

أسلمة الأسطورة لدى باكثير (مسرحية مأساة أوديب نموذجاً)

رجاء أبو علي^{١*}، يوسف محمدي^٢

١. أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٥/٠٨/١٥ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٦/٠٣/٢٣

الملخص

علي أحمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩م) أديب يعني الأصل، عاش جُلَّ حياته في مصر مدافعاً عن قضايا الأمة العربية، والإسلامية، بل وقضايا الإنسانية جمعاء. يُعدُّ باكثير من الأدباء القلائل الذين فطنوا إلى أهمية الأسطورة ودورها وطاقاتها على الساحة الأدبية بعد ما أصبحت الأسطورة منذ أول لقاءٍ بها للأدباء فناً أدبياً تَبَّهوا إليه، وحقلاً خصباً نخلوا منه، وفطنوا إلى ما تتضمنه من رموز ومعاني تبلور التجربة الإنسانية، وتثري الإنتاج الإبداعي الأدبي المعبر عنها؛ لذلك استلهمها الأدباء على مرَّ العصور ليوظفوها في أدبهم بما يعكس رؤاهم. ومن المؤكَّد أنَّ هذا الالتفات إلى الحُلف لا يُعدُّ تفهقراً في ظلِّ التطور العقلي والمادي للبشرية، ولا هو شغفٌ بالأسطورة كغاية في حدِّ ذاتها؛ وإنما هي محاولةٌ لإخراج التجربة الذاتية الشخصية من دائرتها الضيقة إلى عالمٍ أرحب؛ إلى تجربة إنسانية عامة، بغية الوصول إلى مستقبلٍ أكثر إشراقاً وتألقاً. هذا ويهدف البحث إلى كشف رؤية باكثير واستجلاء أفكار أهم مسرحياته الأسطورية من خلال قراءتها اعتماداً على المنهج الوصفي. التحليلي. لقد تبيَّن من خلال هذه الدراسة أن تأويل الكاتب للأسطورة قد تمَّ من منظور الرؤية الإسلامية للإنسان والحياة والكون؛ حيث إنَّ باكثير حاول أسلمة الأسطورة خوفاً من انتشارها وغلبتها على الفكر بما لا يتناسب مع الثقافة الإسلامية، وكأنه يتنبأ بما سيحدث مستقبلاً من تأثير وإقبال عليها دون تروؤ. كما توصلَ البحث إلى أن مفهوم الأدب عند باكثير يقوم على أساس الإبداع الفني الهادف الجميل، وهو ما يندرج تحت مظلة تعاريف الأدب الإسلامي، ومن ثمَّ فإنَّ أدب باكثير يمثل خير أنموذج لأدب إسلامي قوي، ومصدقاً واضحاً لكل تعاريفه؛ يتحقَّق فيه إلى جانب شَرَف الموضوع حيوية الفن، وفنية الأداء، وجودة السبك.

الكلمات الرئيسية: علي أحمد باكثير؛ الأسطورة؛ المسرحية؛ الأسلمة.

المقدمة

بادئ ذي بدء لابد من الاعتراف بأنه كلما انطوت صفحة من الزمان، وكلما ابتعدنا عن لحظة وفاة باكثير ازدادت قيمته وأهميته، وازدادت قيمة إبداعاته ونتاجه الأدبي، وأحسنا أننا بحاجة إلى إعادة قراءة أدبه، وفهمه فهماً جديداً في ضوء العصر وظلاله؛ لأنه الأديب الذي صنع أساطير عصره من وجهة نظره الخاصة، وعالج فيها قضايا إنسانية حيّة. وبالفعل فإنّ باكثيرَ بجهوده المتواصلة، وعطائه الخصب المتنوع، ومحاولاته الريادية تمثل محطة مهمة وبارزة، وجديرة بالدراسة من قِبل الدارسين والباحثين في المجالات الأدبية، بل والسياسية أيضاً، وذلك لما يتمتع به الكاتب باكثير من روح سياسية، ووجهات نظر حكيمة في هذا المضمار.

هذا وتحدّد مسألة البحث وأسئلته في السطور التالية؛ فإنه يُذكر أن الأساطير وُجدت في القدم لتعليل الحوادث والكوارث التي كانت تنتاب الإنسان بين الحين والآخر، وقد ظهرت هذه الأساطير منذ قديم الزمان صراحة أو تلميحاً في شعر الشعراء وأدب الأدباء حتى عصرنا الحديث؛ حيث أصبحت الأسطورة من المكونات الأساسية للعمل الأدبي؛ فهي في دور الكلمة المفتاحية بحيث يستغلّق فهم النص على القارئ دون معرفة مسبقة للأسطورة. وإنّ علي أحمد باكثير الذي يُعدّ من رواد الأدب الإسلامي في العصر الحديث قد عنونَ بعض مسرحياته بأسماء شخصيات أسطورية، رغم أن أصل بعض هذه الأساطير لا يتفق وتوجهه الإسلامي. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا؛ كيف كانت نظرة باكثير إلى الأسطورة؟؛ ترى ما الغرض من ارتداده للأساطير وتوظيفها؟؛ وما هي المدلولات التي أفرغها الكاتب في هذا القالب؟؛ وعلى هذا فقد كانت الفرضيات عبارة عن أن:

□ رؤية باكثير للأساطير كانت رؤيةً فنيةً إيجابيةً؛ رؤيةً تنمّ عن إيمانٍ عميق بطاقات الأسطورة الإيجابية، وقابليتها لتتضمّن دلالات جديدة تتفاعل وأحداث العصر.

□ استخدّم باكثير الأساطير لأغراض دينية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية.

□ استطاع باكثير من خلال أسلمة الأسطورة أن يقوم بخدمة الفكر الإسلامي، الأمر الذي بدوره يردّ مزاعم خطورة انبعاث الأساطير على الفكر الإسلامي.

وقد كان الهدف من الدراسة: أولاً: تسليط الضوء على أدب كاتب مجني لم يلقَ ما يستحقّ من المعرفة على الساحة الأدبية. ثانياً: الاهتمام بالأدب ذي الصبغة الإسلامية الذي تكمن فيه بذور

للأدب الإنساني. ثالثاً: فك رموز هذه الازدواجية المتمثلة في معارضة الفكر الإسلامي بصورة عامة للأساطير و بين الإقبال عليها.

خلفية البحث

جدير بالبحث أن يلفت الانتباه إلى بعض الدراسات التي تناولت هذه المسرحية . بشكل مباشر أو غير مباشر . و على رأسها كتاب «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر» (١٩٨٠م) للأستاذ عزالدين إسماعيل؛ تحدّث فيه عن معارضات بعض الكتاب لمسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس؛ منهم باكتير، و قد انصب اهتمام الأستاذ عزالدين على مقارنة مسرحية باكتير بمسرحية سوفوكليس، وإظهار مواطن التحوير والتجديد الذي أدخله باكتير على أصل الأسطورة و المسرحية السابقة؛ وهناك كتاب آخر تحت عنوان «الأسطورة في المسرح المصري المعاصر» (د.ت) للأستاذ أحمد شمس الدين الحجاجي؛ وقد تطرّق في بعض صفحاته إلى مسرحية "مأساة أوديب" قائماً بمقارنتها بمسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ومدى اعتماد الكاتبين على مسرحية سوفوكليس والأصل الأسطوري للأحداث والشخصيات. كما حاول الباحث فك رموز المسرحية وتبيين نقاط الصلة بين أحداث النص وأحداث العصر من خلال حديثه عن الحرية الملكية والعدالة الاجتماعية؛ إضافة إلى هذين المرجعين هناك مرجع آخر تحت عنوان «مسرح علي أحمد باكتير» (١٩٨٠م) للباحثة مديحة عواد سلامة وهو في الأصل رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث في جامعة القاهرة؛ وهي لم تزد على ما قاله الأستاذان: عزالدين إسماعيل والحجاجي في كتابيهما. و بحثٌ آخر هو «الشخصية الإسلامية في المسرح المصري المعاصر» (١٩٩١م) للباحث عبدالمرضي زكريا خالد؛ أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة في جامعة عين شمس، قسم اللغة العربية وآدابها. تحدّث كاتبها بشكل عام حول شخصية الكاهن المصلح ترزياس. وثمة رسالة أخرى هي «التوظيف الأسطوري في مسرحيات علي أحمد باكتير» (١٣٩٤ هـ.ش) للباحث يوسف محمدي، مقدمة لنيل درجة الماجستير في جامعة العلامة الطبطبائي بطهران. وقد قام الأخير في رسالته بدراسة أربع مسرحيات أسطورية لبكتير، محاولاً وضع خطة منتظمة تختلف مع السابقة منهجاً وطبيعة، وتمثّل هذه الخطة في تناول عناصر تأليف المسرحية كل على حدة بدءاً من الفكرة مروراً بالشخصية والصراع وصولاً إلى اللغة والحوار. هذا وتمتاز

