطب أبا محجن بقولها:

سلمى: ماذا أردت بهذا الذي قلت؟ أتسخر مني يا فاسق؟

أبو محجن: (صوته) معاذ الله يا بنت أبي خصفة .. ولكني أطمع منك في معروف[239].

ويطلب منها أبو محجن أن تطلق سراحه وتعيره البلقاء ليشارك في القتال ويعاهدها أن يعود إلى الحبس بعد انتهاء القتال. وترفض سلمى في البداية ولكن أبا محجن ينشد أبياته السابقة، فتقول الخنساء لسلمى:

الخنساء: والله يا سلمى ما يقول هذا القول إلا صادق.

سلمى: وإني لأظنه كذلك[240].

ثم تأمر غلامها (مرجان) أن يطلق سراحه ويجلس في موضعه حتى يعود، غير أنها لا تأذن لأبي محجن في استعارة فرس سعد، ولكن أبا محجن يسطو على الفرس ويأخذها دون إذن.

وفي المشهد أيضاً حوار بين أبي محجن وبين جهدمة –زوجة بشير بن الخصاصية – يضيف معلومات جديدة عن أبي محجن وفسقه، لم تكن موجودة في نص (فارس البلقاء)، وهي أن أبا محجن اشترك في معركة الجسر وهو سكران:

جهدمة: .. ألم تترك بني أبيك من ثقيف يسّاقطون على أشلاء أبي عبيد وأنت مخمور لا تفقه ولا تعي؟

أبو محجن: صدقتِ يا أخت العرب .. لقد ظلت تلك السيئة حسرة في قلبي باقية ما حييت.

جهدمة: وأخرى يا فاسق .. ألم تعمد لدومة امرأة أبي عبيد فطفقت تغازلها وتشبب بها ولما يجف دم زوجها الشهيد؟

أبو محجن: والله ما كنت في وعيي إذ فعلت.

جهدمة: إذن فخير لك أن تحبس هكذا حتى يبقى لك وعيك[241].

239– أبطال القادسية، ص 67

240– أبطال القادسية، ص 72

241– أبطال القادسية، ص 68–69

وهذه الإضافات أفادت معلومات لم تكن معلومة مسبقاً لقارئ النص الأول (فارس البلقاء) وأعطت مسوغاً قوياً لسعد رضي الله عنه في قراره بحبس أبي محجن وعدم قبوله أية شفاعة فيه. كما وضحت حكمة الشرع الحنيف في تحريم الخمر. وهذا الهدف، وهو الدفاع عن تعاليم الإسلام وأحكامه وبيان عظمتها، كان أبرز الأهداف التي قصدها باكثير من وراء كتابة (ملحمة عمر) التي منها مسرحية (أبطال القادسية)، ولذا فلا غرابة أن نراه يؤكد عليه ويبرزه هنا. أما في تمثيلية (فارس البلقاء) فإيراد هذه المعلومة لا يفيد كثيراً من الناحية الفنية في إبراز الهدف الذي قصد إليه المؤلف وهو صدق إيمان أبي محجن وحبه للجهاد رغم ما ابتلي به من الولع بالخمر، ثم إظهار تسامح الإسلام مع مرتكبي الحدود، وأن الحدود إنما شرعت في الإسلام للزجر وللتطهير من الذنب، ولذا فقد اسقط سعد رضي الله عنه الحد عن أبي محجن بعدما أبلى ذاك البلاء في القتال.

وفي المشهد الثامن نرى سعداً يتابع المعركة من سطح القصر وعنده سلمان الفارسي وخالد بن عرفطة، ويتابع المبارزة بين الفريقين قبل أن يكبر سعد التكبيرة الرابعة التي تؤذن ببدء التحام الفريقين. وأثناء ذلك يقول سلمان لسعد:

سلمان: انظر يا سعد .. هذا فارس ملثم يلعب برمحه بين الصفين كأنه شعلة نار .. إنه يقاتل وحده ولا ينتمي لأحد.

سعد: خالد .. ألا تعرف ذاك الفارس الملثم؟

خالد: لا يا سعد .. لكن الفرس تشبه البلقاء فرسك.

سعد: والراكب يشبه قده قد أبي محجن. ويل له أتراه خرج من المحبس واستاق الفرس؟ ميمون!

ميمون: نعم يا سيدي.

سعد: انزل إلى المحبس فانظر هل ترى به أحداً؟ (يخرج الغلام)[242].

ثم يعود ميمون ويخبر سعداً أنه وجد أبا محجن في الحبس نائماً يغط.

وفي المشهد التاسع –بعد انتهاء المعركة – نجد سعداً وعنده سلمان والمغيرة بن شعبة والقعقاع بن عمرو وعاصم بن عمرو، وهو يستشيرهم في توزيع أربعة أسياف

242– أبطال القادسية، ص 79–80

وأربعة أفراس جاءت من أمير المؤمنين ليقسمها فيمن انتهى إليهم البلاء من أبطال المسلمين. ويقترحون الأبطال الذين يستحقونها، فيقول لهم عاصم:

عاصم: وأين أنتم من الفارس الملثم فقد أبلى والله بلاء كبيراً اليوم؟[243]

وهذا مخالف لما ورد في (فارس البلقاء) إذ وردت تلك العبارة على لسان سعد:

سعد: بارك الله فيك يا عاصم. ولكنكم نسيتم أيضاً فارس البلقاء فقد أبلى والله بلاء كبيراً [244].

وورود العبارة على لسان عاصم أفضل –في رأيي – لأن سعداً لم يحدد أحداً من الأبطال الذين يستحقون الجائزة وجعل الأمر للذين استشارهم، لذا كان الأنسب أن يأتي اقتراح إضافة (أبي محجن) من أحدهم لا من سعد. ووصف أبي محجن بـ"الفارس الملثم"، أفضل –في رأيي – من وصفه بـ(فارس البلقاء) على لسان سعد، إذ البلقاء هو اسم فرس سعد، ولا يعرف على وجه الحقيقة –حتى تلك اللحظة – إن كانت الفرس فعلاً فرس سعد أم لا. على أن سعداً إنما عنى بـ(فارس البلقاء)، الفارس الذي يركب الفرس البلقاء، والبلقاء هي الفرس البيضاء اللون أو المحجلة إلى الفخذين[245]، ولم يعن به الفارس الذي يركب فرسه التي اسمها البلقاء. ولكن هذا المعنى قد يلتبس على القارئ الذي لا يملك ثقافة باكثير العربية، لذلك آثر باكثير –في رأيي – أن يسميه بالفارس الملثم.

ثم يستدعي سعد أبا محجن ويسأله ولكنه ينكر أنه هو الفارس الملثم، ويحاول المغيرة استدراج أبي محجن للاعتراف بقوله:

المغيرة: لا تخف يا أبا محجن .. فإن الأمير يريد أن يعطيك جائزة من جوائز أمير المؤمنين إن كنت أنت الفارس الملثم[246].

ولكن هذه الحيلة لا تنطلي على أبي محجن ويظل على إنكاره حتى لا يسبب حرجاً لسلمى التي أطلقته. فيسأل المغيرة الغلام (ميمون) إن كان هناك غلام آخر يعمل معه، فيقول له "نعم غلام مولاتيمرجان"، فيطلب منه إحضاره، وحين يحضر

243– أبطال القادسية، ص 88

244– فارس البلقاء، ص 144

245– البَلَقُ: سواد وبياض. ابن سيده: البَلَق والبُلْقة مصدر الأبلق ارتفاعُ التحجيل إلى الفخذين.(لسان العرب–مادة بلق)

246– أبطال القادسية، ص 90

يجرد المغيرة سيفه ويهدد الغلام بالذبح إن لم يقل الصدق، وهنا "تدخل سلمى منتقبة" وتعلن أنها هي التي أمرت الغلام بإطلاق أبي محجن. وهنا تتفق بقية القصة في النصين. إذ يعفو سعد عن أبي محجن ويهديه فرسه البلقاء، ويرفض إقامة الحد عليه إلى آخر ما سبق وصفه من اعتذار سلمى لسعد واعتذار سعد لسلمى وإنشاد أبي محجن لتلك الأبيات التي نظمها باكثير على لسان أبي محجن يودع فيها الخمر.

التشابه والاختلاف بين العملين:

ذكرنا فيما سبق أن باكثير قد حافظ على ما اختاره من النص التاريخي كما هو في العملين، وكذلك على ما أضافه إليه من أبيات من نظمه، سوى ما حذفه بقصد الاختصار نظراً لأن قصة أبي محجن تشكل بضعة مشاهد فقطفي عمل مسرحي طويل (ملحمة عمر). أما الاختلافات بين العملين فقد أشرنا إلى بعضها فيما سبق. على أن هناك ملاحظة جديرة بالاهتمام وهي أن سلمى لم تظهر بشخصها على المسرح في (فارس البلقاء) وإنما سُمع صوتها، بينما ظهرت في (أبطال القادسية)، ولكنها ظهرت "منتقبة"، على أنها ظهرت على المسرح في محضر الرجال في مواطن أخرى.

ففي المشهد الأول يدخل الغلام على سعد وعنده سلمى ويخبره أن سلمان الفارسي وخالد بن عرفطه يستأذنون للدخول عليه فيأذن لهم وهنا تسأله سلمى:

سلمى: أأبقى عندك يا أبا إسحق أم أخرج؟

سعد: بل ابقي إن شئتِ .. لا سر عليكِ

سلمى: ادخل يا أبا عبد الله، ادخل يا خالد[247].

على أن سلمى تنسحب قبل دخول الشرطة بأبي محجن، وكذلك تفعل إذا استأذن غير سلمان وخالد على سعد. وبعد هذا –في رأيي – تطوراً في نظرة باكثير لدور المرأة، فسعد يشركها في الحديث مع كبار مستشاريه في الحرب سلمان الفارسي رضي الله عنه وخالد بن عرفطة الذي جعله سعد ينوب عنه في قيادة الجيش أثناء مرضه.

247– أبطال القادسية، ص 8

وعلى الرغم من التعديلات التي أجراها المؤلف على قصة أبي محجن في (أبطال القادسية) إلا أن عدد الصفحات التي شغلت قصة أبي محجن في نص (أبطال القادسية) بلغ حوالي أربعين صفحة وهو مساوٍلعدد صفحات تمثيلية (فارس البلقاء). وسبب ذلك أن باكثير وإن كان قد حذف بعض المقاطع من نص (فارس البلقاء) فقد أضاف مقاطع جديدة على نص (أبطال القادسية) لم تكن في النص السابق. وقد سوغ لنا أن ندرجها ضمن فصل (النكوص من التكثيف إلى الإسهاب) أن المقصود بالتكثيف والإسهاب ليس عدد الصفحات ولكن تفصيل الأحداث أو تركيزها. كما أن تمثيلية (فارس البلقاء) كانت عملاً مستقلاً، بينما قصة أبي محجن وردت ضمن جزء (أبطال القادسية) وهي مسرحية تشكل بدورها حلقة من عمل ملحمي ضخم هو (ملحمة عمر). فكأن الموازنة إنما هي بين تمثيلية (فارس البلقاء) وعمل ملحمي طويل هو (ملحمة عمر) يتناص جزء منه مع تلك التمثيلية.

3 - شجر الدر في ثلاثة أعمال:

تولت الملكة شجر الدر الحكم بعد وفاة زوجها الملك الصالح أيوب أثناء غزو الصليبيين بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا لمصر. وقد أخفت وفاة زوجها حتى لا يؤثر خبر وفاته في معنويات الجند. وتولت هي الحكم باسمه حتى حضور ابنه توران شاه. وبعد أن قتل المماليك توران شاه لطيشه وسوء سيرته بايعها المماليك ملكة عليهم وخطب لها في المنابر باسم "ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين، أم خليل المستعصمية صاحبة السلطان الملك الصالح"[248]، حتى تنازلت عن الحكم لأحد المماليك وهو عز الدين أيبك.

وقد تناول باكثير شخصية شجر الدر في ثلاثة أعمال أدبية هي: رواية (وا إسلاماه)[249]، ومسرحية (دار ابن لقمان)[250] بالإضافة إلى تمثيلية بعنوان: (صورة

248- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات، اعتناء: وداد القاضي، دار النشر فرانزشتايز شتوتغارت، الطبعة الثانية، 1411هـ/1991م، الجزء السادس عشر، ص 120

249- صدرت طبعتها الأولى عن لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، 1944م.

250- كتبهاعام 1960م.

من حياة بلاط شجر الدر)[251]. وسنحاول في السطور الآتية تتبع الصورة التي رسمها لها باكثير في تلك الأعمال الثلاثة.

شجر الدر لا شجرة الدر:

أول ما يلفت نظرنا في تناول باكثير لهذه الشخصية التاريخية العظيمة هو أنه يسميها في جميع أعماله: "شجر الدر" لا "شجرة الدر" كما هو شائع. وباكثير يذكر ذلك عفواً دون جلبة أو ضجيج وكأنه أمر معروف مسلّمٌ به، فلا يشير إلى سبب ذلك في هامش العمل ولا يقدم له بمقدمة يذكر فيها أنه اكتشف خطأ شائعاً في اسم هذه الشخصية المشهورة، حتى أن الكثير ممن يقرأون أعمال باكثير تلك قد لا يتنبه لهذا التصحيح الذي أجراه باكثير على اسمها، وإذا انتبه مرة فقد يعده خطأ مطبعياً.

ولمعرفة معنى اسم (شجر الدر) نطالع ما أوردته المعاجم حول معنى (الشَجْر). فقد جاء في (القاموس المحيط): الشَجْرُ: مَفْرَجُ الفم أومؤخره، أو ما انفتح من منطبق الفم، أو ملتقى اللهزمتين أو مابين اللحيين[252]. والحروف الشَّجْرية: -بسكون الجيم - لقب للحروف الثلاثة: الجيم والشين والياء. ولقبت بذلك لخروجها من شَجْر الفم – بسكون الجيم - وهو منفَتَح ما بين اللحيين[253].

وعلى هذا المعنى يكون النُطق الصحيح لاسم تلك الملكة المصرية هو "شَجْرُ الدُّر" ومعناه "ذات الأسنان التي تشبه الدر". ولا أدري كيف ظهر التحريف في اسمها ومن الذي بدأه، وقد راجعت كتاب (أعلام النساء) لرضا كحالة[254] فوجدته يسميها (شجرة الدر) (بإثبات تاء التأنيث) ويذكر مصادره التي رجع إليها وهي (الوافي بالوفيات)[255] لصلاح الدين الصفدي و(النجوم الزاهرة في ملوك مصر

251- مجلة: آخر ساعة، القاهرة، العدد 764، 15 مايو 1949م.

252- الفيروزأبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ/1987م، ص 530

253- الحصري، محمود خليل: أحكام قراءة القرآن الكريم، ضبط نصه وعلق عليه: محمد طلحة بلال منيار، المكتبة المكية، دار البشائر الإسلامية، الطبعة الثالثة، 1417هـ/1997م، ص 74

254- كحالة، عمر رضا: أعلام النساء في عالمي العرب و الإسلام، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1977.

255- لصفدي، صلاح الدين ا: الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ص 120

والقاهرة) لابن تغري بردي[256]، وعند رجوعي للمرجعين المذكورين وجدتهما يسميانها (شَجَر الدر) بإسقاط تاء التأنيث.

وسنستعرض الأعمال الثلاثة التي تناولت شخصية (شجر الدر)، حسب حجم دور (شجر الدر) فيها بدءاً بالدور الأكبر فالأقل.

تمثيلية صورة من حياة بلاط شجر الدر:

نشرت هذه التمثيلية سنة 1949م[257]. وهي تتكون من ستة مشاهد قصيرة. في المشهد الأول نجد شجر الدر تستقبل فارس الدين أقطاي وتهنئه على نصره على الملك الناصر وتحطيم أحلامه بضم مصر إلى ملكه بالشام، ولكن أيبك يخبرها أنه جاء يطالب بالمكافأة على هذا الانتصار وهو الزواج منها. ويدور بينهما حوار نعلم منه أن أقطاي يطمع في نزع الملك من عز الدين أيبك لأنه يرى نفسه أجدر به منه، وتخيره شجر الدر بينها وبين الملك فيرفض الاختيار ويقول لها إنها والملك لديه شئ واحد. وحين لا تستطيع إقناعه بالتخلي عن فكرة أخذ الملك مقابل أن تكون زوجة له تطلب منه مهلة للتفكير. ثم تدخل وردة كبيرة الوصائف ويدور بينها وبين شجر الدر حوار نعلم منه أن شجر الدر تحب أقطاي وترغب في الزواج منه ولكنها تخشى من قوة شخصيته أن ينتزع السلطان منها حيث إنها الآن تحكم فعلياً وإن كانت قد جعلت عز الدين أيبك سلطاناً صورياً بعد أن أرسل الخليفة من دمشق رسالة لأهل مصر ينكر عليهم تولية شجر الدر سلطانة عليهم ويقول لهم ساخراً: إن لم يكن في بلادكم رجل فأعلمونا نبعث لكم رجلاً. ولكن شجر الدر ترفض نصيحة وردة بالإنصات إلى صوت الفطرة في المرأة فيها والزواج بأقطاي وترك السلطنة وتقرر شجر الدر أن تتزوج من أيبك لتظل تحكم باسمه على رغم أنف الخليفة.

في المشهد الثاني حوار بين شجر الدر وزوجها أيبك نفهم منه أن أقطاي مستبد، وأنه يتصرف كأنه السلطان، حتى أنه يطلع على كل المكاتبات التي تصل للسلطان قبله. ويقرأ أيبك على شجر الدر كتاباً من أقطاي يطلب فيه منه أن يأمر "زوجته المملوكة" شجر الدر بأن "تخلى القصر في قلعة الجبل لمولاتها وسيدتها

256- ابن تغري بردي، أبو المحاسن يوسف: النجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة و النشر، القاهرة، 1963م.
257- باكثير، علي أحمد: صورة من حياة بلاط شجر الدر، مجلة: آخر ساعة، القاهرة، العدد 764، 15 مايو 1949م.

الأميرة ابنة ملك حماة التي ستقدم قريباً إلى مصر لتزف إلى سيد البلاد فارس الدين أقطاي"[258] وتغضب شجر الدر من صيغة الرسالة ومحتواها وتقرر أن لا تعتمد على أيبك في إيقاف أقطاي عند حده.

وفي المشهد الثالث تستدرج وردة أقطاي إلى ممر ضيق زاعمة له أنه يوصل مباشرة إلى حجرة شجر الدر التي تتشوق للقائه، وأثناء سيره في الممر يخرج عليه قطز وآخران ويطعنونه بسيوفهم. وهنا تظهر شجر الدر وتطلب منهم أن لا يجهزوا عليه وتخاطبه قائلة: "هل عرفت الآن من هي المملوكة شجر الدر؟" ويقول لها قبل أن يموت إن عز الدين أيبك كان يخضع لها ويداهنها لأنه كان يخشى من أقطاي أما اليوم فسوف يظهر على حقيقته. وهنا يصيح أيبك في الغلمان أن يجهزوا عليه.

في المشهد الرابع الذي يحدث بعد "عدة أسابيع" من المشهد السابق، نجد تحولاً في شخصية أيبك إذ يستبد بالحكم دون شجر الدر ويأمرها أن تخلي نصف قلعة الجبل لزوجته أم علي لتقيم معها فيها، وترفض شجر الدر ذلك وتأمره أن يطلق أم علي إن أراد أن يبقى في القصر، ثم تطرده فيخرج أيبك غاضباً، بعد أن يهددها أنه سيتزوج أميرة أيوبية من الشام ويسكنها في القصر.

في المشهد الخامس يدور حوار بين أيبك ومملوكه قطز ونعلم من الحوار أن شجر الدر قد أرسلت خطاباً لأيبك تعتذر له وتدعوه إلى العودة إليها بعد أن غاضبها وتوافق على أن يسكن زوجته أم علي معها في القصر على أن يصرف نظره عن الزواج بالأميرة الأيوبية. ويحاول قطز إقناع أيبك أن هذه مكيدة من شجر الدر وأنها تنوي به شراً، ولكن أيبك ينكر ذلك ويقرر أن يجيبها إلى طلبها وتوافقه زوجته أم علي على هذا الرأي، خوفاً منها أن يتزوج أيبك أميرة أيوبية من الشام.

المشهد السادس والأخير، يدور "في قلعة الجبل (...) يسمع صياح النائحات يندبن السلطان عز الدين أيبك. وقد أصبح ولي عهده ملكاً (...) وأصبحت أم علي (...) أم الملك (...) وأقوى سيدة في الدولة"[259]، ثم نسمع أم علي وهي تنادي على جواريها أن يحضرن القباقيب، وتصيح: "أنا أم علي أم الملك المنصور". وبذلك تنتهي التمثيلية نهاية مفتوحة ولكنها معروفة.

258- صور من حياة بلاط شجر الدر، مرجع سابق.
259- السابق.

مسرحية دار ابن لقمان:

كتب باكثير هذه المسرحية سنة 1960م وحصل بها على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية[260]. وتدور أحداثها حول معركة المنصورة وأسر الملك الفرنسي لويس التاسع وسجنه في دار ابن لقمان. ولن نتعرض لكل أحداث المسرحية ولكنا سنقتصر على ما يتصل منها بشخصية الملكة شجر الدر لنرى كيف صورها باكثير.

تبدأ أحداث المسرحية في الفصل الأول والسلطان الصالح أيوب في أشمون ليكون على كثب من عساكر الفرنج التي نزلت في بر دمياط. ويأتي أمراء المماليك إلى السلطان يشكون إليه من فخر الدين ابن شيخ الشيوخ قائد العساكر الذي اختلفوا معه في الرأي فتركوه وحده في الميدان وانسحبوا بجنودهم، وبعد أن يستمع إليهم السلطان يطلب الخلوة بفخر الدين وحين يطلعه على جلية الأمر يوافق السلطانُ فخرَ الدين ويهم بتأديب أمراء المماليك الذين انسحبوا من المعركة بدون أمر القائد ولكن فخر الدين يشير عليه ألا يفعل حتى لا يثير الشغب في وقت هم بحاجة فيه إلى اتحاد الكلمة، فيقرر السلطان أن يعاقب الكنانيين وحدهم فيأمر بشنقهم بعد استصدار فتوى من القاضي بذلك. ويشير فخر الدين على السلطان أن يعزله من القيادة لأن المماليك يتخوفون منه أنه يطمع في الحكم بعد السلطان وأنه يرغب في أن ينشئ جيشاً من الشعب بدلاً منهم. ولكن السلطان يرفض اقتراحه ويقرر أن يوصي بالحكم من بعده لفخر الدين، وحين ينهاه فخر الدين عن ذلك يقول له:

السلطان: لكني لن أعيش طويلاً يا فخر الدين ولا أريد أن ألقى ربي قبل أن أصلح أمر هذه الأمة وأعيد لها نظام الانتخاب الذي سنه الإسلام من قبل، فلا يكون الحكم ملكاً يتوارثه الأبناء عن الآباء فإن هذا الملك هو أساس ما حاق بالأمة من بلاء، ولولاه لتوحدت البلاد من أقصى الصعيد إلى ديار بكر

260- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص 164

ولما استطاع أن يطمع فيها صليبي من الغرب أو تتري من الشرق[261].

ولكن فخر الدين يخوفه أن ذلك القرار سيثير فتنة في البلد وليس الوقت مناسباً لها لأن العدو على الأبواب وأي خلاف داخلي سيؤدي إلى الهزيمة. ولكن السلطان يصر على موقفه ويصل إلى رأي وهو أن يكتب كتاب العهد لفخر الدين من بعده على أن يظل الأمر سراً حتى ينفذه فخر الدين بعد جلاء الفرنج. ويطلب السلطان من فخر الدين أن يعاهده أن يظل قائداً للعسكر مهما لقي من معارضة وعناد المماليك، فيعاهده فخر الدين.

وخلال هذا المشهد تجتمع شجر الدر بزعماء المماليك أيبك وأقطاي وجمال الدين وتدافع عن فخر الدين ولكن المماليك لا يزدادون إلا كرهاً له وحقداً عليه. وتخبرهم شجر الدر أن السلطان أوصاها أن تخفي خبر موته إذا مات خشية أن يستكلب الفرنج عليهم إذا علموا بخبر موته وأنه قد كتب لها عشرة آلاف إمضاء على بياض لتستعملها في الأوامر والمراسيم حتى لا يفطن أحد إلى موته[262]. ولكن المماليك يصرون على استقدام ابنه توران شاه لتولي الحكم بعد وفاة أبيه، فتخبرهم شجر الدر أن السلطان يكره ابنه ولا يرغب أن يتولى الحكم بعده، وأنه طائش أهوج سيء السيرة، ولكنهم يصرون على ذلك لقطع الطريق على فخر الدين في الوصول إلى العرش.

وفي الفصل الثاني بعد وفاة السلطان وبينما شجر الدر تتولى شؤون الحكم تتكرر شكوى المماليك من فخر الدين ويخالفون أوامره العسكرية ويناقشونه فيها. وتحاول شجر الدر الدفاع عنه دون جدوى. ويقولون لها إنه يطمع في الزواج منها ليصل إلى مأربه في الحكم، فتقول لهم:

شجر الدر: ليته يطمع في الزواج مني حقاً! إذن لتزوجته فلن أجد أكفأ منه، ولكنه رجل قد زهد في الملك وفي الجاه وفي كل شيء ولا هم له اليوم إلا أن يكيد للعدو لينزل به الضربة القاضية ولو فقد حياته[263].

261- باكثير، علي أحمد: دار ابن لقمان، مكتبة مصر، د.ت.، ص 21

262- دار ابن لقمان ، ص 32

263- دار ابن لقمان ، ص 76

وبعد خروج المماليك يدخل عليها أحمد وجوهر مملوك فخر الدين ويخبرانها أن فخر الدين قد قرر أن يتعرض للموت ليستريح من مكائد المماليك، ويرجوانها أن تحاول ثنيه عن عزمه هذا. ثم يدخل فخر الدين وحين تسأله عن صحة ما سمعته يخبرها بصحة ذلك وأنه قدم لوداعها. وتحاول شجر الدر أن تمنعه عن عزمه، وتطلب منه أن يضرب على يد المماليك الخونة وهي معه، ولكنه يرفض ذلك حتى لا يعرض سلامة البلاد للخطر، ويصر على تنفيذ ما عزم عليه قائلاً إنه يفعل ذلك من أجل سلامة الدين والأمة والوطن. وحين تحس شجر الدر أن الدمع يوشك أن يغلبها تستأذن في الخروج للحظات، وتخرج مسرعة. وأثناء غيابها يقول له أحمد:

أحمد: بل يوجد حل آخر أيها الأمير (بصوت خافض) لم لا تتزوجها فهي تحبك وتعزك، ولن يجرؤ أحد من هؤلاء المماليك حينئذ أن يرفع عينه إليك.

جوهر: أجل يا مولاي لم يبق شك في أنها تحبك[264].

ولكن فخر الدين ينهرهما ويأمرهما بالانصراف. وحين تعود شجر الدر تخبره أنها ترغب في أن تستدعي جمال الدين وعز الدين أيبك وهما لسان المماليك لتواجههما بكل شيء، وتسأله عن رأيه، فيقول لها ألا فائدة من ذلك، فتقول له: من أجل خاطري، فيوافق. ويأتي المملوكان ويدور حوار طويل بينهم يصارحون فيه فخر الدين بما في قلوبهم من خوف أنه يطمع في الحكم وأن يكون جيشاً من الشعب وحاكماً من الشعب، ويحاول فخر الدين أن يبين لهم وجهة نظره وأن يطمئنهم أن مخاوفهم لا أساس لها، ولكنهم يظلون على رأيهم ويقولون إنهم لو وافقوا فإن من وراءهم من المماليك لن يوافقوا بعد أن حلفوا على ولاية توران شاه.

وبعد انصراف المملوكين تخلو شجر الدر بفخر الدين وتقول له:

شجر الدر: (تطرق ملياً ثم ترفع رأسها) أراك يا فخر الدين قد فكرت في كل شيء ودبرت كل شيء إلا شيئاً واحداً لم تشأ أن تخطره ببالك.

