الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

الميدان:اللغة والأدب العربي
الشعبة: اللغة والأدب العربي
التخصص: الأدب المسرحي ونقده

أزمة الهوية في المسرح العربي الحديث مسرحية"أخناتون ونفرتيتي" لعلي أحمد باكثير أنموذجا

إعدادالطالبة
هجيرة سويسي

إشراف
الأستاذ الدكتور العيد جلولي

لجنة المناقشة

د.علي حمودين	**أ٠ت٠ع**	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	رئيسا
د.العيد جلولي	**أ٠ت٠ع**	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	مشرفا ومقررا
د.سي كبير أحمد التجاني	**أ٠ت٠ع**	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	**مناقشا**
د.عمار حلاسة	**أ٠ت٠ع**	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	**مناقشا**
د. صليحة سبقاق	**أ.م.أ**	جامعة محمد خيضر بسكرة	**مناقشة**
د. قوني زينب	**أ.م.أ**	جامعة حمة لخضر الوادي	**مناقشة**

الموسم الجامعي: (**1443–1444**)هـ/(**2022– 2023**)م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــدَاء

إلَى وَالِدي رَحمةُ الله الوَاسِعَة عَلَيْه

إلَى أُمّي حَفظَها اللهُ وبارَكَ في عُمرِها

إلَى أَخي وأخَواتي

إلَى كُلّ مَن تقرّ بهم عَيْني...

كلمَةُ شكر

أحمد الله تعالى حَمدًا كثيرًا طيّبًا مُباركًا ملئ السَّماوات والأرض على مَا أكرَمَني به من إتمام هذِه الدِّراسة التي أرجُو أن تَنالَ رضَاه.

ثُم أَتوجَّهُ بجزيل الشُّكر وعَظيم الامتنَان إلَى كُلّ من:

- أُستَاذي المُشرِف الدكتور **العيد جلولي**، حفظَهُ الله وبَارك في عُمره، لتفضُّله الكريم بالإشراف على هذه الدِّراسة، وتكرُّمه بنُصحي وتَوجيهي حتى إتمامها. فلهُ منّي فائق المحبّة والوُدّ والاحترام.
- الأستاذ الدكتور **علي حمودين** الذي أَسْدَى إليّ الجَميل بتَقدِيم يَد المُساعَدة العلميّة والمعنويّة، فلهُ منّي أسمى عبَارات التقدير والاحترام.
- الأستاذ الدكتور **عبد الحكيم الزبيدي** الذي وفَّر لي وأَمدَّني بمَصَادِرَ ومرَاجِع دعَّمَت بحثي، فجزاه الله عني خير الجزاء في الدنيا والآخرة.
- أعضاء لجنة المُناقَشَة الكِرام لتفضُّلهم بقبُول مُنَاقَشَة هذه الدِّراسة.
- أَفراد أُسرَتي خاصَّة **أُمي العزيزة** و**أُختي أَمال الغالية** اللّتين أغدقتا عليَّا بتوجيهَاتهما القيّمة، وتشجيعاتهما المثمرة. كما أوجه كلمة شكر وعرفان لأختي **عائشة** وزوجها الأخ الذي لم تلده أمي **مراد ددوش**. بارك الله فيهم جميعا ووفقهم لما يحبّه ويرضاه.
- إلى كُلّ من سَاعدَني من قريبٍ أو من بَعيد، رسَالةُ شُكرٍ وتقديرٍ وعرفَانٍ وامتنَانٍ، أزفُّها لَكُم عبرَ هذه الدّراسَة.

الباحثة

هجيرة مُحَمَّد سويسي

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا **محمد** ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد؛

تعتبر إشكالية الهوية من بين أبرز الإشكاليات التي أرّقت الفكر العربي في العصر الحديث نظرا للظروف السياسية الصعبة التي أثّرت بدورها على كافة الأصعدة والمستويات، نذكر منها الصعيد الفكري والأدبي منه على وجه الخصوص.

وعلى ذكر الأدب فقد كان لموضوع الهوية نصيب وافر من اهتمام مختلف الفنون الأدبية التي- وبالرغم من حداثة بعضها- إلا أنها تمكنّت من تبنّي قضايا ساخنة تهز كيان الأمة العربية وتُهدد وجودها، ولعل المسرح العربي الحديث كان ممن يتصدر تلك الفنون الأدبية، بل ويفوقها قدرة خاصة على المستوى الوظيفي والإبلاغي.

لقد استطاع المسرح العربي الحديث باعتباره مجالا حضاري وفكريا وأدبيا التعبير عن هذا الموضوع الأزمة بأسلوب أدبي رفيع. كما استطاع الانفتاح على تداعيات الواقع آنداك وعديد قضاياه، وقد نالت قضية الهوية حظها من الطرح على ألسنة كُتّاب مسرحيين الواحد منهم يُعدّ مدرسة مكتملة المعالم تؤسس لأدب مسرحي قائم بذاته وحتى لفنون أخرى.

ومن هؤلاء المبدعين نذكر الأديب **علي أحمد باكثير** الذي عالج قضية الهوية بأسلوب متفرد يعكس اتجاهه الفكري من جهة وقدرته الفنية من جهة أخرى، وخير دليل على ذلك مسرحيته الشعرية "**أخناتون ونفرتيتي**" التي اقتبسها من الموروث الفرعوني ليُجسّد من خلالها صراع الهوية في مصر، فكانت هذه المدونة إبداعية وإصلاحية اتخذ منها الكاتب وسيلة للدفاع عن هوية مصر وتاريخها المجيد من أجل صياغة واقع مختلف كلّه وحدة وأمن واستقرار.

- **طرح الإشكالية:**

يتمحور بحثي حول إشكالية رئيسة هي:

- كيف تجسّدت أزمة الهوية في مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"؟ وفيم تمثل اتجاه علي أحمد باكثير الفكري في معالجة هذه القضية؟

تتفرع هذه الإشكالية إلى مجموعة من التساؤلات الفرعية والمتمثلة كالآتي:

– كيف ظهرت المسرحية العربية الحديثة؟ وما هي أهم مراحل تطورها؟ ومن هم أشهر روادها؟

– كيف عبّر المسرح العربي الحديث عن قضايا النهضة العربية؟

– ما مفهوم مصطلح "الهوية"؟ وما مكوناتها؟ وكيف تجلت عناصرها في المسرح العربي الحديث؟

– ما المقصود بـ"أزمة الهوية"؟ وفيم تمثلت اتجاهات المفكرين العرب في معالجة هذه القضية؟

– كيف استطاع **علي أحمد باكثير** التعبير عن أزمة الهوية من خلال مسرحيته "**أخناتون ونفرتيتي**"؟

وقد تتبعت في الإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية خطة بحثية تتضمن **مقدمة وفصلا تمهيديًّا، ثلاثة فصول وخاتمة.**

أما المقدمة فإنّ فيها بيان الخطة المنتهجة لبناء الأطروحة وتحريرها والمنهج العلمي المتبع في الدراسة، وأما **الفصل التمهيدي** فقد تطرقت من خلاله إلى نشأة المسرحية العربية الحديثة بعد تحديد مفهوم فن المسرح ونشأته بشكل عام، ثم الوقوف عند مفهوم المسرحية والتعرف على أنواعها ومُقوماتها، وبعدها البحث في العلاقة بين العرب والمسرح من خلال تحديد جذور فن المسرح عند العرب وتبيين نشأته الفعلية.

وفي **المبحث الثاني** تمّ التعرف على مراحل تطور المسرحية الحديثة بدءا بمرحلة البدايات في القرن التاسع عشر ثم المرحلة الثانية في القرن العشرين، هذا وقد اشتمل **المبحث الثالث** على أشهر كُتّاب المسرح الحديث الذين وضعوا حجر الأساس لهذا الفن من خلال أعمالهم المسرحية الرائدة.

أما بالنسبة **للفصل الأول** والذي يحمل عنوان "**قضايا المسرح العربي الحديث**"، فقد تطرقت فيه إلى ثلاثة مباحث كان أولها مبحث قضية المرأة والذي تناولت فيه موضوع المرأة العربية والتغير الاجتماعي، وذلك من خلال تحديد مكانتها في التاريخ الإنساني العربي في (الجاهلية وفي الإسلام وفي عصر النهضة)، وكذا بيان كيفية تجسيد هذه القضية في المسرحية العربية الحديثة.

هذا وقد تمّ التطرق في **المبحث الثاني** إلى أسباب التخلف وعوامل النهضة من خلال الوقوف على واقع المجتمع العربي في العصر الحديث وتحولاته، وبيان كيفية انعكاس تلك الأوضاع الاجتماعية وتغيراتها على فن المسرحية العربية الحديثة.