منهجه بقيّة المناهج أحياناً، كالتحليل النفسي والتاريخي والوصفي والمقارن. غير أنّ أهمّ الكتب التي تبين رؤية باكثير للأساطير على المستوى النظري هما كتابا المؤلف نفسه؛ (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)؛ والثاني مقدمة مسرحية (فاوست الجديد)؛ تقديم محمد أبوبكر حميد. أمّا الجديد في هذا البحث أنّه ركّز على تتبّع رؤية باكثير للأسطورة وأغراض استلهاها من خلال البحث في كتاباته وتصريحاته، ثم استجلاء الثيمات الرئيسية لأهمّ مسرحياته القائمة على أسطورة أوديب الإغريقية، وهي مسرحية "مأساة أوديب"؛ كنموذج توضيحي لدوافع باكثير من الارتداد إلى الأساطير واستلهاها. وذلك من خلال قراءتها قراءة متأنية بحثاً عن بصمات باكثير الإسلامية وآليات الأسلمة في هذه المسرحية. وعليه فإنّ البحث أتبع المنهج الوصفي - التحليلي؛ فهو يقوم على التحليل والنقد لجانب المضمون والذي تميّز باشماله على قضايا في غاية الأهمية، ومثيرة للجدل لكونها قضايا، دينية، وأخلاقية؛ قضايا عايشها الأديب باكثير فترة من الزمن في خضم الصراعات الفكرية في مصر، ثم عبّر عنها بقلم الأديب المسلم الملتزم. فأما الآن وقبل البدء بإبراز سمات أسلمة الأسطورة السابقة لدى باكثير، من الخير أن نقف قليلاً لتتعرّف إلى نظرة باكثير للأسطورة.

١. باكثير والأسطورة

كانت ولاتزال الأسطورة محطّ أنظار الأدباء وإحدى أهمّ وأخصب آليات الإبداع الأدبي لهم، ولو تأملنا قليلاً في إنتاج باكثير الأدبي لرأينا أنّه استلهم التراث بمختلف أشكاله؛ الأسطوري، والديني، والتاريخي، والشعبي، فكان التراث منهلاً ثراً له، وأرضاً خصبة يودع فيها بذور الإبداع والأدب. والذي يعيننا من ذلك هو التراث الأسطوري فقط. ولا بدّ من القول قبل طرح رؤية باكثير للأسطورة. إنّهُ ممّلاشك فيه أنّ الأديب باكثير في استلهاها للأساطير «قد تأثر بتوفيق الحكيم ومسرحه كما حدث على سبيل المثال في مسرحية "سرشهرزاد"، و"أوزيريس"، و"مأساة أوديب"، لكن مع اختلاف الأهداف في "إيزيس" و"شهرزاد" و"الملك أوديب" لتوفيق الحكيم... وإن كان باكثير قد أغفل في كتابه "فن المسرحية" الإشارة إلى الحكيم وإلى مسرحه إغفالاً تاماً، وحاول أن يرجع معرفته بالمسرح ويعناصره الفنية إلى دراساته وقراءاته للمسرح الأوروبي القديم والحديث وأن يظهر في موقفه الندي لتوفيق الحكيم» (الفقيه، ١٩٩٧: ٤٢).

ولعل هذا الأمر يرجع إلى منطلقات، ورؤى كلّ من الأديبين؛ فإنّ باكثير لا يكاد يجيد عن المطلقين

الأساسيين الذين يستمدّان من تكوينه الثقافي الأول، وهما: المنطلق العربي، والمنطلق الإسلامي، حيث تكاد تصدر جميع أعماله الأدبية عن أحدهما أو كليهما (إسماعيل، ٢٠٠٥: ٤٤). وحقاً، إنّ هذين المنطلقين لباكثير يظهران في المضمون أكثر من أي شيء. ويعتقد الأستاذ محمد أبو بكر حميد . كما أشار إلى ذلك في مقدمة مسرحية فاوست الجديد . أن علي أحمد باكثير «انطلق في كل ما كتب من التصور الإسلامي للكون والوجود والحياة، وقد استطاع أن ينطلق بأدبه على جناحي هذه الرؤية المستنيرة إلى آفاق عالمية؛ فلم يقتصر في أعماله الأدبية عامة والمسرحية خاصة، على معالجة الموضوعات والقضايا المرتبطة بالعرب والمسلمين زماناً ومكاناً، بل انفتح على التراث الإنساني وحضارات ما قبل الإسلام؛ يستوحي تاريخها وأساطيرها، ويتخذ من مادتها أشكالاً فنية يعبر من خلالها عن أفكار جديدة» (باكثير، دت: ٣). وبذلك قد انفرد باكثير برؤية واسعة شاملة غاية في الأهمية؛ فهو يُخرج الأدب العربي من الإطارات التي تضيّق عليه نطاق الانتشار فيكسوه بُعداً عالمياً حين يرى أن استلهام الأساطير الأجنبية وتاريخ الحضارات الإنسانية البعيدة عن الإسلام زماناً ومكاناً، يُعدّ أهمّ جسراً لانتقال الأدب العربي إلى العالمية، لكن شريطة أن يصبّ الأديب العربي في هذه القوالب الفنية مضموناً يعكس بصدق وإخلاص فكر أمته وفلسفتها في الحياة، وبالتالي فإن الشعوب الأخرى التي تطلع على هذا العمل الفني المستمد موضوعه من تراثها، لن تجد صعوبة في فهمه واستيعاب المضمون الجديد الذي حمله الأديب (نفسه: ٣ بتصرف). ولم يكن باكثير هو الأول والأخير الذي قام بهذا العمل [إكساء الأسطورة ثوباً إسلامياً]، بل سبقه في ذلك الكاتب توفيق الحكيم كما هو الحال في مسرحية "الملك أوديب"، وقد عانى هذا الأديب الأخير معاناة شديدة في نقل العمل الأدبي من بيئته ومجاله الأصلي (الإغريقي)، وإعادة صياغته، وإطلائه باللون والروح العربية والإسلامية، وقد أشار إلى ذلك في مقدمته القيّمة في مسرحيته "الملك أوديب" (الحكيم: ٤١: ٥٣).

هذا وإنّ الذي يميّز باكثير عن غيره هو الروح العربية والإسلامية التي لاتكاد تختفي في جميع أعماله الأدبية، بيد أنّ هذا لا يعني أنّ توفيق الحكيم والأدباء الآخرين لاتتخلّل أديمهم أنفاسٌ إسلامية، بل المقصود أنّ باكثير كان يرى في الإسلام روحاً، وفلسفة، وأيديولوجية يبني عليها مشروع حياة حضارية وهو يقول في هذا:

«كنت دائماً أرى أنّ الإسلام قوّة روحية ومدنية كبرى، وأنّ الإنسانية الحائرة ستظل دائماً في حاجة إلى الاهتداء بنوره، وأنّ على كتابنا ألاّ يستعبروا الأيديولوجيات الأجنبية، بل عليهم أن ينظروا إلى الحياة من وجهة النظر الإسلامية، ويعبروا عن واقعهم وأحلامهم من خلالها غير مباليين في ذلك بمن يرميهم بالرجعية والجمود والعيبية من الملاحدة والشعوبيين، فإن هذه التهم الثلاث .الرجعية والجمود والعيبية .أصقّ بهم منها بغيرهم» (بدوي، ١٩٨١: ٣٢).

وحقاً، إنّ باكثير قد التزم بهذه الرؤية طيلة حياته، ولم يخالجه في ذلك أدنى شك، وقد شهد له بذلك زميلُه نجيب محفوظ حين قال:

«عندما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات (الأربعينيات) أجد أنّ علي أحمد باكثير وعبد الحميد السحار لم يداخلهما شك في قيمة إنتاجهما، ووجوب الاستمرار فيه، فقد كانا ممتلئين بالتفاؤل، أما (الآخرون) وأنا فكنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جداً، طأبعتها التشاؤم الشديد» (دوارة، ١٩٩٦: ٣٧٠).

كما شهد بذلك نجيب الكيلاني وشهد على غيره بالتناقض والحيرة عندما قال:

«إنّ الكاتب كثيراً ما كان يتناقض في وجهة نظره بين مسرحية وأخرى، وفقاً للأحداث الجارية، والوقائع السياسية المتضاربة، وضغوط القهر والكبت التي كانت تخيف الكتاب بل ترعبهم، ولكن نفرّاً قليلاً من الكتاب الصادقين استطاعوا أن يلتزموا بمعتقدهم لم ينل منهم خوف، أو يرحزهم إغراء، أو يُسَيِّل لعاجم منصب، وظلوا سائرين في طريقهم عن عقيدة ويدين وكان باكثير .رحمه الله . في طليعة هؤلاء» (الكيلاني، ١٩٨٧: ٧٤).