فخر الدين: ما هو يا سيدتي؟

شجر الدر: بحياتيك لا تحوجني إلى التصريح فقد فهمت ما أعني.

264- السابق، ص 82

فخر الدين: أخشى أن يخطئ فهمي ما أردتِ.

شجر الدر:

إذا تحققتمو ما عند صاحبكم ... من الغرام فذاك القدر يكفيه
أنتم سلبتم فؤادي وهو منزلكم ... وصاحب البيت أدرى بالذي فيه

لمن هذان البيتان يا فخر الدين؟

فخر الدين: هما يا سيدتي لنفس الشاعر الذي يقول:

أأعصي هوى نفسي صغيراً وبعد ما ... رمتني الليالي بالمشيب وبالكبرِ
أطيع الهوى عكس القضية؟ ليتني ... خلقت إذن كهلاً وألت إلى الصغرِ

(تطرق شجر الدر مرة أخرى)[265].

وتعود شجر الدر إلى محاولتها رد فخر الدين عن عزمه إذ كيف يبيح لنفسه أن يحرم المسلمين من كفايته، ولكنه يخبرها أنه لم يحرم المسلمين من كفايته وأنه قد أفرغ كل ما عنده في الخطة التي رسمها، ويبسط خطته لها. وتقول له عن المماليك إنهم كلهم مداهنون منافقون، فيقول لها:

فخر الدين: أنت كفيلة بهم جميعاً يا شجر الدر، ولا خوف على البلاد منهم مابقيت واقفة لهم بالمرصاد.

شجر الدر: ماذا تصنع امرأة مثلي إذا غاب عنها الرجل؟

فخر الدين: أنت عندي بألف رجل، لولاك يا شجر الدر ما أقدمت على نيتي هذه وأنا مطمئن البال[266].

ثم يستأذنها في الانصراف، فتأذن له، ويودعها قائلاً:

فخر الدين: (ينهض) وداعاً يا شجر الدر، يا من تعدل عندي ألف رجل.

شجر الدر: مع السلامة (يخرج فخر الدين فتتهاوى على أريكتها باكية) مع السلامة يا خير الرجال (تنتحب) يزعم أنني بألف رجل. آه يا ليته ارتضاني واحدة من النساء فحسب ... واحدة من النساء![267]

265- دار ابن لقمان، ص 90-91

266- السابق، ص 94

267- السابق.

وفي المشهد التالي تستيقظ شجر الدر على صوت الصريخ أن الصليبين قد عبروا البحر، ويهب المماليك للدفاع عن القصر وفي هذه الأثناء يدخل جوهر مملوك فخر الدين فينقل لشجر الدر خبر استشهاد سيده. ويصل الصليبيون إلى القصر فيستدرجهم المماليك لدخول ساحة القصر ثم يغلقون السدة ويأتي بيبرس بجنوده فيحيطون بالصليبين من الخلف ويعملون سيوفهم فيهم فلا يبقوا منهم على أحد. ثم تسمع أصوات العامة وهم ينشدون نشيداً حماسياً (من نظم باكثير) فرحاً بانتصارهم على الفرنج، ومطلع النشيد[268]:

قتلنا رجالك يا فرنسيس

ودسنا جلالك يا فرنسيس

وتأمر شجر الدر أن تفتح لهم السدة ليدخلوا فناء القصر وتطل عليهم وتعجب من كثرة رؤوس الصليبين التي يحملونها، وتوزع عليهم عشرة أكياس من الذهب، وتخاطبهم محيية لهم، فيشكرونها، ويهتفون بحياتها. ثم تقول لهم[269]:

شجر الدر: (تعود إلى مناداتهم) وبطلكم الشهيد فخر الدين، ألا تحيونه بكلمة؟

(يسود الصمت هنيهة ثم يرتفع صوت القائد)

القائد: يا فخر الدين

الجمع: يا فخر الدين

القائد: يا فخر الدين سمعنا لك

الجمع: يا فخر الدين

القائد: من أهل البغي ثأرنا لك

الجمع: يا فخر الدين. يا فخر الدين

القائد: إن رحت فقد خلفت لهم

الجمع: يا فخر الدين

القائد: من قلب الأمة أشبالك

الجمع: يا فخر الدين. يا فخر الدين

268- دار ابن لقمان، ص 108

269- السابق، ص ص 111-112

القائد: وغداً يأتي منا بطلٌ

الجمع: يا فخر الدين

القائد: يبني للأمة آمالك

الجمع: يا فخر الدين. يا فخر الدين

القائد: فيوحدّها ويسوّدها

الجمع: يا فخر الدين

القائد: ويروِّح في الأخرى بالك

الجمع: يا فخر الدين. يا فخر الدين

القائد: يا فخر الدين هنيئاً لك

الجمع: يا فخر الدين

القائد: مثواك الجنة أبقى لك

الجمع: يا فخر الدين. يا فخر الدين

شجر الدر: (تغيم عيناها بالدمع ولكن وجهها مبتهجٌ مسرور وهي تتمتم)

مثواك الجنة أبقى لك يا فخر الدين

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث والأخير، نرى شجر الدر في القصر السلطاني بالمنصورة بعد أسر الملك لويس التاسع، وهي تقول[270]:

شجر الدر: (تتنهد) واهاً عليك يا فخر الدين! ليتك اليوم تبصر الفرنسيس وهو في أيدينا أسير. لقد تنبأت بذلك ورسمت لنا كيف نعامله، ولكنك لم تتنبأ ماذا نفعل بالسلطان إذا طغى في البلاد وأكثر فيها الفساد.

ونعلم من خلال الحوار في هذا المشهد أن السلطان الجديد توران شاه قد وقع اتفاقاً هزيلاً مع الصليبين تنازل لهم فيه عن المطالبة بإماراتهم في الشام واكتفى بتسليم دمياط والفدية، وأنه قد "اتخذ له ماخوراً في المكان الذي قدسه جلال النصر، واتصل بقوّادة من الفرنج لتدير له ذلك الماخور"[271]. وقد بلغ من فجوره أنه

270- دار ابن لقمان، ص 146

271- السابق، ص 150

حاول أن يستوهب من شجر الدر إحدى جواريها (ناعسة) وحين رفضت وأودعتها عند أيبك خوفاً عليها منه، أمر رجاله بخطفها من بيت أيبك وحملها إليه بالقوة[272]. وحين تعلم شجر الدر تستشيط غضباً وتجتمع بالمماليك وتحرضهم على قتل السلطان، فيوافقون على ذلك. ولكنهم يتناقشون فيمن يتولى الحكم بعده، فتقترح شجر الدر تنفيذ وصية السلطان بتولية رجل من الشعب، فيرفض المماليك، ويقولون لها إن الحكم يجب أن ينتقل إليهم هم. وحين تسألهم عمن يرونه أصلح لذلك يتنافس كل من أقطاي وأيبك في التعريض بإمكاناتهما، فيرى جمال الدين أن تتولى شجر الدر الحكم، فيوافقان على ذلك. ولكنها تقول[273]:

شجر الدر: ولكني لست رجلاً

جمال الدين: أنت عندنا بألف رجل

شجر الدر: (تتمتم) بألف ... (يغلبها الحزن فلا تكمل كلمتها)

وفي هذه الأثناء يستأذن وفد من السلطان (توران شاه) على شجر الدر، فتأذن لرئيس الوفد وحده فيدخل، ويتكلم مع شجر الدر بوقاحة ويطلب منها أن ترسل له الملكة والأميرتين الأسرى لديها، وحين ترفض شجر الدر لأنهم ضيوفها، يهددها بأنه سيأخذهم بالقوة. وهنا لا يتمالك أقطاي نفسه فيطعن الرسول. وتطلب منهم شجر الدر أن يعجلوا بقتل السلطان قبل أن يهجم هو عليهم فيقتلهم.

المشهد السابع والأخير تدور أحداثه بين الفرنج وشجر الدر الذين ماطلوا في تنفيذ بنود الاتفاق. ولا تعنينا هنا تفاصيل ذلك. ولكن خلال هذا المشهد يجري المؤلف حواراً بين أقطاي وأيبك نفهم منه أنهما يتنافسان في الزواج من شجر الدر[274]:

أقطاي: (ينظر إليه في خبث) لكن خل بالك يا أيبك. الملكة الأخرى أيضاً لي. هي من دمي ومن ذوقي، لن أجد لي أصلح منها ولن تجد لها أصلح مني.

أيبك: لاحق لك أن تتفوه بمثل هذا القول في السلطانة.

أقطاي: لم لا؟ أنا الذي أجلستها على العرش.

272- السابق، ص 165

273- السابق، 170

274- دار ابن لقمان، ص 178

أيبك: بل نحن جميعاً اخترناها للعرش.

أقطاي: أنا الذي قتلت السلطان.

أيبك: أنت؟

أقطاي: أنا ورجالي.

أيبك: وأنا ورجالي اشتركنا معكم في ذلك.

أقطاي: ويلك، أفتريد أن نتزوجها شركة؟

وفي نهاية المسرحية تعلن شجر الدر أنها ستزوج كلاً من أحمد وجوهر وقطز من جواريها ناعسة وسلافة وجلنار في اليوم نفسه، وتُختتم المسرحية بقولها[275]:

شجر الدر: الحمد لله. هؤلاء الأبطال الثلاثة سيكونون صنائعي وأعواني. (تقوم من أريكتها فتنظر في المقاعد حتى تجذب واحداً منها فتضعه حيث كان فخر الدين جالساً عليه ليلة قابلته آخر مرة، فتسويه في رقة وحنان، وتتنهد وهي تتمتم) آه لو عاش إلى اليوم ذلك البطل العظيم! واهاً عليك يا فخر الدين! كلما جادت الأيام علينا بنصر ذكرناك فأثارت شجوننا ذكراك. (تغيم عيناها بالدمع وترفع بصرها إلى السماء) يا إلهي ما ضر لو عاش حتى يرى اليوم ثمرة جهاده في نصرة دينك وإعلاء كلمتك، إذن يا ربي لجلس مكاني على هذا الكرسي رجل عربي قوي أمين، يوحد كلمة العرب والمسلمين، ويصون بلادهم من طمع الطامعين، ويحي ما أمات الحكام من نظام الإسلام، وينشر العدل والطمأنينة والسلام.

رواية وا إسلاماه:

رواية (وا إسلاماه) هي أول عمل أدبي لباكثير من حيث التاريخ يتعرض لذكر (شجر الدر)، فقد نشرت الرواية سنة 1944م[276]. ولكنا آثرنا تأخير الحديث عنها لأن شجر الدر لم تكن هي البطلة المطلقة فيه، كما هو الحال في العملين

275- السابق، ص 200

276- صدرت عن لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، 1944م.

السابقين، وإنما ظهرت شخصية ثانوية وإن كان لها دور بارز أيضاً. وسنستعرض الأحداث المتصلة بشجر الدر في الرواية خلال الموازنة بين الأعمال الثلاثة في الفقرة الآتية.

موازنة بين الأعمال الثلاثة:

تبدو تمثيلية (صورة من حياة بلاط شجر الدر) وكأنها تكملة لأحداث مسرحية (دار ابن لقمان). فأحداثها تبدأ من حيث انتهت المسرحية، إذ تبدأ من انتصار أقطاي على جيش الناصر الذي جاء لغزو مصر طمعاً في ضمها إلى حكمه، بعد أن أصبحت شجر الدر سلطانة عليها. وبذلك فإنه لا تعارض بين العملين. وصورة شجر الدر في التمثيلية هي استكمال لصورتها التي رسمتها المسرحية، فهي جميلة ذكية طموحة. وقبل هذا وبعده هي أنثى تحب الرجل القوي، ولذلك مالت إلى أقطاي ولكنها آثرت أيبك عليه لرغبتها في الاحتفاظ بالحكم من وراء شخصية أيبك الضعيفة المطيعة. أما أقطاي فقد كان صريحاً معها إذ خيرته بينها وبين الحكم فقال لها إنه لا يفرق بينهما. ومن هنا بدأت مأساة شجر الدر إذ داست على عواطفها الأنثوية، وآثرت أيبك ظناً منها أنها تستطيع البقاء في الحكم من خلال أيبك الضعيف. ولكن ضعف أيبك سرعان ما تحول إلى قوة إذ حاول إذلالها وتمريغ كرامتها في التراب، فكان أن اغتالته كما اغتالت أقطاي من قبله حين نازعها السلطان. وهكذا لوثت تلك الجميلة يدها بالدماء وكانت نهايتها المأساوية أن قُتلت بالقباقيب، وألقيت جثتها من القلعة.

إن باكثير –في رأيي – يحاول أن يوضح أن المرأة يجب أن لا تتولى الحكم السياسي لأنه لا يتناسب مع طبيعة المرأة الرقيقة الجميلة. فهاهي شجر الدر تضطر – بسبب حرصها على الحكم – إلى الولوغ في الدماء، والانشغال بالدسائس والاغتيالات. وحين نوازن بين الصورة المشرقة التي كانت عليها شجر الدر في مسرحية (دار ابن لقمان)، نرى الأنثى في صورتها الطبيعية تستجيب لعاطفتها، ولا تكابر. فهي تلمّح – بل تكاد تصرّح – لفخر الدين بحبها ورغبتها في الزواج منه. ولكنه كان في شغل أكبر من أن يستجيب لنداء قلبه، مع أنه كان يبادلها الشعورنفسه. علمنا ذلك من خلال تلك الأبيات التي انتزعها باكثير – ببراعة –

من كتب التاريخ وهي منسوبة فعلاً لفخر الدين ابن شيخ الشيوخ[277]، ليستخدمها ذلك الاستخدام الذكي الذي جعل كلاً منهما يصرح للآخر بما يعتلج في ضميره من خلال الشعر. على أن باكثير – كعادته – قد غيَّر في بعض الأبيات لتتفق مع المعنى الذي يقصده. فنراه ينقل الأبيات من صيغة الإخبار إلى صيغة الاستنكار[278]:

أأعصي هوى نفسي صغيراً وبعد ما ... رمتني الليالي بالمشيب وبالكبرِ
أطيع الهوى عكس القضية؟ ليتني ... خلقت إذن كهلاً وألت إلى الصغرِ

بينما رواية التاريخ كانت[279]:

عصيت هوى نفسي صغيراً فعندما ... رمتني الليالي بالمشيب وبالكبرِ
أطعت الهوى عكس القضية ليتني ... خلقتُ كبيراً وانتقلت إلى الصغرِ

لقد تولت شجر الدر الحكم في مسرحية (دار ابن لقمان) ولكن كان حولها الرجال يعينونها ويساندونها. أما حين دخلت معهم في نزاع فقد خسرت نفسها وأنوثتها وطبيعتها الرقيقة، وكشرت عن أنياب الغدر والكيد والتآمر، وانتهت تلك النهاية المفجعة. إنها ضريبة التمسك بالكرسي الذي يجر إلى المهالك.

إذاً، يرى باكثير أن مأساة المرأة تتحقق حين تظن أنها تستطيع أن تحل محل الرجل وتأخذ دوره، أما حين تعي أن دورها مكمل لدور الرجل فإن الحياة تستمر ويعيش كلاهما في سعادة. فالمرأة بدون الرجل لا قيمة لها، وكذلك الرجل بدون المرأة لا قيمة له، فلا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، ولا أن يحل أحدهما محل الآخر. يؤكد ذلك قول شجر الدر لفخر الدين:

شجر الدر: ماذا تصنع امرأة مثلي إذا غاب عنها الرجل؟[280].

وقولها بعد أن قال لها وهو يودعها: وداعاً يا شجر الدر، يا من تعدل عندي ألف رجل:

---

277 – اليونيني، موسى بن محمد: ذيل مرآة الزمان، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، 1992م.
278 – دار ابن لقمان، ص 90-91
279 – اليونيني، موسى بن محمد: ذيل مرآة الزمان، مرجع سابق.
280 – دار ابن لقمان ، ص 94

شجر الدر: مع السلامة (يخرج فخر الدين فتتهاوى على أريكتها باكية) مع السلامة يا خير الرجال (تنتحب) يزعم أنني بألف رجل. آه يا ليته ارتضاني واحدة من النساء فحسب ... واحدة من النساء![281]

أما في رواية (وا إسلاماه) فقد كان أول ظهور لشجر الدر من خلال ذكر جلنار حبيبة قطز وابنة خاله التي آلت إلى أن أصبحت إحدى وصائف شجر الدر. وكان قطز يختلف إلى قصر القلعة رسولاً من سيده عز الدين أيبك، ولكن شجر الدر لاحظت أنه يتبادل النظرات في دخوله وخروجه مع وصيفتها جلنار فلامتها وطلبت من أيبك أن يتخذ رسولاً غيره[282].

وتلتقي أحداث مسرحية (دار ابن لقمان) مع رواية (وا إسلاماه) بوصول السلطان الصالح أيوب إلى "أشمون الرمان" حين بلغه خروج جحافل الصليبين لغزو مصر[283]. وتتفق الأحداث بين العملين، ويرد اسم الأمير فخر الدين ابن شيخ الشيوخ قائد العسكر، ولكن في رواية (وا إسلاماه) ينسب المؤلف تبعة نجاح الصليبين في احتلال دمياط إلى:

"زلة من قائدهم الأمير فخر الدين إذ سحب العساكر ليلاً من دمياط فارتاع أهلها فتركوا ديارهم وخرجوا كأنما يسحبون على وجوههم طول الليل فارين إلى أشمون بمن معهم من الأطفال والنساء حتى لم يبق بالمدينة أحد. فدخلها الفرنج في الصباح واستولوا على ما فيها من الآلات الحربية والأسلحة والعدد والأقوات والذخائر والأموال والأمتعة غنيمة باردة"[284].

أما في (دار ابن لقمان) فقد رأينا أن المماليك هم الذين انسحبوا من دمياط دون إذن قائدهم فخر الدين وذلك لأنه انسحب من البر الغربي إلى البر الشرقي، مخالفاً بذلك رأيهم في البقاء في البر الغربي[285]. وهكذا كان المماليك هم سبب سقوط دمياط وليس فخر الدين. ويبدو أن باكثير اعتمد في (وا إسلاماه) على ما

281- السابق.
282- باكثير، علي أحمد: وا إسلاماه، مكتبة مصر، د. ت.، ص 125
283- وا إسلاماه، ص 127
284- السابق ، ص 128
285- دار ابن لقمان، ص 14

دونته كتب التاريخ، ولم يكن يعنيه أن يفسر الأحداث أو أن يمحصها لأن ذلك لم يكن الحدث الرئيس للرواية. أما في (دار ابن لقمان) فقد عمد باكثير إلى تفسير الأحداث التاريخية تفسيراً يتوافق مع الأهداف الفنية التي كان يسعى إلى إبرازها في ذلك العمل، وهو إخلاص فخر الدين وشجاعته، وهو ابن الشعب الذي يسعى إلى إنشاء جيش من الشعب وتنصيب حاكم من الشعب، وتصوير خيانة المماليك الذين لا يهمهم إلا البقاء في مناصبهم والحفاظ على مكتسباتهم، ولو على حساب الوطن الذي لا يشعرون بالانتماء إليه لأنهم مجلوبون من بقاع شتى.

وتتشابه الأحداث بعد ذلك بين العملين، لولا أدوار الشخصيات الخيالية التي أضافها باكثير على (دار ابن لقمان) مثل شخصية أحمد ودوره في هزيمة الفرنج أمام ساحة القصر.

وفي (وا إسلاماه) ينسب باكثير استدلال الفرنج على مخائض في البحر الصغير عبروا منها إلى دمياط بعد حصار طويل، ينسبه إلى "بعض المنافقين من المسلمين"[286]. أما في (دار ابن لقمان) فقد جعل ذلك من تدبير فخر الدين:

فخر الدين: فاعلمي إذن أنني أنا الذي دبرت هذه المكيدة للفرنج.

شجر الدر: (متعجبة) أنت الذي ..

فخر الدين: (مكملاً) أوعزت إلى ذلك البدوي أن يدلهم على المخاضة.

شجر الدر: ماذا تقول؟ ما حملك على ذلك؟

فخر الدين: ألم تفهمي قصدي بعد؟ لأصرفهم عن غزو القاهرة من طريق الإسكندرية[287].

وهكذا استطاع المؤلف بذلك أن ينزه الشعب من أن يكون بينهم خائن أو منافق، وأن يعلي –في الوقت نفسه – من شأن فخر الدين إذ جعله هو الذي يحرك كل الأحداث ويديرها كما يشاء. وليس في (وا إسلاماه) ما يشير إلى رغبة السلطان الصالح أيوب في تولية فخر الدين سلطاناً من بعده ولا أن يعيد الحكم شورى بين المسلمين، فكل ذلك ليس من التاريخ في شيء بل هو من إضافات المؤلف –رحمه الله – كما هي عادته في إسقاط أحداث التاريخ على واقع الأمة.

286- وا إسلاماه، ص 130
287- دار ابن لقمان: ص 92

وتتفق الأحداث أيضاً في العملين حول سوء سيرة السلطان توران شاه وغرقه في الشراب واللهو، وإن كان المؤلف قد بالغ في ذلك في (دار ابن لقمان) حتى جعله يخطف النساء، ويطالب بالملكة والأميرتين الأسيرات لينال منهن لذته. وتنتهي حياته بالقتل في العملين – مطابقاً لأحداث التاريخ - وتتولى شجر الدر الحكم بعده بإجماع المماليك عليها. وحين ينكر الخليفة في بغداد على أهل مصر تولية امرأة سلطانة عليهم تضطر شجر الدر إلى التنازل عن الحكم لأتابكها ومقدم عسكرها عز الدين أيبك[288]. وذلك قبل زواجها منه، وليس كما ورد في (صورة من حياة بلاط شجر الدر) إذ تزوجته لتظل تحكم من ورائه.

ويظهر الصراع بين أقطاي وأيبك في (وا إسلاماه) بتفاصيل أكثر من التي في (صورة من حياة بلاط شجر الدر). إذ يبدأ الصراع بينهما من خلال دعوة أقطاي وأتباعه إلى ضرورة أن يكون الحكم في بني أيوب. فتتم تولية الصبي الملك الأشرف ولكن يظل أيبك يحكم من ورائه[289]. وهذا لا وجود له في (صورة من حياة بلاط شجر الدر). ويصرح المؤلف في (وا إسلاماه) بأن شجر الدر كانت تبادل أيبك الحب:

"ولم يصعب على شجر الدر أن تتبين حبه الخفي لها، فقد شعرت به فأضمرت له مثله، ولكنها كانت تغالب هذا الحب وتدافعه، خشية أن تستسلم له، فيحملها هذا الاستسلام على التضحية بما جبلت عليه من شهوة الحكم، وحب السلطان"[290].

وهذا يختلف عما ورد في (صورة من حياة بلاط شجر الدر) حيث رأينا شجر الدر تميل إلى أقطاي لقوته ولكنها تخيره بينها وبين الحكم فيختارهما معاً، وحينها تختار الزواج من أيبك لضعف شخصيته وطاعته لها حتى تتمكن من الحكم من ورائه.

على أن المؤلف يشير في موضع آخر إلى شيء من ذلك بقوله:

288- وا إسلاماه: ص 139
289- وا إسلاماه، 139
290- وا إسلاماه: ص 142

"ونظرت فوجدت أمامها رجلين أحدهما يحبها ويخضع لها أكثر من صاحبه، والآخر تعجب به لقوته وبطولته أكثر من أخيه، فمال قلبها إلى الأول"[291].

وقد جعل المؤلف في (وا إسلاماه) أقطاي يخاطب شجر الدر مباشرة في طلب الزواج منها، أما أيبك فقد أرسل مملوكه قطز فنقل رغبة سيده تعريضاً لا تصريحاً في البداية حتى إذا رأى ميلاً من شجر الدر صرح لها.

ومن الأحداث التي وردت في (وا إسلاماه) وغابت عن (صورة من حياة بلاط شجر الدر)، أن شجر الدر أرادت أن تؤجج الخلاف بين أيبك وأقطاي لترى من الذي ينتصر فتختاره، وذلك بأن حرضت أيبك على التخلص من الملك الأشرف الغلام الذي نصب في الحكم، فقالت لرسوله: "قل لأستاذك إني لا أقبل أن أتزوج نصف ملك، فإذا صار ملكاً تزوجته"[292]. وفهم أيبك مغزاها فانتفض على الملك الطفل وأودعه السجن. فثارت ثائرة أقطاي فأوعز إلى رجاله أن ينشروا الفوضى في البلد ليثير الناس على أيبك ويظهره بمظهر الضعف، فكان رجال أقطاي ينهبون ويستحلون المحارم حتى بلغ بهم الأمر أن يقتحموا الحمامات فيخطفوا النساء منها[293]. وهنا رأت شجر الدر أن عمل أقطاي قد جعل الناس تنفر منه، فأعلنت زواجها من أيبك. فهاج أقطاي وجعل يتدخل في شؤون الحكم على النحو الذي مر بنا في (صورة من حياة بلاط شجر الدر).

وتتفق الأحداث بعد ذلك في تمادي أقطاي في بغيه وزواجه من ابنة حاكم حلب ورغبته في إسكانها في قصر القلعة. وتدبر شجر الدر مكيدة لقتله يتولى قطز تنفيذها، ولكن مع بعض الاختلاف في التفاصيل عما هي عليه في (صورة من حياة بلاط شجر الدر) نظراً لما تقتضيه الطبيعة الفنية لكل عمل منهما؛ إذ تقوم التمثيلية على الحوار المركز، بينما تقوم الرواية على السرد المسهب.

وبعد مقتل أقطاي تفي شجر الدر لقطز بوعدها فتزوجه من حبيبته جلنار ويعيش العروسان في سعادة برهة من الزمن، وكذلك كان حال شجر الدر مع أيبك. ولكن الأمور تغيرت بعد ذلك إذ إن أيبك لم يكد يتخلص من أقطاي

291- وا إسلاماه، ، ص 151
292- السابق ، ص 151
293- السابق ، ، ص 152

وجماعته "حتى استثقل سلطة الملكة شجر الدر ونفوذها عليه وتشبثها بما تدعيه من حقها في الاستئثار بالسلطان دونه"[294]. وهكذا بدأت الجفوة بينهما، فعاد أيبك إلى زوجته الأولى أم علي التي كان قد هجرها زمناً، وأخذ يفكر في مستقبل ابنه الذي كان يرغب أن يوليه الحكم من بعده. ولم تسكت شجر الدر على ذلك فطالبته بتطليق أم علي، وأخذت تستبد بالحكم من دونه ولا تطلعه على أمور المملكة[295]. ولم يجبها أيبك إلى تطليق أم علي، وأصبح يبيت عندها في مناظر اللوق ولا يغشى قلعة الجبل إلا في النهار ليقوم فيها بشؤون الملك. وأخذ كل منهما يكيد للآخر.

"ومن عجيب أنهما اتفقا في وسيلة واحدة ظناها ناجعة في هذا السبيل، وأخذاها عن عدوهما الصريع فارس الدين أقطاي، وهي أن يرفعا من قدرهما بالإصهار إلى ملك من ملوك البيت الأيوبي"[296].

فأرسلت شجر الدر سراً إلى الملك الناصر صاحب دمشق تعرض عليه التزوج بها على أن تملكه مصر، وتتكفل له بقتل أيبك، ولكنه خشي أن يكون الأمر مكيدة منها فلم يرد عليها. وأما أيبك فقد خطب عروس عدوه أقطاي فرفضته، فخطب ابنة صاحب الموصل فقبل طلبه[297].