وفي **المبحث الثالث** تمّ التطرق إلى موضوع الهوية من خلال تحديد مفهوم مصطلح الهوية وأهم مكوناتها، ثم البحث في كيفية تجلّي عناصر الهوية في المسرح العربي الحديث من خلال معالجة النقاط التالية: (البعد القومي في المسرح العربي الحديث، اللغة في المسرح العربي الحديث، البعد التاريخي في المسرح العربي الحديث، البعد الديني في المسرح العربي الحديث، وكذلك التراث الشعبي والمسرح العربي الحديث).

أما في **الفصل الثاني** فقد تمّ أخذ نبذة عن حيا**ة باكثير** من خلال الوقوف عند أهم محطاتها بداية من المولد والنشأة إلى غاية سفره واستقراره بمصر، وكذا نشاطه الأدبي والثقافي. وفي **المبحث الثاني** تمّ التطرق إلى موضوعات مسرحياته بدءا بتحديد العلاقة بين **علي أحمد باكثير** والكتابة المسرحية، ثم الوقوف عند أنواع مسرحياته(الاجتماعية والسياسية والتاريخية).

هذا ومع المبحث الأول من **الفصل الثالث** الذي يحمل عنوان **أزمة الهوية في** "**مسرحية أخناتون ونفرتيتي**" تم وضع ملخص شامل عن مسرحية **أخناتون ونفرتيتي،** أما في **المبحث الثاني** فقد سُلِّط الضوء على أزمة الهوية في الفكر العربي الحديث من خلال التطرّق أولا إلى عنصر الاستعمار الحديث وسؤال الهوية، وثانيا الوقوف عند مصطلح الهوية والهوية الثقافية وتوضيح العلاقة بينهما، ثم تحديد معنى "أزمة الهوية". وثالثا التعرف على اتجاهات المفكرين العرب في معالجة إشكالية الهوية انطلاقا من البحث في المطلبين: **الأول** التراث، و**الثاني** بين التراث والتحديث.

أما في **المبحث الثالث** فقد تمّت معالجة أزمة الهوية في مسرحية **أخناتون ونفرتيتي،** بدءا بتحديد الإطار العام للمسرحية والوقوف عند أزمة الهوية في مصر، ثم تأصيل المسرح العربي الحديث من خلال البحث في قيمة التراث وفي مفهوم المسرحية التاريخية. وأخيرا البحث في كيفية تجلّي أزمة الهوية في المسرحية انطلاقا من دراسة سيميائية العنوان، ثم رصد التيمات التالية: (التيمة المحورية، التيمات الجزئية: تيمة المرأة، تيمة المثالية الأخناتونية، تيمة المثالية الأخناتونية والتمركز حول الذات) اعتمادا على منهج النقد الموضوعاتي في الدراسة والتحليل مع الاستعانة بمناهج نصية أخرى كالمنهج البنيوي والسيميائي.

وفي **المبحث الرابع** تمّ تحديد اتجاه **باكثير** الفكري في معالجة قضية الهوية مع استخلاص التيمة الرئيسة والمغزى العام من المسرحية.

هذا وقد كانت خاتمة الدراسة خلاصة عما قُدّم في لبّ البحث.

لقد قمت بدراسة هذا الموضوع بهدف معرفة كيفية تجلّي هذه الأزمة في المسرحية وكيف عبر عنها **علي أحمد باكثير** مُعتمدة في ذلك على مصادر ومراجع أدبية واجتماعية وفلسفية اقتضاها الموضوع ذاته، نذكر منها:

- **الهوية** لحسن حنفي
- **سؤال الهوية في شمال إفريقيا** لمحمد الكوخي
- **التراث والهوية** لفارح مسرحي
- **مسألة الهوية العروبة والإسلام... والغرب.** لمحمد عابد الجابري
- **مستقبل الثقافة في مصر** لطه حسين
- **ريادات باكثير** لعبد الحكيم الزبيدي
- **الرافد** لعبد الحكيم الزبيدي
- **النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير**، لعبد الحكيم الزبيدي
- **من أجل التغيير** لمالك بن نبي
- **إشكاليات الفكر العربي المعاصر** لمحمد عابد الجابري

- **الدوافع:**

لقد كان دافع اختياري لهذه المدونة المسرحية هو من جملة ما نشعر به من مسؤولية تجاه أدب **باكثير** وكلنا يعلم بمدى إجحاف النقد الأدبي في حقّه، فعلى الرغم من قيمة أعماله الأدبية فنيا وموضوعيا إلا أنه لقي تجاهلا من طرف النقاد مقارنة بمعاصريه. وهذا الظلم في الحقيقة ليس **لباكثير** في حد ذاته، بل هو لأدبنا العربي الذي هو ملك الجميع.

وقد اخترت إشكالية الهوية موضوعا للدراسة لأنها من بين المسائل العالقة التي لازالت قائمة تُطرح في كل مرة تظهر فيها أزمة سياسية، أو مشكلة من مشاكل التنمية البشرية، أو قضية اجتماعية ما إلا وتطفو معضلة الهوية على السطح. فهذا الموضوع هو بمثابة النار التي تخمد ولكنها مطلقا لا تنطفئ.

- **الصعوبات:**

واجهتني خلال مشواري البحثي بعض المعيقات التي حالت دون تقدمي في إنجاز البحث تتمثل فيما يلي:

- صعوبة إنجاز البحث خلال المدة المتفق عليها، بسبب طبيعة عملي الذي ينتمي إلى قطاع التربية والتعليم، فالتدريس مهمة شاقة أخذت معظم وقتي وجهدي، والبحث العلمي هو الآخر مهمة تحتاج إلى التفرغ والوقت الكافي، فكنت بين مدّ وجزر أدّى في النهاية إلى التأخر في إعداد البحث.

المنهج المتبع في الدراسة:

اعتمدت في بحثي على منهج النقد الموضوعاتي في دراسة الجزء التطبيقي حينما قمت بتتبع موضوع الهوية في مسرحية "**أخناتون ونفرتيتي**"، وهو منهج منفتح يسمح بكل المناهج مادامت تزيح اللثام عن الموضوع، لذلك كانت الاستعانة بمناهج نصية أخرى تسهم آلياتها النقدية في تحليل الموضوع.

وأغتنم فرصة تقديم هذا الجهد المتواضع لأوجه خالص شكري وامتناني وتقديري لأستاذي الدكتور **العيد جلولي**، فقد كانت نصائحه وتوجيهاته وراء إنجاز هذا الجهد الذي أرجو أن يكون عملا مقبولا يدخل ضمن قائمة البحوث العلمية الداعمة لحركة البحث العلمي في مجال الدراسات الأدبية.

الباحثة هجيرة محمد سويسي

غرداية يوم: الأحد19 رجب 1443هـ

الموافق لـ20 فيفري2022م

الفصل التمهيدي: المسرح العربي الحديث: الظهور والتطور

المبحث الأول: نشأة المسرحية العربية الحديثة

المبحث الثاني: مراحل تطور المسرحية

المبحث الثالث: أشهر كتاب المسرح

تمهيد:

عُرف عصر النهضة في الأدب العربي الحديث منذ الحملة الفرنسية الشهيرة على مصر بقيادة **نابليون بونابارت** نهاية القرن **الثامن عشر**. ولم تقتصر هذه الحملة على أهداف عسكرية فحسب، بل خصت كذلك جوانب فكرية وعلمية كان لها تأثير بليغ على مصر و من ثم العالم العربي أجمع. وقد أشار **مارون عبود** إلى ذلك في قوله: "**إن الشرق استيقظ من سباته العميق على دوي مدافع بونابارت في مصر**".[1] فقد بدأ الإنسان العربي يعيش حياة جديدة لم يعرفها طيلة عصر الضعف والانحطاط الذي كان تحت ظل الحكم العثماني للبلاد العربية.