وبذلك يكون باكثير في طليعة من جعلوا أدبهم مصداقاً لمفاهيم الأدب الإسلامي الهادف، وذلك باستخدامه للأساطير محاولاً إنتاج أدب إسلامي يتماشى مع بيئته وعصره؛ فهو وإن «لم يستخدم مصطلح "الأدب الإسلامي" ولم يدعُ إليه» (الزيدي، ٢٠١٤: ١٢)، ولم ينظر له ولم يكن يدعو إلى أن يكون للكتاب الإسلاميين أو للمتزمين رابطة أو منابر خاصة بهم؛ وإنما كان يدعو كلّ الكتاب العرب والمسلمين منهم خاصة إلى أن ينتهجوا

نُحجاً معيماً من حيث الشكل و المحتوى (نفسه: ١٢)، إلا أن أدبه . بالفعل . هي الخطوة العملية والرائدة في هذا الميدان . وثمة أسئلة تخطر على البال ألا وهو: هل يُعدُّ اقتباس الأديب العربي المسلم للأعمال الأجنبية . كالأساطير الإغريقية مثلاً أو الأساطير الفرعونية . من أجل معالجة قضايا عصرية أو إنسانية عامة . كما صنع باكثير وغيره . عيباً يُؤخذ عليه الأديب؟؛ أو هل يُعتبر ذلك نكراناً وكفراً بالتراث العربي والإسلامي؟؛ وهل يمكن اعتبار انبعاث الأسطورة وإعادة صياغتها مؤامرة جديدة تواجه الفكر الإسلامي؟ كما عدّ ذلك أنور الجندي (الجندي، ٢٠١٤: الموقع). هذا ما سوف يجب عنه نجيب الكيلاني باعتباره أديباً، وباعتباره أحد منظري الأدب الإسلامي، كما يردفه باكثير بالإجابة أيضاً؛ أما الكيلاني فيقول:

«هناك مساحة مشتركة من التجارب الإنسانية التي يعيشها الناس في كل ملة،
والإسلام يولي هذه المساحة المشتركة عنايةً فائقة؛ لأنّها تشكّل نقط الالتقاء والتفاهم
والتعاون في بناء عالم تسوده الصداقة والمحبة والسلام والحرية» (الكيلاني، ١٩٨٧: ٧٤).

وهذا ينطبق على الأسطورة، حيث إنّ الأسطورة باعتبارها تجربة جماعية لأمة أو قد تكون مجموعة من الأمم . باعتبار اجتيازها لحدود أمة واحدة وانتقالها إلى أمة أخرى . تمثّل نقطة الالتقاء والتفاهم؛ أما إجابة باكثير فإنّها أشدُّ وضوحاً وأكثر تفصيلاً إذ إنّ لا يرى حرجاً في استلهم الأساطير الأجنبية إغريقية كانت أو فارسية أو غير ذلك مادامت الخبرة بيد الكاتب فيمكنه أن يحوّر تلك الفكرة العامة المنبعثة من العمل الأدبي المستعار، وبإمكانه أن يجردها من شوائبها التي لا تتفق مع وجهته بحيث تخرج صافية تشفّ عن وجهته؛ فهو يقول في حديث إذاعي:

«وأيّ كان الموضوع الذي يعالجه الأديب العربي سواء كان عربياً أو غير عربي، فالعبرة بالروح التي تكمن في مضمون العمل الأدبي، إذ يجب على الدوام أن تكون عربية أصيلة. وهذه الطريقة يستطيع الأديب العربي أن يعالج ما يشاء من الأساطير الفرعونية والسومرية أو اليونانية أو الهندية علاجاً جديداً يتسم بالروح العربية، ويعبر عن وجهة النظر العربية، ويصوّر موقفنا من قضايا الوجود والكون والحياة. وهذه الطريقة أيضاً يستطيع الأديب العربي أن يجسّد الرسالة العربية الخالدة "الإسلام" في عمل أدبي حتى، يعرف العالم كلّ موضوعه في صورته الأسطورية الأولى، فلا يجد أبناء الأمم الأخرى صعوبة في فهم وإدراك المعنى الجديد الذي يحمله ذلك العمل، ومن ثم يتأثرون به، فيتأثرون في الحقيقة بالمعاني المنبثقة من رسالة العرب الخالدة».

(باكثير، ١٩٦٩: ١١)

ومن هذا المنطلق، فإنّ الكاتب باكثير حاول جاهداً أن يعرّف في مسرحياته الأسطورية عن معاني فكرية سامية؛ إسلامية وإنسانية مخرجاً إياها من أوهام الوثنية. وقد كان باكثير يرى أنّ الفن عموماً، والفن المسرحي خصوصاً ينبغي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني . هنا المسرحية . أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثّلها الواقع (باكثير، دت: ٤٤). ثم يصرّح عن مكان الرمز الموحية فيقول: إنّ «أحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية [يقصد الرمز والإيحاء] أكثر ممّا تعينه أحداث الجيل المعاصر؛ لأنّ أحداث التاريخ قد تبلورت على مرّ الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابس والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيّدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني» (نفسه: ٤٤). فإذا كان هذا هو الحال بالنسبة للتاريخ . كما يراه باكثير . فلاشكّ أنّ الأسطورة أعمّ من التاريخ وأبعد منه في تناول الجزئيات التي لا يتركز عليها العمل الأدبي؛ لأنّ ما يأخذه الفنان وما يهّمه هو الإطار العام للأسطورة أو الحدث الذي يعتمد عليه الأديب في صياغة قالبٍ يصبّ فيه أفكاره الجديدة. وبناءً على هذا، فإنّ باكثير يقرّر في موضع آخر أنّ «الأساطير أغنى من التاريخ في هذا المعنى وأرحب أفقاً وأكثر انطلاقة من القيود الزمنية والظروف المحلية، فالحدث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخاً والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة» (نفسه: ٤٥).

هذه باختصار هي رؤية باكثير للأسطورة. وينطبق على باكثير ما ينطبق على غيره في أنّ نزوعه إلى الأسطورة لم يكن «هروباً من تصوير الواقع ومشاكله أو إمعاناً في شطحات الخيال وعوالم الوهم وإنما كان محاولة فنية جديدة في تصوير هذا الواقع وما يكتظ به من مشاكل ومساوئ ومخاوف وآمال وصراع وتطلّع وأفكار وقيم وشخصيات ومواقف» (علي، ١٩٧٨: ٩٢). وقد حاول بعض النقاد . لأسباب غير أدبية وغير فنية . أن يستدلوا على رفض باكثير للعصر من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التاريخ. واعتدّر نقاد آخرون عن الإشارة إليه والاهتمام بكتاباتة بحجة أنه قد هرب من حقائق عصره إلى الماضي (الفقيه، ١٩٩٧: مجلة الموقف الأدبي).

والحقّ أنّ الأمر ليس كذلك، فلم تكن عودة باكثير إلى الماضي وأخذ مادة منه لأعماله رفضاً للعصر ولا هروباً من تصوير الواقع المعاصر، ومشاكله، وملابساته بقدر ما كان يلتمس في التاريخ والأسطورة وسيلةً لنقد الواقع المعاصر بشكل رمزي غير مباشر. تقول الباحثة مديحة عواد سلامة في

رسالتها "مسرح علي أحمد باكثير": «كان باكثير من أوائل الكتاب المسرحيين الذين تصدّوا لمحاولة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا الإبعاد الزمني المتمثل في استمداد عقدة المسرحيات من التاريخ، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الأفضل والأكثر رقيّاً وازدهاراً» (سلامة، ١٩٨٠: ١٥). كما أنّها تضيف قائلة: «وطبيعي أنه لم يقدم هذا الاهتمام بالواقع التاريخي لذاته، وإنما كان يعمد في هذا إلى الإبعاد الزمني ليتسنى له التعليق على الواقع المعاصر الذي يحدّ من قدرته على تناول الأمور من الزاوية التي يراها» (نفسه: ١٥). هذا وقد كان باكثير واحداً من الأصدقاء الثلاثة . نجيب محفوظ، وعبد الحميد جوده السحارالذين اتجهوا إليكتابة الرواية التاريخية برؤية جديدة هي «الاهتمام بتوظيف موضوعات التاريخ لخدمة الواقع المعاصر الذي تعيشه مصر والأمة العربية، وتصوير الشخصيات التاريخية من خلال رؤية إنسانية واسعة تخرجهم من إطار الواقع التاريخي الضيق إلى آفاق عالمية» (حميد، ٢٠١٠: ١٨).

إضافة إلى هذا، فقد صرّح باكثير في لقاء له قائلاً: «إني أبدأ إلى الأسطورة كثيراً لأعالج من خلالها مشاكل عصرنا الحاضر» (حميد، ١٩٩٧: ١٨٢). وهذه النزعة (الاهتمام بتوظيف موضوعات تاريخية أو أسطورية لخدمة الواقع المعاصر) أمرٌ مطرد في أدب باكثير. أمّا الآن فتتوقف عند ملخص أسطورة أوديب أولاً ثم ملخص مسرحية مأساة أوديب، وأخيراً نقوم بإبراز أهمّ ملامح الأسلمة في هذه المسرحية.