وهذه الأحداث أشار إليها المؤلف في (صورة من حياة بلاط شجر الدر)، إلا أنه لم يصرح باسم الأميرة التي خطبها أيبك واكتفى بالقول إنها "أميرة أيوبية". وتتفق الأحداث في أن شجر الدر أرسلت لأيبك من يحلف له أنها ندمت وأنها ترغب في مصالحته. ولكن في (صورة من حياة بلاط شجر الدر) ورد الأمر على أنها بعثت له رسالة وفي (وا إسلاماه) بعثت له رسولاً. وينخدع أيبك ويمضي للقائها حيث يلقى حتفه في الحمام على أيدي الخدم. وتتفق نهاية شجر الدر في العملين، حيث يذكر المؤلف في (وا إسلاماه) أنها قتلت على أيدي جواري أم علي زوجة أيبك بالقباقيب ثم "ألقيت من سور القلعة إلى الخندق، ثم ووريت التراب بعد أيام، وأسدل الستار على

294- وا إسلاماه، ص 160
295- السابق، ص 161
296- السابق، ص 161
297- السابق، ص 162

الملكة العظيمة المجاهدة شجر الدر صاحبة الملك الصالح أم خليل"[298]. أما في (صورة من حياة بلاط شجر الدر) فقد جاءت النهاية مفتوحة، ولكنها معروفة:

أم علي: (بغضب) أيتها الجواري أين القباقيب التي أمرتكن بإحضارها؟

إحدى الجواري: هاهي ذي يا مولاتي.. قد أحضرنا ثلاثة.

أم علي: هذه لا تكفي ... لتأت كل واحدة منكن بقبقاب!.

الجواري: سمعا يا مولاتي أم علي.

أم علي: أنا أم الملك المنصور[299].

أما في (دار ابن لقمان) فقد انتهت الأحداث قبل وفاة شجر الدر، فلم يصدمنا المؤلف بنهايتها الفاجعة، وإنما أنهاها بتولي شجر الدر الحكم، ولكن مع تمنيها أن لو كان فخر الدين حياً ليتولى الأمر بدلاً عنها[300].

298- وا إسلاماه، ص 164
299- صورة من حياة بلاط شجر الدر
300- دار ابن لقمان، ص 200

الفصل الرابع: النكوص عند إعادة النشر

1 - مسرحية عُدلت عند إعادة الطبع

مسرحية قصر الهودج:

سبق أن تناولنا مسرحية (قصر الهودج) وتشابهها مع تمثيلية (زهرة الوادي) في الفصل الأول من هذه الدراسة. وأشرنا إلى أن هناك تعديلاً أجراه باكثير على بعض أحداث هذه المسرحية عندما أعاد طبعها بعد ثورة يوليو سنة 1952م. وسنتناول في السطور الآتية هذه التغييرات وما نحسبه الأسباب وراء تلك التغييرات.

وحيث إننا لم يتسن لنا الاطلاع على الطبعة الثانية من المسرحية، فسنعتمد على دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل حول (مسرح باكثير الشعري) في الموازنة بين الطبعتين. علماً أن الدكتور عز الدين إسماعيل لم يشر إلى وجود طبعتين مختلفتين من المسرحية، إلا أنني لاحظت أن بعض الأحداث التي أوردها في بحثه –خلال تناوله للمسرحية - غير موجودة في النسخة التي بين يدي وهي الصادرة عن (مكتبة مصر)، مما لفت انتباهي إلى وجود طبعة ثانية مختلفة عن الطبعة الأولى التي صدرت عن (لجنة النشر للجامعيين) وهو النص نفسه الذي أعادت (مكتبة مصر) طباعته في النسخ المتداولة من المسرحية في الأسواق. ولم يشر الدكتور عز الدين إسماعيل في بحثه إلى الدار التي نشرت الطبعة التي اعتمد عليها.

موازنة بين الطبعتين:

ذكرنا فيما سبق أن الخليفة الآمر طلق سلمى بعد أن استمع خلسة إلى حوارها مع ابن عمها الذي زارها سراً في قصرها دون علم الخليفة. وحين استمع الخليفة إلى حوارهما –دون أن يشعرا بوجوده - ورأى عفتهما مع ما يكنه كل منهما من حب للآخر أحسَّ بتأنيب الضمير، فظهر لهما وتظاهر بأنه غاضب وأمر بحبس ابن مياح

واستدعى والد سلمى من البادية، ثم أعلن في النهاية أنه طلق سلمى وأنه إنما حبس ابن عمها ريثما تنقضي عدتها فيعقد له عليها. وهكذا انتهت المسرحية في طبعتها الأولى نهاية سعيدة.

أما في الطبعة الثانية فقد أضاف باكثير على أحداث المسرحية أن ابن مياح كان ينظم شعراً يهجو به الخليفة ويؤلب به الناس عليه حتى تكونت قوة جماهيرية لها زعماؤها، تناهض الخليفة وتدبر لخلعه[301]. ولهذا السبب فإن الخليفة حين وجد ابن مياح منفرداً بسلمى استغل الموقف ليجعل منه سبباً في القبض على ابن مياح –رغم علمه ببراءته. وحاول الخليفة أن يحصل من ابن مياح على أسماء الثوار مقابل الإفراج عنه ولكنه أبى. وتتفق بقية الأحداث حيث يستدعى الخليفة والد سلمى من البادية ويخبره بما حصل من ابن مياح.

والجديد هنا أن الخليفة يخبر والد سلمى أيضاً أن ابن مياح ينتمي إلى جماعة المؤتمرين به، الذين يدبرون لخلعه، ويستشيط عمار –والد سلمى - غضباً ويعجب من الخليفة كيف يبقي عليه حياً. ولكن ابن مياح يخبر عمه برغبة الخليفة الدنيئة في أن يعرف منه زعماء الحركة المناهضة له بتعذيبه تارة وتقديم الوعود تارة أخرى. وهنا تتفق الطبعتان إذ يبدي الخليفة استعداده لإصلاح ما كان ويعلن أن ابن مياح وسلمى بريئان من تهمة الخيانة وأنه سمع ما دار بينهما. ولكن ابن مياح يرفض عفو الخليفة لأن ذلك من حق الشعب.

وفي هذه الأثناء يدخل أربعة من الجنود ويطلبون من الخليفة أن ينجو بنفسه، فقد تجمهر الناس في الميدان وخلعوه، وإنهم لفي طريقهم إلى القصر. ويعلن الجنود أن الخيل قد أعدت لفرار الخليفة إلى الشام. ويخرج الخليفة مع أحد الجنود بعد أن يأمر بقتل ابن مياح وسلمى ووالدها، ولكن ابن مياح يطمئنهم أن الجنود الأربعة هم من الثوار وأن الجندي الذي رافق الخليفة إنما يصحبه إلى حيث يلقى مصرعه. ثم تدنو أصوات مهللة مكبرة، وتمر جموع الثائرين من أهل القاهرة تهتف بالنصر على الظالم، وبحياة ابن مياح[302].

301– إسماعيل، عز الدين: مسرح باكثير الشعري، مرجع سابق، ص 56

302– السابق، ص 57

أسباب النكوص:

كتب باكثير أوبرا (قصر الهودج) سنة 1944م –كما أسلفنا. وفي تلك الحقبة من الزمن كانت مصر خاضعة للحكم الملكي المتوارث في أبناء محمد علي باشا. وكان يحكم مصر آنذاك الملك فاروق بن فؤاد، وكان إبان كتابة المسرحية شاباً في الرابعة والعشرين من عمره[303]. وكان الملك فاروق قد تزوج للمرة الأولى في سنة 1938م[304]. أي أنه لم يمض على زواجه إلا ست سنوات عند كتابة المسرحية.

ويبدو أن باكثير كان معجباً بشخصية الملك الشاب فاروق ويأمل فيه الخير لرفعة مصر والمعاونة في توحيد العرب ليكمل ما بدأه جده إبراهيم باشا على نحو ما فصلناه في الفصل الأول من هذه الدراسة. ولذلك فإنه ختم أوبرا (قصر الهودج) بأنشودة ترددها سلمى وصديقاتها البدويات يمتدحن في بدايتها حياة البادية ويفضلنها على حياة القصور، وفي نهايتها يشكرن الخليفة على موقفه النبيل مع سلمى ويدعين له ببقاء المُلك[305]:

سلمى: الله يُبقي عهدَه

عهد السلام المستتبْ

والله يُعلي مجدَه

على النجوم والشهبْ

آمين يا رباه آمين استجبْ

الفتيات: آمين يا رباه آمين استجبْ

سلمى: أدم به فخارنا

واحمِ به ذمارَنا

واحفظ به ديارَنا

من كل عادٍ مغتصبْ

الفتيات: آمين يا رباه آمين استجبْ

(يتوارى الجميع عن الأبصار)

303- ولد الملك فاروق في 11 فبراير 1920، انظر: سالم،لطيفة محمد: فاروق وسقوط الملكية في مصر (1936-1952)، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1409هـ/1989م، ص 11.

304- السابق، ص 99

305- قصر الهودج، ص 88-91

صوت سلمى: مليكُنا إمامُنا

صوت الفتيات: مليكنا إمامنا

صوت سلمى: في كفه زمامُنا

صوت الفتيات: في كفه زمامنا

صوت سلمى: فاقت به أيامُنا

كل العصورِ والحقبْ

(ستار الختام)

وواضح جداً أن المقصود بهذه الأنشودة هو الملك فاروق لا الخليفة الآمر الفاطمي. وقد صرَّح المؤلف بلفظة "مليكنا" مع أن الخليفة لم يكن يُدعى ملكاً في ذلك العهد، وذلك ليشير إلى أنه يقصد الملك الحالي فاروق.

وبعد أن قامت الثورة في 23 يوليو سنة 1952م وألغت الحكم الملكي وأعلنت الحكم الجمهوري، عاد باكثير إلى هذه المسرحية الغنائية فأجرى عليها بعض التعديلات التي رأى أنها ضرورية، لتبرأ من الحكم الملكي.

وقد جعل باكثير الشعب يثور على الخليفة لفساده، وانغماسه في الشهوات، تماماً كما ثار الشعب المصري على الملك فاروق وحكمه. وقد بنى باكثير الطبعة المعدلة من المسرحية على صراعين: الصراع بين الشعب والخليفة، والصراع بين سلمى ومغتصبها (الخليفة). وقد أدار الصراعين ببراعة، فجعلهما صراعاً واحداً، إذ الغريم في الحالتين واحد. وفي نهاية المسرحية تخلصت مصر من سلطانها الغاشم فتخلصت سلمى كذلك من مغتصبها[306]؛ وبذلك بدت سلمى وكأنها رمز لمصر.

ولا شك في أن هذه النهاية أفضل من النهاية السابقة. فقد كان موقف الخليفة من سلمى وابن عمها في الطبعة الأولى غير مسوغ فنياً. فالخليفة يعلم قبل زواجه من سلمى أنها تهوى ابن عمها وأنهما مخطوبان، ورغم ذلك أصر على الزواج منها. فكيف يتغير موقفه فجأة ويقرر أن يطلقها بل ويعقد لها على ابن عمها ويعينه والياً على الصعيد. أما النهاية في الطبعة الثانية فتتفق مع منطق الأحداث وطبيعة شخصية الخليفة الآمر الذي لا يهتم إلا بنفسه ولا يقيم وزناً لغيره. كما أن هذه الإضافة السياسية للمسرحية قد أكسبتها مغزىً جميلاً وهدفاً سامياً أكبر من مجرد قصة

306- السابق، الصفحة نفسها.

زواج خليفة ببدوية. وقد امتدح الدكتور عز الدين إسماعيل ذلك المغزى السياسي في المسرحية فقال: "والقضية على هذا النحو تبدو متقنة البناء، واضحة الهدف، محددة المغزى. والربط فيها بين القصة الغرامية والقصة السياسية قد زاد من قيمة المغزى"[307].

على أن الدكتور عز الدين إسماعيل قد عاب على هذه القصة السياسية "أن مبررات انتقاض الشعب على الخليفة لم تصور ولم تحدد بشكلٍ كافٍ"[308]. ولعل ذلك ناتج من أن باكثير قد أضاف هذه القصة السياسية على المسرحية لاحقاً ولم تكن في تصوره عندما كتبها للمرة الأولى.

أما الخاتمة التي أشرنا إليها والتي تتغنى فيها سلمى بالبادية وتمتدح الخليفة، فلم يعد لها مكان بالطبع في الطبعة الثانية من المسرحية. وهي على كل حالٍ مشهد مستقل بعد الفصل الثالث بعنوان "الخاتمة"، وبالتالي لم يؤثر حذفه في أحداث المسرحية.

2 - تمثيليات تاريخية عُدّلت عند النشر في كتاب:

نشر باكثير مجموعة من التمثيليات التاريخية ذات الفصل الواحد في أعداد متفرقة من مجلة (المسلمون) في مطلع الخمسينات من القرن الميلادي الماضي، ثم جمع سبعاً منها وأصدرها في كتاب اختار له عنوان إحدى هذه التمثيليات وهو (هكذا لقي الله عمر)[309]. وبموازنة النصوص المنشورة في الكتاب بتلك المنشورة في المجلة نجد أن باكثير قد أجرى بعض التعديلات على أربع من تلك التمثيليات ولكن بدرجات متفاوتة من تمثيلية لأخرى.

وسنتناول هنا التعديلات التي تتعلق بالأحداث، وسنرجيء الحديث عن التعديلات التي طالت العنوان واللغة إلى الفصل التالي الذي خصصناه للنكوص في اللغة والعناوين.

307- السابق، ص 58

308- السابق

309- باكثير، علي أحمد: هكذا لقي الله عمر، مكتبة مصر، د.ت.

1 - شفاعة الإمام وجار أبي حنيفة:

أولى تلك التمثيليات التي عُدلت تمثيلية بعنوان: (شفاعة الإمام)[310]. وأول ما نلحظه من تعديل أن باكثير قد غير عنوانها في الكتاب إلى (جار أبي حنيفة). والمسرحية هي نفسها في جوهرها ولكن طرأت عليها بعض التعديلات والإضافات التي سنشير إليها بعد قليل.

الأصل التاريخي للقصة:

يروى عن الإمام أبي حنيفة أنه كان له جار مولع بشرب الخمر وكان يشربها كل ليلة ويغني بصوت يصل إلى مسامع الإمام أبي حنيفة في جوف الليل قائلاً:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهةٍ وسِدادِ ثغرِ

ثم إن الإمام افتقد صوته في إحدى الليالي فسأل عنه في اليوم التالي فقيل له إنه في السجن حيث قبض عليه العسس وهو سكران، فما كان من الإمام إلا أن غدا إلى أمير المدينة وشفع لجاره حتى أطلق سراحه، وهنا خاطبه أبو حنيفة قائلاً: يا فتى هل أضعناك؟ فقال: لا، بل حفظت ورعيت، جزاك الله خيراً. هذا هو ملخص القصة كما وردت في كتب التاريخ[311]، ولكن باكثير حين عرضها فصَّل في الأسباب التي حدت بأبي حنيفة للشفاعة لجاره، وهو بذلك لا يكتفي بتسجيل حوادث التاريخ بل يفسرها ويشرح ملابساتها كما هو ديدنه في كل أعماله التاريخية، وقد فصَّلنا القول في ذلك في بحث سابق[312].

الإضافات والتعديلات:

أضاف باكثير ثلاثة مشاهد في بداية التمثيلية، فأصبحت (جار أبي حنيفة) تحتوي على خمسة مشاهد، بينما كانت (شفاعة الإمام) تتكون من مشهدين فقط. وأصبح المشهد الأول في (شفاعة الإمام) هو المشهد الرابع في تمثيلية (جار أبي حنيفة).

310- باكثير، علي أحمد: شفاعة الإمام، مجلة المسلمون، العدد السابع، السنة الثانية، رمضان 1372هـ/مايو 1953م، ص ص 75-80

311- ابن خلكان، أحمد بن محمد أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1397هـ/1977م، ج 5، ص ص415-423

312- الربيدي،عبد الحكيم: المسرحيات التاريخية القصيرة بين الفن والتاريخ، ضمن كتاب: علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، مرجع سابق، ص ص 187-210

وهناك اختلاف طفيف بين المشهدين، فبينما يبدأ المشهد (الأول) في (شفاعة الإمام) هكذا[313]:

"في بيت أبي حنيفة يدخل صاحبه أبو يوسف"

أبو حنيفة: ماذا وراءك يا أبا يوسف؟ هل علمت لي علم جارنا الطروب الذي افتقدنا صوته منذ ليال؟

أبو يوسف: نعم .. قيل لي إن العسس كبسوا بيته فوجدوه يعاقر الخمر فأخذوه إلى الحبس

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نغدُ على أمير المدينة لنكلمه فيه.

نجدالمشهد (الرابع) في (جار أبي حنيفة) يبدأ هكذا[314]:

(في بيت أبي حنيفة. الوقت آخر الضحى. يدخل أبو يوسف فيستقبله أبو حنيفة في لهفة)

أبو حنيفة: لعل[315] اهتديت إلى شئ يا أبا يوسف؟

أبو يوسف: نعم يا سيدي الإمام.

أبو حنيفة: خير إن شاء الله.

أبو يوسف: علمت يا سيدي أن العسس وجدوه سكران في الطريق فقادوه إلى الحبس.

أبو حنيفة: لا حول ولا قوة إلا بالله! ماذا دفعه إلى السكر خارج بيته؟

أبو يوسف: هذا عربيد خليع يسكر في بيته وخارج بيته.

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نشفع له عند الأمير عيسى بن موسى.

والاختلاف بعضه اقتضاه اختلاف البداية، فحيث إن المشهد هو الأول في (شفاعة الإمام) فلابد أن يوضح المؤلف للقارئ ما هو الأمر الذي يسأل عنه أبو حنيفة: "ماذا وراءك يا أبا يوسف؟ هل علمت لي علم جارنا الطروب الذي افتقدنا صوته منذ ليال؟". أما في (جار أبي حنيفة) فقد تولت المشاهد الثلاث الأولى توضيح ذلك للقارئ، فلا

313- شفاعة الإمام، ص 75

314- هكذا لقي الله عمر، ص 75

315- كذا في الأصل، ويبدو أنه خطأ مطبعي، صحته: لعلك

داعي إذاً للإطالة، ويكفي أن يسأل أبو حنيفة: "لعلك اهتديت إلى شئ يا أبا يوسف" ليعلم القارئ عن أي أمر يسأل أبو حنيفة.

ولكنَّ هناك اختلافاً آخر بين التمثيليتين، وهو قول أبي يوسف في (شفاعة الإمام) "قيل لي إن العسس كبسوا بيته فوجدوه يعاقر الخمر فأخذوه إلى الحبس"، بينما في (جار أبي حنيفة) يقول أبو يوسف: "علمت يا سيدي أن العسس وجدوه سكران في الطريق فقادوه إلى الحبس".

والقصة التي ترويها كتب التاريخ لا تفصل في سبب حبسه ولا مكانه، وإنما تذكر أن أبا حنيفة سأل عنه "فقيل: أخذه العسس منذ ليال وهو محبوس"[316]. وقد جعل باكثير العسس يكبسون بيته أول الأمر، ولكنه تدارك ذلك فيما بعد إذ رأى أن العسس ينبغي ألا ينتهكوا حرمات البيوت ولا أن يتتبعوا عورات الناس، فجعل العسس يقبضون عليه لأنهم وجدوه سكران في الطريق فقادوه إلى السجن، وهذا أقرب إلى المنطق ويتفق مع نظرة الإسلام بعدم تتبع عورات الناس، بل يسوغ أيضاً سكوت أبي حنيفة وعدم إبلاغه العسس عنه إذ كان يعلم أنه يشرب الخمر ورغم ذلك لم يبلغ عنه.

والمشاهد الثلاثة الأولى التي أضافها باكثير إلى (جار أبي حنيفة) يروي الأول منها سماع أبي حنيفة أثناء تهجده لغناء الجار وظهور الأسى على وجهه أول الأمر، ثم تهلل وجهه وهو يتمم: "اللهم اهد جاري وتب عليه. إنك أنت التواب الرحيم"[317].

أما المشهد الثاني فتجري أحداثه في بيت الجار (عاصم بن عبد العزيز)، ويدور حوار بينه وبين زوجته التي تلومه وتنهاه عن فسقه ومجونه ونعلم من الحوار أن الرجل يمر بضائقة ماليه وأن بضاعته قد كسدت وقل كسبه ولذلك لجأ إلى الشراب، ونعلم من الزوجة أن أبا حنيفة دفع عنه أجرة البيت المتأخرة لئلا يطردهم صاحب البيت.

والمشهد الثالث يدور الحوار فيه بين أبي حنيفة وزوجته، حيث يسألها عن حالة جاره ويسألها إن كانت زارت امرأته اليوم، فتخبره أن المرأة مريضة وأن زوجها خرج منذ يومين ولم يعد ولا تدري عنه شيئاً. فيقول أبو حنيفة[318]:

316- ابن خلكان: وفيات الأعيان، مرجع سابق

317- هكذا لقي الله، ص 70

318- هكذا لقي الله، ص 74

أبو حنيفة: يجب علينا أن نبحث لها عنه حتى نجده. ليتني علمت بهذا من قبل.

أم حنيفة: كلف تلميذك أبا يوسف بالبحث عنه إن شئت.

أبو حنيفة: أجل. ليس لهذا الأمر إلا أبو يوسف.

وقد أغنت هذه المشاهد الثلاثة التمثيلية –في رأيي - حيث بينت أن اهتمام أبي حنيفة بجاره لم يبدأ من يوم دخوله السجن، بل كان يتفقد أحواله من قبل ولكنه كان يفعل ذلك سراً، حتى إذا اختفى أرسل من يبحث عنه ليعيده إلى أهله، وحين علم بأنه في السجن ذهب يشفع له ليطلق سراحه. وكذلك بيَّن المشهد الأول أن أبا حنيفة كان يدعو للرجل بالهداية والتوبة، وهذا يسوغ ذهاب أبي حنيفة إلى الأمير ليشفع له رجاء أن يكون ذلك سبباً في هدايته وتوبته، وقد كان. كما بيَّن المشهد الثاني الأسباب التي دفعت بالجار إلى طريق الشراب والعربدة، وهو قلة كسبه وكساد تجارته، وتكاثر الهموم عليه لذلك.

وهناك بعد ذلك اختلافات طفيفة في الحوار –ولكنها ذات دلالة ولا شك - بين المشهدين اللذين يكونان مسرحية (شفاعة الإمام) وما يقابلهما في مسرحية (جار أبي حنيفة). فنلاحظ مثلاً في المشهد الأول في (شفاعة الإمام) أن أبا يوسف يخاطب أبا حنيفة بكنيته[319]:

أبو يوسف: رويدك يا أبا حنيفة. طالما احتال عليك الأمير لتكرمه بزيارتك فلم تفعل، ثم تغدو اليوم عليه لتشفع لسكير فاجر قد أراح الله الناس من شره!".

أما في (جار أبي حنيفة) فقد كان أبو يوسف أكثر تأدباً مع أستاذه، فلم يكن يدعوه إلا بـ"سيدي"[320]:

أبو يوسف: يا سيدي الإمام، لطالما احتال الأمير عيسى بن موسى لتكرمه يوماً بزيارتك فلم تفعل، ثم تغدو اليوم عليه لتشفع لسكير فاجر قد أراح الله الناس من شره.

319- شفاعة الإمام، ص 75

320- هكذا لقي الله عمر، ص 75

وفي (جار أبي حنيفة) يصرح الكاتب باسم الأمير "عيسى بن موسى". كذلك حُذفت بعض عبارات الوصف من (شفاعة الإمام)، مثل[321]:

أبو حنيفة: (مطرقاً على حاله عاقداً يديه فوق حاجبيه كدأبه حين يملي المسائل على أصحابه):

كنت أحدس من نبرات صوته وطريقة ترجيعه في الغناء أنه –لا بد - عاكف على شراب، فكنت أعجب من أمره ..إلخ

بينما في (جار أبي حنيفة) لم يوجد هذا الوصف، بل بدأ أبو حنيفة الحديث مباشرة[322]:

أبو حنيفة: كنت أعجب من أمره ..إلخ

وسبب هذا الحذف هو أن المؤلف غيَّر من حالة أبي حنيفة حين كان تلميذه أبو يوسف يكتب حديثه دون أن يشعر به أبو حنيفة. ففي حين جعله في (شفاعة الإمام) "مطرقاً على حاله عاقداً يديه فوق حاجبيه كدأبه حين يملي المسائل على أصحابه" ثم فجأة "يرفع رأسه فيدهش إذ يرى أبا يوسف منهمكاً يكتب ما يسمع"، نجد المؤلف يصف حاله في (جار أبي حنيفة) على النحو الآتي: "كان أبو يوسف طول هذه المدة يكتب ما يسمع دون أن يشعر أبو حنيفة بذلك إذ كان مشغولاً عنه بصوغ الحديث وإلقائه، ولكن تحين التفاتة منه الآن إلى أبي يوسف".

وهذه الحالة الأخيرة أفضل من الناحية الفنية – في رأيي - لأن الأولى توحي بأن أبا حنيفة كان يتعمد أن يملي على أبي يوسف، إذ وصف المؤلف حالته بقوله: "كدأبه حين يملي المسائل على أصحابه". بينما في الثانية كانت الحالة طبيعية تلقائية وهي أنه مشغول بصوغ الحديث وإلقائه، فلم ينتبه لفعل أبي يوسف.

كذلك حذف المؤلف جزءاً من الحوار، ربما رأى أن فيه تسوراً على الغيب، أو غمزاً من شأن أبي يوسف. فبعد أن كشف أبو حنيفة حيلة أبي يوسف الذي استفزه بأسئلته ليكتب عنه جوابها، نجد أبا حنيفة يقول[323]:

321- شفاعة الإمام، ص 76

322- هكذا لقي الله عمر، ص 78

323- شفاعة الإمام، ص 77

أبو حنيفة: (ضاحكاً) ويلك يا أمكر من قصير. ما أرى إلا أن هذا سينتهي بك يوماً إلى السلطان لا لتشفع إليه في سكير بل لتتربع على السرير بعد الحصير.

أبو يوسف: معاذ الله يا سيدي والله لا..

أبو حنيفة: (يقاطعه) مه لا تحلف على ما في غيب الله فعسى أن ينفع الله بك الناس يومئذ وكل ميسر لما خلق له. قم بنا الآن إلى الأمير!

كل هذا الحوار حُذف، ما عدا الجملة الأخيرة "قم بنا الآن إلى الأمير". وحسناً فعل باكثير بحذفها، فليس لها علاقة بأحداث القصة، وفيها كذلك -كما أسلفنا - تسور على الغيب، وغمز من جانب أبي يوسف رحمه الله.

وهناك اختلافات طفيفة أيضاً في الحوار بين التمثيليتين، سنذكر أمثلة منها فيما يلي. فمن ذلك قول أبي حنيفة رداً على قول أبي يوسف: "لا ينبغي لأحد أن يشفع في حد من حدود الله"، نجده في (شفاعة الإمام) يقول[324]:

أبو حنيفة: أنا لا أشفع في حد يقام عليه، وإنما ألتمس منهم إطلاق سراحه بعد ذلك.

أما في (جار أبي حنيفة) فيقول[325]:

أبو حنيفة: لست هناك يا يعقوب. إني لن أشفع في حد يقام عليه، ولكن سألتمس منهم إطلاق سراحه بعد ذلك.

والصيغة الأخيرة أفضل في رأيي، لأن أبا حنيفة يتحدث بصيغة المستقبل: "لن أشفع"و"سألتمس" وليس بصيغة المضارع "لا أشفع" و"ألتمس". كذلك فإن إضافة المؤلف لعبارة (لست هناك يا يعقوب) أفادت حلم أبي حنيفة وسعة صدره، وحنوه على تلميذه أبي يوسف، فهو يناديه باسمه، ويبين له خطأه: "لست هناك". وكذلك صيغة التأكيد في قوله: "إني لن أشفع"، كل ذلك أعطى العبارة قوة وتأكيداً أكثر من العبارة السابقة.

324- شفاعة الإمام، ص 75

325- هكذا لقي الله عمر، ص 76

على أن لفظة الشفاعة لم ترد على لسان أبي حنيفة في (شفاعة الإمام) رغم وجودها في العنوان، فقد قال أبو حنيفة لتلميذه أبي يوسف حين علم منه أن جاره في السجن[326]:

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نغدُ على أمير المدينة لنكلمه فيه.