لقد جاء **بونابرت** إلى مصر جالبا معه طائفة من العلماء والباحثين المنقبين ومعهم مطبعتهم ومختلف مصنفات العلم الحديث فنقلوا إلينا العلم والفكر الغربيين اللذين كانا بأوجهما، ولم يكن هذا هو الاحتكاك الأول للعرب بنظيره الغرب، فقد سبق لهم الاتصال بما أنتجه الفكر الأجنبي قديما وخاصة في العهد العباسي حين أثروا في كثير من الأقوام بدينهم وأفكارهم وعاداتهم، كما تأثروا هم كذلك بالمقابل بفلسفتهم ومذاهبهم وعلومهم. ثم تكرر هذا اللقاء في الأندلس حين امتد عنفوان العرب إلى أوروبا، ثم حين تألّب الغرب على الشرق في الحملات الصليبية المتعصبة، وكان من ذلك كله بذور طيبة لنهضة الغرب الكبرى.[2]

أما في العصر الحديث فقد أتيح للفكر العربي أن يتعرف بالحضارة الأوروبية وأن يطل بواسطتها على آفاق جديدة في الحياة، وكان ذلك بطريقتين رئيسيتين: **الأولى:** الترجمة، و**الثانية:** الاطلاع المباشر على ما نشر في لغات الغرب من ضروب العلوم وفنون الآداب، وكان في نشاط البعثات إلى الغرب وبخاصة من مصر، ثم عودتها بزاد جديد من أبرز عوامل التجديد في الفكر العربي الحديث، يضاف إلى ذلك كثرة المعاهد العلمية، والمؤسسات الثقافية التي أقامها الغربيون في الشرق العربي.[3]

---

[1]– مارون عبود، **المجموعة الكاملة**– نقلا عن– سليمان معوض، **مدخل إلى الأدب العربي**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2008م، ص252.

[2]– ينظر، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، دار الأوزاعي، بيروت– لبنان، ط1، 1997م، ص13.

[3]– ينظر، المرجع نفسه ص14.

ولعل السائل عن أسباب التأثر والسعي وراء معرفة الآخر يجد في كلام **ابن خلدون** خير مبرر لذلك حيث قال: "**إنّ المغلوب مولع بمحاكاة الغالب لأن الهزيمة توحي إليه أن مشابهة الغالب قوة يدفع بها مهانة الضعف الذي جنى عليه تلك الهزيمة، ويوشك أن يندمج المغلوب في بنية الغالب القوي المتسلط عليه ويفنى فيه عادة وعملا ولغة وأدبا إن لم تعصمه هذا الفناء عصمة من بقايا الحيوية التي كمنت فيه وورثها من تاريخه القديم**".[1] وبإسقاط هذا الكلام على أدبنا العربي نجد أن بداية الحياة الأدبية الحديثة قد ارتست على مبدأ المحاكاة والتقليد أولا والتي كانت من خلال عملية الترجمة والنقل والاقتباس، إلى جانب نشاط البعثات العلمية من مصر خاصة.

لقد كان النتاج المعرب في جملته نتاجا نثريا ماعدا القليل من الشعر الذي شرع العرب حديثا بترجمته مثل: "**إلياذة هوميروس**" و"**رباعيات الخيام** "و "**جحيم دانتي**" ونحو ذلك،[2] فقد كان تطور الشعر في عصر النهضة العربية الحديثة حافزا برزت معالمه على أصعدة الفن والإبداع، أما نثر عصر النهضة فقد واجه هذا التطور باتجاهين:

أ- في النثر وفنونه الحديثة: كالقصة والرواية والمسرحية والأقصوصة والمقالة والدراسة العلمية، والمعجمات، والبحث اللغوي والموسوعات.

ب- وفي النثر الفني: الذي أغناه عطاء أدب المهجر وخاصة أدباء الرابطة القلمية، لأن العصبة الأندلسية ما أعارت النثر اهتماما كالذي حظي به الشعر إلا مع القلة من أدباءنا.[3]

لم يعرف العرب من فنون النثر والشعر التمثيلي خاصة ما عرف الغرب حديثا، لذلك أخذ كتابنا ما أخذوا من معين أدباء فرنسيين وإنكليز وروس ومعظمه لا يعدو القص والروايات والمسرحيات، ومن هؤلاء الذين تأثروا بهم من الأدباء نذكر: **لافونتين، راسين، موليير، شكسبير، غوته، تولستوي.**[4]

---

[1]- ابن خلدون-نقلا عن- عباس محمود العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، دار اليقين، مصر، ط1، 1437هـ-2016م، ص6.

[2]- ينظر، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص14.

[3]- ينظر، شفيق البقاعي، **أدب عصر النهضة**، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1990م، ص242.

[4]- ينظر، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص15.

وتعتبر مرحلة التأثر هذه مرحلة سابقة لما آل إليه مجموعة من الأدباء العرب في طور لاحق هو طور الإبداع بعد التلقي، والذي نتج عنه فنون أدبية مستحدثة تتمثل في: **القصة والرواية والمسرحية والمقالة والسيرة الذاتية** وغيرها.

وعندما نقول "فنونا أدبية مستحدثة" فهذا لا يعني أن العرب لم يسبق لهم معرفتها البتة، بل كانت هنالك أشكال أدبية وأصول لفنون حديثة منها القصة على سبيل المثال، لكنها لم تستوف حق فنيتها هذا هو الفرق، وهو ما يؤكده **شفيق البقاعي** في قوله: "**وعندما نتطلع إلى مقاييس القصة والرواية والمفاهيم الحديثة لها نجد الفارق بعيدا عما كانت تبنى عليه القصة القديمة في الأدب العربي. إذ إننا نجد الفن منزوعا من بنائها الهندسي مبنى ومعنى.**"[1]

إن أدب عصر النهضة بجنسيه شعرا ونثرا اختلف عن الأدب العربي عبر تاريخه كله، وهذا الاختلاف يكمن في الحركة الأدبية المزدهرة التي شهدها هذا العصر، والتي تجسدت معالمها من خلال المحاكاة والتقليد، والإحياء والتجديد، فالإبداع حتى المجاراة، وذلك بعد ركح من الأفول والجمود اللذين ظلا يلازمان العقل العربي ويكبلانه.

ويظهر ذلك على مستوى الشعر الذي استعاد مجده بعد إعادة بعثه من جديد وتبنيه لقوالب وأساليب فنية وأغراض شعرية جديدة فاقت درجة الإبداع، إلا أن نظرية "**الشعر ديوان العرب**" مع صدمة الحداثة أكل عليها الدهر وشرب، وذلك لظهور فنون أدبية أخرى منافسة لمكانة الشعر وهي القصة والرواية وفن المسرحية، والمقالة والسيرة الذاتية وغيرها، ظهرت بمفهومها الحديث تبدأ بالاستنبات وتنتهي إلى التأصيل، ومنه فقد كان للنثر وفنونه الحديثة سلطة الظهور وهيمنة الإبداع أكثر منه في الشعر من وجهة نظر الباحث وهو ما أشاد به **عمر الدقاق** و**آخرون** في كتاب "**ملامح النثر الحديث وفنونه**" حيث ذكروا أنّه و" **للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي يحرز النثر قصب السبق على الشعر، بعد أن ظل خلال عهود مديدة يجاريه حينا ويتخلف عنه أحيانا أخرى.**"[2]

إنه ولابد أن يكون لمثل هذه الحركة الأدبية الجادة من يرافقها أو بالأحرى من يقودها، ومن يقودها رواد جادون وحقيقيون وضعوا بصمتهم في الأدب العربي الحديث فخلد التاريخ أسماءهم وهم كثر نذكر منهم "**محمود تيمور** و**محمد حسين هيكل، وجورجي زيدان ويحي حقي وسواهم في فن القصة، وكتوفيق**

---

[1]– شفيق البقاعي، **أدب عصر النهضة**، ص243.

[2]– عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص16.

الحكيم في فن المسرحية وكأحمد أمين ومصطفى صادق الرافعي وإبراهيم المازني وأحمد حسن الزيات في المقالة وكطه حسين وعباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة في السيرة والترجمة الذاتية".[1]

ولعل ما يلفت الانتباه من بين كل تلك الفنون الأدبية الجديدة ويثير فضول الباحث هو فن المسرح، فإذا كانت فنون النثر الحديثة من أهم الظواهر الفنية في عصر النهضة الأدبية فإن فن المسرح كان من أبرزها، "وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حاليا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها، فإن لها من الطبيعة والخامة ما يميزها عن هذه الفنون"[2] كلها.

فكيف ظهرت المسرحية العربية الحديثة؟ وماهي أهم مراحل تطورها؟ ومن هم أشهر روادها؟.

[1]– المرجع السابق، ص15.

[2]– محمد زكي العشماوي، **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر–المسرح–القصة–النقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط،2000م، ص227.

المبحث الأول: نشأة المسرحية العربية الحديثة

أولا/فن المسرح: المفهوم والنشأة

1-مفهوم المسرح:

هو عبارة عن إبداع تعبيري معروض صوتا وصورة، تشترك فيه أطراف مختلفة تسهم في قيامه على خشبة المسرح بدءا بالمؤلف فالمخرج فالممثل إلى جانب تقنيين متخصصين في فنون وعلوم مختلفة، وكذلك الجمهور المتلقي للعرض المسرحي.[1]

وعلى هذا الأساس يعتبر المسرح أبا الفنون جميعا ليس لمكانته التاريخية فحسب، وإنما لاحتوائه على أشكال الفنون المختلفة من فنون سمعية، فنون بصرية، فنون سمعية بصرية.