٢. ملخص «أسطورة أوديب»

ملخص الأسطورة هو أنّ عرّافاً في معبد دلفي، أخبر لايبوس ملك طيبة أنّذاك أنه سوف يُرزق بطفل، وسوف يُقتل على يد ذلك الطفل. وفي ذلك الوقت كانت (جوكاستا) حاملاً، فلما وُلد الطفل (أوديب) أراد الملك أن يقتله، فدهشت زوجته، فدعى خادماً مخلصاً له و أسرّ إليه بكلمات، وحمل الخادم الطفل ومضى به إلى البرية ليذبحه، غير أن الخادم ربطه بجذع شجرة، وأحكم ربط أرجله لتصنع الآلهة به ما تشاء. فإذا برّاح يمرّ به ويحلّ رباطه. وارتحل به الراعي إلى ملك كورنث . مملكة مجاورة . فتولّى الأخير تربيته كما يُرى الأمراء.

ولما كبر أوديب أراد أن يعرف موطنه ومولده، ولكنّ كاهن معبد دلفي لم ينصحه بالعودة إلى بلاده قائلاً له: «إنّ ثمة خطر ينتظرك وستقتل أباك وتزوج أمك.» لكن أوديب لم يأبه بذلك، وقرّر أن يذهب إلى طيبه (موطنه الأصلي). وفي الطريق تقابل صدفةً مع رجل مسن بين حراسه،

فتشاجر معهم واشتدّت المشاجرة حتى قتله، ولم يعرف أنه قتل أباه. وواصل أوديب سيره نحو طيبة، ولقي رجلين من أهلها أبلغاه عن أمر الوحش أبوالهول وما أجمعت عليه المدينة في أن من يخلصها من هذا الشر، فله عرشها وله ملكتها الجميلة زوجةً له. فاقترب أوديب من مدخل المدينة، وهناك استوقفه وحشٌ مهول هوأثنى مروعة يعرفها الإغريق باسم اسفنكس ويعرفها الناطقون بالضاد باسم الهولة أو أبوالهول. فألقى أبوالهول لغزه على أوديب، وأجابته أوديب، فانتحر الوحشٌ حيث ألقى نفسه من ارتفاع.

ودخل أوديب طيبة، فصار ملكها، وتزوج الملكة دون أن يعرف بأنها أمه، وأنجب منها، وعندها جاء العراف وأبلغه بالحقيقة المرة، وعرفت زوجته التي هي أمه الحقيقية، شنقت نفسها. أما أوديب الذي وعد شعبه بأنه سينزل أشد العقاب في من كان السبب في حلول القحط والمرض على شعب طيبة، فقد فقأ عينيه، وغادر طيبة مع ابنته أنتيجون التي ولدتها أمه، وهام ليعيش بقية حياته في البؤس والمتاهة (شعراوي، ١٩٨٢، ج ١: ٢٤١؛ مندور، دت: ٧٣-٧٤؛ حمدي، ١٩٦٧: ٦٢-٦٤؛ عثمان، ١٩٩٣: ٤٨؛ استييه، ٢٠١٢: ٢١ وما بعد؛ حسين، ١٩٨٠: ٧ وما بعدها بتصرف).

٣. ملخّص مسرحية "مأساة أوديب"

نبوءة أبولون للايوس ملك طيبة بأن سيولد له غلامٌ يقتل أباه ويتزوج أمه، إنما كانت فرية اختلقها كاهن معبد دلف الأكبر برشوة أخذها من بوليب ملك كورنث لكي يدفع لايوس إلى التخلص من ابنه إذا ولد، وأوعز الكاهن إلى الخادم الذي كلفه لايوس بقتل ابنه في الجبل ألا يقتله، بل يسلمه إلى راعٍ من كورنث ليذهب به إلى بوليب حتى يكبر عنده، ويحقّق النبوءة في خصمه (لايوس).

وبلغ أوديب مبلغ الرجال، وسمع مرة أحد الشبان يطعن في نسبه، فانطلق أوديب نحو معبد دلفي يستفتيه. فأكد الكاهن له صدق ما سمع؛ وأخبره أنه في الحقيقة ابن لايوس ملك طيبة وملكها جوكاستا، وحدّره من الذهاب إلى طيبة خشية أن يقتل أباه ويتزوج أمه، لكن أوديب، لم يؤمن بهذه الخرافة، فقرّر أن يتحداها، لكنّه التقى في الطريق برجالٍ فتشاجر معهم وقتل أباه صدفة.

وكثّر على أوديب أن تحقّق الشطر الأول من النبوءة، فعاد مغموماً إلى كورنث، فأخذ الكاهن الأكبر يوبّخه ويحدّره من الذهاب مرة أخرى، و هو بذاك يجرّضه على الذهاب، فخلّى أوديب مع نفسه يفكر ثم يقرر أنه حرّ العقل، وحرّ الإرادة، وأنه إن كان قتل أباه صدفة، فإن ذلك دفاعاً

عن نفسه، ولكن ليس هناك قوة تدفعه إلى الزواج من أمّه. فاتّخذ سبيله إلى طيبة، وكان الكاهن قد دبّر حيلة أخرى تتمثّل في ظهور وحش على أبواب مدينة طيبة يتخطف الناس. وقد أوْعز الكاهن إلى كريون شقيق جوكاستا الأرملة أن يعلن في الناس أن من يخلص طيبة من شر هذا الوحش، له عرش طيبة ويد ملكتها الأرملة. فخلّصها أوديب من شره؛ فحمل أهل طيبة أوديب على الأعناق إلى القصر، فالتفت حوله وصفاء القصر يطرون له جمال جوكاستا، كل ذلك وأوديب يهّم أن يصيح بهم أن جوكاستا أمي، ولكن لسانه ينعقد في كل مرة، وجليت عليه جوكاستا في ثياب الزينة كأنها عروس عذراء، وتمثّل له في تلك اللحظة خيال أمّه ميروبو تعاتبه على عدم دعوتها لحفل زفافه. وهكذا اطمأنت نفسه أن جوكاستا ليست أمّه، فتزوج منها، وعاش معها سبع عشرة سنة في سعادة وحب، وولدت له أربعة أولاد. وحدث أن جاء الطاعون على أهل طيبة، فتوسلوا إلى المعبد ليرفع عنهم المرض، وكان أوديب يسخر في سره من ذلك ويقول: «وارحمته لهذا الشعب مازال يؤمن بالمعبد، ومن المعبد يؤسه، ونكته». وقد أدرك أوديب أنّ سبب هذا المرض والمجاعة، نتيجة مصادرة المعبد لأموال الناس وأراضيهم. والسبيل الوحيد لإنقاذ الشعب، هو مصادرة هذه الأموال ثم توزيعها على الشعب. غير أن الخشية من الناس هي التي جعلت أوديب يتردّد في تنفيذ هذه النية.

وفي هذه اللحظات العصبية يدخل الكاهن المصلح (ترزياس). فإذا ترزياس يكشف لأوديب الحقيقة التي ظن أوديب أنّها فرية اختلقها المعبد؛ يكشفها بكل تفاصيلها ودقائقها، فلم يشك أوديب في صحتها، إذ إن كل هذه الأحداث مرّت به فعلا. وهمّ أوديب أن يفتأ عينيه من هول الحقيقة الصادمة، لكن منعه من ذلك ترزياس مذكراً إياه أن عينيه الآن ملك الشعب، ويجب عليه أن يمضي في مصادرة أموال المعبد لينقذ الشعب من الوضع المزري الذي جرّه عليهم المعبد بكاهنه الفاسد. وبعد أيام قبيل المصادرة يأتي الكاهن الأكبر بنفسه إلى طيبة، ويخطر أوديب بأن الوحي قد أنبأ أن سبب الطاعون هو وجود الرجس الذي قتل أباه وتزوج أمه، ثم يساوم أوديب أنه لن يعلن الوحي للناس إذا عدل عن مصادرة أموال المعبد. فأهانته أوديب، وقال له: أعلن الحقيقة للشعب، فإني لأبالي. ولم تستطع جوكاستا أن تتحمّل هول الصدمة، فانتحرت شنقا. وأُعلن الوحي في الشعب فهاج، ووقف أوديب أمام محكمة الشعب، وليس معه غير ترزياس. وهي

الوطيس بين الكاهنين، وحضر الشهود جميعاً؛ خادماً لا يوس القديس، والراعي الكورنثي، وبوليب، وميروب ملكا كورنث، فأدلى كل واحد منهم بشهادته. وذهل الشعب مما سمع، وانتهت المحاكمة بسقوط لوكسياس إذ أدرك الجميع أن أوديب معذور فيما وقع منه، وأن التبعة كلها على لوكسياس الذي نسج كل هذه المؤامرة على أوديب. ونفذ أوديب ما عزم عليه من مصادرة أموال المعبد، وعاش شعب طيبة عيشة هنية. لكن أوديب ظل حزيناً في قصره، تساوره آلام الذكرى، فضافت به الدنيا، وذات ليلة خرج من قصره تاركاً طيبة هائماً على وجهه مصطحباً معه ابنته أنتيجون.