أما في (جار أبي حنيفة)، فقد قال له[327]:

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نشفع له عند الأمير عيسى بن موسى.

وقد ناسب ذلك قول أبي يوسف: "لا ينبغي لأحد أن يشفع في حد من حدود الله"، المثبت في النصين. ومن التغييرات أيضاً قول أبي يوسف[328]:

أبو يوسف: الحبس جدير بمثله فطالما أزعج الناس ليلاً بصوته.

أصبح هكذا[329]:

أبو يوسف: الحبس أجدر بمثله، فقد كان يزعج الناس بصوته.

ولا شك في أن صيغة التفضيل (أجدر) هي أفضل من (جدير)، كما أن صيغة المضارع (كان يزعج) أفضل من صيغة الماضي (فطالما أزعج) لأن الأولى تدل على الاستمرار.

وقول أبي حنيفة بعد ذلك[330]:

أبو حنيفة: أشهد ما كان صوته ليزعج الناس، فلقد كان عذباً ندياً يطمئن به النائم، ويستأنس به المريض المكروب وطالما آنسني في جوف الليل.

يصبح هكذا[331]:

أبو حنيفة: أشهد ما كان صوته إلا عذباً حنوناً يستريح إليه النائم، ويستأنس به المريض المكروب وطالما آنسني في جوف الليل.

326- شفاعة الإمام، ص 75

327- هكذا لقي الله عمر، ص 75

328- شفاعة الإمام، ص 75

329- هكذا لقي الله عمر، ص 76

330- شفاعة الإمام، ص 75

331- هكذا لقي الله عمر، ص 76

والعبارة الثانية أوجز وأبلغ. وهناك جملة حوارية أضافها باكثير لم تكن موجودة، وهي[332]:

أبو حنيفة: إن له أهلاً وأولاداً يا يعقوب.

أبو يوسف: قد علمت أنه لا خير فيه لأهله وأولاده. فأنت تنفق عليهم وهو ينفق ماله في الخمر.

وهذه الجملة متصلة بالمشهد الثاني الذي أضافه باكثير الذي علمنا منه أن أبا حنيفة يدفع عن الرجل أجرة البيت. وقد وردت تلك الجملة لتضيف سبباً آخر إلى الأسباب التي حدت بأبي حنيفة ليشفع لجاره عند الأمير ويخرجه من الحبس.

ومن التغييرات أيضاً مخاطبة أبي حنيفة لأبي يوسف بقوله: "يا فتى"[333]:

أبو حنيفة: ويحك يا فتى إن لهذا الجار أيادي عندي تقتضيني المروءة أن أجزيه عليها.

بدلاً من "يا يعقوب"[334]:

أبو حنيفة: ويحك يا يعقوب إن لهذا الجار أيادي عندي تقتضيني المروءة أن أجزيه عليها.

وأرى أن قوله: "يا فتى" أبلغ، لأنها توحي بمدى صغر سن أبي يوسف، وبالتالي تجد له العذر أن لا يفطن من تلقاء نفسه للأسباب التي حدت بأبي حنيفة أن يشفع لجاره، كما تبين مدى سعة صدر أبي حنيفة وحرصه على تعليم تلميذه وتوضيح ما استشكل عليه فهمه.

وقد حذف باكثير لفظة "يا بني" من قول أبي حنيفة[335]:

أبو حنيفة: ما خطبك اليوم يا يعقوب؟ أوليس يسعك يا بني أن تصدق قولي؟

لتصبح هكذا[336]:

332- هكذا لقي الله عمر، ص 76

333- هكذا لقي الله عمر، ص 76

334- شفاعة الإمام ، ص 75

335- شفاعة الإمام ، ص 76

336- هكذا لقي الله عمر، ص 77

أبو حنيفة: ما خطبك اليوم يا يعقوب؟ أوليس يسعك أن تصدق ما أقول لك؟

وحذفها أبلغ في رأيي لأن أبا حنيفة بدأ يحتد قليلاً على تلميذه وإن لم يظهر ذلك.

ومن الحذف أيضاً، ما نجده من حذف هذه العبارة من قول أبي حنيفة حين بدأ يعدد أيادي جاره[337]:

أبو حنيفة: (محتداً) اصغ إذن وافهم! إني كنت أسمعه يتغنى طول الليل فتنثال على خاطري معان ولطائف ما كانت لتخطر لي لولاه. كنت أسمعه فأقول لنفسي إذا كان هذا يعاف النوم ويقضي الليل كله مردداً:

أضاعوني وأي فتىً أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

وهو لا يرجو ثواباً على ذلك من الله ولا جزاء من الناس ولا منفعة تعود عليه في دنياه فما بالي أثاقل عن القيام لربيوأنا أرجو ثوابه وأخاف عقابه وأطمع في خير ما عنده وأنا أجد إلى ذلك كله من لذة المناجاة وتلاوة آيات الله ما ينسيني كل لذة وما أحقر معه الدنيا وما فيها!

لتصبح هكذا[338]:

أبو حنيفة: (محتداً) اسمع إذن وافهم! كنت أقول لنفسي:إذا كان هذا الجار يعاف النوم ويقضي الليل كله مردداً ذلك البيت من الشعر وهو لا يرجو ثواباً من الله ولا جزاء من الناس فما بالي أثاقل عن القيام وأنا أدعو الله وأبتهل إليه وأطمع في خير ما عنده؟

والعبارات التي تحتها خط في النص الأول هي التي حذفت، وتلك التي تحتها خط في النص الثاني هي التي أضيفت. وحذف العبارة الأولى: "إني كنت أسمعه يتغنى.. إلخ" أفضل في رأيي لأنها توحي بأن أبا حنيفة كان يتعمد الاستماع إلى جاره، ويطرب لذلك لأنه يجعل اللطائف والمعاني تنثال على خاطره. وكذلك حذف بيت الشعر لأنه معروف ومكرر في النص. وكذلك العبارة الثانية: "ولا منفعة تعود عليه في دنياه" متضمن معناها في قوله: "ولا جزاء من الناس"، وقوله: "أرجو ثوابه وأخاف عقابه"، متضمن في قوله: "أطمع في خير ما عنده"، ولذلك لم يخل الحذف بالمعنى بل أوجزه وجعله أبلغ. وكذلك العبارة الأخيرة: "وأنا أجد إلى ذلك .. إلخ"، أصبحت حشواً لا يؤثر حذفه في المعنى، يلخصه قوله: "وأبتهل إليه"، الذي أضافه على النص الثاني.

337- شفاعة الإمام ، ص 76

338- هكذا لقي الله عمر، ص 77

كذلك حذف المؤلف قول أبي حنيفة[339]:

أبو حنيفة: كنت أحدس من نبرات صوته وطريقة ترجيعه في الغناء أنه –لابد– عاكف على شراب، فكنت أعجب من أمره كيف يرفع عقيرته باللحن ليدل العسس على مكانه ويرشدهم إلى نفسه ..إلخ

فأصبح هكذا[340]::

أبو حنيفة: كنت أعجب من أمره كيف يرفع عقيرته باللحن ليدل العسس على مكانه ويرشدهم إلى نفسه ..إلخ

وحذف هذه العبارة أفضل في رأيي لأنها مفهومة من السياق ولا تحتاج إلى توضيح. فمن الطبيعي أن يفطن أبو حنيفة إلى أن جاره سكران من نبرات صوته.

ومن التغييرات الأخرى ما أجراه المؤلف على قول أبي حنيفة للأمير[341]:

أبو حنيفة: لعلك بالغت في تكرمتي عند القدوم لتمهد لنفسك سبيل الاعتذار عن قضاء حاجة قد ألتمسها منك.

ليصبح هكذا[342]:

أبو حنيفة: (ممازحاً) قم بنا نرجع يا أبا يوسف: فلعل الأمير بالغ في تكرمتي عند القدوم ليمهد لنفسه سبيل الاعتذار عن قضاء حاجة قد ألتمسها منه.

والصيغة الثانية أفضل في رأيي، لأنها توحي بالممازحة حين جعل أبا حنيفة يخاطب بذلك أبا يوسف، ولا يوجهها مباشرة إلى الأمير، الذي قد لا يدرك ما وراءها من المداعبة لو قيلت له مباشرة.

كذلك حذف المؤلف الجملة الأخيرة من قول الأمير لأبي حنيفة[343]:

الأمير: حاشاي يا أبا حنيفة.إنه ليسعدني أن تقضي لك عندنا حاجة. فطالما التمسنا هذا الشرف فأعيانا، اقترح يا سيدي واحتكم فإني أنا ورجالي رهن مشيئتك. قل لنا ما حاجتك؟

339– شفاعة الإمام، ص 76
340– هكذا لقي الله عمر، ص 78
341– شفاعة الإمام، ص 77
342– هكذا لقي الله عمر، ص 79
343– شفاعة الإمام، ص 77

والجملة الأخيرة التي تحتهاالخط حذفت من (جار أبي حنيفة)، وحذفها لم يخل بالمعنى إذ معناها متضمن في العبارة السابقة: "اقترح يا سيدي واحتكم فإني أنا ورجالي رهن مشيئتك". كما أن عبارة "قل لنا ما حاجتك" قد توحي أن الأمير يريد أن ينهي المقابلة مع أبي حنيفة بسؤاله عن حاجته حتى يقضيها له فينصرف، وفي هذا المعنى شيء من سوء الأدب.

كذلك غير المؤلف في الحوار الذي دار بين أبي حنيفة والأمير، فقد جاء في (شفاعة الإمام) هكذا[344]:

أبو حنيفة: جار لي أخذه عسسكم فأخلوا منه بيته ليعمروا به مكاناً في سجنكم.

الأمير: قد وهبنا لك جارك.

أبو حنيفة: ألا تنتظر حتى تعلم ما ذنبه؟

الأمير: مهما يكن ذنبه فلن أرد شفاعتك.

أبو حنيفة: مهلاً فما جئت لأشفع له ولكن لأراه.

أما في (جار أبي حنيفة) فقد ورد هكذا[345]:

أبو حنيفة: أشتهي أن أرى جاراً عزيزاً لي أخذه عسسكم.

الأمير: قد قبلنا شفاعتك يا سيدي الإمام.

أبو حنيفة: ألا تسمع أولاً ما ذنبه؟

الأمير: مهما يكن ذنبه فلن أرد شفاعتك.

أبو حنيفة: هل لي أن أراه يا سيدي الأمير؟

والتغيير طفيف كما نلاحظ، ولكنه ذو دلالة. فقد حذف المؤلف قول أبي حنيفة عن جاره: "أخذه عسسكم فأخلوا منه بيته ليعمروا به مكاناً في سجنكم"، بما فيه من إيحاء بأنه أخذ ظلماً، كما أنه غير متناسب مع ما ذكرنا من أن باكثير غيَّر مكان القبض على الجار من البيت إلى الشارع. كذلك حذف المؤلف قول أبي حنيفة: "مهلاً فما جئت لأشفع له ولكن لأراه"، وهذا مناسب لتغيير آخر أجراه المؤلف –أشرنا إليه من قبل – حين جعل أبا حنيفة يقول لأبي يوسف[346]:

344– السابق.
345– هكذا لقي الله عمر، ص 80
346– هكذا لقي الله عمر، ص 75

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نشفع له عند الأمير عيسى بن موسى.

بعد أن كان في (شفاعة الإمام)[347]:

أبو حنيفة: ويح المسكين! هلم بنا يا صاح نغدُ على أمير المدينة لنكلمه فيه.

كذلك أضفى المؤلف على كلام الأمير مزيداً من الاحترام بإضافة: "يا سيدي الإمام" في مخاطبته لأبي حنيفة، وأضفى مزيداً من الاحترام على مخاطبة أبي حنيفة للأمير بقوله: "يا سيدي الأمير".

كذلك جعل المؤلف أبا حنيفة يتذكر اسم الجار في (جار أبي حنيفة)[348]:

أبو حنيفة: اسمه عاصم بن عبد العزيز.

بعد أن كان قد سأل عنه أبا يوسف[349]:

أبو حنيفة: (ضاحكاً) ما اسمه يا أبا يوسف؟

أبو يوسف: اسمه عاصم بن عبد العزيز.

ولا شك في أن هذا أفضل، فهذا يتناسب مع المشاهد الثلاثة التي أضافها المؤلف وجعل أبا حنيفة فيها يتابع أخبار جاره وينفق عليه.

ومن الإضافات الأخرى، ذكر أن أبا حنيفة يصوم صيام داود[350]:

الأمير: هل لك أن تصيب عندنا ذواقاً؟

أبو حنيفة: أنا اليوم صائم.

الأمير: هلا وأنت مفطر يا أبا حنيفة؟

أبو حنيفة: اتفق أنني صمت اليوم.

أبو يوسف: هذا يوم صومه يا سيدي الأمير.

أبو حنيفة: (ينظر إليه منكراً) أبا يوسف !

الأمير: لا عليه يا أبا حنيفة. ليس بخافٍ علينا أنك تصوم صيام داود منذ خمس وثلاثين سنة، فهل لصاحبك هذا الفتى أن يصيب عندنا شيئاً؟

347- شفاعة الإمام، ص 75

348- هكذا لقي الله عمر، ص 80

349- شفاعة الإمام، ص 78

350- هكذا لقي الله عمر، ص 80-81

أبو حنيفة: هذا أبو يوسف يا ابن موسى، يصوم يوم أصوم ويفطر يوم أفطر.

أما في (شفاعة الإمام) فقد ورد الحوار مختصراً هكذا[351]:

الأمير: هل لك أن تصيب عندنا ذواقاً؟

أبو حنيفة: إني اليوم صائم.

الأمير: وصاحبك هذا الفتى؟

أبو حنيفة: هذا أبو يوسف، يصوم يوم أصوم ويفطر يوم أفطر.

ولا شك في أن إيراد هذه المعلومة عن أبي حنيفة تدل على فضله وتقواه، كما تدل على سبب صيامه في ذلك اليوم، إذ لم يرد في السياق –في (شفاعة الأمام) - ما يدل على أن هذا اليوم من الأيام التي يسن الصيام فيها، كالإثنين والخميس أو الأيام البيض أو غيرها من الأيام المسنون فيها الصيام.

ويطول بنا الحديث لو أخذنا نتتبع التغييرات التي أجراها المؤلف على الحوار حذفاً أو إضافةً، ولكنَّ هناك حذفاً مهماً في الحوار تنبغي الإشارة إليه. ففي (جار أبي حنيفة) يسأل عاصم أبا حنيفة عن "أفضل عمل عند الله"، فيجيب أبو حنيفة إنه "الجهاد في سبيل الله"، فيعزم عاصم على الجهاد في سبيل الله حتى يلقى الشهادة، ثم يأمر الأمير بإطلاق سراحه، فيشكره عاصم، ثم يأمر الأمير بإطلاق سراح كل من قبض مع عاصم إلى ذلك اليوم، ويشكر أبو حنيفة الأمير فيرد الأمير قائلاً[352]:

الأمير: والله يا أبا حنيفة لهذا أسعد يوم في حياتي. والله لو بعت به عمري لكنت الرابح!.

وتنتهي تمثيلية (جار أبي حنيفة) عند هذا الحد. أما في تمثيلية (شفاعة الإمام) فنجد أن الحوار يستمر كالتالي[353]:

أبو حنيفة: الفضل لعاصم بن عبد العزيز

الأمير: أجل .. لولاك يا عاصم ما أولاني أبو حنيفة شرف زيارته

أبو حنيفة: يا ابن عبد العزيز هل لي أن أوصيك؟

عاصم: حباً يا سيدي الإمام وكرامة!

351- شفاعة الإمام، ص 78

352- حار أبي حنيفة، ص 84

353- شفاعة الإمام، ص 80

أبو حنيفة: إذا ما أكرمك الله بالشهادة فلا تنس أن تشفع عند ربك لهذا الأمير الكريم .. ولجارك أبي حنيفة!.

وحذف هذه الزيادة له علاقة بحوار أضافه المؤلف إلى (جار أبي حنيفة). ففي (شفاعة الإمام) يقترح أبو حنيفة على عاصم أن ينطلق إلى الثغور ليجاهد في سبيل الله، متخذاً من البيت الذي كان يردده عاصم مدخلاً لذلك[354]:

عاصم: أنشدك الله إلا ما أرشدتني إلى أفضل عمل عند الله لأقوم به ؟

أبو حنيفة: وإن شق عليك ؟

عاصم: وإن شق علي.

أبو حنيفة: كنت تردد يا عاصم:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهةٍ وسِدادِ ثغرِ

عاصم: أجل يا سيدي الإمام.

أبو حنيفة: فهذه ثغور بلاد الإسلام لا ترد من ينتدب للدفاع عنها من فتيان المسلمين !

عاصم: (يهتف فرحاً) أجل والله يا سيدي الإمام لئن خرجت من هذا الحبس معافى لأنطلقن إلى ثغر من تلك الثغور فأجاهدن في سبيل الله حتى ألقى الشهادة !

ولكن في (جار أبي حنيفة)، يدور الحوار بينهما هكذا[355]:

عاصم: أرشدني إلى أفضل عمل عند الله لأقوم به.

أبو حنيفة: وإن شق عليك ؟

عاصم: وإن شق علي.

أبو حنيفة: الجهاد في سبيل الله يا عاصم.

عاصم: إذن والله لأجاهدن في سبيل الله حتى ألقى الشهادة.

أبو حنيفة: أنت ذو أهل وعيال يا عاصم، ففي هؤلاء فجاهد.

عاصم: إني أوثر الجهاد في سبيل الله.

أبو حنيفة: الجهاد في سبيل أهلك وأولادك جهاد في سبيل الله.

354- شفاعة الإمام، ص 79- 80

355- حار أبي حنيفة: ص 84

فأبو حنيفة يرد على سؤال عاصم عن "أفضل عمل عند الله" بأنه "الجهاد في سبيل الله"، فيفهم عاصم أن الجهاد هو القتال في الثغور، فيوضِّح له أبو حنيفة أن قصده بالجهاد في سبيل الله المعنى العام للجهاد، وأن سعي عاصم ليعيل أهله وأولاده- وقد ذكرنا أن باكثير أضاف للجار عيالاً في (جار أبي حنيفة) - هو جهاد في سبيل الله، وبالتالي لم يبق للوصاية بأن يشفع له وللأمير عند الله من موضع.

وهذا فهم متطور من باكثير لمفهوم الجهاد، إذ قصره في (شفاعة الإمام) على القتال في الثغور، متناسياً حال أسرة عاصم من بعده. فكانت نظرته للجهاد على أنه الجهاد في الأهل متسقة مع أحداث التمثيلية، إذ كان عاصم منشغلاً عن الاهتمام بأهله بشرب الخمر، فلم يشأ باكثير أن يجعله بعد أن يتوب ينشغل عنهم بالقتال في الثغور، فجعله يجاهد في إعالتهم والنفقة عليهم. وهذا متسق مع نظرة الإسلام الشاملة للجهاد على أنه يشمل الجهاد في رعاية الأهل. فمن ذلك ما رواه البخاري في صحيحه[356]:

"جاء رجل إلى النبي صلى الله عليه وسلم فاستأذنه في الجهاد، فقال: (أحي والداك)؟. قال: نعم، قال: (ففيهما فجاهد)".

ومن ذلك أيضاً ما رواه المنذري في (الترغيب والترهيب)[357]:

"مر على النبي صلى الله عليه وسلم رجل فرأى أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم من جلده ونشاطه فقالوا يا رسول الله ! لو كان هذا في سبيل الله. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن كان خرج يسعى على ولده صغاراً فهو في سبيل الله، وإن كان خرج يسعى على أبوين شيخين كبيرين فهو في سبيل الله، وإن كان خرج يسعى على نفسه يعفها فهو في سبيل الله، وإن كان خرج يسعى رياء ومفاخرة فهو في سبيل الشيطان".

أسباب النكوص:

ونجمل هنا أسباب النكوص بعد أن فصلناها من خلال الموازنة بين النصين، فنجدها تنحصر في الأمور الآتية: اتسعت الأحداث وأضيفت مشاهد جديدة، زادت

356- الراوي: عبدالله بن عمرو بن العاص- المحدث: البخاري - المصدر: صحيح البخاري - الصفحة أو الرقم: 3004 (موقع الدرر السنية)

357- الراوي: كعب بن عجرة - المحدث: المنذري - المصدر: الترغيب والترهيب - الصفحة أو الرقم: 107/3 (موقع الدرر السنية)

القصة وضوحاً وتشويقاً وبينت أن اهتمام أبي حنيفة بجاره سابق لحبسه. ويوجد تغيير حول مفهوم الجهاد الذي نصح أبو حنيفة جاره به، فقد كان مقتصراً على القتال في الثغور ثم اتسع ليشمل إعالة العيال والإنفاق عليهم. كما يوجد تغيير في صيغة الحوار بين أبي حنيفة وتلميذه أبي يوسف جعلت أبا يوسف أكثر تأدباً مع أستاذه. كما حذف المؤلف جزءاً من الحوار على لسان أبي حنيفة فيه انتقاص من تلميذه النجيب أبي يوسف. كما رأينا أن المؤلف قد غير في بعض حوارات التمثيلية ليغير من دلالات بعض العبارات، وهذا غير التغيير الذي أجراه المؤلف لاستبدال الألفاظ المأنوسة بالألفاظ الغريبة، كما سنشير في موضعه من هذا الكتاب.

2 - أصحاب الغار:

تتناول التمثيلة قصة ثلاثة من بني إسرائيل لجأوا إلى غار ليحميهم من المطر، فسقطت صخرة وسدت عليهم باب الغار. وأصل التمثيلة حديث النبي (صلى الله عليه وسلم) الذي رواه عبد الله بن عمر (رضي الله عنهما)، ونصه كما ورد في كتاب رياض الصالحين[358]:

"عن أبي عبد الرحمن عبد الله بن عمر بن الخطاب رضي الله عنهما قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: انطلق ثلاثة نفر ممن كان قبلكم حتى آواهم المبيت إلى غار فدخلوه، فانحدرت صخرة من الجبل فسدت عليهم الغار فقالوا إنه لا ينجيكم من هذه الصخرة إلا أن تدعوا الله تعالى بصالح أعمالكم، قال رجل منهم اللهم كان لي أبوان شيخان كبيران وكنت لا أغبق قبلهما أهلاً ولا مالاً فنأى بي طلب الشجر يوماً فلم أرجع إليهما حتى ناما فحلبت لهما غبوقهما فوجدتهما نائمين، فكرهت أن أوقظهما وأن أغبق قبلهما أهلا أو مالا فلبثت والقدح على يدي أنتظر استيقاظهما حتى برق الفجر والصبية يتضاغون عند قدمي فاستيقظا فشربا غبوقهما، اللهم إن كنت فعلت ذلك ابتغاء وجهك ففرج عنا ما نحن فيه من هذه الصخرة فانفرجت شيئاً لا يستطيعون الخروج منه قال الآخر اللهم إنه كانت لي ابنة عم كانت أحب الناس إلي وفي رواية: كنت أحبها كأشد ما يحب الرجال النساء فأردتها على نفسها فامتنعت مني حتى ألمت بها سنة من السنين فجاءتني فأعطيتها عشرين ومائة دينار على أن تخلي بيني وبين نفسها

[358] - النووي، يحيى بن شرف: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مكتبة الغزالي، دمشق-بيروت، د.ت. ص 16-17

ففعلت، حتى إذا قدرت عليها وفي رواية فلما قعدت بين رجليها قالت اتق الله ولا تفض الخاتم إلا بحقه، فانصرفت عنها وهي أحب الناس إلي وتركت الذهب الذي أعطيتها اللهم إن كنت فعلت ذلك ابتغاء وجهك فافرج عنا ما نحن فيه، فانفرجت الصخرة غير أنهم لا يستطيعون الخروج منها وقال الثالث اللهم استأجرت أجراء وأعطيتهم أجرهم غير رجل واحد ترك الذي له وذهب فثمرت أجره حتى كثرت منه الأموال فجاءني بعد حين فقال يا عبد الله أد إلي أجري، فقلت كل ما ترى من أجرك من الإبل والبقر والغنم والرقيق فقال يا عبد الله لا تستهزئ بي فقلت لا أستهزئ بك، فأخذه كله فاستاقه فلم يترك منه شيئاً اللهم إن كنت فعلت ذلك ابتغاء وجهك فافرج عنا ما نحن فيه فانفرجت الصخرة فخرجوا يمشون. متفق عليه".

بين الحديث والتمثيلية:

لعل من المفيد أن نوازن بين القصة كما وردت في الحديث الشريف وكما وردت في التمثيلية. فنلاحظ أولاً أن باكثير قد التزم بنص القصة كما وردت في الحديث الشريف ولم يغير شيئاً من أحداثها ولم يخرج عن مضمونها. على أنه قد أضاف إلى القصة بعض الإضافات التفصيلية التي رآها ضرورية بما لا يتعارض مع النص الأصلي للقصة، وتتطلبه طبيعة العمل التمثيلي. فمن ذلك أنه أعطى شخصيات القصة أسماء بينما لم ترد لهم أسماء في نص الحديث. وقد رأي باكثير ذلك ضرورياً لتمثيلية حوارية فلابد أن يكون لأصحابها أسماء يتنادون ويتعارفون بها. وقد جاءت الأسماء متسقة مع أحداث القصة ومتناسبة مع القوم الذين جرت فيهم هذه القصة وهم بنو إسرائيل. فجاءت الأسماء: هارون، يوسف، إليشع، سارة .. إلخ وهي من الأسماء المعروفة والمتداولة بين بني إسرائيل.

الأمر الآخر هو أن باكثير قد أضاف بعض التفصيلات التي رآها تفسر بعض الأحداث وتجيب على بعض التساؤلات التي قد تطرأ على ذهن من يسمع الحديث أو يقرأ التمثيلية أو يشاهدها. فمن ذلك مثلاً أن قارئ الحديث قد يتساءل: إذا كان الرجل الثاني قد أراد من ابنة عمه التي أحبها كأشد ما يكون الحب، أراد منها أن تمكنه من نفسها بالحرام فأبت، حتى ألمت بها سنة فاضطرت للاقتراض منه فاشترط عليها أن تمكنه من نفسها ففعلت، فهذا يدل على أنه كان ذا مال، فلماذا

لم يتزوجها ما دام يحبها أشد الحب؟ وحين لم يستطع أن يحصل عليها بالحرام فما الذي منعه من الحصول عليها بالحلال؟

إن الحديث لا يجيب على هذا التساؤل، أما باكثير فقد سأل نفسه هذا السؤال ثم افترض الإجابة وهي أن المرأة متزوجة، ولذلك لم يكن للرجل من سبيل إليها إلا سبيل الحرام. لذلك جعلها باكثير متزوجة، وجعلها توافق على أن تمكن الرجل من نفسها مقابل المال بعلم زوجها، مما أعطى أحداث القصة تشويقاً وأضفى عليها الطابع المأساوي الذي يصور مدى الحاجة التي وصلت إليها المرأة حتى رضيت –وهي الشريفة العفيفة – أن تتنازل عن شرفها مقابل المال، وأن ذلك كان بعلم الزوج الذي بلغت به الحاجة حد أن يقبل بالفاحشة في أهله مقابل المال.

كل هذا يصور مدى عفاف هذه المرأة وأنها لم توافق على التنازل عن شرفها إلا لضغط الحاجة التي وصلت بها إلى حد القبول ببيع عرضها مقابل المال، ووصلت بزوجها حد أن يرضى بالفاحشة في أهله، كي يحصل على ما يطعم به صبيته الجائعين. وفي جعلها ذات عيال، ما يزيد من تصوير ضغط الحاجة عليها وعلى زوجها، فلو كان الأمر يتعلق بها وبزوجها فقط، فلربما آثرا الموت جوعاً على التفريط في الشرف، ولكن عاطفة الأمومة والأبوة هي التي جعلتهما يريان في هذا التنازل عن الشرف السبيل الوحيد لإطعام هؤلاء الصبية الذين يتضاغون جوعاً، حتى لا يموتوا من الجوع.