2-نشأة المسرح:

لقد كانت لغة الإنسان الأول عاجزة عن استيعاب انفعالاته وأحاسيسه، فقد اكتفت بالتعبير عن ممارساته الحياتية والأشياء الحسية مما جعل الإنسان البدائي يبحث عن وسيلة مساعدة للتعبير عن ما بداخله. ولعلّ تعبيره بالحركة كان الأقدر على امتصاص تلك الطاقة الكامنة، فعبر بذلك عن فرحه وحزنه برقص تعبيري مصحوب بالأصوات من خلال محاكاته للطبيعة المشاهدة من حوله، فالأغصان تهتز وموج البحر يتلاحق والحيوانات تتحرك وتتشاجر من أجل البقاء.[2]

إن الدوافع الحقيقية للرقص التعبيري هي دوافع ذاتية بالأساس، ولضرورات اجتماعية مختلفة وعلى جميع الأصعدة، ولعل الصعيد الديني كان له الحظ الأوفر في احتفائه بهذا الإبداع الإنساني النابع من

---

[1]- ينظر، أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف**، دار الوفاء، الإسكندرية، دط،2007م، ص21.

[2]- ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص85.

الذات فأصبح جزءا من الطقوس الدينية للأديان الوثنية قديما.[1]

وعلى هذا الأساس أرخ الباحثون للمسرح من داخل المعابد المصرية القديمة والإغريقية ثم المعابد الإنجليزية، وذلك لاستحواذها على التعبير الحركي والرقص التعبيري، فقد ذكر المؤرخ" **هيرودوت**" أن للمصريين القدماء طقوسا دينية ممسرحة، وهذا ما أكدته الاكتشافات الحديثة التي كانت على يد (كونتر**1922م**، سليم حسن**1927م**، ثم كورت**1928م**)، حيث عثروا على نصوص مسرحية حول أسطورة" **إيزيس** "و "**أوزيريس**"، و"**حورس وست**" وهي بمثابة معبودات وثنية فرعونية قديمة.

كما نجد عند الإغريق كذلك الاحتفال بالآلهة، بإله النماء "**باخوس**" مثلا وإله الإخصاب "**ديو نوسوس**" عن طريق الرقص والغناء، ومن هذه الاحتفالات ولدت التراجيديا والكوميديا الإغريقية، ثم انصب اهتمامهم بعد ذلك أكثر بالتراجيديا، حيث كانت الأغاني مصحوبة بناي حزين، كما ظهرت "**الجوقة**"[*] مع الشاعر المنشد فامتزجت بذلك الطقوس الدينية مع الطقوس المسرحية داخل المعبد الإغريقي.[2]

أما بالنسبة للمسيحيين في إنجلترا في القرون الوسطى فقد كان للكنيسة دور فعال في نشأة المسرح نظرا للدور المهم الذي يلعبه هذا الأخير في خدمة الدين في نظرهم، كما لا ننسى أن الكاثوليك قد اهتموا بالموسيقى فكان هذا عاملا مناسبا ومساعدا للاختلاط والتداخل بين ما هو دين وما هو مسرحة. وفي القرن **العاشر** أدخلت الكنيسة الأوروبية مشاهد تمثيلية على قداس "**عيد الفصح**" فكان ذلك بداية لظهور "**المسرحية الطقسية** "ثم "**مسرحية الأسرار**" ثم "**مسرحيات المعجزات**" التي كانت تؤدى من طرف الهواة وتقتبس مادتها غالبا من الأناجيل.[3]

مع ذلك– ورغم هذه البدايات المؤشرة لميلاد فن المسرح –إلا أن نشاطه الذي ظل حبيس المعابد أدى إلى اختناقه في كثير من الأحيان، ولعل خير دليل على ذلك المسرح الفرعوني، بينما المسرح

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص85.

*– **الجوقة:** "مجموعة متجانسة من راقصين ومغنين ومنشدين، تقول الكلام في شكل جماعي. تعبر الجوقات عن أفكار ومشاعر عامة، أحيانا بجوهرية ملحمية، وأحيانا أخرى بحماسة غنائية. ومن جوقة الراقصين المقنعين وهم يغنون ولدت المأساة اليونانية". باتريس بافي، ترجمة ميشال ف. خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، **معجم المسرح**، المنظمة العربية للترجمة، (مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت، ط1، 2015م، ص112.

[2]– ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص86.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص87.

الإغريقي شهد تطورا تدريجيا خاصة التراجيديا منه، وذلك عندما تحررت هذه الأخيرة من تعلق موضوعاتها بالآلهة، وتوسعت لتشمل الدور الإنساني والاعتناء بعاطفة الحب في مسرحياتها المتعددة، فحقق بذلك تواصلا جماهيريا إلى جانب تطوره الفني.[1]

وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الإنجليزي الذي ابتعد تدريجيا عن المعبد واتخذ من ساحات قصور الأمراء والملوك والنبلاء مكانا يطلق فيه عنانه، فشهد بذلك تطورا ملحوظا خاصة عندما تم إنشاء أول مسرح مستقل عام**1576م** بالقرب من لندن، فابتعد عن سلطة الكنيسة ورجال الدين التي تمثل في ظلها بالطقوس الدينية وذلك حتى القرن **السادس عشر**؛ ومنذ ذلك الحين نهض المسرح الإنجليزي نهضته الفعلية والتي كانت بدايتها على يد الكاتب المسرحي الشهير" **شكسبير**".[2]

وهكذا فبعد أن خرج النشاط المسرحي عن نطاق المعبد ذاع صيته في العالم وتحررت أغراضه وموضوعاته فأصبحت له مدارس واتجاهات وأعلام مشاهير من أدباء وكتاب مسرحيين وممثلين ومبدعين في شتى المجالات أسسوا لفن المسرح تنظيرا وتطبيقا، كل ذلك كان نتيجة لحاجة الإنسان لهذا الفن العريق، حاجة حددت وظيفته التي تجاوزت خدمة الدين لتشمل وظائف أخرى عديدة لها علاقة بكل مناحي حياة الإنسان تتمثل في:

- "توطيد الفكر أو تغييره
- توطيد القيم أو تغييرها
- الترفيه
- الحض أو التحريض
- تكوين الرأي العام
- رفع الذوق الخاص والعام والإحساس بالجمال
- تنمية القدرة على الحكم على الأشياء والأفكار والأنماط المعروضة فوريا

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص87.

[2]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1423هـ -2003م، ص7.

- تنقية المشاعر

- تصوير الإنسان في صورة عظمته

- تصوير الإنسان في حالة تردیه حتى يعتبر الناس

- التعليم والإرشاد وتعديل السلوك

- الدعاية لقضية أو فكرة أو لشخصية".[1]

وبما أننا نتحدث عن المسرح فإن الحديث عن أهم عناصره المُشَكّلة له ألا وهي "**المسرحية**" أمر لابد منه. **فما هو مفهوم المسرحية ؟ وماهي أنواعها؟ و فيم تتجلى مقوماتها؟.**

3-المسرحية: مفهومها، أنواعها، مقوماتها

3-1-مفهوم المسرحية:

يعد العمل المسرحي عملا قصصيا يعتمد على حكاية وشخوص في مكان وزمان ما، يقوم أساسا على الصراع والحوار، وقد يكون المشاهد أو القارئ فيه في مواجهة مباشرة مع المتحاورين، أو يتفاعل مع النص المسرحي وذلك بالقراءة الجيدة والمنفتحة بالتخيل.[2]

من خلال هذا المفهوم نستنتج أن المسرحية عبارة عن إنشاء أدبي في شكل درامي يعتمد في بنائه على السرد، وهذا ما أكده "**رولان بارت**" في قوله: "**يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبواسطة الامتزاج المنتظم لكل هذه المواد. إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة و الأنشوطات، والمنوعات والمحادثات، والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما**".[3]

---

[1]- أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد و التأليف**، ص27، 28.

[2]- ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص88.

[3]- سعيد يقطين، **الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997 م، ص19.