٤. حول مسرحية "مأساة أوديب"

أخرجها باكثير سنة ١٩٤٩م (الطنطاوي، ١٩٧٧: ٩٣)، بعد أحداث فلسطين، والنكبة التي حلت بها وبالغرب (باكثير، دت: ٦٧). وكما جرت العادة عند باكثير في معظم أعماله الأدبية، فهو يستهل مسرحيته هذه بالآية التالية: ﴿وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ * إِنَّمَا يَأْمُرُكُمْ بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاءِ وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (البقرة: ١٦٩). وهو بذلك يجعل نصّه المسرحي - منذ البداية - يتنقل تحت ظلال هذه الآية «لتكون هذه الآية تلخيصاً لفكرة المسرحية. وفي ضوء المعنى الذي اشتملت عليه هذه الآية الكريمة قد تشكلت الصورة الجديدة للمسرحية» (إسماعيل، ١٩٨٠: ١٢٤). ومن هنا جاء هذا التصدير مقدمة موحية بأسلمة الفكرة المعالجة في المسرحية؛ ولهذا فإنّ المتلقي يرى في نهاية المسرحية أنّ التفسير الجديد للأحداث، وحركة الأشخاص، والمنحى المتبع جاء متفقاً مع هذه الأسلمة التي توخاها الكاتب دون أن يناقض ما ورد عن هذه الشخصيات في الحقيقة التاريخية، أو أن يسلمها من إطارها العام؛ غير أنّه ثمة أحداث في أصل الأسطورة بدت خرافية لبكثير ذي العقيدة الإسلامية، فقام مستلاً سيف قلمه بيجرد الأسطورة مما يراه خرافات وسيأتي البحث عليها الواحدة تلو الأخرى.

١-٤. تجريد الأسطورة من الخرافة والأجواء الوثنية

أراد باكثير أن يحذو حذو الأديب توفيق الحكيم، إذ حاول أن يلائم بين الأسطورة الإغريقية القديمة، وبين العقلية الإسلامية؛ فربط النية على تجريد الأسطورة مما ارتبط بالعقيدة الإغريقية من عناصر خرافية ووثنية. وقد كان الكاتب باكثير أكثر إمعاناً من توفيق الحكيم في تجريد مسرحية "أوديب ملكاً"

لسوفوكليس ممّا يعتبره خرافة إذ جعل «النبوءة التي تنبأ بها وحي أبولون للايوس ملك طيبة بأن سيولد له غلامٌ يقتل أباه ويتزوج أمّه إنّما كانت فريّةً اختلقها لوكسياس كاهنُ "معبد دُلف" برشوة أخذها من بوليبي ملك كورنث الذي كان المنافس للايوس ملك طيبة على زعامة هيلاس، وكان بوليبي عقيماً فلمّا بلغه أن جوكاستا زوجة لايوس قد حملت، أكلت الغيرة قلبه وخشي أن ينتقل ملكه إلى أسرة لايوس إذا أعقب لايوس، ومات هو دون أن يكون له عقب، فتعهد الكاهن الأكبر بأن يجعل له محرّجاً إذا دفع مبلغاً كبيراً من المال للمعبد، فاختلق تلك النبوءة وأعلنها ليدفع لايوس إلى التخلص من ابنه إذا ولد» (باكثير، دت: ٦٨؛ باكثير؛ مسرحية مأساة أوديب: ١٣٥-١٣٦ و ١٤٠). فباكثير بهذه الخطوة جعل الكاهن الأكبر هو مصدر الفرية المختلقة، ونفى وجود الآلهة. القوة الغاشمة بوصفها فكرة أساسية عرفتها كثيرٌ من الأمم كالإغريق والفراعنة وغيرهما، وقامت عليها حلٌ مسرحياتهم.

وعليه فقد قصر باكثيرٌ. من خلال حوار الكاهن المصلح (ترزياس) مع أوديب. حديثه على إله واحد، منزه عن الضغائن والأحقاد وسفاسف الأمور بعيد عن مجريات الأحداث (أشقر، ٢٠٠٩: ٩٥)؛ لأنّه «الإله الكامل الخير الذي لا يحمل للممتازين من بني الإنسان الحقد والضعينة، بل لا يحمل لهم أي موجدة على الإطلاق. ولذلك فهو لا يظهر في معرض الأحداث، وليس له فيها يد مباشرة. والمؤامرة التي وقع أوديب ضحيتها كانت مؤامرة الكاهن الفاسق الذي استغل مركزه الديني في الإيقاع بأوديب» (إسماعيل، ١٩٨٠: ١٢٦).

ترزياس: كلا يا أوديب... إن الإله الحق لا يوحى بالشر والإثم و إنّما يوحى بالخير و البر.
(مسرحية مأساة أوديب، دت: ٢٥٢٤)

وبهذا التوجيه الذي قدّمه باكثير نجح في نسف خرافة التنبؤ التي وردت في أصل الأسطورة وتجلّت في مسرحية سوفوكليس. واللافت للانتباه أيضاً أن الكاتب باكثير ينعت ذلك الإله الحق الذي يقصده ويتردّد على لسان الكاهن المصلح ترزياس بالإفراد، فيستخدم لفظ "الإله" بدل "الآلهة" وهو بذلك يحدث تغييراً جوهرياً في الأسطورة والعقيدة الإغريقية القائلة بتعدّد الإله، ثم يزيد الكاتب على ذلك الإفراد بأن يصف هذا الإله بالعدالة، والرحمة، والحكمة، والخير وغيرها من أسمائه الحسنى وصفاته العليا.

٢-٤. تجريد الأسطورة من خرافةٍ أخرى

تحكي الأسطورة: إنَّ جريرة أوديب قبل أكثر من عقد ونصف هي السبب في حلول الفقر والطاعون على مدينة طيبة. هذا ما تقوله الأسطورة، وهي خرافة أخرى تصدّى لها باكثير في مسرحيته. وقد كان أكثر تطوراً عندما خالف سوفوكلس وتوفيق الحكيم في حكاية الطاعون الذي حلّ بالمدينة، إذ إنه فسّر الطاعون تفسيراً واقعياً منطقياً يتفق وقضايا العصر.

إنَّ باكثير لم يسلم بهذه الخرافة لتتحكّم في الموقف، فلم يجعل الكارثة نتيجة طاعونٍ أرسله الإله إلى المدينة طلباً للقصاص من قاتل ملكهم السابق لا يوس؛ إذ أيّ صلة بين حادث قدم وقّع قبل سبع عشرة سنة، وبين حادث الساعة؛ حادث انتشار مرض الطاعون؟! فالعقل يشكّ في أمر هذه الصلة، والعقلية الإسلامية لا تهضم مثل هذه المعاني الخرافية. ولم يكن باكثير محتاجاً إلى أن يجعل الكارثة عقاباً من الآلهة، إذ إنه جعل الكارثة جماعةً ووباء. وكان السبب الرئيس لهذه الجماعة هو استحواذ المعبد على أموال الشعب، ومساعدة جوكاستا للمعبد في ذلك بما كانت تقدّمه من نذور تدفعها من خزينة الدولة (الحجاجي، دت، ج ١: ١٠٣ بتصرف). وكانت جوكاستا تُقدّم على ذلك إرضاءً للكاهن الأكبر كي لا يوح للناس بالسّر الخطير الذي من شأنه أن يقوّض سعادتها وسعادة أسرهما؛ سرّ مصرع لا يوس ملك طيبة السابق، وزوج جوكاستا على يد أوديب زوجها الحالي، وبهذا الابتزاز الذي كان يمارسه الكاهن لم يبق للشعب شيء حتى حلّت بهم كارثة الفقر والجوع:

أوديب: يا حسرتاه.. لقد كانت نذورك وقرابينك من أسباب هذه الجماعة التي حاقت بالشعب، إذ ظللت تجرين من خزينة الدولة إلى المعبد حتى تجمع المال في أيدي هؤلاء الكهنة فلم يبق للشعب شيء! حرام علي العيش في ظلك يا جوكاستا إن لم أعد للشعب أمواله وأملاكه!
جوكاستا: فلسوف يعلن الكاهن أنك قاتل لا يوس! (مسرحية مأساة أوديب: ١١).

وبهذا التفسير الجديد أفلح باكثير في هدم الخرافة الثانية لي طرح قضية أخرى مهمة، وهي قضية القضاء والقدر والتي حاول أن يطرحها من منظار التصرّو الإسلامي مخالفاً ما كان يعتقد الإغريق.