ومن الأسئلة التي قد تثور في ذهن قارئ الحديث أيضاً: ما سبب عدم دفع الرجل الثالث أجرة الأجير حتى ذهب ثم عاد يطالبه بها؟ وقد أجاب باكثير على ذلك إجابة منطقية بأن جعل الرجل الثالث يختلف مع الأجير حول أجرته فيغضب الأجير ويرفض استلام هذه الأجرة التي رآها أقل مما يستحق. ثم تلم به حاجة بعد سنوات فيعود لأخذ الأجرة التي رفضها قبل ذلك، فيتفاجأ بأن الرجل ثمرها له ونماها. وقد أعطت هذه الإضافة – علاوة على تفسير سبب عدم استلام الأجرة في البداية - أعطت الأحداث إثارة وجعلت فعل الرجل الثالث أكثر كرماً وأمانة، حيث جعلت هذا الأجير يحصل على أضعافٍ مضاعفة من الأغنام والماشيةبدلاً من الأجر الحقير الذي استقله في البداية.وقد دأب باكثير في العديد من هذه التمثيليات التاريخية إلى تفسير

بعض الأحداث وسد الثغرات في القصص التاريخية، وقد فصلنا ذلك في دراسة سابقة[359].

موازنة بين النصين:

إذا انتقلنا إلى الموازنة بين النص المنشور في المجلة والنص المنشور في الكتاب، فسنجد عدة تعديلات. التعديل الأول الذي يلفت الانتباه في النص المنشور في الكتاب لهذه التمثيلية هو التفصيل في وصف المشهد. فبينما نجد وصف المشهد الأول في النص المنشور في المجلة لا يزيد على ثلاث كلمات: "رعد قاصف ومطر"[360]، نجد الوصف في الكتاب مفصلاً[361]:

"(المنظر: واد ضيق بين جبلين. "السماء مجللة بالسحاب الداكن" والرعد يقصف بشدة والمطر يهمي بغزارة) (ثلاثة رجال يمشون في الوادي وهم يتلفتون نحو الجبل ونحو السماء في وجل. اثنان منهم قد سبقا يعدوان والثالث يمشي متمهلاً كأنه يفكر في طريقة للنجاة)".

وكذلك أضاف المؤلف وصفاً عندما ينتقل المشهد إلى منزل كل من الثلاثة عندما يحكي قصة عمله الذي يتقرب به إلى الله، مثل: "(ينتقل المشهد إلى بيت هارون) (هارون واقفاً وبيده صفحة من اللبن وأمامه زوجته حنة)"[362]، ثم "(عود إلى الغار)" ..إلخ.

كذلك أضاف المؤلف وصفاً لم يكن موجوداً في النص المنشور في المجلة عندما ذكر قصة يوسف مع ابنة عمه، حين أخبرته أن زوجها وافق أن تهب نفسها ليوسف مقابل المال خشية أن يموت أطفاله من الجوع: "(يتغير وجه يوسف ولكنه يغالب شعوره هذا ويأخذ بيد المرأة)"[363]. ولا شك في أن هذا الوصف أعطى تمهيداً لاستيقاظ ضمير يوسف بعد ذلك وتركه المرأة خوفاً من الله بعد أن ظفر بها.

359– الزبيدي، عبد الحكيم : المسرحيات التاريخية القصيرة بين الفن والتاريخ ، ضمن كتاب: علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على ميلاده، مرجع سابق، ص ص187-210

360– أصحاب الغار، مجلة المسلمون، العدد السابع السنة الثالثة- رمضان 1373هـ/ مايو 1954م، ص 59

361– باكثير، علي أحمد: أصحاب الغار، ضمن مجموعة: هكذا لقي الله عمر، مكتبة مصر، د.ت، ص 45

362– السابق، ص 49

363– هكذا لقي الله عمر: أصحاب الغار، ص 52

التعديل الآخر الذي أجراه المؤلف هو أنه سمَّى ابنة العم في النص المنشور في المجلة "أليشبع"[364]، بينما اغفل ذكر اسمها في النص المنشور في الكتاب وجعل يوسف يناديها بـ "الحبيبة". ولعل المؤلف تنبه إلى أن ترك تسميتها أولى لما في ذلك من الستر عليها وعدم فضحها. بينما أبقى أسماء زوجتي هارون ومتى كما في النص الأول.

وهناك نصان آخران للمؤلف نشرا أيضاً في مجلة (المسلمون) ونشرا مرة أخرى في المجموعة نفسها (هكذا لقي الله عمر) ولكن المؤلف أعاد نشرهما كما هما دون أي تغيير، وهما: (البيت العتيق)[365]، و(المشرك الأول)[366]. أما التمثيلية السابعة في المجموعة وهي (إمام عظيم)[367]، التي تتناول طرفاً من سيرة ابن تيمية رحمه الله، فلم يتم العثور على نص منشور لها في أعداد مجلة (المسلمون) التي اطلعت عليها، فلعلها لم تنشر من قبل.

ولباكثير مجموعة أخرى تحوي سبع تمثيليات تاريخية تحمل عنوان أولاها وهو (من فوق سبع سموات)[368]، صدرت عن دار المعارف سنة 1973م. ولم يتضح لي فيما أطلعت عليه من مراجع ما إذا كان قد سبق نشرها أو نشر بعضها من قبل في إحدى الصحف أو المجلات. كما أن هناك العديد من التمثيليات التي وجدت مخطوطة ونشر بعضها في مجلة الفيصل السعودية بعد وفاة باكثير بأكثر من عشرين عاماً[369].

أسباب النكوص:

وهكذا يتضح لنا أن أسباب النكوص في هذه التمثيلية تكمن في رغبة المؤلف في إثراء العمل بالتفصيل في وصف المشاهد؛ بالإضافة إلى معنى جديد أضافه للأحداث جعلها أكثر تشويقاً ومنطقية، وهو تغير وجه يوسف عندما علم أن المرأة قد رضيت أن تسلمه نفسها بموافقة زوجها، بعد أن بلغت بهما الفاقة حداً خشيا فيه

364- أصحاب الغار، مجلة المسلمون، ص 64

365- مجلة المسلمون، العدد العاشر، السنة الثانية، ذو الحجة 1372هـ/أغسطس 1953م، ص 58

366- مجلة المسلمون، العدد الثالث، السنة الثالثة، جمادى الأولى 1373هـ/يناير 1954م، ص 63

367- هكذا لقي الله عمر، إمام عظيم، ص 85

368- باكثير، علي أحمد: من فوق سبع سموات، دار المعارف، سلسلة إقرأ، 1973م.

369- انظر مجلة الفيصل السعودية: الأعداد: 168-179، 183، 188-189، 195، 202،200،197، الأعوام 1990-1993م.

على أطفالهما من الهلاك. كذلك فقد ستر المؤلف اسم هذه الزوجة بعد أن صرح به في النص القديم، وهذا مبدأ إسلامي كريم حيث يأمر الله بالستر على أهل المعاصي؛ وفي ذلك يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم):"من ستر مسلما ستره الله في الدنيا والآخرة"[370].

3 - تمثيليات سياسية عُدلت عند النشر في كتاب:

لباكثير مجموعة تمثيليات سياسية كان ينشرها تباعاً في صحيفة (الإخوان المسلمون) ومجلة (الدعوة) في الأربعينات والخمسينات من القرن الميلادي الماضي. وهي تمثيليات سياسية في قالب فكاهي تتناول الأحداث السياسية الجارية في تلك الأيام، وأبطالها شخصيات حقيقية. وتختلط فيها الأحداث الواقعية بالخيال وتحمل تفسير الكاتب لتصرفات تلك الشخصيات والتهكم بها والسخرية منها[371]. وتقوم فكرتها على منهج مسرحة الأحداث الجارية والأخبار التي تحملها الصحف، وتحمل فكرة الكاتب وموقفه منها[372]. وتعد نوعاً من دراما (الأوتشرك) "وهي عبارة عن منشور سياسي، أو تقرير سياسي درامي، يمهد الرأي العام، بإطلاعه على ما يجري من أحداث، لذا كان مجال نشرها هو الصحف اليومية"[373].

وقد أصدر باكثير مجموعة تحتوي على اثني عشرة تمثيلية منها في كتاب جعل عنوانه (مسرح السياسة)[374]، وقد جعل له عنواناً فرعياً هو "تصوير فني للكفاح العربي الإسلامي ضد الاستعمار". وصدَّر المجموعة بقول الله تعالى: (وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُبْلِسُ الْمُجْرِمُونَ❖وَلَمْ يَكُن لَّهُم مِّن شُرَكَائِهِمْ شُفَعَاء وَكَانُوا بِشُرَكَائِهِمْ كَافِرِينَ)[375]. وقدم لها بمقدمة موجزة جاء فيها[376]:

"ألح علي كثير من إخواني ممن قرأوا التمثيليات السياسية التي كنت أنشرها في جريدة (الإخوان المسلمون) الغراء فيما بين (1945 -1948) أن أجمعها

370- الراوي:أبو هريرةالمحدث:الألباني - المصدر:صحيح ابن ماجه - خلاصة حكم المحدث:صحيح. (موقع الدرر السنية)

371- الزبيدي، عبد الحكيم : اليهود في مسرح علي أحمد باكثير، دار الفكر، دمشق، 2009، ص 75.

372- سلامة، مديحة عواد (الدكتورة): مسرح باكثير، دراسة نقدية، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م.، ص353

373- سلام، أبو الحسن: مسرح باكثير السياسي بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، ضمن أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، الجزء الأول، ص 265

374- صدرت طبعته الأولى سنة 1952م.

375- سورة الروم، الآيات 12-13

376- باكثير، علي أحمد: مسرح السياسة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.، المقدمة، ص 5.

في كتاب ليستعيدوا قراءتها، وليقرأها من لم يطلع عليها من قبل، فلم يسعني إلا النزول على رغبتهم الكريمة.

و لما كان من المتعذر جمع تلك التمثيليات كلها في كتاب واحد، إذ يبلغ عددها زهاء خمسين تمثيلية، فقد اقتصرت في هذا الجزء على بضع عشرة منها، مؤملاً أن أتمكن من نشر الباقي في أجزاء أخرى إن شاء الله.

وسيرى القارئ أن هذه التمثيليات وإن كانت مستوحاة من ظروف وحوادث قد صارت في ذمة الماضي، إلا أن مغازيها والقيم التي ترمز إليها في محاربة الاستعمار بشتى صوره وألوانه، ومن جميع دوله وأعوانه، باقية كما هي على مدى الأيام. فضلاً عن القيمة الفنية لهذا اللون الجديد من أدبنا التمثيلي الساخر مما أكل الحكم في ذلك للقارئ نفسه".

ويجدر بنا في البداية أن نناقش بعض ما ورد في المقدمة. فهو أولاً يشير إلى التمثيليات التي كان ينشرها في جريدة (الإخوان المسلمون). وكان باكثير قد بدأ بنشر تلك التمثيليات بالفعل في جريدة (الإخوان المسلمون)، ولما أغلقت، أخذ ينشرها في مجلة (الدعوة) التي صدرت في أوائل الخمسينات[377]. ويبدو أنه حين أعد هذا الكتاب للنشر لم يكن قد بدأ في النشر في مجلة (الدعوة) أو لم تكن (الدعوة) قد صدرت بعد.

الأمر الآخر هو أنه أشار إلى أنه نشر تلك التمثيليات فيما بين (1945 -1948). ولكن بالرجوع إلى تاريخ جريدة (الإخوان المسلمون) تبين أنها صدرت جريدة يومية سنة 1946م[378].

وقد ذكر باكثير في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)[379] وهو عبارة عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة معهد الدراسات العربية العالمية، ذكر أن تمثيلية (سأبقى في البيت الأبيض) هي أول ما كتبه في هذه السلسلة، وشجعه القبول الذي حظيت به على الاستمرار في كتابة هذا النوع من

377- صدر العدد الأول من مجلة الدعوة في 22من ربيع الثاني 1370هـ الموافق 30يناير1951م، وتوقفت في 24 من ربيع الثاني 1373هـ، الموافق 1ديسمبر1953م (موقع ويكيبيدا الإخوان المسلمون http://www.ikhwanwiki.com)

378- صدرت "جريدةالإخوان المسلمون" اليومية في 3 جماد الآخر 1365هـ، الموافق 5 مايو1946، ورأس تحريرها الأستاذ زكريا خورشيد حتى العدد 383 الذي صدر في 20 يوليو1947م، حيث انتقلت رئاسة التحرير للأستاذ صالح عشماوي، وظلت الجريدة تصدر حتى توقفت في 2 من صفر 1368هـ الموافق 3 ديسمبر1948م. (ويكيبيدا الإخوان المسلمون).

379- صدرت طبعته الأولى سنة 1958م، عن جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية.

التمثيليات[380]. وبالرجوع إلى جريدة (الإخوان المسلمون) تبين أن هذه التمثيلية قد نشرت بتاريخ 1946/10/26م. وعليه، فلا شك في أن قول باكثير في المقدمة إنه بدأ نشرها سنة 1945م هو سهو منه.

الأمر الآخر، هو قوله إنها "زهاء خمسين تمثيلية"، وبالرجوع إلى التمثيليات التي أعدها الدكتور محمد أبوبكر حميد للنشر نجد أن عدد التمثيليات التي يقع تاريخ نشرها في الفترة بين (1946 -1948) هو (39) تمثيلية فقط، فلعل هناك ما هو مفقود منها.

وأخيراً، فقد ذكر باكثير في المقدمة أن الكتاب يحتوي "على بضع عشرة" تمثيلية. والمشهور أن البضع يبدأ من الثلاثة. ولكنا نجد الكتاب يحتوي على اثنتي عشرة تمثيلية فقط. ولعل هذا هو السبب الذي جعل بعض الباحثين يتوهم أن عدد تلك التمثيليات المنشورة في كتاب (مسرح السياسة) هو ثلاث عشرة تمثيلية[381].

ولكنا بالرجوع إلى (لسان العرب)، نجدهبعد أن يقول[382]:

"والبَضْع والبِضْعُ، بالفتح والكسر: ما بين الثلاث إلى العشر، وقيل: البضع من الثلاث إلى التسع، وقيل من أَربع إلى تسع؛ قال الفراء: البِضْع ما بين الثلاثة إلى ما دون العشرة؛ وقال شمر: البضع لا يكون أَقل من ثلاثة ولا أَكثر من عشرة".

نجده بعد ذلك يقول:

"وقال أَبو عبيدة: البِضع ما لم يبلغ العِقْد ولا نصفه؛ يريد ما بين الواحد إلى أَربعة".

ويبدو أن باكثير اختار رأي أبي عبيدة في البضع. والتمثيليات التي حواها الكتاب هي، علىالترتيب: (السكرتير الأمين)، (نقود تنتقم)، (الصرح الشامخ)، (نشيد المارسيليز)، (راشيل والثلاثة الكبار)، (ليلة 15 مايو)، (معجزة إسرائيل)، (بين أطلال ألبانيا)، (حفلة التكريم الكبرى)، (رئيس وزارة أم سائق سيارة)، (اللهم حوالينا ولا علينا)، (المقراض).

380- باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د.ت.، ص 26

381- وزان،عدنان: اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1410هـ/1990م، ص 189

382- مادة (بضع)

وقد تسنى لي الاطلاع على نصوص معظم هذه التمثيليات المنشورة في جريدة (الإخوان المسلمون)[383]. وبمقارنة النصوص المنشورة في الجريدة –التي اطلعت عليها وعددها تسعة - بتلك المنشورة في كتاب (مسرح السياسة) لاحظت تطابق هذه النصوص، فيما عدا تغيير طفيف في اسم بطل تمثيليتي: (السكرتير الأمين)، و(نقود تنتقم)، سنتناوله بعد قليل، وتغيير طفيف في عنوان تمثيلية (اللهم حوالينا ولا علينا) سنشير إليه في الفصل الخامس الذي خصصناه لنكوص العناوين واللغة.

السكرتير الأمين ونقود تنتقم:

هاتان التمثيليتان هما حلقتان في قصة واحدة، بطلها المسيو تريجفي لي[384] أول أمين عام للأمم المتحدة. وقد سخر منه باكثير في هاتين التمثيليتين وصوره متحيزاً للصهيونية ضد العرب.

السكرتير الأمين:

تدور أحداث هذه التمثيلية في منزل المسيو تريجفي لي سكرتير هيئة الأمم المتحدة بليك ساكس، حيث نجده يعود إلى منزله محملاً بنقود يسارع إلى إيداعها في الخزينة. وحين تسأله زوجته عن مصدر هذه النقود، يخبرها أنها راتبه قد قبضه قبل أول الشهر حتى يسلم من النشالين الذين يترصدون الناس أول الشهر. وحين سألته زوجته لماذا إذن لا يودع نقوده في البنك طالما هو خائف عليها من اللصوص، يجيب إنه يودع راتبه في الخزينة ويودع في البنك ما يأتيه من وراء ذلك، دفعاً للريبة. وحين تسأله عن هذا المصدر الذي يحصل منه على النقود يخبرها – بعد حوار ساخر تخشى فيه زوجته أن يكون مصدر النقود امرأة تعشق زوجها - أن مصدرها رجل وليس امرأة، وحين تسأله عن اسمه يخبرها أن اسمه "موسيه شرتوك" وأنه قادم إليه لزيارته بعد قليل.

وفي المشهد الثاني يستقبل المسيو تريجفي لي المستر شرتوك في حجرة خاصة بمنزله، وبعد أن يسلمه ربطة من المال يدور بينهما حوار نفهم منه أن المسيو لي متحيز

[383]- حصلت على نسخة عن تلك التمثيليات من الدكتور محمد أبوبكر حميد، الأمين على تراث باكثير.

[384]- تريغفي هالفدان لي (ويعرف اختصارا ب ترجفي لي، وبالنرويجية: Trygve Halvdan Lie)؛ (16 يوليو1896 - 30 ديسمبر1968) نرويجي الجنسية أول من شغل منصب أمين عام الأمم المتحدة وذلك للفترة من 1946 - 1952. (عن ويكيبيديا).

للصهاينة ولكنهم يطالبونه بالمزيد. وتبلغ سخرية باكثير بالمسيو لي حدها حين يجعله يقول للمستر شرتوك[385]:

السكرتير: واقلة حيلتاه! ماذا أصنع ليرضى عني هذا الشعب الحبيب؟ لقد صنعت كل شيء في سبيلكم حتى ليخيل إلي أحياناً أنني لست سكرتير هيئة الأمم المتحدة وإنما أنا سكرتير الوكالة اليهودية أو سكرتير الجمعية الصهيونية العالمية. والله لولا خوفي على مصلحة قضيتكم لجهرت بهذا الرأي على رؤوس الأشهاد وعلى رغم أنوف العرب وإن كانت نقودهم تصل إلى يدي كل شهر.

وفي المشهدين الثالث والرابع توقظه زوجته في الهزيع الأخير من الليل وهي تقول له إنها سمعت صوتاً يصدر من الخزينة. وحين يذهب معها إلى الخزينة لا يسمع شيئاً ولكنها تؤكد له أنها سمعت صوتاً من داخل الخزينة.

نقود تنتقم:

وهي استكمال للتمثيلية السابقة وتدور أحداثها أيضاً في منزل المسيو تريجفي لي بليك ساكس. وفي المشهد الأول تخبره زوجته أنها سمعت النقود العربية في خزانة الحديد تتكلم وتتوعد بالانتقام من المسيو لي لتحيزه للصهيونية، ولكن زوجها يسخر منها ويقول لها إن هذه أوهام. وفي المشهد الثاني يأخذها زوجها إلى مستشفى الأمراض العقلية فيؤكد له الأطباء أنها سليمة العقل.

وفي المشهد الثالث نجد "المسيو تريجفي لي يتقلب على فراشه متألماً من مغص ورياح تقرقر في بطنه وهو يشكو ويتأوه وعنده زوجته تحاول عبثاً أن تخفف عنه". ويدور حوار بينه وبين زوجته تخبره أن ما أصابه هو انتقام النقود العربية الذي توعدته به، ولكنه يسخر منها. ثم يزوره الطبيب ويسأله عن حاله فيجيب أن بطنه لم يلن، ولم يخرج منه ريح، وأن زيت الخروع الذي وصفه له لم يجد شيئاً، فيأمره الطبيب بمضاعفة كمية الزيت،ويوصيه أن يشرب منه برميلاً كل ليلة.

وفي المشهد الرابع يدور حوار بين أربعة أطباء وهم حائرون في هذا المرض الغريب الذي لم يجد معه برميل زيت من الخروع الذي "لو أعطي لفيل لجرف كل ما في

[385]- باكثير، علي أحمد: مسرح السياسة، مرجع سابق، ص 11

بطنه ولما أبقى فيه شيئاً". وتبلغ السخرية بباكثير حدها حين جعل أحد الأطباء يقول[386]:

الأول: يخيل إلي وأنا أنظر بالأشعة خلال بطنه أن لفضلات الطعام عقلاً خاصاً تتقي به الدواء المسهل بطرق عجيبة، فهي تلتصق بالأمعاء الدقاق وبألياف المعدة لصوقاً شديداً حتى يمر المسهل ويخرج، فتبرز حينئذ من مكانها وتستحيل إلى أهوية وغازات!"

وفي المشهد الخامس نجد المستر شرتوك يعود المسيو تريجفي لي في منزله، ويطلب منه أن يضاعف جهوده لخدمة الصهيونية لأن: "القضية في خطر ومشروع التقسيم في كفة القدر"، فيطلب منه المسيو لي أن يضاعف الصهاينة عطاياهم له ليتمكن من شراء زيت الخروع، فيعد المستر شرتوك بأنهم سيستوردون له باخرة من زيت الخروع تكون تحت تصرفه. وتستمر سخرية باكثير من المسيو لي ومن الصهيونية، فيجعله يقول[387]:

السكرتير: إن بطني يا مستر شرتوك قد أصبح مثل فلسطين، تدور في داخلها معارك رهيبة، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع.. والطعام الذي آكله .. أتدري ما مثله حين يدخل في جوفي؟

شرتوك: ما مثله؟

السكرتير: مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين، فإذا هم في معمعان القتال، تتخطفهم القوات العربية من كل مكان وتعركهم عركاً، فيحاولون الخروج منها، فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبيل.. أما برميل الخروع الذي أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلاً عني فمثله كمثل القوات البريطانية التي يأتيها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة بعد زمرة.

وفي المشهد السادس والأخير، نجد المسيو تريجفي لي يطلب من صراف هيئة الأمم المتحدة أن يعزل النقود التي تصله من الدول العربية المشتركة في الهيئة حتى لا

386- مسرح السياسة، ص 28

387- مسرح السياسة، ص 30

يتسرب منها شيء إلى يده ويكون راتبه الشهري خالياً منها خلواً تاماً. فيوافق الصراف على ذلك رغم عدم تصديقه لقصة أن النقود يمكن أن تتنقم.

النكوص في التمثيليتين:

بالمقارنة بين النصين المنشورين في جريدة (الإخوان المسلمون) والنصين المنشورين في كتاب (مسرح السياسة) نجد أن التغيير الوحيد الذي أجراه باكثير هو أنه حذف اسم (المسيو تريجفي لي) سكرتير هيئة الأمم المتحدة، بعد أن كان قد صرح به في النصين المنشورين في الجريدة.

يبدأ النص المنشور في الجريدة لكلا التمثيليتين هكذا:

"في منزل المسيو تريجفي لي سكرتير هيئة الأمم المتحدة بليك ساكس"[388].

ثم يشير إليه بعد ذلك بـ"السكرتير". أما في النص المنشور في الكتاب، فتبدأ التمثيلية هكذا:

"في منزل سكرتير هيئة الأمم المتحدة بليك ساكس"[389].

ونراه يستبدل باسم (تريجفي لي) صفة "السكرتير" أو عبارة "يا سيدي"، إذا كان هناك من يخاطبه. فمن ذلك أن تقديم المؤلف للمشهد الثاني بقوله: "تريجفي لي يستقبل موسيه شرتوك"[390]، يصبح في الكتاب: "السكرتير يستقبل موسيه شرتوك"[391]. وبينما يخاطبه شرتوك في الجريدة بقوله: "اشكرك يا مسيو تريجفي لي"[392]، نراه يخاطبه في الكتاب قائلاً: "أشكرك يا سيدي"[393]. وهكذا تمضي التمثيلية على هذا النحو.

388- باكثير، علي أحمد: السكرتير الأمين، جريدة الإخوان المسلمون، 1948/3/7م، ونقود تتنقم، جريدة الإخوان المسلمون، 1948/3/14م.

389- مسرح السياسة، ص 6

390- السكرتير الأمين، مرجع سابق.

391- مسرح السياسة، ص 9

392- السكرتير الأمين، مرجع سابق.

393- مسرح السياسة، ص 9

والطريف أن اسم المسيو (تريجفي لي) لم يحذف من كل الحوارات في التمثيلتين، حيث نجد أن اسمه يتسرب خلال بعض الحوارات. فمن ذلك مثلا[394]:

"شرتوك: يؤسفني أن أصارحك يا مسيو تريجفي لي بأنك لم تصنع لنا حتى الآن شيئاً".

وأيضاً[395]:

"شرتوك: إننا لا نهتم إلا بالنتائج يا مسيو تريجفي لي .. الصفقة لا تهمنا وإنما يهمنا الربح".

وكذلك حين توقظه زوجته في الهزيع الأخير من الليل، نجدها تناديه باسمه[396]:

الزوجة: (تناديه لتوقظه) لي! لي ! قم يا لي، قم !

كما نجد باكثير يبقي على العبارات التي تشير إلى جنسية المسيو تريجفي لي النرويجية، من مثل[397]:

السكرتير: (يتثاءب) هاه .. هاه .. قابلت صديقي ومواطني المندوب النرويجي فاقترحت عليه أن يلقي محاضرة عن أعمالكم في الأرض المقدسة.

وقول الزوجة[398]:

الزوجة: تعني الجنون. . تظنني ممسوسة العقل.. فارجعني إذن إلى أهلي بالنرويج فإني لا أطيق البقاء هنا معك!

ولا ندري أحدث ذلك نتيجة سهو من المؤلف أو من الناسخ، أم أن باكثير قد قصد ذلك لينفس عما في نفسه من غيظ تجاه أول أمين عام للأمم المتحدة.

394- مسرح السياسية، ص 11
395- السابق، ص 12
396- السابق، ص 17
397- مسرح السياسية، ص 16
398- مسرح السياسية، ص 21

والغريب أن باكثير لم يحذف أياً من الأسماء الحقيقية الواردة في التمثيليات الأخرى التي حواها الكتاب، سواء اليهودية مثل: (بن جوريون)[399] و(جولدا ميرسون)[400]، أو البريطانية مثل: (المستر بيفن)[401]، أوالعربية مثل: (نوري السعيد)[402] و(صالح جبر)[403] و(مصطفى الكعاك)[404]، وغيرهم.

أسباب النكوص:

رأينا فيما سبق أن التغيير الوحيد الذي أجراه باكثير هو أنه حذف اسم (المسيو تريجفي لي) سكرتير هيئة الأمم المتحدة، بعد أن كان قد صرح به في النصين المنشورين في الجريدة.

ويبدو أن سبب ذلك هو أن باكثير لم يرد أن يقاضيه أحد لأنه يسخر أو يشنع على شخصية أول أمين عام للأمم المتحدة. يؤكد ذلك أن باكثير قد حذف اسم الرئيس الأمريكي من التمثيلية الأخيرة في المجموعة (المقراض)، حيث قدم لها هكذا:

"في مكتب الرئيس بالقصر الأبيض"[405].