وباعتبار أن المسرحية فن ونوع أدبي قائم بذاته، فهي تختلف حتما عن باقي الفنون السردية والأنواع الأدبية، ويكمن هذا الاختلاف أساسا في طريقة عرض الأحداث، فنجد في الرواية مثلا نسبة حضور الروائي بشكل كبير، فهو المتحرك بأحداثها، بينما نسبة حضور المؤلف في النص المسرحي زهيدة –إن لم نقل– منعدمة، وبالتالي يُعتمد في عرض أحداث المسرحية على مقوم أساس من مقومات العمل المسرحي ألا وهو عنصر "**الحوار**".[1]

3-2-أنواع المسرحية:

المسرحية نوعان: **تراجيديا** أو**(مأساة)**، و**كوميديا** أو **(ملهاة)**:

3-2-1-التراجيديا(المأساة):

يحددها **أرسطو** في قوله: "**التراجيديا تقليد فعل نبيل وكامل، له امتداد معين، بلغة مضمخة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة. تقليد تقوم به شخصيات في حركة، لا بواسطة سرد، فتثير الشفقة والخوف، وتحقق التطهر الخاص بمثل هذه المشاعر**".[2] فموضوع العمل التراجيدي يعالج مشكلة أو قضية إنسانية تستفز مشاعر المتلقين بهدف التغيير؛ تغيير تكمن الغاية منه في إصلاح النفوس وتهذيب سلوكات الأفراد، وبالتالي تحقّق التطهّر مرتبط بمدى تأثر المشاعر وانفعالها.

3-2-2-الكوميديا (الملهاة):

"مسرحية تثير الضحك بأسلوب أنيق بعيد عن التهريج، وتنطلق أحيانا من تصوير الطبائع وتصادمها، وما ينتج عن تناقضها وتصادرها من مواقف هزلية وساخرة معا".[3] وهي أنواع:

"منها ما يتناول الطبائع والعادات البشرية في جوانبها المتطرفة، ومنها ما يعالج قضية معقدة ومتشابكة تتخبط فيها الشخصيات الأساسية والثانوية فيثير ارتباكها وتصرفها مرح المشاهدين. ومنها ما يتألف من مشاهد متلاحقة لا لحمة تشد بعضها إلى بعضها الآخر. ومنها ما يعرض لشخصية مشهورة تاريخيا. أو اجتماعيا. فيرسم من ملامحها ما يبتعث الانشراح في النفوس ويتحاشى الخوض في قضايا

---

[1]– ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص88.

[2]– باتريس بافي، ترجمة ميشال ف. خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، **معجم المسرح**، ص576، 577.

[3]– جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1979م، ط2، 1984م، ص266.

مؤلمة أو مأساوية. ومنها ما يستشير العواطف بالتأكيد على المواقف المؤثرة التي تربط المشاهد بالبطل، فيشاركه في مشاعره، ويتألم لعذابه، ويفرح لغلبته في نهاية المطاف".[1]

3-3- مقومات المسرحية:

ينبغي أن يتوفر في المسرحية عدد من العناصر المهمة والتي تجعلها تؤدي الغرض منها بشكل صحيح و متكامل، لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده، بل من طبيعة الأشياء نفسها، فليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يصدر منها أفعال وتبدر منها أقوال تحقق وجودها الإنساني، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

(الفكرة، الشخصيات، الصراع، الحركة، الحوار، البناء الفني)، وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها، ولكن يهدف من ورائها إلى خلق بناء فني متكامل، لأنه إذا اكتمل البناء اكتملت تلك العناصر وتضافرت لتنقل تصورا كليا عن موضوع المسرحية وما تتضمنه من رموز ودلالات.[2]

ثانيا/المسرح العربي: الجذور والبدايات

1-العرب والمسرح

لقد اختلقت آراء الدارسين للمسرح العربي في إثبات وجوده قديما تارة ونفي ذلك تارة أخرى، ومن هؤلاء نذكر **علي الراعي** الذي يرى أنّ العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح لقرون طويلة قبل منتصف القرن **التاسع عشر**، فقد كانت هنالك إشارات واضحة أثناء الخلافة العباسية تشير إلى أن العرب قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو:

---

[1]- المصدر السابق، ص266.

[2]- ينظر، عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1978م، ص40، 41.

"**مسرح خيال الظل**"(*).[1]

يشير **علي الراعي** إلى وجود هذه الحقيقة في كتاب "**الديارات**" **للشابشتي**، حين يذكر أن الشاعر "**دعبل**" هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه، فرد الابن بدوره قائلا: "**والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال**"، فهذا إنذار بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة بإظهار صورة أمه بمظهر السخرية.[2]

وتؤكد طائفة من النقاد أن روايات وتمثيليات **خيال الظل** أو ما يعرف بـ: "**البابات**" ظهرت وانتشرت في زمن "**الأيوبيين**" و"**المماليك**"، وكان رائد هذه الروايات "**ابن دانيال الكحال المصري**"، ومن أهم ما خلفه لنا **ابن دانيال** في ذلك: "**بابة الأمير وصال**"، "**بابة عجيب وغريب**"، "**بابة المتيم والضائع الغريب**"، كما عرف العرب مظاهر تمثيلية أخرى وذلك من خلال ما كان يقوم به "**الشيعة**" من تمثيل لمقتل الإمام "**الحسين**" في كربلاء في اليوم العاشر من محرم.[3]

هذا ومن من النقاد من يرى "أن في مقامات **الهمداني** و**الحريري**، بعض العناصر المسرحية أجهضها الواقع الذي كان يحرم التمثيل تحريما تاما، فقنع أصحابها بأن يجعلوها على الورق تاركين للراوي، أو للخيال أن يقوم بدور الممثل". [4]

وعلى عكس هذه الأطروحات، نجد بعض الدارسين يثبتون أن العرب لم يعرفوا المسرح ليس بشكله الغربي فقط، بل لم تكن له أصول حتى في تراثنا العربي، وهو ما ينحو إليه **شوقي ضيف** في كتابه "**الأدب العربي المعاصر في مصر**" حيث قال: "**إذا كنا قد وجدنا للقصة في أدبنا الشعبي صورا مختلفة فإن المسرحية لم يكن لها عندنا أصول، لسبب بسيط، هو أنه لم يوجد عندنا مسرح قديم**".[5] **فشوقي ضيف** ينفي وجود مسرح قديم أصلا، وهو القول الذي أكده **فرحان بلبل** حين فنّد كل المحاولات الحديثة

---

*- **مسرح خيال الظل:** "نوع من المسارح الشعبية، قوامه تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إطفاء النور في قاعة العرض وتسليطه على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين. ويقوم بتوقيع إشاراتها وخطواتها، ونقلها من موقف إلى آخر، اختصاصي أو أكثر من غير أن يبدو له أثر على الستارة. وتكون حركاتها مطابقة لمضمون الحوار العامي المسموع، وموافقا للألحان المرافقة له. وهي مصنوعة عادة من الورق المقوى أو الجلد المضغوط". جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، ص106.

[1]- ينظر، علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، دار المعرفة، دط، 1979م، ص29.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص29.

[3]- ينظر، محفوظ كحوال، **الأجناس الأدبية النثرية والشعرية**، دار نوميديا، دط، دت، ص34، 35.

[4]- محمد صايل حمدان، **قضايا النقد الحديث، دار الأمل**، إربد- الأردن، ط1، 1991م، ص86.

[5]- شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، دار المعارف، 1992م، ط10، ص212، 214.

التي أرادت أن تثبت أنّ العرب في ماضيهم القديم عرفوا أشكالاً من المسرح، ويوضح أنه "على الرغم من تطاول الحضارة العربية على مدى أربعة عشر قرناً وعلى مدى قارات العالم القديم الثلاث، وعلى الرغم من استيعاب العرب لثقافات الشعوب جميعاً وهضمها وتمثلها وإعادة صياغتها فكراً وعلماً وأدباً واقتصاداً، فإنهم لم يعرفوا المسرح لا لأنهم لم يشاهدوه بل لأنهم لم يحبوه. وإذا أخطأ مترجمو أرسطو في فهم المسرح فلأنه لم يكن من عدة ثقافتهم ولا ملبياً لحاجاتهم. و من هنا ندرك عقم المحاولات الحديثة التي أرادت أن تثبت أن العرب في ماضيهم القديم عرفوا أشكالاً من المسرح لكننا ننتهي منها إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح بشكله المعروف كتابة وتمثيلاً إلا في أواسط القرن التاسع عشر".[1] فقد ظهر هذا الفن عند العرب لَمّا استدعته الحاجة ولم يكن مطلقا وليد الموروث الثقافي على حد قول الناقد، مع العلم أن بداية الاتصال بالثقافة والفكر الغربيين لاسيما الإيديولوجية الإغريقية كان منذ القرون الأولى، حيث ترجمت العلوم والمعارف المختلفة. لكن التساؤلات المطروحة –هنا– هي:

لِمَ– وقد شاهد العرب هذا الفن– لَمْ يحبوه ؟ ثم ماهي حاجاتهم التي لا يلبّيها لهم المسرح، وعليه فلَمْ يتذوقوه؟ .