٣-٤. طرح باكثير لقضية القضاء والقدر

مما لا ريب فيه أن القضاء والقدر، لغزّ حار فيه علماء الشرق والغرب على السواء، وتحمّلت على صخرته أدمغة الفلاسفة. تُعدّ هذه القضية إحدى أهمّ القضايا الشائكة في العقائد الإسلامية والتي

تستوجب التيقُّظ والحذر في التعامل معها. وإنَّ باكثير اقتحم في مسرحيته هذه المنطقة الخطرة غير آتِه . بخلاف ما يراه الأستاذان عزالدين إسماعيل (إسماعيل، ١٩٨٠: ١٢٩)، وسحر عبدالقادر أشقر (أشقر، ٢٠٠٩: ٩٥) على أن باكثير أبرز التصوُّر الإسلامي لهذه القضية في مسرحيته . فإنَّه لم يوقِّق لبلورة التصوُّر الإسلامي للقدر على الوجه الصحيح المقبول لدى عامة المسلمين؛ أو بعبارة أخرى لم يفلح في تقويم لوثة المفهوم الخاطيء للقدر. وعلى هذا فهو لم يتمكَّن من توظيف هذا الأمر الحساس بشكل جيِّد في مسرحيته كما أحسن ذلك توفيق الحكيم (الحكيم، الملك أوديب: ١٥٢؛ الميداني، ١٩٧٩: ١٦٣-٧٦٥؛ وينظر: الشيخ محمد عبده، دت: ٦٤).

أما ما صوَّره الكاتب باكثير من عقلانية، وإرادة وحرية مطلقة على لسان كلِّ من أوديب الذي كان يرى أنه صاحبُ اختيار تام بإمكانه أن يفعل الشيء أو إلَّا يفعل (مسرحية مأساة أوديب: ٦٠، ١٥٢، ١٥٨) وعلى لسان الكاهن ترزياس الذي استنكر على أوديب عدم تقصُّي الحقائق وعدم استخدام نعمة العقل وحرية الإرادة (نفسه: ٤٤، ١١٨) فهو يواكب عقيدة من ذهبوا إلى أنَّ الإنسان نفسه يخلق أفعاله، وأنَّ الله قد فوَّض الأمر إليه، ولا علاقة للقضاء فيها، وهم القدرية (نفاة القدر) (الميداني، ١٩٧٩م: ٧٦٥).

ومن المحتمل أن يكون باكثير قد وقع في هذا المنزلق الخطير . إعطاء الإنسان الإرادة والاختيار المطلق . من حيث إنَّه أراد أن يبرِّئ الإله من كل ما يقترفه الإنسان من خير أو شر، ومن هنا ألقى حبلَ الإنسان على غاربه وليفعل ما يهوى؛ إن خيراً أو شراً فلسوف يُجزى على كلِّ. إذن فالإنسان عند الكاتب باكثير يمتلك الحرية المطلقة في صنع قراراته وأفعاله. ومن هنا أسند الكاتب كلَّ عمل شرٍّ إلى الكاهن الفاسد لوكسياس وكلَّ عمل خيرٍ إلى الكاهن المصلح ترزياس ليصوِّر قدرة الإنسان وحرية في اكتساب أيهما شاء. فباكثير الذي نادى: «أنا كاتب متفائل.. مؤمن بالإنسان كجزء من إيماني بالله» (أحمد عباد، ٢٠٠١: ١١)، ينادي بالإنسان مكافحاً ويحاول أن يركي فيه كل شيء فلا يتمَّ شيء على هذه الأرض إلَّا به و لا يكون شيء على هذه الأرض إلَّا فيه حتى القضاء؛ فقضاء الإله لا يتمَّ إلَّا بواسطته فكأنما المجرم والمقتص على هذه الأرض إلَّا فيه. وبهذه الخطوة أبعده باكثير الإله الحق تماماً عن ظلم الإنسان لنفسه (محمود، ١٩٦٤م: ٩٧). وبهذه الخطوة أبعده باكثير الإله الحق تماماً عن ظلم الإنسان لنفسه واقتراف المعاصي وارتكاب الأخطاء.

٤-٤. رسائل أخلاقية . إسلامية

الرسائل الأخلاقية في مسرحية مأساة أوديب باكثير هي إحدى آليات الأسلمة أيضاً؛ إنَّ قراءة متأنيّة للمسرحية تُظهر لنا أنها تحمل بين سطورها وأحداثها الكثير من الرسائل الإسلامية ربّما أهمّها هي أنّ هذه المسرحية، دعوة للعدالة الاجتماعية والاشتراكية المؤمنة التي تمثّلت في إعادة أوديب أموال الشعب إليه وتوزيعه بالعدل والسوية (مسرحية مأساة أوديب: ١٧٦). وحثُّ على الوحدة والتكاتف والتلاحم ونبذ الحدود بين الدول العربية والانضواء تحت لواء واحد؛ وقد تبلور ذلك في تصالح أهل كورنث مع أهل طيبة وتنازل الملك بوليب عن عرشه وتسليمه لأوديب ملك طيبة (نفسه: ١٧٧)، وتشجيع للتعاون والإخاء الذي ظهر في تسيير ثلاثة آلاف وسق من الطعام للشعب الطيبي المنكوب (نفسه: ١٧٦)، ورفض للإقطاع والاحتكار، ودعوة لتحمّل كلِّ إنسان مسؤوليته مادام أنه صاحب عقل وإرادة، وبصورة عامة إبعاد القضاء والقدر عمّا يحقّق بالإنسان من مصائب. وصيحة تحذيرية ضد النفاق وظاهرة الرشوة التي تقاضاها الكاهن لوكسياس من بوليب ملك كورنث والتي جرّت أوديب وأسرته إلى هذا المصير البئيس. وأهمُّ من ذلك أنّ المسرحية تستنكر الإيقاع بين الشعوب وإثارة النعرات الطائفية والقومية التي تعكّر على الشعوب صفو حياتها؛ ويتجلّى ذلك في اعتراف بوليب ملك كورنث أنّ الكاهن لوكسياس قد حرّضه على استغلال الظروف المؤاتية لاحتلال مدينة طيبة عندما كان الشعب الطيبي يزرع تحت وطأة الفقر والمرض (نفسه: ١٧٣). وكل هذه المفاهيم، عبارة عن قيم ومفاهيم أخلاقية أضفت على المسرحية طابعاً إسلامياً ملحوظاً ساهم في الأسلمة.

٤-٥. أسلمة الشخصوس

وآلية أخرى من آليات الأسلمة لدى باكثير في هذه المسرحية هي أسلمة الشخصوس؛ إذ «بدأت شخصية أوديب في المسرحية بوصفه راعياً مسؤولاً عن رعيته مهموماً بالأمها وأحزانها ومصالحها» (زكريا خالد، ١٩٩١: ٢٤٦). فهي شخصية إيجابية مسؤولة، ومهجوسة بقضية اجتماعية تتعلق بمصير الشعب. وأمّا شخصية الكاهن ترزياس؛ فهي مختلفة تماماً عن ترزياس الأسطورة، وتختلف عن ترزياس سوفوكليس والحكيم، ولا تربطها بهما سوى تواجدها في تيار الأحداث. وقد نزع باكثير - طبقاً لتعاليم الإسلام - عن الكاهن ترزياس عظمتة التي كانت تتبع عن عرفته؛ فلاوساطة في الدين

ولاوساطة بين الله والمؤمنين إلا بالعمل الصالح والتقوى، و«كل إنسان في أطراف الأرض، وفي فجاج البحر، يستطيع بمفرده أن يتصل بربه، بلاكاهن ولاقيسيس» (سيد، ١٩٩٣: ١٤). أما «إدعاء العرافة وقراءة الغيب والتنبؤ فكلها أمور ترفضها العقيدة الإسلامية.» (حسين، ١٩٨٠: ١٢٤ بتصرف).

وقد ساعد هذا التغيير في شخصية الكاهن ترزياس باكثير في إضفاء الرؤية الإسلامية عليها. فلم يعد ترزياس كما كان في مسرحية سوفوكليس عرافاً مهيباً أميناً على أسرار الآلهة، ولم يعد العراف الذي يعرف حقيقة الأمور (حسين، ٢٠١٠: ٩). كما وتمثل شخصية الكاهن ترزياس في مسرحية "مأساة أوديب" الضمير أو [أوالنفس اللوامة على حد تعبير المعجم الإسلامي] على خشبة المسرح تهدي أوديب وتدفعه نحو الحقيقة، وتنشله من الواقع المخزي الذي كان يعيشه، وهو يخالف كل المخالفة ترسياس توفيق الحكيم الذي دبر لأوديب ما دبره لوكسياس لأوديب باكثير (عبدالله، ١٩٨٣: ١٢٦ بتصرف)، وقد منحها الكاتب عناية كبيرة لتظهر على تلك الصورة من التكامل البشري الذي ارتضاه لها، وأراده الكاتب رمزاً للداعية الإسلامي، والمصلح الديني الذي لا يرضى بإسداء النصح للملكه (أوديب).