وإن كان لم يتسن لي الاطلاع على نص (المقراض) المنشور في الجريدة، إلا أن هناك نصوصاً أخرى منشورة في الجريدة تصرح باسم الرئيس الأمريكي

399- دافيد بن غوريون:(16 أكتوبر 1886 - 1 ديسمبر 1973)، أوّل رئيس وزراء لدولة إسرائيل. (ويكيبيديا)
400- جولدا مائير (3 مايو 1898 - 8 ديسمبر 1978م). رابع رئيس وزراء للحكومة الإسرائيلية بين 17 مارس 1969 حتى 1974م.ولمّا مات زوجها في عام 1951م، قررت جولدا تبني اسم عبري فترجمت اسم زوجها (ميرسون) إلى العبرية (مائير). (ويكيبيدا)
401- أرنست بيفن (1881-1951) وزير الخارجية البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية.
402- نوري باشا السعيد (1887 - 1958)؛ أبرز السياسيين العراقيين أثناء العهد الملكي. (ويكيبيديا)
403- سيد صالح جبر رئيس وزراء العراق السابق في العهد الملكي. قام بتوقيع اتفاقية مع بريطانيا عرفت بمعاهدة بورتسموث أدّت إلى اضطرابات في عموم ارجاء العراق مما أدّى إلى سقوط حكومته. (ويكيبيديا)
404- مصطفى بن محمد بن العربي بن عثمان الكعاك (1893-1984)، سياسي تونسي سمي وزيرا أكبر في نهاية الأربعينات.(ويكيبيديا)
405- مسرح السياسة، ص 158

(ترومان)[406]؛ مثل: (بين واشنجتون والرياض)[407]، وهي عبارة عن مراسلة تخيلها المؤلف بين الرئيس الأمريكي (ترومان) والملك عبد العزيز آل سعود.

على أن باكثير في أولى تمثيلياته وهي: (سأبقى في البيت الأبيض)[408] كان قد حور اسم الرئيس الأمريكي (ترومان) إلى (تروفول). وإذا كانت ترجمة اسمه (True man) تعني: (الرجل الحقيقي)، فإن ترجمة الاسم الذي اختاره له باكثير (True fool) تعني: (الغبي الحقيقي). و تبدأ التمثيلية هكذا:

(المنظر: أحد مكاتب دار الرياسة بواشنجتون).

(الوقت: الساعة الخامسة بعد الظهر).

يظهر الرئيس (تروفول) جالساً في مكتبه وهو شاحب الوجه متوتر الأعصاب يحرق اللفافة تلو اللفافة

وقد جلس أمامه سكرتيره الخاص بنيامين.

406- هاري ترومان: (Harry Truman)(1884-1972م) الرئيس الثاني والثلاثون للولايات المتحدة، تولى الرئاسة بعد موت الرئيس روزفلت سنة 1945م. كان من أكثر المتحمسين والمناصرين للصهيونية.

407- باكثير، علي أحمد: بين واشنجتون والرياض، جريدة الإخوان المسلمون، 1948/4/18م.

408- باكثير، علي أحمد: سأبقى في البيت الأبيض، جريدة الإخوان المسلمون، 1946/10/26م،

الفصل الخامس: نكوص العناوين واللغة

1 - نكوص العناوين:

لم يستخدم باكثير طريقة واحدة في عنونة أعماله المسرحية والروائية، بل نجده يسلك طرائق مختلفة. فأحياناً نجده يستخدم عنواناً مفرداً، مثل: (أوزوريس) و(شلبية). وأحياناً يستخدم عنواناً مركباً من كلمتين، وهذا أيضاً ينقسم إلى أقسام عدة، فقد تكون الكلمتان صفة وموصوفاً، مثل: (الفرعون الموعود)، و(الثائر الأحمر) و(الفارس الجميل) و(الوطن الأكبر) و(شيلوك الجديد) و(الدكتور حازم) و(إبراهيم باشا) و(شعب الله المختار) و(جلفدان هانم) و(الفلاح الفصيح) و(التوراة الضائعة) و(فاوست الجديد) و(الزعيم الأوحد).

وقد تكون الكلمتان مضافاً ومضافاً إليه، مثل: (سلامة القس) و(ليلة النهر) و(عودة المشتاق) و(سيرة شجاع) و(عودة الفردوس) و(سر الحاكم بأمر الله)، و(سر شهرزاد) و(فارس البلقاء) و(مأساة أوديب) و(مسمار جحا) و(مسرح السياسة) و(إله إسرائيل)و(دار ابن لقمان) و(حبل الغسيل) و(حرب البسوس) و(أحلام نابليون) و(مأساة زينب) و(قضية أهل الربع) و(حزام العفة) و(ملحمة عمر).

وقد يتكون المقطعان من واو الندبة ومنادى مثل (وا إسلاماه). وقد يتكون العنوان من اسمين يفصل بينهما واو العطف مثل: (روميو وجولييت) و(السلسلة والغفران) و(إخناتون ونفرتيتي) و(قطط وفئران) و(هاروت ماروت) و(الدودة والثعبان) و(عرائس وعرسان).

وقد يضع لبعض أعماله عنوانين يفصل بينهما بـ (أو) التخييرية، مثل: (هُمام أو في عاصمة الأحقاف) و(سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ) و(عودة الفردوس أو استقلال إندنوسيا). وكان هذا الأسلوب شائعاً بين معاصري باكثير على نحو ما

نعرف من عناوين بعض ترجمات المنفلوطي مثل: (ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون) و(الفضيلة أويول وفرجيني)، واستخدمه العقاد أيضاً في كتابه: (مطلعالنور أو طوالع البعثة المحمدية)، واستخدمه توفيق الحكيم في: (يراكسأو مشكلة الحكم)، واستخدمه محمود تيمور كذلكفيمسرحية: (سهادأو اللحن التائه).

وقد يضع لبعض أعماله عنوانين أحدهما رئيس والآخر فرعي دون أن يفصل بينهما بـ (أو) التخييرية، كما فعل في رواية (الثائر الأحمر) حيث نشرت الطبعة الأولى منها بعنوان: (الثائر الأحمر:حمدان قرمط - قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية في الكوفة)[409]. وهي بذلك تحتوي على ثلاثة عناوين: الأول (الثائر الأحمر) والثاني (حمدان قرمط) والثالث (قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية في الكوفة) وهو وصف وشرح لمحتوى الرواية. ومن ذلك أيضاً أنه وضع لمسرحية (أبو دلامة) عنواناً فرعياً هو (مضحك الخليفة) ولأوبريت (الشيماء) عنواناً فرعياً هو (شادية الإسلام) وهناك عنوان ثالث للمسرحية نفسها بمثابة الوصف، هو (قصة السيرة المحمدية)[410]، وكذلك عنوان مسرحيته التي أعلن عن قرب صدورها وهي (إبراهيم باشا رسول الوحدة العربية)[411].

وعند صدور تلك الأعمال في طبعة جديدة قد نجد اختلافاً في العنوان أو اختصاراً لأحد العنوانين، ولا ندري على وجه اليقين أذلك من فعل باكثير نفسه أم من فعل الناشر كنوع من الاختصار. ومن ذلك مثلاً أن الطبعات المتداولة في الأسواق اليوم من تلك الأعمال التي كانت تحوي عنوانين أو أكثر وهي من نشر مكتبة مصر، نجدها تحوي عنواناً واحداً فقط، وهي: (الثائر الأحمر) و(سر الحاكم بأمر الله) و(أبو دلامة) و(شادية الإسلام) و(إبراهيم باشا)، و(عودة الفردوس). أما (هُمام أو في عاصمة الأحقاف) فقد سقطت منها (أو) التخييرية فأصبحت (هُمام في بلاد الأحقاف).والراجح لدي أن هذا الحذف والتغيير هو من فعل الناشر وليس من فعل المؤلف.

409 – اطلعت على نسخة منها مهداة للأديب وديع فلسطين،عليها إهداء موقع من باكثير بتاريخ: 1947/7/1

410 – صدرت الطبعة الأولى منها عن دار النهضة العربية، القاهرة، 1969م، بهذا العنوان: أوبريت شادية الإسلام، قصة السيرة المحمدية.

411 – انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

على أن باكثير كانأحياناً يعيد عنونة بعض أعماله إما قبل النشر أو عند إعادة النشر، وسنتناول هذه الحالات التي أشارت إليها المصادر الشحيحة التي اطلعنا عليها.

فمن الأعمال التي غير باكثير عنوانها قبل النشر رواية (وا إسلاماه)، فقد ذكر المجاهد محمد علي الطاهر في مذكراته أن باكثير وضع:

"رواية تاريخية باسم (جلنار) ليدخل بها مسابقة لدى وزارة المعارف فأشرت عليه أن يغير اسمها ويجعله (جهاد)، فاستحسن ذلك. وقد فازت هذه القصة بجائزة وزارة المعارف"[412].

وقد وردت بهذا العنوان (جهاد) في قائمة أعمال باكثير في بعض المراجع[413]. ثم غيَّر باكثير عنوانها إلى (وا إسلاماه) عندما نشرها[414].

ومن الأعمال التي غير عنوانها أثناء النشر مسرحية (الدودة والثعبان)، حيث ذكر الأستاذ عبد الله الطنطاوي أن "عنوانها المطبوع والمطموس على الغلاف هو (جيش الشعب)"[415].

ومن الأعمال التي عدل في عنوانها عند إعادة النشر أول عمل مسرحي شعري له، وهو أول عمل مسرحي له على الإطلاق، فقد جعل عنوانه في البداية: (هُمام أو في عاصمة الأحقاف)[416] ثم أعاد نشره في مطبعة الصبان بعدن سنة 1966م وغيَّر العنوانفجعله: (هُمام أو في بلاد الأحقاف).

ومن الأعمال التي غيَّر باكثير في عناوينها: (شادية الإسلام) التي كان عنوانها (بلبل الإسلام)[417]، ويبدو أنها صدرت بهذا العنوان فعلاً لأننا نجدها في قائمة (صدر للمؤلف) في آخر صفحة من (إخناتون ونفرتيتي)، طبعة دارالكتاب العربي، الصادرة سنة 1967[418]. أما التي صدرت بعنوان (شاديةالإسلام) فقد صدرت عن دار النهضة العربية سنة 1969م.

412 – الطاهر، محمد علي: في ظلام السجن، القاهرة، 1951م، أنظر: حميد، محمد أبوبكر: علي أحمد باكثير في مرآة عصره، مكتبة مصر، د.ت.، ص 46

413 – داغر، يوسف أسعد: مصادر الدراسات الأدبية، الجزء الثالث، القسم الأول، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1972م، ص 169

414 – صدرت طبعتها الأولى عن لجنة النشر للجامعيين، سنة 1944

415 – الطنطاوي،عبد الله محمود: فلسطين واليهود في مسرح علي أحمد باكثير، دار القلم، دمشق، 1418هـ/1997م، ص 26

416 – صدرت طبعتها الأولى عن المطبعة السلفية بالقاهرة عام 1934م

417 – الفيصل،سمر روحي: معجم الروائيين العرب، جروس برس، لبنان، 1415هـ/1995م، ص 294.

418 – آخر صفحة من إخناتون ونفرتيتي، طبعة دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ضمن قائمة: صدر للمؤلف.

وحين صدرت الطبعة الأولى من رواية الثائر الأحمر في مصر عن لجنة النشر للجامعيين كان هناك عنوان فرعي لها هو: (حمدان قرمط - قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية في الكوفة)[419]، ولكن باكثير حين أعاد طباعتها في بيروت عن دار الكتاب اللبناني في أخريات حياته، جعل العنوان الفرعي هكذا: (قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية والعدل الإسلامي)، فحذف "حمدان قرمط" و"في الكوفة" وأضاف "والعدل الإسلامي". على أني عثرت على طبعة أخرى للرواية صادرة عن دار الكتاب اللبناني سنة 1970م، وكان عنوانها الفرعي: (قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية) دون "العدل الإسلامي" أو "في الكوفة". وكما يتضح من تاريخ الطبعة فإنها صدرت بعد وفاة المؤلف، فلعل ذلك من تصرف الناشر.

وقد ذكر بعض من ترجموا لباكثير عناوين بعض أعمال لا نجدها اليوم بين أعماله المطبوعة، ويظهر أنها عناوين أو طبعات قديمة لأعمال عدلت عناوينها بعد ذلك. من ذلك مثلاً ما ذكره بعضهم عن مسرحية لباكثير بعنوان (مملكة السماء)[420] ولعلها مسرحية: (إخناتون ونفرتيتي). ولباكثير مسرحية مخطوطة بعنوان (لباس العفة)[421] وكان قد ورد ذكرها في بعض المراجع، ضمن الأعمال التي هي (تحت الطبع) بعنوان: (حزام العفة)[422].

أسباب النكوص:

إذا حاولنا تلمس الأسباب التي حدت بباكثير إلى تغيير عناوين بعض أعماله، فسنجد ذلك ليس فقط من قبيل التنقيح والتعديل والتجويد الذي يتعهد به باكثير أعماله قبل نشرها؛ بل نجد له انعكاسات على الرسالة التي أراد أن يرسلها للقارئ من عتبة العنوان.

[419] - اطلعت على نسخة منها مهداة للأديب وديع فلسطين،عليها إهداء موقع من باكثير بتاريخ: 1947/7/1، ولكن مجلة الكتاب أوردتها ومسرحية (إبراهيم باشا) ضمن إصدارات سنة 1948م، انظر: مجلة الكتاب، السنة 4، المجلد 7، ربيع الأول 1368هـ/يناير 1949م.

[420] - قطب،سيد: شيلوك الجديد أو قضية فلسطين، مجلة الرسالة، العدد 655، السنة 14، 17 صفر 1365هـ/21 يناير 1946م، ص 73

[421] - حميدمحمد، أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص 170

[422] - السوحي،أحمد عبد الله: علي أحمد باكثير حياته، شعره الوطني والإسلامي، مرجع سابق، ص 88، وانظر أيضاً:آخر صفحة من الطبعة الأولى من شادية الإسلام، دار النهضةالعربية، 1969

وإذا نظرنا إلى أول عمل مسرحي لباكثير، فسنجد أنه جعل عنوانه في البداية: (هُمام أو في عاصمة الأحقاف)[423] ثم أعاد نشره بعد أكثر من ثلاثين عاماً، وغيَّر تغييراً طفيفاً في العنوان—ولكنه ذو دلالة - فجعله: (هُمام أو في بلاد الأحقاف). والأحقاف هو اسم حضرموت الذي ورد في القرآن الكريم وهناك سورة في القرآن الكريم تحمل هذا الاسم وقد ورد ذكرها في الآية التي صدَّر بها باكثير مسرحيته تلك وهي قوله تعالى: (وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنذَرَ قَوْمَهُ بِالأَحْقَافِ وَقَدْ خَلَتْ النُّذُرُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ)[424]. وعاصمة الأحقاف عنى بها باكثير مدينة (سيئون) وهي مدينة أبيه وأهله وهي التي نشأ بها ودرس وتزوج. ولكنه غيَّر العنوان ليشمل كل (بلاد الأحقاف) بدلاً من أن ينحصر في (عاصمة الأحقاف). وبذلك جعل باكثير المسرحية تعالج هموم حضرموت كلها، لا مدينة (سيئون) فقط.

وإذا أخذنا رواية (وا إسلاماه) فسنجد أن الاسم الذي اختاره لها في البداية وهو (جهاد)، يحمل المعنى الذي تدور حوله الرواية وهو الجهاد في سبيل الله لصد العدوان ودحر الغزاة الذين أغاروا على البلاد الإسلامية وهم التتار والصليبيون. ويرمز باكثير بهم للقوى الاستعمارية التي كانت تحتل معظم البلاد العربية والإسلامية إبان كتابة الرواية. وقد جعل من اسم بطلة الرواية (جهاد) وهو الاسم الذي اختاره باكثير لزوجة الملك المظفر قطز التي أصبح اسمها (جلنار)، وبذلك جمع باكثير بين المغزى الذي تدور حوله الرواية وهو الجهاد في سبيل الله، وبين اسم بطلة الرواية التي جعلها باكثير تمارس فنون القتال وتفدي زوجها الملك بنفسها حين تعرضت للفارس الملثم الذي أراد أن يغتال الملك المظفر قطز خلال المعركة. وهذه رؤية متطورة لباكثير تجاه المرأة ودورها.

ثم غيَّر العنوان إلى (وا إسلاماه)، فجمع بذلك —مرة أخرى - بين التعبير عن مضمون الرواية وهو استصراخ الهمم للدفاع عن الإسلام وعن المقدسات الإسلامية التي استباحها الأعداء، وبين بطلة الرواية ودروها البطولي في الدفاع عن الدين والوطن، ذلك أن عبارة (وا إسلاماه) هي الصرخة التي أطلقتها (جلنار) وهو تجود

[423] - صدرت طبعتها الأولى عن المطبعة السلفية بالقاهرة عام 1934م

[424] - سورة الأحقاف، الآية 21

بروحها، حين سمعت زوجها الملك المظفر قطز يندبها وهو يبكي قائلاً: "وا زوجتاه وا حبيبتاه"، فقالت له وهي في السياق: "لا تقل وا حبيبتاه، بل قل وا إسلاماه"[425]. ثم جادت بروحها، فما كان من الملك المظفر إلا أن رمى خوذته واندفع إلى القتال وهو يصيح: "وا إسلاماه، وا إسلاماه"، فاستبسل الجنود في القتال فكان النصر ثمرة تلك الصيحة العظيمة التي أطلقها الملك المظفر قطز بعد أن لقنته إياها زوجه الشهيدة.

أما (بلبل الإسلام) فأرى أن باكثير غيرها إلى (شادية الإسلام) لأن (البلبل) لفظ مذكر، وباكثير يحتفي بالأنثى كثيراً في أعماله وفي عناوين أعماله. ومن ذلك – مثلاً - اختياره لاسم (شهرزاد) ليكون عنوان مسرحيته (سر شهرزاد)، وقد عاب عليه ذلك بعض النقاد[426] زاعمين أنه كان الأولى به أن يجعل العنوان (سر شهريار) لأنه كشف في المسرحية السر الذي كان يجعل (شهريار) يبني كل ليلة بفتاة عذراء ثم يقتلها في صبيحة اليوم التالي، وقد رددت على ذلك النقد وبينت السبب الذي جعل باكثير يختار اسم (شهرزاد) ليكون في عنوان المسرحية، وهو أن السر الأهم هو كيف استطاعت شهرزاد أن تنجو من مصير العذارى السابقات[427].

وأما (مملكة السماء) فقد استبدل بها باكثير (إخناتون ونفرتيتي) وذلك أوفق –في رأيي - لرغبة باكثير في إبراز اسم الأنثى على العنوان (نفرتيتي) وجعلها تتقاسم العنوان كما تتقاسم البطولة مع (إخناتون) الذي عده باكثير نبياً من الأنبياء الذين لم يقص علينا القرآن خبرهم[428]. كذلك، فإن عنوان (مملكة السماء) قد يوحي بأن هذه المملكة تقع في السماء لا على الأرض، فكان التغيير أفضل وأوفق. وأما مسرحية (حزام العفة) فلعل باكثير لاحظ ما يحتويه هذا العنوان من معنى بذيء، إذ حزام العفة هو:

"أداة تصنع من الجلد أو الحديد تستخدم لمنع حدوث اللقاء الجنسي أو الاغتصاب وهو عبارة عن طوق له قفل يلتف حول خصر المرأة فيغلق الفرج

[425]- وا إسلاماه، ص 251

[426]- الطنطاوي، عبد الله محمود: فلسطين واليهود في مسرح علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص 31

[427]- الزبيدي، عبد الحكيم : باكثير الكاتب الذي أنصف المرأة، في كتاب: علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، مرجع سابق، ص ص185-186

[428]- وذلك من خلال تصديره للمسرحية بقوله تعالى: "ورسلاً قد قصصناهم عليك من قبل ورسلاً لم نقصصهم عليك".

باستثناء فتحات ضيقة لقضاء الحاجة، ويحتفظ الزوج بمفتاحه معه، أخترع في إيطاليا عام 1400"[429].

وتغييره بعنوان (لباس العفة) فيه تخفيف من حدة السخرية، وتقليل من بذاءة اللفظ.

وأما رواية (الثائر الأحمر) فلعل باكثير قد أضاف عبارة (والعدل الإسلامي) للطبعة الثانية من الرواية ليؤكد على المعنى الذي أراده في الرواية وهو أن الرؤية الإسلامية للعدل الاجتماعي هي الأنسب وهي الأكثر قابلية للتطبيق من النظريتين الشيوعية والرأسمالية. أما العنوان الفرعي السابق (قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية في الكوفة) فلا يؤكد هذه الرؤية ولا يدل عليها، والقارئ سيتصور أن الرواية – من خلال العنوان - تصور الصراع بين الرأسمالية والشيوعية دون أن يكون للإسلام دور في القضية. ولعل ذلك هو السبب الذي جعلأحد النقاد يعد هذه الرواية تمجيداً لحركة القرامطة التي بشرت قبل ألف عام بجنة الاشتراكية – حسب تعبيره - ويشيد بهذا "العمل الروائي التقدمي الكبير الذي يعد بحق تحية معاصرة لتلك الوثبة التطورية"[430].

أما حذف عبارة (في الكوفة)، فلأن باكثير لم يكن همه حين ألف هذه الرواية أن يحكي ما حدث في الكوفة قبل ألف عام، بل أن يرمز بذلك إلى ما يجري في زمانه من دعوات وأفكار تبشر بالشيوعية وتدعو إليها، فأراد باكثير أن ينبه إلى خطورة هذه الدعوة وأن يفند مزاعمها في العدل الشامل من خلال قصة (حمدان قرمط) وثورته الحمراء.

نكوص العناوين في التمثيليات التاريخية:

ذكرنا فيما سبق أن باكثير غيَّر عنوان تمثيلية (شفاعة الإمام)، إلى (جار أبي حنيفة) عندما طبعت ضمن مجموعة في كتاب. وسنحاول تلمس أسباب النكوص التي حدث به إلى تغيير العنوان في هذه التمثيلية.

[429]- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

[430]- المقالح، عبد العزيز: قراءة في أدب اليمن المعاصر، مرجع سابق، ص 100.

ولعل من المفيد أن نشير قبل ذلك إلى أن هناك سلسلة من التمثيليات التاريخية قد نشرت بعد وفاة باكثير تحت عنوان: "من الأعمال التي تنشر لأول مرة"، وبمراجعتها تبين لي أن بعضها قد سبق نشره بعناوين أخرى. فمن ذلك تمثيلية: (بلغه يا رب عني السلام)[431]، فهي تمثيلية: (الأسير الكريم: خبيب بن عدي)[432] نفسها، و(أصدق أهل زمانه)[433]، وهي تمثيلية: (حارس البستان)[434] نفسها.

وهناك تمثيليات هي في الأصل مشاهد من (ملحمة عمر)، مثل: (في خيمة المثنى)[435]، و(رسل المسلمين بين يدي رستم)[436]. وحيث إن هذه التمثيليات قد نشرت في المجلة بعد وفاة باكثير، فإننا لا نستطيع تحديد ما إذا كانت تلك العناوين من وضع المؤلف نفسه أم من وضع الناشر، خاصة أن أحد المشاهد من (ملحمة عمر) قد نشر مرتين بعنوانين مختلفين، هما: (في خيمة المثنى)[437] و(حين يموت البطل)[438].

أسباب النكوص في (شفاعة الإمام):

يظهر أن تغيير العنوان سببه تغير محور القصة، إذ كان المحور في النص الأول هو (شفاعة الإمام) أبي حنيفة لجاره، ولكن المحور تحول في النص الثاني إلى (جار أبي حنيفة) فأصبح الجوار هو محور القصة وعليه مدارها.

ويبدو أن باكثير أراد أن يؤكد أن الدافع وراء ما قام به أبو حنيفة كان القيام بما أمر به الدين من حقوق الجوار، وقد صرَّح بذلك في التمثيلية:

عاصم: (يمضي في بكائه) تسأل عني يا سيدي وتحضر لرؤيتي، وأنت تعلم أنني أعصي الله في كل ليلة؟

431- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (202)، ربيع الآخر 1414هـ/ سبتمبر 1993م، ص ص 111-113

432- باكثير، علي أحمد: من فوق سبع سموات، مكتبة مصر، د.ت.، ص 41

433- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (197)، ذو القعدة 1413هـ/ مايو 1993م، ص ص 111-113

434- باكثير، علي أحمد: من فوق سبع سموات، مرجع سابق.، ص 143

435- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (178)، ربيع الآخر 1412هـ/ نوفمبر 1991م، ص ص 114- 116 ، وملحمة عمر، الجزء 3: كسرى وقيصر، المشهد السادس، ص 91-111

436- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (188)، صفر 1413هـ/ أغسطس 1992م، ص ص 107-109 ، وملحمة عمر، الجزء 6: رستم، المشهد السادس، ص ص 82-104

437- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (178)، مرجع سابق.

438- مجلة الفيصل، السعودية، العدد (200)، صفر 1414هـ/ أغسطس 1993م، ص 103-106

أبو حنيفة: هذا حق الجوار يا عاصم، والله وحده هو الذي يدين العباد بذنبهم فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء[439].

وهذا النص موجود أيضاً في (شفاعة الإمام) مع إضافة يسيرة:

أبو حنيفة: هذا حق الجوار يا عاصم لا يسقطه عني أنك تعصي الله في كل ليلة، فالله وحده هو الذي يدين العباد بذنوبهم فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء[440].

فنجد باكثير يحذف قول أبي حنيفة: (لا يسقطه عنك أنك تعصي الله في كل ليلة)، لأنه رأى فيه تبكيتاً أو تعريضاً بذنبه، ورأى أن في قوله: (والله وحده هو الذي يدين العباد بذنبهم..إلخ) ما يغني عن التصريح بذلك. وهكذا فإن العنوان المناسب هو (جار أبي حنيفة)، وليس (شفاعة الإمام)، فالجوار هو سبب الشفاعة، خاصة عندما يكون الجار مضافاً إلى "أبي حنيفة".

نكوص العناوين في التمثيليات السياسية:

أشرنا فيما سبق[441]، إلى أن باكثير قد أجرى تعديلاً طفيفاً في عنوان إحدى التمثيليات السياسية التي نشرها أولاً في مجلة (الإخوان المسلمون) ثم أعاد نشرها في مجموعة تحمل عنوان (مسرح السياسة).

وهذه التمثيلية هي (اللهم حوالينا لا علينا)[442]، والتعديل الطفيف الذي أجراه باكثير على العنوان هو إضافة حرف (الواو) ليصبح العنوان هكذا: (اللهم حوالينا ولا علينا)[443].

ملخص التمثيلية:

تدور أحداث التمثيلية في تونس أيام الاحتلال الفرنسي، وهي حلقة ثانية من تمثيلية (رئيس وزارة أم سائق سيارة). في المشهد الأول نجد "المقيم العام يستقبل وفداً من أعيان المدينة ووجهائها". ومن الحوار نعلم أن البلد تمر بمجاعة وقحط وأن المقيم

439- حار أبي حنيفة، ص 83

440- شفاعة الإمام، ص 79

441- انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب

442- باكثير، علي أحمد: اللهم حوالينا لاعلينا، جريدة الإخوان المسلمون، 1948/4/4م.

443- باكثير، علي أحمد: مسرح السياسة، مرجع سابق، ص 145

العام رفض قبول معونة من الجامعة العربية لأنه يعتبرها ذريعة للتدخل في شئون تونس من دول أجنبية.

وحين يحاول لسان الوفد أن يناقشه في أن الجامعة العربية لا تعتبر من الدول الأجنبية، وأنها تسعى لتحرير العرب والدفاع عن حقوقهم، يصفها المقيم العام بالفاشية، لأنها نبذت الدين واعتنقت العنصرية. وحين يرد عليه لسان الوفد[444]:

لسان الوفد: إن العرب لم ينبذوادينهم يا صاحب الفخامة.