وعن هذا الأسئلة يجيب **أحمد أمين** قائلا:

"**إن الفلسفة والعلوم عالمية والأدب قومي؛ ذلك أن الفلسفة والعلم نتاج العقل، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم – وإن اختلفوا في انصبائهم منه– والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يسيغه عقل الناس جميعا، وقواعد الهندسة والطب تطبق على الناس جميعا أما الأدب فلغة العواطف، وليس للعواطف منطق يضبطها، والأدب ظل الحياة الاجتماعية، ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة بها تمتاز عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ومراميها. من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس. ولم يتذوقوا إلياذة هوميروس**".[2]

ويضيف إلى ذلك أن "**الأدب اليوناني أدب وثني، فيه آلهة متعددة، وفيه عبادة أبطال. والذوق العربي حين ترجمت العلوم ذوق مسلم، لم يستسغ هذا النوع من الأدب الوثني**".[3]

---

[1]– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم– دراسة–** من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2001م، ص71.

[2]– أحمد أمين، **ضحى الإسلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ج1: ص298، 299.

[3]– المرجع نفسه، ص299.

من خلال هذا الكلام نفهم أن **أحمد أمين** يعتبر الدين الإسلامي حاجزا حال دون تقبل العرب لهذا الفن، و طبعا هذا الرأي له من يؤيده كما أن له من يعارضه، وممن يعارضه نذكر **توفيق الحكيم** الذي صرح في مقدمة مسرحيته "**الملك أوديب**" برأيه قائلا:

"**إني لست من هذا الرأي؛ فالإسلام لم يكن قط عسيرا على فن من الفنون؛ فقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار، التي أنتجها الوثنيون: "فهذا كتاب "كليلة ودمنة" الذي نقله "ابن المقفع" عن اللغة الفهلوية" وهذا كتاب "الشاهنامة للفردوسي" الذي نقله "البندارى" عن "الفرس" في عهدهم الوثني كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات "أبي نواس"، ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء**".[1]

مع ذلك فإن كثيرا من النقاد يعتبرون العامل الديني سببا كافيا لتجاهل العرب المسلمين نقل هذا الفن والتغاضي عنه منهم **محفوظ كحوال** الذي ذكر ذلك حين لخص أسباب تخلف المسرح عند العرب في النقاط التالية:

– "عدم استقرار العرب عبر بيئتهم الصحراوية القاسية بحثا عن الماء والكلأ.

– عدم اهتمامهم بالتمثيل اليوناني، لأنه كان ذا صبغة دينية إذ نشأت المسرحية عند اليونان في كنف الأحداث الدينية التي كانت تقام للإله "**ديونيروس**".

– اهتمامهم الكبير بالشعر، وقد كان ينشد في الأسواق وفي خيام القبيلة، و**(الشعر ديوان العرب)** كما يقولون.

– فن التمثيل عند اليونان كان يحتاج إلى ظهور الرجل والمرأة على خشبة المسرح، أما ظهور المرأة على الخشبة المسرحية فكان غير جائز عند جماعة العرب المسلمين".[2]

بناء على ما سبق نستنتج أن فن المسرح بمفهومه الحديث كان بدعا على العرب بظهوره منتصف القرن **التاسع عشر**، وإن سبق هذا الظهور وجود أشكال فنية مسرحية متناثرة هنا وهناك تحمل بعض سمات هذا الفن الحديث، إلا أنها لم ترق في بنائها الفني إلى مستوى النوع الأدبي القائم بذاته، المكتمل بكل ضوابطه وخصائصه ومقوماته. **فكيف كانت بدايات المسرح العربي الحديث إذن؟ وماهي ملامحه؟.**

---

[1]– توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص20.

[2]– محفوظ كحوال، **الأجناس الأدبية النثرية والشعرية**، ص34،33.

2-نشأة المسرح العربي الحديث

لقد أسست النهضة العربية الحديثة بمفهومها الضيق بداية لعهد جديد في حياة الإنسان العربي، في فكره تحديدا من خلال السعي لإعادة بعث التراث الحضاري العربي القديم واستخدامه في سد حاجات العصر، إلى جانب تملك منجزات الحضارة الأوروبية والعلم والأدب الأوروبيين.[1]

وعلى ذكر الأدب الأوروبي فقد ظهر التأثر به من خلال تكوّن جنس جديد من أجناسه التي لم تكن معروفة من قبل ألا وهو الأدب المسرحي، "ظهر في القرن **التاسع عشر** وهو يختلف بشكله وصياغته اختلافا تاما عن مسرح العرائس وعن مهرجانات الشيعة في عاشوراء وقد صيغ على نمط الأدب المسرحي الأوروبي بروح الكلاسيكية الفرنسية. بل كثيرا ما كان ذلك الأدب صياغة عربية لمسرحيات **كورنيه** و**موليير**".[2]

يؤرخ **الجبرتي** لفن المسرح عند العرب منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر، فقد وصفه بقوله: "**وفيه كمل المكان الذي أنشأوه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمى في لغتهم بالكومدي، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة، يتفرجون بها على ملاعيب، يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إلا بورقة معلومة، وهيئة مخصوصة**".[3]

مع ذلك، فقد تأكدت البداية الفعلية للمسرح العربي الحديث في لبنان مع **مارون النقاش** من خلال مسرحيته "**البخيل**"، والتي مهد لها بمقدمة شرح فيها مفهوم المسرح وذلك عام**1847**م، ثم ظهر بعد ذلك "**أبو خليل القباني**" في دمشق عام **1865**م، وأخيرا "**يعقوب صنوع**" في القاهرة عام **1870**م.[4]

أما في لبنان فسرعان ما يشهد المسرح أفول نجمه بوفاة **مارون النقاش**؛ ثم ينشط من جديد ولكن هذه المرة في مصر، خاصة بعد وصول أول فرقة مسرحية إلى هناك هي فرقة **سليم النقاش** التي نزلت

---

[1]- ينظر، فؤاد المرعي، **في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط، 1419هـ-1998م، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص17

[3]- محمد مصطفى هدارة، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م، ص279.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص280.

بالإسكندرية في ديسمبر **1876**م. تتكون هذه الفرقة من **اثني عشر** ممثلا، و**أربع** ممثلات، وقد بدأت في عرض أعمالها على مسرح "**زيزينيا**"، واختارت في بداية نشاطها روايات مترجمة عن الفرنسيين فقدمت "**هوراس**"، و"**متريدات**" ثم رواية "**عايدة**".[1]

وأما في سوريا فقد مُنع **أبو خليل القباني** من متابعة العمل المسرحي ووجهت ضده اتهامات عديدة أوردها **كامل الخلعي**[*] في كتابه "**كتاب الموسيقى الشرقي**" قائلا:

"**ذلك أن بعضاً من مشايخ الشام قدموا تقريراً إلى دار خلافة الإسلام قالوا فيه ما معناه "إن وجود التمثيل في البلاد السورية. مما تعافه النفوس الأبية. وتراه على الناس خطباً جليلاً. ورزءاً ثقيلاً؛ لاستلزامه وجود القيان. ينشدن البديع من الألحان. بأصوات. توقظ أعين اللذات. في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات. فيمثل على مرأى الناظرين. ومسمع من المتفرجين. أحوال العشاق. وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق. فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون. والتشبه بأهل الخلاعة والمجون. فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العواذل والعشاق! وسفك الدماء البريئة وأراق. وكم سلب قلب عابد. وفتن عقل ناسك وحَلَّ عقد زاهد!**".[2]

لهذا السبب انتقل **القباني** إلى مصر سنة **1884م**، وقد جعل مسرحه "متعة وتسلية للمشاهد، حتى لا يقع فيما وقع فيه، وخاصة بعد فشل الثورة العُرابية ووقوع مصر تحت الاحتلال الإنجليزي، ولهذا ساد مسرحه جو الرقص والفكاهة والغناء، وصادف ذلك هوى في نفوس الجماهير".[3]

أما مصر فقد كانت موئل المسرح وملاذ المسرحيين وذلك منذ بداية ثمانينات القرن **التاسع عشر**، ثم نمت الحركة المسرحية في عهد **الخديوي إسماعيل**، هذا الأخير الذي كان منبهرا بالحضارة الغربية في شتى صورها، وقد ظهر ذلك من خلال إسهاماته في بناء عدد من المسارح منها مسرح **الكوميدي** الذي

---

[1]– ينظر، العشماوي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1414هـ–1994م، ص143.