٦-٤. الصراع بين الإنسان والإنسان، لا بين الله والإنسان

أما الصراع بين شخص المسرحية، فهو آلية أخرى تمثلت فيه الأسلمة؛ لأنه إذا كان الصراع في مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكاً) يدور بين البشر وإرادة الآلهة التي لا مريد لقضائها ولا معقب لأمرها؛ وإذا كان توفيق الحكيم رائد المسرح النثري العربي قد جرّد القصة . كما يقول . من معتقداتها الخرافية التي تأبها العقلية الإسلامية (الحكيم، مقدمة الملك أوديب: ٥٢)، وجعل الصراع يدور بين ترزياس وأوديب، وفي الوقت نفسه يدور بين إرادة الكاهن (ترزياس) وبين الإرادة الإلهية؛ فإن باكثير قد خطى أبعد من ذلك عندما جعل الصراع يدور بين الإنسان والإنسان؛ بين القصر والمعبد؛ بين إنسان شرير هو الكاهن (لوكسياس) وبين أوديب الذي تأمر عليه هذا الكاهن الأشر.

وإنالسبب الذي دفع باكثير أن يهبط بالصراع إلى عالم الإنسان متمثلاً في الصراع بين الكاهن لوكسياس وأوديب بعيداً كل البعد عن تدخّل الآلهة، هو أنّ الكاتب . باعتباره مسلماً . يرفض من الأساس فكرة صراع الإنسان مع الآلهة؛ لأنّها لا تتفق والعقيدة الإسلامية. وقد بيّن ذلك سيد قطب في ظلاله قائلاً:

«إنَّ الربَّ الإله في الإسلام لا يطارد عباده مطاردة الخصوم والأعداء كآلهة الأوثان في نزواتها وثوراتها كما تصورها أساطير الإغريق. ولا يدبّر لهم المكائد الانتقامية كما تزعم الأساطير في "العهد القديم" كالذي جاء في أسطورة برج بابل في الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين» (سيد، دت، ج: ١: ٢٤).

أما الصراع بين جوكاستا وترزياس، فيأخذ صورة الصراع بين الرذيلة والفضيلة؛ فبيننا نصرُ جوكاستا أن تبقى في مستنقع الرذيلة والإثم، يحاول الكاهن ترزياس أن يرتقي بها إلى عالم الطهر والسمو الأخلاقي كما ارتقى بأوديب من قبل (مسرحية مأساة أوديب: ٦٧). إذن فكما هو جلي في كلا الصراعين السابقين، نلمس صورة الصراع بين الحق والباطل؛ بين ظلمة الضلال ونور الهداية مما يجعل محاولة باكثير خطوةً أخرى تضاف إلى محاولاته في عملية الأسلمة.

٧-٤. التوبة هي الحلّ

يُلمم باكثير أحداثَ مسرحيته ويختمها بملامح إسلامية واضحة؛ فمما يلاحظ في المسرحية ويجعلها تدور في فلك التصوّر الإسلامي للإنسان والحياة، هو أنّ الكاتب قد وضع لمأساة أوديب حلًّا إسلامياً أيضاً، يتمثل الحلّ في توبة أوديب، وإقلاعه عن المعصية، ودعوة الناس له بالمغفرة والرحمة. والجمل الحوارية التي تتخلّل المسرحية خير دليل على ذلك (مسرحية مأساة أوديب: ٤٢، ٤٨، ٨٣، ١٣٠، ١٧٥). كما أننا نلاحظ في الجمل الحوارية الواردة في الصفحات السابقة الإقلاع عن الذنب، والندم (وخز الضمير)، والاستغفار، وكلّها من أهمّ شروط التوبة كما تقرّرها تعاليم الإسلام (الميداني، ١٩٩٩، ج: ١: ٦٨٣)، وعلى رأسها الآية الكريمة: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَىٰ مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ (آل عمران: ٣: ١٣٥). وقول ترزياس في نهايات المسرحية: إن كنت تشد غفران الآلهة ورضوانها يا أوديب فاقض ما بقي من حياتك في خدمة شعبك! (مسرحية مأساة أوديب: ١٧٦). فهو في الحقيقة امتثال لهذه الآية: ﴿إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُدْهِنُ السَّيِّئَاتِ﴾ (هود: ١١٤). وبذلك جعل الكاتب الإقلاع عن الذنب، والتوبة، والندم، والاستغفار، وخدمة الشعب، الطريق الوحيد التي به تحلّ المأساة ويستريح أوديب من عذاب الضمير.

٨-٤. المعجم الإسلامي ودوره في الأسلمة

ثمة أمر في مسرحية "مأساة أوديب" لا يمكن إغفاله، ألا وهو المعجم الإسلامي، واللغة المستخدمة في المسرحية وهي الفصحى التي تتميز بالوضوح، والجزالة، والجمع بين قوة التعبير والسلاسة والسلامة، والنغمة الإسلامية التي تتميز بها أسلوب الكاتب باكثير. جدير بالذكر أنّ هذا المعجم والنغم يكاد يكونان مطّردين في أدبه. وقد جاءت كثيرٌ من الآيات على لسان شخصيات المسرحية ويمكن الوقوف عليها بوضوح من خلال إلقاء نظرة عابرة على المسرحية، وهذا دليل آخر على إصباح المسرحية باللون والنكهة الإسلامية، غير أنّ بعض الباحثين قد عدّ أن تضمين الآيات على لسان شخصيات وثنية إغريقية من المآخذ والمعائب التي يمكن أن تُؤخذ على باكثير؛ منهم مديحة عواد سلامة (سلامة، ١٩٨٠: ١٩٥).

والحقّ أنه لا يمكن التسليم بهذا القول، لأنّ هذه النغمة الإسلامية ليتلمّسها المتلقي في جميع مسرحيات باكثير، بل وفي أدبه عامة، وقد جاءت بصورة عفوية لما لياكثير من خلفية إسلامية تكوّنت في أيام طفولته فقد «وَجَّ باكثير الإيديولوجيات من باب التدبّر الصافي وليس من أيّ بابٍ آخر سواه، ولعلّه لهذا سرى المنظور الإسلاميّ في أدبه سلساً كالنسيم العليل ينعش المتعرّض له دون تقصّدٍ أو تعميل. فهو لم يسعَ إلى ذلك المنظور سعياً ككثير الإيديولوجيات بمختلف صورها، وإنما انفعّل به وتفاعّل معه بوصفه بنية فكرية تتفاعل في وجدانه مع سواها من بنى الفكر الإنسانيّ فيكون لها حضورٌ في المتن الأدبيّ الذي ينتجه الأدبي ولاغير» (البار، ٢٠١٢: ٢٢٩). ومن جهة أخرى، فإنّ استمرار تدفّق هذه الكلمات مصبوغة بالطابع الإسلامي والتي تشعُّ بأجواء إيمانية، أضفت على المسرحية ملامح إسلامية واضحة، تشفُّ عن روح باكثير المتشرّبة من ينابيع القرآن الكريم والأحاديث النبوية، وعمق ثقافته الدينية، كما أنّها تؤكّد مدى وفاء باكثير وانتماءه إلى إسلاميته التي تبلورت فكرتها في معظم إبداعاته وعلاوة على ذلك تدلّ على قوة علاقته وارتباطه «بدينه الذي لم ينفك عنه أو يتنصّل منه حتى وهو يكتب مسرحياته المستلهمة من الأساطير الإغريقية أو الفرعونية التي ترجع أزمّنتهم إلى عهود غابرة تسبق عهد الإسلام، فالإسلامية عند باكثير إسلامية الفكرة وليس إسلامية الموضوع» (أشقر، ٢٠٠٩: ٥٠٥). وعلى هذا فإنّ باكثير قد وقيّق في توظيف التضمينات القرآنية والنصوص مستقيمة في معانيها مع

الفكرة، والمضامين الإسلامية المطروحة في المسرحية بشكل عام، وعلى ذلك تُعَدُّ مقبولة فنيّاً، لأنها تساهم بشكل أو بآخر في عملية الأُسلمة.

٥. النتيجة

إنّ علي أحمد باكثير . رغم أنه أديب محسوب على التيار الإسلامي . لم يعاد إعادة إحياء الأساطير وتوظيفها توظيفاً فنيّاً أدبيّاً، ولم يرَ في هذا الأمر مؤامرة تواجه العالم الإسلامي كما خيّل لبعض الباحثين في الميادين الإسلامية، وإنما كانت رؤيته لهذه الظاهرة رؤيةً فنيةً إيجابيةً؛ رؤيةً تنم عن إيمانه بتفاعل أحداث الحاضر مع الماضي، الأمر الذي يسعف الأديب الفطن أن يستبطن الأمور بروية وتأمّل يخرجان من ثنايا هذه الظاهرة بذور المستقبل الزاهر.

تبيّن أن تأويل الكاتب للأسطورة كان يتمّ من منظار الرؤية الإسلامية الإنسانية. كما توصّل البحث إلى أن مفهوم الأدب عند باكثير يقوم على أساس الإبداع الفني الهادف الجميل، وهو ما يندرج تحت مظلة تعريفات الأدب الإسلامي؛ فباكثير ينطلق في أدبه انطلاقاً إسلامية تتشرب من معين الإرث الثقافي الذي نشأ وتربّى عليه الكاتب وهو القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، والدراسات الإسلامية. ومن ثمّ فإنّ مسرحيات باكثير تمثّل خير أنموذج لأدب إسلامي قوي، ومصداقاً واضحاً لكل تعاريفه؛ يتحقّق فيه إلى جانب شبرف الموضوع حيوية الفن وفنية الأداء وجودة السبك.