المقيم: بل نبذوه واطرحوه، واعتنقوا الفاشية العربية. ألم تروا كيف تآمرواعلى فرنسا حتى أخرجوها من سوريا ولبنان، لا لشيء إلا لأن فرنسا كانت حريصة على أن يحتفظ السويون واللبنانيون بدينهم: المسلمون بإسلامهم والمسيحيون بمسيحيتهم. فقد أصبحوا اليوم خليطاً لا حدود بينهم ولا فوارق، وصار الشاعر المسيحي يمدح نبي الإسلام ويشيد بمجده ودينه، والشاعر المسلم يمدح المسيح ويمجد المسيحية. أرأيتم استهتاراً بالدين أكثر من هذا؟ أفيريدون منا أن نسكت لهم حتى يدخلوا هذه الفاشية إلى بلاد المغرب ليقضوا على إسلامهم الصحيح وتمسك أهلها بدينهم؟

لسان الوفد: إنكم لشديدو الحرص على الإسلام!

المقيم: لم لا؟ إن الإسلام لدين معقول، فقد أمر بإطاعة أولي الأمر، ونحن أولو الأمر في هذه البلاد. فعلى أهلها طاعتنا بحكم دينهم. ويأتي أعداء الإسلام من عرب المشرق ليغروا المغاربة بالخروج على أولي أمرهم لينسلخوا بذلك من دينهم؟ كلا والله لا نمكنهم من القضاء على الإسلام في بلاد المغرب. نحن حماة الإسلام في هذه الديار. وسنظل نحميه فيها إلى الأبد. ولن تتكرر مأساة سوريا ولبنان.

وفي المشهد الثاني يستقبل المقيم العام الكعاك رئيس الوزارة، ويستشيره في أمر الوفد، وسخط الناس من موقف الفرنسيين إزاء المجاعة التي تعصف بهم، فلا هي

444- باكثير، علي أحمد: مسرح السياسة، مرجع سابق، ص 147-148

تجد حلاً لها، ولا تقبل المعونات العربية المقدمة لهم. ويشير عليه الكعاك بإقامة صلاة الاستسقاء، "فهذه المظاهرة الدينية ستسكن النفوس الثائرة وتقطع ألسنة الشكوى من الداخل والخارج"، كما أنها تجري على سياسة "مقاومة القومية العربية بحجة مناصرة الإسلام" التي أوصى (معهد الشؤون الإسلامية بباريس) بها[445]. ولكن كاتب المقيم اعترض على الفكرة قائلاً[446]:

الكاتب: كلا يا صاحب الفخامة ولكني سألت أحد المشايخ الفقهاء عن هذه الصلاة، فأكد لي أنها ستسبب نزول الغيث حقاً وزوال القحط والمجاعة .. وهذا مما يهدد مصلحة فرنسا ويتعارض مع سياستها العليا.

المقيم: ما تقول في هذا يا مسيو كعاك؟

الكعاك: قد يخشى هذا حقاً ياصاحب الفخامة لو يؤمهم في الصلاة رجل مسلم ولكنك أنت الذي ستصلي بهم، فنأمن بذلك هطول المطر، ونؤكد في الوقت نفسه ولايتك للأمر من حيث إن ولي أمر المسلمين هو الأجدر بأن يؤمهم في مثل هذه الصلاة.

المقيم: ما ألمع ذهنك يا مسيو كعاك.

وفي المشهد الثالث نجد المطر يهطل بغزارة بعد أداء الصلاة، ويعاتب المقيم الكعاك قائلا[447]:

المقيم: ويلك يا كعاك .. لقد نزل الغيث حقاً!

الكعاك: (متضاحكاً) هذا ذنبك يا صاحب الفخامة، إذ أديت الصلاة بخشوع عظيم فلا غرو أن يهطل المطر.

وحين يطلب منه المقيم أن يجد حلاً لإيقاف المطر وإلا عاقبه، يقلب الكعاك كتاب (مختصر الخليل في الفقه) ثم يقول إنه وجد حل المشكلة[448]:

445- مسرح السياسة، مرجع سابق، ص 149

446- السابق، ص 150

447- السابق، ص 151

448- السابق، ص 154

الكعاك: لقد اهتديت إلى الدعاء الذي يقطع المطر عن جهتنا، ويصرفه إلى جهات أخرى، فقولا معي: "اللهم حوالينا ولا علينا".

المقيم والكاتب: اللهم ..

الكعاك: اللهم حوالينا .. ولا علينا .. اللهم حوالينا ولا علينا ..

الإثنان: اللهم حوالينا ولا علينا

الكعاك: أجل هكذا، دعونا الآن نأمر الناس أن يرددوا معناهذا الدعاء.

(يطل الثلاثة من شبابيك الغرفة)

الثلاثة: (يصيحون) أيها الناس رددوامعنا هذا الدعاء: اللهم حوالينا ولا علينا..

صوت (يرتفع من أعماق الوادي) أيها الناس! إن هؤلاء الفرنسيين يريدون أن يمنعوا رحمة الله عنكم، فخالفوهم في الدعاء، وقولوا بصوت واحد: اللهم علينا لا حوالينا! ..

جموع الأهالي: اللهم علينا لا حوالينا !! ..

أسباب النكوص:

التغيير الطفيف الذي أجراه باكثير على عنوان التمثيلية، ومن ثم على صيغة الدعاء الذي طلب المقيم والكعاك من الناس أن يرددوه ليقف المطر هو إضافة الواو ليصبح: "اللهم حوالينا ولا علينا"، بعد أن كان في النص المنشور في المجلة: "اللهم حوالينا لا علينا".

ويظهر لي أن السبب في ذلك هو تثبت باكثير من نص الحديث؛ إذ نجد أن الصيغة التي وردت في كتب الحديث المعتمدة هي بإثبات الواو، وهذا نص إحدى روايات البخاري للحديث[449]:

"أن رجلا جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم يوم الجمعة وهو يخطب بالمدينة، فقال: قحط المطر، فاستسق ربك. فنظر إلى السماء وما نرى من

[449]- الراوي:أنس بن مالك - المصدر:صحيح البخاري - الصفحة أو الرقم: 6093 (موقع الدرر السنية).

سحاب، فاستسقى، فنشأ السحاب بعضه إلى بعض، ثم مطروا حتى سالت مثاعب المدينة، فما زالت إلى الجمعة المقبلة ما تقلع، ثم قام ذلك الرجل أو غيره، والنبي صلى الله عليه وسلم يخطب، فقال: غرقنا، فادع ربك يحبسها عنا، فضحك ثم قال: (اللهم حوالينا ولا علينا). مرتين أو ثلاثا، فجعل السحاب يتصدع عن المدينة يمينا وشمالا، يمطر ما حوالينا ولا يمطر منها شيء، يريهم الله كرامة نبيه صلى الله عليه وسلم وإجابة دعوته".

وهناك عدة روايات للحديث في صحيحي البخاري ومسلم وسنن البيهقي وغيرها من كتب الحديث وكلها بإثبات الواو. على أن هناك رواية ضعيفة بإسقاط الواو رواها الذهبي في كتابه: (المهذب)، عن المطلب بن حنطب بن الحارث[450]:

"أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يقول عند المطر : اللهم سقيا رحمة ولا سقيا عذاب ولا بلاء ولا هدم ولا غرق، اللهم على الظراب ومنابت الشجر، اللهم حوالينا لا علينا".

وعليه فإن باكثير اعتمد الرواية الصحيحة عند إعادة النشر، وهذا يدل على تحقيقه وتوثيقه. كما يدل على تمكنه من علم الحديث.على أننا نلاحظ أن باكثير قد أبقى الواو محذوفة عندما قلب الدعاء على لسان الأهالي: "اللهم علينا لا حوالينا"، ولا حرج عليه في ذلك فليس هذا بنص حديث.

2 - النكوص في اللغة:

بين الفصحى والعامية:

كتب باكثير حريصاً على الكتابة باللغة العربية الفصحى؛ إلا إنه كتب مسرحياته الاجتماعية[451] باللهجة العامية المصرية، وقدمت الأعمال التي مثلت منها على المسرح باللهجة العامية ولكنه حين طبعها في كتاب أعاد صياغتها بلغة عربية فصيحة تقترب من اللهجة العامية في بساطتها. والمسرحيات الاجتماعية التي مثلت

[450]- الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان: المهذب في اختصار السنن الكبرى للبيهقي،تحقيق :ياسر إبرهيم محمد، دار الوطن للنشر، 1422هـ.

[451]- باستثناء مسرحية (هامم) التي صاغها شعراً، وكانت ذات موضوع اجتماعي، و(السلسلة والغفران) التي كانت ذات موضوع اجتماعي ولكن في قالب تاريخي.

هي: (قطط وفئران)[452]، و(جلفدان هانم)[453]، و(الفلاح الفصيح)[454]، و(حبل الغسيل)[455]. وقد ترك باكثير بعد وفاته ثلاث مسرحيات اجتماعية مخطوطة، اثنتان منها مكتوبة باللغة العربية الفصحى وهي: (قضية أهل الربع)[456]، و(شلبية)، وواحدة باللهجة العامية المصرية وهي: (عرايس وعرسان)[457]. ولعل باكثير قد عاجلته المنية قبل أن يتمكن من إعادة صياغتها باللغة العربية الفصحى كما فعل مع سابقاتها.

بين الغريب والمأنوس:

سبق أن تناولنا في الفصل السابق التعديلات التي أجراها باكثير على بعض أحداث التمثيليات التاريخية التي سبق أن نشرها في مجلة (المسلمون) عندما أعاد نشرها في كتاب. وسنتناول هنا التعديلات اللغوية التي أجراها على تلك التمثيليات.

1 - شفاعة الإمام وجار أبي حنيفة:

هناك بعض الاختلافات اللغوية اليسيرة بين النص المنشور في المجلة والنص المنشور في الكتاب، إذ قد يستبدل باكثير كلمة بكلمة أو يضيف أو يحذف كلمات أو عبارات، ويطول بنا المقام لو تتبعنا كل هذه الاختلافات، ولكنا نضرب لها مثالاً واحداً هو قول أبي حنيفة[458]:

أبو حنيفة: ألقي في روعي أن هذا الرجل ما تخير هذا البيت ...إلخ.

إذ نجد المؤلف يغيره إلى[459]:

أبو حنيفة: كان يقع في نفسي أن هذا الرجل ... إلخ.

ولعل باكثير قد غيَّر هذه الكلمة لظنه أنها قد تكون "غريبة" على بعض القراء، كما فعل في مسرحيات أخر، كما سنوضح بعد قليل.

452- حميد، محمد أبوبكر: صفحات مطوية، مرجع سابق، ص133

453- السابق، ص 137

454- السابق، ص 140

455-السابق، ص 187

456- صدرت عن مكتبة مصر، سنة 1992م

457- حميد، محمد أبوبكر: قصتي مع تراث باكثير، مرجع سابق.

458- شفاعة الإمام، ص

459- جار أبي حنيفة، ضمن مجموعة: هكذا لقي الله عمر، ص

2 - هكذا لقي الله عمر:

تروي هذه التمثيلية قصة وفاة عمر بن عبد العزيز إذ تحكي أنه قتل مسموماً، حيث دس له غلامه (غُصين) السم مقابل مبلغ من المال من شخص لم تصرح المسرحية باسمه ولكن يفهم من السياق أنه أحد أمراء بني أمية الذين ضاقوا بعدل عمر وشدته في الحق.

وبموازنة التمثيليتين نجد أنهما تكادان تتطابقان، لولا بعض الاختلافات اللفظية، إذ استبدل باكثير ببعض الألفاظ التي ربما رآها "غريبة" ألفاظاً أكثر ألفة لدى القارئ. فمن ذلك قول مسلمة لعمر في أول المسرحية:

مسلمة: ألا تذكر يا أمير المؤمنين من أسقاك المريس ذلك اليوم؟[460]

والمريس هو "التمر الممروس في الماء"[461]؛ وقد استبدل بها المؤلف كلمة "الحساء"[462].

كلمة اخرى "غريبة" غيرها باكثير هي قول عمر لغلامه غُصين حين استدعاه فدخل خائفاً:

عمر: لن تراع يا غصين. هلم ادن مني. أو لا تسأل عن حالي ؟[463]

استبدل بها باكثير في الكتاب، كلمة مألوفة للقراء:

عمر: لا تخف يا غصين. .....[464]

ويستمر استبدال الكلمات المألوفة بالكلمات الغريبة على نحو لا نألفه لدى باكثير الذي تسيل الألفاظ الجزلة على أسلة قلمه دون أن يشعر، فنراه يغير كلمات ليست غريبة كل الغرابة مثل: "أقضي نحبي"[465] حيث يستبدل بها "حتى أموت"[466]. وكلمة "بخ بخ يا فاطمة" التي يستبدل بها "أحسنتِ يا فاطمة"[467]. وكذلك قول عمر لمسلمة:

460- باكثير، علي أحمد: هكذا لقي الله عمر، مجلة المسلمون، العدد السادس، السنة الثالثة، ص 44

461- تاج العروس مادة (مرس)

462- هكذا لقي الله عمر، ص 5

463- مجلة المسلمون، ص 45

464- هكذا لقي الله عمر، ص 6

465- مجلة المسلمون، ص 46

466- هكذا لقي الله عمر، ص 8

467- مجلة المسلمون، ص 47 ، وهكذا لقي الله عمر، ص 10

عمر: (غاضباً) ويلك يا ابن عبد الملك، أو قد **تسقطّت نجواي**؟[468]

غيَّره باكثير إلى:

"أو قد **تسمَّعت إلى حديثنا**؟[469]

وتغيير مثل تلك الكلمات –في رأيي – غير موفق، إذ هي وإن كانت جزلة فإنها مفهومة لدى كثير من القراء، وهي –بعد – تعبر بصدق عن العصر الذي تصوره بما فيه من جزالة، إذ كانت هذه الكلمات مألوفة في تلك الأيام.

على أن باكثير قد وفق كثيراً –في رأيي – حين بدَّل كلمتين غريبتين بالفعل، هما كلمة "تلط" في قول عمر لزوجته فاطمة:

عمر: كلا يا فاطمة. لأنت في زهدك فيما **تلط به** قلوب النساء من الزينة والمتاع أتقى لله مني[470].

حيث استبدل بها كلمة "**تهفو إليه**"[471]. ولا شك في أن الكلمة الثانية أجمل وأقرب لفهم القارئ من تلك الموغلة في الوحشية والغرابة.

والكلمة الغريبة الثانية هي "**بأو**" وقد اضطر باكثير إلى شرحها في الهامش بقوله: "البأو: الزهو والفخر"[472]، وقد وردت في قول عمر حين قال له مسلمة (والحديث عن بني أمية):

مسلمة: لئن ضاقوا ببعض شدتك عليهم إنهم بعدُ ليفخرون بك.

عمر: **بأو** الجاهلية الجهلاء! ويلهم! أما والله لأكونن حجة عليهم[473].

وقد استبدل بها باكثير في الكتاب كلمة "**زهو** الجاهلية الجهلاء"[474].

كذلك نجده يورد ألفاظاً صريحة بدلاً من الضمير، كما فعل في الحوار الآتي بين عمر وزوجه فاطمة:

عمر: إن الخلافة قد شغلتني زمناً عنك وعن القيام بحقك، فهل لك أن تجعليني في حل؟

468- مجلة المسلمون، ص 49

469- هكذا لقي الله عمر، ص 13

470- مجلة المسلمون، ص 47

471- هكذا لقي الله عمر، ص 10

472- مجلة المسلمون، ص 48 وهامشها

473- السابق

474- هكذا لقي الله عمر، ص 11

فاطمة: (تبكي) ويحك يا أبا عبد الملك! أفي هذا تكلمني؟ إني لأرجو بذلك ثواب الله والدار الآخرة. ولئن شغلت عني بأمر المسلمين لطالما عنيت بي يا عمر في أيامنا الأول!

عمر: أجل. وددت لو بقينا يا فاطمة كما كنا، ولم يطوقني **بها** أخوك سليمان[475].

فقوله "بها" يعود على الخلافة كما هو ظاهر إذ عمر يعتذر لفاطمة أن الخلافة شغلته عنها، ولكن باكثير يحرص في الكتاب على أن يصرح بلفظ الخلافة، فيجعل عمر يقول: "ولم يطوقني **بالخلافة** أخوك سليمان"[476].

وهناك جملة أيضاً حذفت من كلام غُصين، هي قوله بعد أن سأله عمر:

عمر: نعم. فخبرني ما حملك على ما فعلت؟

غصين: **الشقوة التي غلبت علي**.. الطمع يا أمير المؤمنين[477].

حذفت من طبعة الكتاب عبارة "الشقوة التي غلبت علي". وهي مأخوذة من قول الله تعالى على لسان الكافرين: "قَالُوا رَبَّنَا **غَلَبَتْ عَلَيْنَا شِقْوَتُنَا** وَكُنَّا قَوْمًا ضَالِّينَ"[478].

3 - الحائط القصير:

تدور أحداث التمثيلية زمن خلافة عمر بن عبد العزيز وتحكي قصة الجارية فرتونة جارية ذي أصبح التي كتبت لأمير المؤمنين من مصر تشكو له قصر حائطها وأن اللصوص يتسورون عليها منه فيسرقون دجاجها، فكتب عمر بن عبد العزيز إلى واليه في مصر أيوب بن شرحبيل أن يبني لها الحائط كما طلبت ورد عليها بكتاب بهذا المعنى.

ولأن باكثير قد اختار لهذه التمثيلية منذ البداية عبارات بسيطة تتناسب مع المستوى اللغوي للجاريتين بطلتي المسرحية (فرتونة البيضاء وفرتونة السوداء) فإن

475- مجلة المسلمون، ص 48

476- هكذا لقي الله عمر، ص 10

477- مجلة المسلمون، ص 46

478- سورة المؤمنون، الآية 106

التعديلات جاءت في أربعة مواضع فقط، هي:الأول قول البيضاء (والحديث عن الديك):

"بل تعمدت إرساله ليأكل الحب عندي"[479].

وفي الكتاب استبدل ب "إرساله" "إطلاقه"[480]. كما استبدل عبارة "جاريتي ذي أصبح" بعبارة "مولاتي ذي أصبح"، والمولى من الأضداد التي تستخدم للعبد والسيد، فيبدو أن باكثير قد خشي من التباس المعنى على القراء فغيَّرها. على أنه احتفظ بهذه الكلمة في رسالة عمر بن عبد العزيز لفرتونة فجاءت هكذا في النصين:

"من عبد الله عمر أمير المؤمنين إلى فرتونة السوداء مولاة ذي أصبح"[481].

وذلك لأن الرسالة نص تاريخي لا ينبغي تبديله، ولأن هذه الكلمة تناسب لغة عمر الجزلة الفصيحة.

الكلمة الثالثة التي استبدلها باكثير هي قوله يصف فعل فرتونة البيضاء وهي تسخر من السوداء لمراسلتها الخليفة: "(تضحك متهانفة)"[482]، والتهانف هو "ضحك فيه فتور كضحك المستهزيء"[483]، وقد وردت في الكتاب: "(تضحك ساخرة)"[484].

والكلمة الأخيرة التي غُيرت هي:"تتـــنفج" في قول فرتونة البيضاء مخاطبة الكاتب شنودة:

البيضاء: لولاك لما استطاعت هذه السوداء أن تستطيل عليّ وتتنفج أمام الناس بأنها تراسل أمير المؤمنين... [485].

وقد استبدل بها باكثير في الكتاب كلمة "تتشدق"[486]، وهي تتناسب مع لغة الجارية أكثر من الأولى بلا شك.

479- باكثير، علي أحمد: الحائط القصير، مجلة المسلمون، العدد التاسع، السنة الثانية، ص 39
480- هكذا لقي الله عمر، ص 58
481- هكذا لقي الله عمر، ص 66
482- مجلة المسلمون، ص 40
483-لسان العرب: (مادة هنف)
484-هكذا لقي الله عمر، ص 60
485- مجلة المسلمون ، ص 41
486- هكذا لقي الله عمر، ص 62

4 - أصحاب الغار:

سبق أن تناولنا التغييرات التي أجراها المؤلف على بعض الأحداث في الفصل السابق. وسنتناول هنا التعديلات اللغوية التي أجراها المؤلف. فمن ذلك مثلاً استبدال كلمة "الشجار"[487] بكلمة "الملاحاة"[488]، و"زوجتي"[489] بـ "زوجي"[490]. كذلك نراه يستبدل كلمة "اللبن"[491] بالحِلاب في قول يوسف مخاطباً متى:

يوسف: وبقيت طول الليل واقفاً بصفحة الحِلاب؟[492]

ويبدو أن باكثير يراعي المستوى الثقافي لقرائه، فكلمة "الشجار" مألوفة للمعاصرين أكثر من "الملاحاة". وكذلك يطلق المعاصرون لفظة "زوجة" على المرأة رغم أن لفظ "الزوج" يطلق في اللغة على الرجل والمرأة. أما "الحِلاب" فهي من الألفاظ غير المألوفة اليوم، والمستخدم في معظم البلاد العربية ، ومنها مصر، هو "اللبن"، وهي فصيحة، فآثرها باكثير على تلك الغريبة.

وكذلك غيَّر المؤلف صيغة قراءة الأرقام في العربية، وهي الصيغة التي وردت في الحديث، كما مر معنا، فبعد أن كانت في النص المنشور في المجلة:

"هو: خذي إذن عشرين ومائة دينار"[493].

أصبحت في النص المنشور في الكتاب:

"هو: خذي إذن ضعف ما طلبت، خذي مائة وعشرين ديناراً"[494].

أما النصان الآخران اللذان نشرا في المجموعة نفسها وهما: (البيت العتيق)[495]، و(المشرك الأول)[496]، فلم يجر المؤلف أي تعديل على لغتهما مع ما في أسلوبهما من الجزالة وما في حوارهما من الكلمات الغريبة مثل: "الحَسَّانة الرُعبوب"[497]، و"حُلته

487- هكذا لقي الله عمر، ص 46
488 - مجلة المسلمون ، ص 60
489- هكذا لقي الله عمر، ص49
490- مجلة المسلمون ، ص 62
491- هكذا لقي الله عمر، ص50
492- مجلة المسلمون ، ص 62، والحِلاب: اللبن الذي تحلبه (لسان العرب، مادة حلب)
493- مجلة المسلمون ، ص 64
494- هكذا لقي الله عمر، ص52
495- مجلة المسلمون، العدد العاشر، السنة الثانية، ذو الحجة 1372هـ/أغسطس 1953م، ص 58
496- مجلة المسلمون، العدد الثالث، السنة الثالثة، جمادى الأولى 1373هـ/يناير 1954م، ص 63
497- الحَسَّان: أحسن من الحسن، والمؤنث حَسَّانة، (لسان العرب – حسن)، والرُعبوب: البيضاء الحسنة الحلوة (لسان العرب – رعب)

السِيَراء"[498]، و"بخٍ بخٍ يا خليل الله"[499]، .. إلخ. ولعل مرد ذلك إلى أن هذه الكلمات تمثل العصر الذي تدور فيه أحداث تلك التمثيليات، بما فيه من جزالة وفصاحة.

أسباب النكوص:

رأينا أن النكوص في اللغة تمثل في مظهرين: الأول هو النكوص من العامية إلى الفصحى، والثاني هو النكوص من الألفاظ الغريبة إلى الألفاظ المأنوسة.

أما النكوص من العامية إلى الفصحى فقد بين باكثير سببه حين ذكر في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)أن اللغة الفصحى هي:

"اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي يرسمها. إن مثل اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه بأي لون تريد. فيظهر هذا اللون على حقيقته. أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أي لون جديد على حقيقته"[500].

وإن كان باكثير قد كتب مسرحياته الاجتماعية باللهجة العامية جرياً على العادة المتبعة في المسرح آنذاك، فإنه حين يطبعها في كتاب يعيد صياغتها بالفصحى الميسرة، لأن المسرحية المطبوعة تصبح أدباً –في رأي باكثير - لذلك ينبغي ألا تكتب إلا بالفصحى.

وأما تغيير المفردات الغريبة فيظهر جلياً أن باكثير قد غيرها ليجعل تلك التمثيليات أقرب إلى القارئ المعاصر. وربما قصد باكثير أن يقدم تلك التمثيليات إلى طلابالمدارس، ولذلك حرص على تبسيط لغتها؛ ولعله كان يأمل أيضاً أن تمثل في المدارس.

وأما تغييره صيغة قراءة الأرقام في العربية من (عشرين ومائة) إلى (مائة وعشرين)؛ فلا شك في أن الصيغة الأولى هي الأصح جرياً على عادة العرب في قراءة الرقم من اليمين إلى اليسار.ويبدو أن باكثير قد غيره ليثبت للقارئ أن هذا

[498]– حلة سيراء: أي حلة من الحرير الصافي (لسان العرب – مادة سير)

[499]– بخٍ بخٍ: اسم فعل بمعنى: أستحسنُ

[500]– باكثير، علي أحمد: فن المسرحية، مرجع سابق، ص 79.

الاستخدام صحيح من الناحية اللغوية؛ فقد أجاز مجمع اللغة العربية هذا الاستخدام الذي هو في الأصل منقول عن اللغات الأعجمية.

ونرى أن باكثير لو امتد به العمر وأعاد طبع أعماله فربماغيَّر كثيراً من الألفاظ المعجمية فيها. فحين اعترض أحد الصحافيين مرة على كلمة وردت في إحدى مسرحياته، قائلاً:

"في موقف بمسرحيتك (الدنيا فوضى) قالت السيدة للفراش: "انقشع"، فهل هذه الكلمة "مرتاحة" مسرحياً؟"

رد عليه باكثير قائلاً:

"لو راجعت المسرحية مرة أخرى لغيرت هذا اللفظ"[501].

وهذا يدل على حرص باكثير على أن تكون كلماته مفهومة ومقبولة لجميع القراء على مختلف مستوياتهم الثقافية.

[501]– المراكبي،صلاح: ماذا يريد أن يقول علي أحمد باكثير؟، مجلة الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، 1962/11/14م، ضمن كتاب: أحاديث علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص ص 70-71

الخاتمة

عرضت في الصفحات السابقة لظاهرة النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير. وقد شرحت في التمهيد مصطلح النكوص الإبداعي؛ ثم تناولت هذه الظاهرة بالتفصيل في أعمال باكثير الأدبية، وقد اقتصرت على الأعمال الروائية والمسرحية، ولم أتناول الشعر الغنائي نظراً لأن باكثير لم يصدر ديواناً شعرياً في حياته، وبالتالي تعذر تتبع هذه الظاهرة في شعره الغنائي. على أننا تناولنا شعره المسرحي، وإحدى القصائد التي طورها إلى مسرحية.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج يمكن تلخيصها في النقط الآتية:

1 - أن هذه الدراسة هي أول دراسة أكاديمية -فيما نعلم - تناولت ظاهرة النكوص الإبداعي في الأدب العربي.

2 - أن هذه الدراسة هي أول دراسة تتناول ظاهرة النكوص الإبداعي في جميع الأعمال الأدبية لكاتب واحد.

3 - أن وجود هذه الظاهرة في أدب باكثير بهذا الحجم تدل على أنه أديب يطمح إلى التجويد والإبداع ولذلك نراه يتناول أعماله بالتنقيح والتعديل والإضافة. كما يدل على أنه كاتب يحترم فنه وأدبه، ويرى أن على الأديب دوراً في المعركة التي تخوضها أمته، فعليه أن يشحذ قلمه للدفاع عنها بسلاح الأدب. ولذلك نجده يتناول بعض القضايا السياسية في عمل أدبي قصير ثم ما يلبث أن يطوره إلى عمل طويل يراه يتناسب أكثر مع أهمية الموضوع، حين يرى أن العمل القصير لم يف بحقه.

4 - أن باكثير يرى أن الفن المسرحي أقدر من الرواية في التواصل مع العامة من خلال العرض على المسرح الذي يشاهده العوام والمثقفون

على السواء، بينما يقتصر قراءة الرواية على فئة معينة من المثقفين فقط. لذلك رأيناه يعيد كتابة أهم وأنضج رواية كتبها وهي (الثائر الأحمر) على شكل مسرحي طمعاً في أن تعرض على المسرح فتصل بذلك إلى قطاع كبير من المشاهدين.

5 - أن باكثير يرى أن المسرح أقدر من الشعر في أن يصل إلى شريحة أكبر من الناس، لذلك نراه يعيد صياغة قصيدته (قصة صفي وليليان) على شكل مسرحي.