*– **كامل الخلعي: محمد كامل الخلعي**: موسيقي مصري، من المشتغلين بالأدب. لحن**35** رواية مسرحية، وجمع تلاحينها في كتاب مطبوع. ألف كتاب" **الموسيقى الشرقي**" و" **نيل الأماني في ضروب الأغاني**". توفي بالقاهرة سنة **(1357هـ/1937م)**. كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج6: ص75.

[2]– كامل الخلعي، **كتاب الموسيقى الشرقي**، مؤسسة هنداوي، القاهرة– مصر، دط ، دت، ص299، 300.

[3]– محمد مصطفى هدارة، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، ص280.

تأسس عام **1869**م بحديقة الأزبكية. وكان في هذه الأثناء قد اشتهر **يعقوب صنوع** بمسرحه حتى لُقِّب بـ: "**موليير مصر**"، لكن توجّهه السياسي التوعوي دفع **الخديوي إسماعيل** فيما بعد إلى إغلاق مسرحه.[1]

لقد صار من المعلوم لدينا الآن أن ظهور فن المسرح عند العرب مرتبط ارتباطا وثيقا بعصر النهضة الفكرية الحديثة، بعواملها ومظاهرها، فهو الجديد الطارئ على الثقافة والأدب العربيين، وبما أنه كذلك فإن التعامل معه ينقسم حتما إلى قسمين: **قسم معارض وقسم مؤيد.**

أما القسم الأول: فهم يعتبرون أن هذا الفن الدخيل وجه من وجوه الفسق والفجور، فهو يشكل خطرا على أخلاق أمة الإسلام، وعلى هذا الأساس مُنِعَ **القباني** من متابعة نشاطه المسرحي كما أسلفنا الذكر.

وأما القسم الثاني: "فهم يسعون إلى تثبيت وجود هذا الوجه الحضاري وتحويله من فن طارئ متهم إلى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية."[2]

يقول **كامل الخلعي** عن شيخه **أبو خليل القباني:** "لطالما سمعته يقول:

"**التمثيل جلاء البصائر، ومرآة الغابر. ظاهره ترجمة أحوال وسير. وباطنه مواعظ وعبر. فيه من الحكم البالغة. والآيات الدامغة. ما يطلق اللسان، ويشجع الجبان. ويصفي الأذهان. ويرغب في اكتساب الفضيلة. ويفتح للبليد باب الحيلة. ويرفع لواء الهمم. ويحركها إلى مسابقة الأمم. ويبعث على الحزم والكرم. يلطف الطباع ويشنف الأسماع. وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة. وذريعة لاجتناء ثمرة الآداب والكياسة. هذا إذا تدرج فيه من ذكر الأحوال. إلى ضرب الأمثال. ومن بيان المنهاج. إلى الاستنتاج؛ ليرتدع الغر من غيه وينزجر. ويجد العبرة في غيره فيعتبر**".[3]

فكلام **القباني** هذا إنماهو ردّ على جملة الاتهامات التي حُمِلت ضدّه، وتبيين لأهمية هذا الفن الوافد ودوره الفعال في نشر الوعي، والدعوة إلى الفضيلة، وتهذيب الأخلاق، لا العكس. ولطالما أكد ذلك **مارون النقاش** في قوله أن: "**بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر.**

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص280.

[2]– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم– دراسة–** ص17.

[3]– كامل الخلعي، **كتاب الموسيقى الشرقي** ، ص301.

وعدا اكتساب الناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة."[1]

إن ما يمكن قوله في هذه الحال هو أن فن المسرح تأليفا وتمثيلا فن أجنبي، ومنه فالتعامل معه يتوقف على ما يحمله من قيمة أو فكر، شأنه في ذلك شأن كل الفنون والآداب الأجنبية، بل وكل غريب جديد وافد؛ فالمشكلة ليست مشكلة قالب أو شكل بقدر ماهي مشكلة محتوى ومضمون. والقول بأن يُرفض فن المسرح جملة وتفصيلا أو العكس فهذا ليس من المنطق في شيء، والرأي الراجح في ذلك هو أن ما يلائم الخصوصية العربية والإسلامية يؤخذ به ومالا يلائمها يُترك وانتهى الأمر.

وإن مما تجدر الإشادة به هنا هو أن رواد المسرح العربي لم يكن من السهل عليهم نقل هذا الفن وتكييفه والعقلية العربية، فقد كابحوا المستحيل من أجل وضع أسسه الأولى مع مراعاة الذوق العربي لترتسم وتتجلى ملامحه في ما بعد في ما يلي:

- المسرح العربي الحديث وليد الحاجة. الحاجة إلى التغيير و البحث عن الجديد، الحاجة إلى الوعي، الحاجة إلى التنوير، الحاجة إلى الترفيه وتحقيق حياة أفضل، ولم يكن مطلقا وليد الموروث الثقافي.

- المسرح العربي الحديث ابن النهضة وأهم مظهر من مظاهرها.

- المسرح العربي الحديث محاكاة وتقليد للمسرح الغربي.[2]

المبحث الثاني: مراحل تطور المسرحية

أولا/البدايات في القرن التاسع عشر:

تمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسوريا ومصر حتى الحرب العالمية الأولى، في هذه المرحلة ولد المسرح العربي وكانت بداياته في القرن **التاسع عشر** في الفترة ما بين **(1847-1871)**م،[3]حيث أجمع النقاد ودارسوا الأدب عامة والمسرح خاصة على أن أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو **مارون النقاش،** فكانت أولى مسرحياته التي قدمها لجمهوره في بيروت

---

[1]- محمد كامل الخطيب، **نظرية المسرح** - نقلا عن- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم- دراسة-** ص18.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص71، 72- 74.

[3]- المرجع نفسه، ص82.

هي رواية "**البخيل**" المعربة عن **موليير** وذلك في أواخر**1847**م، ثم قدم روايته الثانية "**أبو الحسن المغفل**" أو "**هارون الرشيد**"عام**1849**م، وكانت آخر مسرحية له مسرحية "**الحسودالسليط**"عام**1853**م وهي مسرحية اجتماعية عصرية.

لكن جمهور النقاش لم يقدر ذلك الفن حق قدره، ولم يكن عنده الاستعداد لتفهمه، لأنه كان يؤثر الغناء والفكاهة، فانحرف **مارون** بفنه إرضاء لجمهوره وعمد بذلك على الإكثار من عنصري الفكاهة والغناء في مسرحياته.[1]

أما الكاتب الذي ظهر بعد النقاش مباشرة فهو **أبو خليل القباني** من سوريا، هذا الأخير الذي استثمر الموضوعات التاريخية والشعبية وجعلها موضوعا لمسرحياته، فكانت بذلك خطوة جيدة تؤسس لنص مسرحي عربي، فقدم(**عنترة، ناكر الجميل، هارون الرشيد..**)، كما اختلف **القباني** عن **النقاش** و**صنوع** لأنه ارتاد المسرح من باب التمثيل لا من باب النص والثقافة المسرحية الأوروبية، فإلى جانب عنايته بالقصص الشعبي حرص على إرضاء رغبات جمهوره فقدم الإنشاد والغناء والرقص، حتى إن من النقاد من رأى في محاولة **القباني** جذور فن "**الأوبريت**".[2]

لكن ومن أعطى المسرحية دفعة قوية هو **يعقوب بن رفاييل صنوع**، هذا الأخير الذي أنشأ مسرحا بالقاهرة مثل عليه كثيرا من المسرحيات المترجمة إلى جانب مسرحياته التي ألفها آنذاك والتي تتجاوز **الثلاثين** مسرحية، وقد أطلق عليه "**موليير مصر**" لبراعته في التمثيل الهزلي وما يقترن به من فقد اجتماعي، بالرغم من أنه لم يكن يمثل باللغة العربية الفصحى، وإنما كان يمثل بالعامية الدارجة.

ولم تلبث الفرق التمثيلية السورية واللبنانية أن وفدت إلى مصر وأنشأت مسارح في الإسكندرية و القاهرة، فقد كانت هذه الفرق تمثل روايات فرنسية مترجمة وممصرة حتى يتذوقها الجمهور فتلبي حاجاته. وقد أخذ المصريون يشاركونهم في هذا الفن الجديد، ثم استقلوا وقاموا بإنشاء فرق مختلفة مثل فرقة **عبد الله عكاشة** وفرقة الشيخ **سلامة حجازي** المطرب المشهور، الذي وطد بقوة المسرح الغنائي، وكذلك فرقة **عزيز عيد** الذي انصب اهتمامه على التمثيل الهزلي.[3]

---

[1]– ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها– تاريخها– أصولها**، ص14.

[2]– ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص126.