انطلق الكاتب باكثير نحو الأسطورة . أولاً: من خلال تصوّره الإسلامي، ثمّ من خلال إدراكه لأصالة الأديب المسلم ووظيفته تجاه الكون والحياة. واستطاع بدافع الالتزام العقدي أن يحرّر الأسطورة من الأجواء الوثنية التي تصطدم بالفكرة الإسلامية والعربية، وأفلح في أسلمة الأسطورة وتوظيفها توظيفاً فنيّاً جديداً يخدم الفكرة الإسلامية وقضاياها بشكل كبير، الأمر الذي بدوره يردّ مزاعم خطورة انبعاث الأساطير على الفكر الإسلامي، بل إنّ هذا التوظيف يزيد من قوّة مواجهة الهجوم الثقافي منذ بداياته كي يتسنى للشرق الاستفادة من علم الغرب بما يلائم ثقافته، وحضارته الفكرية الإسلامية دون أن يمَسَّ عقائده ويتخلّل سلوكه.

اتّضحت من خلال استجلاء ثيمات المسرحية أنّ أبرز المضامين التي حاول الكاتب باكثير أن يُفرغها في قوالب مستمدة من الأسطورة؛ مضامين ترتبط بالثورة ضدّ الظلم والاستبداد . سواءً

الديني منه أو السياسي . والسعي في سبيل العدالة، وما يتعلّق بالخير والشر، وغيرها من القضايا التي كانت تفرضها الظروف آنذاك من أجل توعية المواطن العربي المسلم خاصة، والإنسان عامة، وقد كان تركيز باكتير على هذه الأفكار نابعاً من ارتباطه الأصيل بالقضايا القومية العربية ومن روحه الإسلامية السمحة؛ لأنّه في عرضه لهذه القضايا والمفاهيم، كان يهدف إلى طرح تصوّره الخاص المتمثّل في الموقف الإسلامي الذي رأى فيه الحل الأمثل، وكان ملتزماً بهذا الموقف بصورة توشك أن تنسحب على جميع أعماله.

المصادر

الف) عربي

كتب

القرآن الكريم

- إسماعيل، عزالدين (٢٠٠٥)، مسرح باكثير الشعري، الطبعة الأولى، القاهرة: دارالفكر العربي.
- _____ (١٩٨٠م)، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، لاطبعة، القاهرة: دارالفكر العربي.
- أشقر، سحر عبدالقادر (٢٠٠٩م)، الالتزام في مسرح باكثير التاريخي، الطبعة الأولى، مكة: النادي الأدبي.
- البار، عبدالله حسين (٢٠١٢م)، بعيداً عن الشعر قريباً من النثر، الطبعة الأولى، المكلا: دارحضرموت.
- باكثير، علي أحمد (١٩٦٩)، مسرحية فاوست الجديد، تقديم: محمد أبو بكر حميد، لاطبعة، القاهرة: مكتبة مصر.
- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، لاطبعة، القاهرة: مكتبة مصر.
- مسرحية مأساة أوديب، لاطبعة، القاهرة: مكتبة مصر.
- الحجاجي، أحمد شمس الدين (دت)، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، لاطبعة، القاهرة: دارالهلل.
- _____ (دت)، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر؛ جزآن، لاطبعة، القاهرة: دارالمعارف.
- حميد، محمد أبو بكر (٢٠١٠م)، علي أحمد باكثير سنوات الإبداع والمجد والصراع، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة مصر.
- _____ (١٩٩٧م)، أحاديث علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة، الرياض: دارالمعراج الدولية للنشر.
- دوارة، فؤاد (١٩٩٦م)، عشرة أدباء يتحدثون، الطبعة الثالثة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حسين، طه (١٩٨٠م)، مقدمة ترجمة أوديب ثيسوس لأندرية جيد، الطبعة الرابعة، بيروت: دارالعلم للملايين.
- حمدي، محمد عصمت (١٩٦٧م)، الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.
- شعراوي، عبدالمعطي (١٩٨٢)، أساطير إغريقية؛ الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عثمان، أحمد (١٩٩٣م)، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الطبعة الأولى، القاهرة: لونغمان.
- علي، عبدالرضا (١٩٧٨)، الأسطورة في شعر السياب، العراق: منشورات وزارة الثقافة والفنون.

- الطنطاوي، عبدالله (١٩٧٧م)، دراسة في أدب باكثير، الطبعة الأولى، نشر البيداء الإلكتروني.
- كوليت، استييه (٢٠١٢م)، أسطورة أوديب، ترجمة زياد العودة، دمشق: وزارة الثقافة.
- قطب، سيد (١٩٩٣)، العدالة الاجتماعية في الإسلام، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الشروق.
- _____ (دت)، في ظلال القرآن (سنة أجزاء)، لاطبعة، القاهرة: دار الشروق.
- الكيلاي، نجيب (١٩٨٧م)، حول المسرح الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- مندور، محمد (لتاريخ)، مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الأولى، القاهرة: دار تحضة مصر.
- الميداني، عبدالرحمن حسن حنكة (١٩٧٩م)، العقيدة الإسلامية وأسسها، الطبعة الثانية، دمشق: دارالقلم.

ج) الدوريات

- أحمد عباد، أبوبكر (٢٠٠١م)، «باكثير الرائد المبدع»، صحيفة الثورة اليمنية، العدد ١٣٥٣٦. ص ١١.
- بدوي، عبده (١٩٨١م)، «علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً»، حوليات جامعة الكويت، الحولية الثانية، صص ٦٠-٨.
- كمال الدين حسين (١٩٨٠م)، «نحو مسرح إسلامي»، مجلة قضايا عربية، السنة السابعة، العدد ١٢، صص ١١٣-١٣٤.
- عثمان، أحمد (١٩٧٩م)، «أسطورة أوديب بين أصوله الأسطورية ومهمومه الوطنية»، مجلة البيان، الكويت، العدد ١٥٥٥، صص ١٦-٢٢.
- الفيقيه، علي (١٩٩٧م)، «في الذكرى الخامسة والعشرين لرحيله: (مسرح علي أحمد باكثير)»، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، العدد ٣١٢، صص ٤٢-٤٧.
- محمود، سيد يوسف (١٩٦٤م)، «نظرات نقدية في مسرح أحمد علي باكثير»، مجلة الفن الإذاعي، العدد ٣١، صص ٨٩-٩٨.

د) مآخذ من الإنترنت

- من رسائل أنور الجندي؛ على موقعه الرسمي (٢٠١٦م) <http://anwaralgenidi.com/books.htm>

اسلامی سازی اسطوره نزد باکثیر (بررسی نمایشنامه «تراژدی اودیپ»)

رجاء أبوعلی^{۱*}، یوسف محمدی^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

باکثیر (۱۹۱۰م - ۱۹۶۹م) نویسنده‌ای یمنی‌الاصول است که عمر خویش را در مصر در دفاع از مسائل مربوط به ملت‌های مسلمان سپری نمود. وی از اندک نویسندگانی بود که به پتانسیل اسطوره در ادبیات پی برد و از آنجا که اسطوره‌ها با توجه به رمزگونه بودنشان، قادر به دربرگرفتن دلالت‌های گوناگون هستند، پیوسته در گذر زمان مورد توجه بسیاری از نویسندگان قرار گرفته‌اند و بدون شک این بازگشت به اسطوره‌ها به وسیله باکثیر، تلاشی برای استمداد از حوادث گذشته جهت آفریدن آینده‌ای بهتر و روشن‌تر است.

این پژوهش، با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی، درصدد بررسی دیدگاه باکثیر به اسطوره و کشف ایده و درونمایه‌های یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های اسطوره‌ای وی است. در پایان، پژوهش به این نتیجه رسید که تفسیر باکثیر از اسطوره، مبتنی بر دیدگاه اسلامی وی به انسان و جهان صورت گرفته است. باکثیر از ترس گسترش اندیشه‌های بت‌پرستی اسطوره‌ها - که با فرهنگ و اندیشه‌های اسلامی در تضاد است - به بازسازی و اسلامی ساختن آنها پرداخت. همچنین، آشکار شد که مفهوم ادبیات نزد باکثیر بر اساس نوآوری فنی، هدفمند و زیبا و استوار است و از اینجاست که نمایشنامه‌های وی بیش از هر نمایشنامه‌نویسی در ادبیات معاصر عرب، دارای پتانسیل تحول به مصداقی روشن و کامل برای ادبیات اسلامی است؛ ادبیاتی که در کنار پرداختن به موضوع اخلاقی به فنی بودن بیان و ساختمان نوع ادبی اهمیت می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: علی احمد باکثیر؛ اسطوره؛ نمایشنامه؛ اسلامی سازی.