6 - أن باكثير يرى أن اللغة الفصحى هي اللغة التي ينبغي أن يكتب بها الأدب. وأن العامية يمكن أن تكتب بها المسرحيات الاجتماعية بغرض التمثيل فقط، أما عند طباعتها في كتاب فينبغي أن تعاد كتابتها باللغة الفصحى المبسطة التي فيها جمال الفصحى وروح العامية.

7 - توصلت الدراسة إلى رأي يخالف الاعتقاد السائد لدى النقاد من قبل وهو أن باكثير كان قد كتب مسرحية (إبراهيم باشا) النثرية أولاً ثم أعاد صياغتها بالشعر المرسل في مسرحية سماها (الوطن الأكبر) وجدت مخطوطة ضمن تراثه المخطوط وطبعت بعد وفاته. وقد أثبتنا أن المسرحية الشعرية (الوطن الأكبر) كتبت أولاً ثم أعاد باكثير صياغتها نثراً ونشرها بعنوان (إبراهيم باشا)، بينما ظلت(الوطن الأكبر) مخطوطة حتى طبعت بعد وفاته.

8 - توصل الدراسة إلى أن باكثير قد غير في أحداث إحدى المسرحيات التي كتبها قبل ثورة سنة 1952م في مصر، حيث أعاد صياغتها بعد الثورة ليجعل موضوعها يتناسب مع الثورة على الحكم الملكي السابق.

9 - كشفت الدراسة أن باكثير كان قد طور إحدى التمثيليات السياسية إلى مسرحية وأعلن أنها تحت الطبع في الصفحة الأخيرة من بعض أعماله المطبوعة، ولكنها مفقودة، مثل أعمال أخرى مفقودة لباكثير.

10 - أن باكثير كان يغير بعض الألفاظ المعجمية في بعض التمثيليات التاريخية عندما يعيد نشرها في كتاب، لتكون أقرب إلى فهم القراء المعاصرين خاصة طلاب المدارس منهم، حيث يبدو أنه كان يوجه تلك التمثيليات إليهم.

11 - تأمل هذه الدراسة أن تشحذ همم النقاد والدارسين إلى أن يولوا أعمال باكثير مزيداً من العناية والاهتمام، إذ إن إنتاجه الغزير ما زال أرضاً بكراً، وسيجد فيه طلاب الدراسات العليا والباحثون الكثير من المجالات التي لم تسبق دراستها. وبالرغم من مرور أكثر من أربعين عاماً على وفاته فإن الدارس يجد في أدبه مجالاً لتطبيق المصطلحات النقدية الحديثة عليها.

ملحق: علي أحمد باكثير في سطور

هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي، ولد في 15 من ذي الحجة سنة 1328هـ الموافق 21 من ديسمبر 1910م، في مدينة سوروبايا بإندونيسيا لأبوين عربيين من حضرموت باليمن. وحين بلغ العاشرة من عمره سافر به أبوه إلى حضرموت لينشأ هناك نشأة عربية إسلامية مع إخوته لأبيه. وهناك تلقى تعليمه في مدرسة النهضة العلمية ودرس علوم العربية والشريعة على يد شيوخ أجلاء منهم عمه الشاعر اللغوي النحوي القاضي محمد بن محمد باكثير. وظهرت مواهبه مبكراً فنظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، وتولى التدريس في مدرسة النهضة العلمية وتولى إدراتها وهو دون العشرين من عمره.

تزوج باكثير مبكراً ولكنه فجع بوفاة زوجته وهي في غضارة الشباب ونضارة الصبا فغادر حضرموت حوالي عام 1931م وتوجه إلى عدن ومنها إلى الصومال والحبشة واستقر زمناً في الحجاز، وفي الحجاز نظم مطولته (نظام البردة) كما كتب أول عمل مسرحي شعري له وهو(هُمام أو في عاصمة الأحقاف) وطبعهما في مصر أول قدومه إليها.

وصل باكثير إلى مصر سنة 1352هـ/1934م، والتحق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً) حيث حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1939م، ثم التحق بمعهد التربية للمعلمين وحصل منه على الدبلوم عام 1940م.

اشتغل باكثير بالتدريس خمسة عشر عاماً أولاً في المنصورة ثم نقل إلى القاهرة. وفي سنة 1955م انتقل للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصلحة الفنون وقت إنشائها، ثم انتقل إلى قسم الرقابة على المصنفات الفنية وظل يعمل بها حتى وفاته.

تزوج باكثير في مصر عام 1943م من سيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، وقد تربت الإبنة في كنف باكثير الذي لم يرزق بأطفال من زوجته المصرية. وحصل باكثير على الجنسية المصرية بموجب مرسوم ملكي في 1951/8/22م .

حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين (1961 -1963) حيث أنجز الملحمة الإسلامية الكبرى عن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه في 19 جزءاً،

وتعد ثاني أطول عمل مسرحي عالمياً، وكان باكثير أول أديب يمنح هذا التفرغ في مصر. كما حصل على منحة تفرغ أخرى عام 1967م أنجز خلالها ثلاثية مسرحية عن غزو نابليون لمصر (الدودة والثعبان - أحلام نابليون - مأساة زينب) طبعت الأولى في حياته والأخريين بعد وفاته.

كان باكثير يجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملاوية بالإضافة إلى لغته الأم العربية.

توفي باكثير في مصر في آخر يوم من شعبان عام 1389هـ الموافق 10 نوفمبر 1969م، ودفن في غرة رمضان بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية.

الجوائز والأوسمة:

حصل باكثير في حياته على العديد من الأوسمة والجوائز، منها:

- جائزة المباراة الأدبية للفرقة القومية عام 1940م عن مسرحية (إخناتون ونفرتيتي)
- جائزة وزارة الشؤون الاجتماعية عام 1943م عن مسرحية (سر الحاكم بأمر الله)
- جائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية عام 1944م عن رواية (سلامة القس). مناصفة مع نجيب محفوظ
- جائزة وزارة المعارف عام 1944م عن مسرحية (السلسلة والغفران)
- جائزة وزارة المعارف عام 1945م عن رواية (وا إسلاماه)، مناصفة مع نجيب محفوظ
- جائزة وزارة الشؤون الاجتماعية عام 1950م عن مسرحية (أبو دلامة)
- جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1960م عن مسرحية (دار ابن لقمان)
- جائزة الدولة التشجيعية في الأدب عام 1962م عن مسرحية (هاروت وماروت)
- منحه الرئيس جمال عبدالناصر وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام 1963م.
- كما حصل في العام نفسه(1963) على وسام عيد العلم ووسام الشعر.

أعمال باكثير

أولاً: الروايات:

1	سلامة القس	1944
2	وا إسلاماه	1944
3	ليلة النهر	1946
4	الثائر الأحمر	1948
5	عودة المشتاق	1951
6	سيرة شجاع	1956
7	الفارس الجميل	1965

ثانياً: المسرحيات الشعرية:

1	همام أو في عاصمة الأحقاف	1933	
2	روميو وجولييت (ترجمة عن شكسبير)	1936	بالشعرالحر
3	أخناتون ونفرتيتي	1938	بالشعر الحر
4	الوطن الأكبر	1941	بالشعر الحر
5	قصر الهودج	1944	(أوبرا)
6	الشيماء شادية الإسلام	1969	(أوبريت)

ثالثا: المسرحيات النثرية:

1	الفرعون الموعود	مسرحية أسطورية	1945
2	شيلوك الجديد	مسرحية سياسية	1945
3	الدكتور حازم	مسرحية اجتماعية	1946
4	عودة الفردوس	مسرحية سياسية	1946
5	سر الحاكم بأمر الله	مسرحية تاريخية	1947
6	إبراهيم باشا	مسرحية تاريخية	1948

7	فارس البلقاء	مسرحية تاريخية	1948
8	عمر المختار	مسرحية تاريخية	1948
9	مأساة أوديب	مسرحية أسطورية	1949
10	السلسلة والغفران	مسرحية تاريخية	1949
11	أبو دلامة	مسرحية تاريخية	1951
12	مسمار جحا	مسرحية تاريخية	1951
13	الدنيا فوضى	مسرحية اجتماعية	1952
14	امبراطورية في المزاد	مسرحية سياسية	1952
15	سر شهرزاد	مسرحية أسطورية	1953
16	أغلى من الحب	مسرحية اجتماعية	1954
17	شعب الله المختار	مسرحية سياسية	1956
18	أوزوريس	مسرحية أسطورية	1959
19	إله إسرائيل	مسرحية سياسية	1959
20	دار ابن لقمان	مسرحية تاريخية	1960
21	قطط وفئران	مسرحية اجتماعية	1962
22	هاروت وماروت	مسرحية أسطورية	1962
23	جلفدان هانم	مسرحية اجتماعية	1963
24	حبل الغسيل	مسرحية اجتماعية	1965
25	قضية أهل الربع	مسرحية اجتماعية	1966
26	شلبية -مخطوطة	مسرحية اجتماعية	1966
27	عرائس وعرسان -مخطوطة	مسرحية اجتماعية	1966
28	الفلاح الفصيح	مسرحية أسطورية	1966
29	حزام العفة -مخطوطة	مسرحية سياسية	1966
30	فاوست الجديد	مسرحية أسطورية	1967
31	الدودة والثعبان	مسرحية تاريخية	1967
32	أحلام نابليون	مسرحية تاريخية	1967
33	مأساة زينب	مسرحية تاريخية	1967

34	حرب البسوس	مسرحية تاريخية	1968
35	التوراة الضائعة	مسرحية سياسية	1969

رابعاً: ملحمة عمر (1969):

(1) على أسوار دمشق	(11) عمر وخالد
(2) معركة الجسر	(12) سر المقوقس
(3) كسرى وقيصر	(13) عام الرمادة
(4) أبطال اليرموك	(14) حديث الهرمزان
(5) تراب من أرض فارس	(15) شطا وأرمانوسة
(6) رستم	(16) الولاة والرعية
(7) أبطال القادسية	(17) فتح الفتوح
(8) مقاليد بيت المقدس	(18) القوي الأمين
(9) صلاة في الإيوان	(19) غروب الشمس
(10) مكيدة من هرقل	

خامساً: مجموعات تمثيلية:

1	هكذا لقي الله عمر	تمثيليات تاريخية	1964
2	مسرح السياسة	تمثيليات سياسية	1952
3	من فوق سبع سموات	تمثيليات تاريخية	1973

سادساً: دراسات:

1	فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية	1958
2	تقديم كتاب: لمحات في الأدب الروماني الحديث	1958
3	المختار من الشعر الحديث	1959
4	تحقيق ديوان الشاعر صالح علي الشرنوبي	1959

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم
- أعمال علي أحمد باكثير:

• الروايات:

- وا إسلاماه، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. (1944).
- الثائر الأحمر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ت. (1948)
- سيرة شجاع، مكتبة مصر، د. ت. (1956)
- الفارس الجميل، مكتبة مصر، د. ت. (1965)

• المسرحيات:

- الوطن الأكبر، مكتبة مصر، د. ت. (1941)
- قصر الهودج، مكتبة مصر، د. ت. (1944)
- إبراهيم باشا، مكتبة مصر، د. ت. (1948)
- مسرح السياسة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.(1958)
- دار ابن لقمان، مكتبة مصر، د. ت. (1960)
- مسرحية الثائر الأحمر، نسخة إلكترونية، منشورة في موقع باكثير على شبكة المعلومات الدولية:
- http://bakatheer.com/upload/al-thayer_al-ahmar_play.pdf
- هكذا لقي الله عمر، مكتبة مصر، د. ت.(1964)
- حبل الغسيل، مكتبة مصر، د.ت. (1965)
- أبطال القادسية، دار البيان، الكويت، 1969
- من فوق سبع سموات، دار المعارف، سلسلة إقرأ، 1973م.

• الدراسات:

- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د. ت. (1958)

• التمثيليات والقصائد المنشورة في المجلات:

- سأبقى في البت الأبيض، صحيفة الإخوان المسلمون ، 1946/10/26م،
- ثماني عشرة جلدة، صحيفة الإخوان المسلمون، 1947/1/11م.
- السكرتير الأمين، صحيفة الإخوان المسلمون ، 1948/3/7م.
- نقود تنتقم، صحيفة الإخوان المسلمون ، 1948/3/14م.
- إمبراطورية في المزاد، صحيفة الإخوان المسلمون، القاهرة، 1947/3/23م
- اللهم حوالينا لاعلينا، صحيفة الإخوان المسلمون ، 1948/4/4م.
- بين واشنجتون والرياض، صحيفة الإخوان المسلمون، 1948/4/18م.
- صورة من حياة بلاط شجر الدر، مجلة آخر ساعة، العدد 764، 15 مايو 1949م.
- زهرة الوادي - مجلة الهلال - أبريل 1950م - ص 139.
- شفاعة الإمام، مجلة المسلمون، العدد السابع، السنة الثانية، رمضان 1372هـ/مايو 1953م، ص 75 -80.
- سنة أبينا إبراهيم - مجلة المسلمون- العدد 8 - السنة الثانية - شوال سنة 1372هـ/يونية سنة 1953م - ص 49 -54.
- الحائط القصير، مجلة المسلمون، العدد التاسع، السنة الثانية، ذو القعدة 1372هـ/ يوليو 1953م، ص 39.
- البيت العتيق، مجلة المسلمون، العدد العاشر، السنة الثانية، ذو الحجة 1372هـ/أغسطس 1953م، ص 58.
- المشرك الأول، مجلة المسلمون، العدد الثالث، السنة الثالثة، جمادى الأولى 1373هـ/يناير 1954م، ص 63.
- هكذا لقي الله عمر، مجلة المسلمون، العدد السادس، السنة الثالثة، شعبان 1373هـ/أبريل 1954، ص 44.

- أصحاب الغار، مجلة المسلمون، العدد السابع السنة الثالثة، رمضان 1373هـ/ مايو 1954م، ص 59.
- قصة صفي وليليان، مجلة الشعر، العدد (16)، إبريل 1965م، ص 15
- في خيمة المشى، مجلة الفيصل، السعودية، العدد (178)، ربيع الآخر 1412هـ/ نوفمبر 1991م، ص ص 114 - 116.
- رسل المسلمين بين يدي رستم، مجلة الفيصل، السعودية، العدد (188)، صفر 1413هـ/ أغسطس 1992م، ص ص 107 -109.
- أصدق أهل زمانه، مجلة الفيصل، السعودية، العدد (197)، ذو القعدة 1413هـ/ مايو 1993م، ص ص 111 -113.
- حين يموت البطل، مجلة الفيصل، السعودية، العدد (200)، صفر 1414هـ/ أغسطس 1993م، ص 103 -106.
- بلغه يا رب عني السلام، مجلة الفيصل، السعودية، العدد (202)، ربيع الآخر 1414هـ/ سبتمبر 1993م، ص ص 111 -113.

ثانياً: المراجع

الكتب:

- ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1979.
- ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
- ابن تغري بردي، أبو المحاسن يوسف: النجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة و النشر، القاهرة، 1963م.
- ابن حمدون، بهاء الدين محمد بن الحسين: التذكرة الحمدونية، تحقيق: إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، 1996م.
- ابن خلكان، أحمد بن محمد أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1397هـ/1977م.

- ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، القاهرة، 1997م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1970م.
- أبو شاهين، سامي (الدكتور): المرأة في شعر عمر أبو ريشة، دار الفكر العربي، بيروت، 2006م.
- أبو ماضي، إيليا: الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط 13، 1979م.
- الأزهري، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1964
- إسماعيل، عز الدين (الدكتور): مسرح باكثير الشعري، دار الفكر العربي، القاهرة، 2005م.
- الأصبهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، دار صادر، بيروت، 2002م.
- الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، 1966م.
- البابكري، أبو بكر (الدكتور): روايات علي أحمد باكثير التاريخية - مصادرها، نسيجها الفني، إسقاطاتها، منشورات جامعة صنعاء، 2005.
- بدوي، عبده (الدكتور): علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثانية، 1400هـ/1980م.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولباب لسان العرب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1981م.
- بو شعير، الرشيد (الدكتور): النكوص الإبداعي في الأدب، : في سبيل تأصيل مصطلح نقدي جديد، تطبيقات على أدب الخليج المعاصر، دار الفجر، أبوظبي، 1427هـ/2006م.
- بوذينة، محمد: ديوان الموشحات الأندلسية، د.ن، تونس، 1989م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م.
- الحصري، محمود خليل (الشيخ): أحكام قراءة القرآن الكريم، ضبط نصه وعلق عليه: محمد طلحة بلال منيار، المكتبة المكية، دار البشائر الإسلامية، الطبعة الثالثة، 1417هـ/1997م.

- الحضرمي، طه حسين: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، دار حضرموت للدراسات والنشر، 2007.
- حميد، محمد أبو بكر (الدكتور):
  - أحاديث علي أحمد باكثير من هموم حضرموت إلى أحلام القاهرة، دار المعراج، الرياض، 1997.
  - صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري، مكتبة مصر، القاهرة، 2010.
  - علي أحمد باكثير في مرآة عصره، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر: ريحانة الألباء وزهرة الحياة الدنيا، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1967.
- داغر، يوسف أسعد: مصادر الدراسات الأدبية، الجزء الثالث، القسم الأول، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1972م.
- الذهبي محمد بن أحمد بن عثمان: المهذب في اختصار السنن الكبرى للبيهقي،تحقيق :ياسر إبرهيم محمد، دار الوطن للنشر، 1422هـ.
- الزُبيدي، عبد الحكيم (الدكتور):
  - علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده، كتاب الرافد (6)، يونيو 2010م، الشارقة.
  - اليهود في مسرح علي أحمد باكثير، دار الفكر، دمشق، 2009م.
- الزَبيدي، محمد بن محمد المرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، وزارة الإعلام، الكويت، 1966م.
- الزمخشري، جار الله بن عمر: الكشاف، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، 1427هـ/2006م.
- سالم، لطيفة محمد (الدكتورة): فاروق وسقوط الملكية في مصر (1936 -1952)، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1409هـ/1989م.
- سلام، أبو الحسن (الدكتور): مسرح باكثير السياسي بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، ضمن أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته

الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، الجزء الأول، ص 265

- السومحي، أحمد عبد الله: علي أحمد باكثير: حياته، شعره الوطني والإسلامي، نادي جدة الأدبي، 1403./1982م.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك:
  - الوافي بالوفيات، اعتناء: وداد القاضي، دار النشر فرانزشتايز شتوتغارت، الطبعة الثانية، 1411هـ/1991م.
  - تصحيح التصحيف و تحرير التحريف،حققه و علق عليه وصنع فهارسه: السيد الشرقاوي، راجعه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987م.
- الطاهر، محمد علي: في ظلام السجن، القاهرة، 1951م.
- الطنطاوي، عبد الله محمود: فلسطين واليهود في مسرح علي أحمد باكثير، دار القلم، دمشق، 1418هـ/1997م.
- علوش، سعيد (الدكتور): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس - الدار البيضاء، 1405هـ/1985م.
- عوض الكريم، مصطفى: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ديسمبر 1974م.
- عيسى، فوزي سعد (الدكتور): الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990م.
- الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ/1987م.
- الفيصل، سمر روحي (الدكتور): معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1415هـ/1995م.
- كحالة، عمر رضا: أعلام النساء في عالمي العرب و الإسلام، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1977.
- المقالح عبد العزيز (الدكتور): قراءة في أدب اليمن المعاصر، دار العود، د. ت.

- المقري التلمساني، أحمد بن محمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار الفكر، بيروت، 1986م.
- النجار، محمد عبد العزيز: ضياء السالك إلى أوضح المسالك، مكتبة ابن تيمية، القاهرة.
- النووي، يحيى بن شرف (الإمام):رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مكتبة الغزالي، دمشق -بيروت، د.ت.
- النويري، أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964م.
- وزان عدنان (الدكتور): اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1410هـ/1990م.
- اليسوعي، الأب روبرت ب. كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر، المجلد الأول، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، 1966م.
- اليونيني، موسى بن محمد: ذيل مرآة الزمان، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، 1992م.

الدوريات

- إسماعيل، عز الدين (الدكتور): مسرح باكثير الشعري، مجلة المسرح، الأعداد: 70 -71، يناير وفبراير سنة 1970م.
- بدوي، عبده (الدكتور): باكثير في ذكراه الخامسة، مجلة الهلال، العدد (12)، السنة (82)، ديسمبر 1974م، ص ص 138 -143.
- البيومي، محمد رجب (الدكتور): رحلة في الذاكرة: الأستاذ علي أحمد باكثير، مجلة المنهل، السعودية، العدد (51)، المجلد (54)، رجب 1413هـ، ديسمبر/يناير 1993/1992م، ص 53
- حميد، محمد أبوبكر (الدكتور): قصتي مع تراث باكثير، الحلقة السابعة، صحيفة البلاد، السعودية، العدد (10067)، 12 رجب 1412هـ، الموافق 1992/1/16م.
- خشبة، دريني: سلامة القس - مجلة الرسالة - عدد 560 السنة 12 -2 ربيع الآخر 1363هـ/1944/3/27م، ص 277

- السعيد، لبيبب: مسرحية إخناتون، مجلة الرسالة، السنة 11، العدد 530، 30 أغسطس 1943م، ص .696
- سلامة، مديحة عواد (الدكتورة): مسرح باكثير، دراسة نقدية، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م.
- عباسة، محمد (الدكتور): نشأة الشعر الديني عند العرب وأثره في الآداب الأوربية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد الأول 2004.
- العنبتاوي، منذر (الدكتور): رسولة الحق في هولندا -مجلة العربي - الكويت - العدد 81 -ربيع الثاني 1385هـ/أغسطس (آب) 1965م، ص 35 -39
- فريد، سامي: عندما قال يحيي حقي: نجيب.. موظف شديد الانضباط، صحيفة الأهرام، السبت 7 من شوال 1422هـ /21 ديسمبر 2001، السنة 123، العدد 248.
- قطب، سيد: شيلوك الجديد أو قضية فلسطين، مجلة الرسالة، العدد 655، السنة 14، 17 صفر 1365هـ/21 يناير 1946م، ص 73.
- مجلة الكتاب، السنة 2، المجلد 3، صفر 1366هـ/ يناير 1947م، ص 464.
- مجلة الكتاب، السنة 4 الجزء 1 المجلد 7 –ربيع الأول 1368 -يناير 1949م.
- مجلة الكاتب، السنة 7، المجلد 11، ربيع الثاني 1371هـ/ يناير 1952م.

المواقع الإلكترونية:

- موقع الأديب علي أحمد باكثير: http://ww.bakatheer.com
- موقع ناشري: (http://nashiri.net)، بتاريخ 30 سبتمبر/أيلول 2007
- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة http://ar.wikipedia.org بتاريخ 2011/2/1
- ويكيبيدا الإخوان المسلمون http://www.ikhwanwiki.com بتاريخ 2011/2/1
- موقع معجم البابطين لشعراء العربية http://www.almoajam.org بتاريخ 2011/2/1
- موقع الدرر السنية http:www.dorar.net بتاريخ 2011/2/1

مراجع إنجليزية:

English References
Berger, K. S.: The Developing Person Through the Life Span. Worth Publishers, Inc. New York. Second Edition. 1988. P35

فهرس المحتويات

الإهداء	7
تقديم	9
المقدمة	10
تمهيد: النكوص الإبداعي: المصطلح والدلالة	14
التعديل والتنقيح في الأدب	14
تغيير المضمون الفكري	16
النكوص الإبداعي	17
الفصل الأول: النكوص من الشعر إلى النثر	24
1 -مسرحية شعرية تحولت إلى تمثيلية	24
قصر الهودج:	24
زهرة الوادي:	25
الأصل التاريخي للقصة	26
التشابه والاختلاف بين العملين:	27
أسباب النكوص	29
2 -مسرحية شعرية تتحول إلى مسرحية نثرية	31
إبراهيم باشا والوطن الأكبر:	31
أيهما أسبق في التأليف:	32

أسباب النكوص 35
موازنة بين العملين 39
تغييرات غير ذات أهمية: 49
3 -قصيدة تتطور إلى مسرحية 51
قصيدة صفي وليليان: 51
الأصل التاريخي للقصة 51
مسرحية حبل الغسيل: 53
موازنة بين العملين 53
الفصل الثاني: النكوص من المسرحية إلى الرواية ومن الرواية إلى المسرحية 59
1 -تمثيلية تطورت إلى رواية 59
سنة أبينا إبراهيم وسيرة شجاع: 59
ملخص تمثيلية سنة أبينا إبراهيم: 60
التشابه بين الرواية والتمثيلية: 61
الاختلاف بين الرواية والتمثيلية: 64
دلالة العنوان: 66
أسباب النكوص 67
2 -رواية تتحول إلى مسرحية 68
الثائر الأحمر: 68
ملخص رواية الثائر الأحمر 70
ملخص مسرحية الثائر الأحمر 73
أسباب النكوص 77
موازنة بين العملين 78

الفصل الثالث: النكوص من التكثيف إلى الإسهاب 87
1 -تمثيلية تطورت إلى مسرحية 87
إمبراطورية في المزاد: 87
ملخص تمثيلية إمبراطورية في المزاد: 87
وعد فرفور: 88
ملخص مسرحية إمبراطورية في المزاد: 89
التشابه بين العملين: 91
أسباب النكوص: 92
دلالة الأسماء: 94
مسرحية أخرى طُورت: 94
2 -تمثيلية تتحول إلى فصل في ملحمة عمر 96
فارس البلقاء وأبطال القادسية: 96
الأصل التاريخي والعمل الفني: 97
ملخص تمثيلية فارس البلقاء: 101
ملخص مسرحية أبطال القادسية: 104
التشابه والاختلاف بين العملين: 109
3 -شجر الدر في ثلاثة أعمال: 110
شجر الدر لا شجرة الدر: 111
تمثيلية صورة من حياة بلاط شجر الدر: 112
مسرحية دار ابن لقمان: 114
رواية وا إسلاماه: 121
موازنة بين الأعمال الثلاثة: 122

الفصل الرابع: النكوص عند إعادة النشر 130

1 -مسرحية عُد لت عند إعادة الطبع 130

مسرحية قصر الهودج: 130

موازنة بين الطبعتين 130

أسباب النكوص 132

2 -تمثيليات تاريخية عُدلت عند النشر في كتاب 134

1 - شفاعة الإمام وجار أبي حنيفة: 135

الأصل التاريخي للقصة: 135

الإضافات والتعديلات: 135

أسباب النكوص 149

2 - أصحاب الغار: 150

بين الحديث والتمثيلية 151

موازنة بين النصين 153

أسباب النكوص 154

3 -تمثيليات سياسية عُدلت عند النشر في كتاب 155

السكرتير الأمين ونقود تنتقم 158

السكرتير الأمين 158

نقود تنتقم 159

النكوص في التمثيليتين 161

أسباب النكوص 163

الفصل الخامس: نكوص العناوين واللغة 165

1 -نكوص العناوين: 165

أسباب النكوص 168

نكوص العناوين في التمثيليات التاريخية: 171

أسباب النكوص في (شفاعة الإمام) 172

نكوص العناوين في التمثيليات السياسية: 173

ملخص التمثيلية 173

أسباب النكوص 176

2 -النكوص في اللغة: 177

بين الفصحى والعامية 177

بين الغريب والمأنوس 178

1 - شفاعة الإمام وجار أبي حنيفة: 178

2 - هكذا لقي الله عمر: 179

3 - الحائط القصير: 181

4 - أصحاب الغار: 183

أسباب النكوص 184

الخاتمة 186

ملحق: علي أحمد باكثير في سطور 189

أعمال باكثير 191

المصادر والمراجع 194

أولاً: المصادر 194

•أعمال علي أحمد باكثير: 194

•الروايات: 194

•المسرحيات: 194

- الدراسات: 195
- التمثيليات والقصائد المنشورة في المجلات: 195

ثانياً: المراجع 196

English References 202

فهرس المحتويات 203