[3]– ينظر، شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص213، 214.

أما **جورج أبيض** وبعودته إلى مصر فقد أضاف بخبراته للفن المسرحي عامة وللنص المسرحي بصفة خاصة، وذلك بفضل دراسته الفرنسية التي هيأته لفن المسرح تهيئة استطاع من خلالها سد بعض الفراغات المسرحية المهمة في تلك الفترة، كما نجح في تقديم الأعمال المسرحية العالمية **لموليير** خاصة مثل(**النساء العالمات، مدرسة الأزواج ، طرطوف...**).[1]

لقد اعتمدت هذه الفرق جميعا على ما يترجم من تمثيليات ومغنيات غربية، وأخذ بعض الهواة والممثلين يؤلفون مسرحيات عربية استمدوا فيها من قصص "**ألف ليلة وليلة**" وألوانها الخيالية، ومن التاريخ العربي الإسلامي وصوره القومية، ومن الحب والعواطف الوجدانية يصورون دعوات إصلاحية وحركات وطنية.[2]

وبهذا فقد اتسم المسرح العربي في هذه المرحلة بخصائص تمثلت في ما يلي:

- "اتّساع دائرة النشاط المسرحي.
- نقل المسرح الأوروبي.
- الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي.
- التوجّه السياسي".[3]

ثانيا/ المسرحية العربية في القرن العشرين:

إنه- وفي ظل الظروف السياسية المتوترة التي شهدها الوطن العربي مطلع القرن **العشرين** وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى-حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية، كان له أثره الواضح على الحياة الفكرية والأدبية، فقد ساعد المد الوطني والقومي على تطوير الفنون والآداب عامة، من منطلق أنها تهدف إلى توعية الشعوب وتنويرها من أجل مقاومة المستدمر والظفر بالحرية.

فقد نشطت الترجمة ونشط التأليف خاصة للنص المسرحي، ومن ذلك ما أقدم عليه **خليل مطران** من ترجمة لمسرحيات **شكسبير** الشهيرة **(عطيل، ماكبث، هاملت، تاجر البندقية...)**.

---

[1]- ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص126.

[2]- ينظر، شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص214.

[3]- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم- دراسة-** ص84، 85، 86.

أما من ناحية التأليف المسرحي فلابد من الوقوف عند ثلاثة تميزوا بفضل ثقافتهم العربية في ذلك، وهم :"**فرح أنطون**"، "**إبراهيم رمزي**" و"**محمد تيمور**"، فقد ألف أولهم في سنة **1913م** مسرحية" **مصر الجديدة ومصر القديمة**"، فكانت بداية جادة لظهور مسرحيات اجتماعية، صور فيها عيوب المجتمع العربي وما تسرب إليه من مساوئ الحضارة الغربية ومفاسدها.[1]

وفي سنة **1914م** ألف مسرحية تاريخية هي: "**مسرحية السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم**" وهي مسرحية قوية في تصميمها المسرحي وفي بنائها الفني وتدفق الحوار وحيويته، على عكس المسرحية الأولى، وقد صور فيها الصراع بين الشرق الشجاع المسلم والغرب المستعمر الماكر.[2]

أما **إبراهيم رمزي** فقد كتب عددا من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية أهمها:

"**الحاكم بأمر الله**" حوالي **1914م**، و"**أبطال المنصورة**" **1915م**، و"**بنت الإخشيد**" **1916م**، و"**البدوية**" **1918م**، و"**إسماعيل الفاتح**" **1937م**، و"**شاور بن مجيد**" **1938م** كل هذه المسرحيات في اللون التاريخي.

أما في المسرحية الاجتماعية فتبرز مسرحية "**صرخة الطفل**" **1923**م التي تناولت مشكلة الزواج في مصر في أواخر العشرينيات.[3]

وتأكد هذا الاتجاه على يد **محمد تيمور** من خلال مسرحياته المستقاة من محاولات فرنسية سبقته وهي مسرحية "**العصفور في قفص**"، و"**عبدالستار أفندي**"**1918م**، و"**العشرة الطيبة**" **1920**م وهي مسرحية غنائية، و"**الهاوية**"**1921م**، ألفت كلها بالعامية إلا أنها تميزت ببنائها الفني والفكرة والصراع القوي، فكانت بمثابة الحجر الأساس للأدب المسرحي العربي الحديث.[4]

أما فيما يخص التمثيل الهزلي والغنائي فقد آن له أن ينشط خاصة بعد عودة **يوسف وهبي** من إيطاليا، وتأسيسه فرقة استعراضية، كما أقنعه **عزيز عيد** و**زكي طليمات** بإنشاء فرقة للدراما الرفيعة، فتنشأ فرقة "**رمسيس**" وتنشط بجانبها فرقة **جورج أبيض**، ويأخذ كثير من الكتاب في تأليف المسرحيات

---

[1]– ينظر، شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص214، 215.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص215.

[3]– ينظر، علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص71.

[4]– ينظر، عمر الدقاق، نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص128.

الاجتماعية، إلى جانب ذلك اشتهر **أنطون يزبك** بمسرحياته العنيفة مثل: "**عاصفة في بيت**" ومسرحية "**الذبائح**"، وتخصص **يوسف وهبي** بتمثيل هذا النوع، بينما ينشط **نجيب الريحاني** و**علي الكسار** في التمثيل الهزلي، لكن وقبل سنة **1928**م عرفت كل هذه الفرق تراجعا – إن لم نقل– جمودا قاتلا، فتم إنشاء الفرقة القومية في مصر وذلك سنة **1934**م، كما تم إنشاء المعهد العالي للتمثيل، غير أن الركود يظل جاثما على المسرح بسبب ظهور السينما، إلا ما كان من مسرح **نجيب الريحاني**.[1]

لكن سرعان ما نهض المسرح مجددا وعاد نشاطه مرة أخرى وردت إليه قواه، وذلك بفضل المحاولات المستمرة التي سعت إلى قيام هذا الفن إن كان على مستوى التأليف أو على مستوى التمثيل، ومنحه الهوية العربية. فبعد **محمد تيمور** عرف المسرح العربي عددا من الكتّاب الذين بلغوا حد الريادة في التأليف المسرحي شعرا ونثرا، أبرزهم **أحمد شوقي** رائد المسرح الشعري، و**توفيق الحكيم** رائد المسرح النثري.

قدم **شوقي** مسرحيات: "**مصرع كليوباترا**"، "**قمبيز**"، "**علي بك الكبير**"، "**مجنون ليلى**"، "**عنترة**"، و"**أميرة الأندلس**"، وهي مسرحيات تراجيدية، وكذا مسرحية "**الست هدى**" وهي مسرحية كوميدية، وبهذا وضع **شوقي** أسس المسرح الشعري العربي، وإن كان بعضهم يشير إلى نواقض تعتري جوانب مختلفة من فنه المسرحي بصورة عامة.[2]

أما **توفيق الحكيم**، فقد أخرج أولى مسرحياته عام**1919م**، وكانت باسم "**الضيف الثقيل**" وهي من المسرحيات المفقودة، ولكن موضوعها العام معروف وهو: ضيف ثقيل يحل على أسرة ما ويرفض أن يرحل عنها. وهي كناية عن هجاء درامي للاحتلال البريطاني الذي كان يكتم أنفاس البلاد آنذاك. أما أول مسرحية تصلنا من فن **الحكيم** فهي "**المرأة الجديدة**" التي خرجت إلى الناس عام **1923**م، غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيّد الذي قام به **الحكيم**.[3]

وضع **توفيق الحكيم** عددا كبيرا من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد والتي جمعها في مجلدين، **مسرح المجتمع**(**21**مسرحية)عام **1950م**، و**المسرح المنوع**(**21**مسرحية) عام **1956**م.

---

[1]– ينظر، شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص215، 216.

[2]– ينظر، فوزي عطوي، **أعلام الفكر العربي– أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ** – دار الفكر العربي، بيروت– لبنان، ط1، دت، ص45، 46.

[3]– ينظر، علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص73.

وله مسرحيات طويلة من أهمها: "**أهل الكهف**"**1933**م،"**الأيدي الناعمة**" **1954**م،"**أشواك السلام**" **1957**م، "**الملك أوديب**"**1949**م وغيرها.[1]

لقد لقيت مسرحيات **الحكيم** رواجا واسعا لما تحتفظ به من أصول الفن المسرحي وما تحتويه من عناصر ومقومات فهي أعمال مسرحية تامة، لا يقلد فيها **توفيق** كاتبا غربيا بعينه، بل يستمد من مواهبه ومن بيئته ومن روحه المصرية العربية، فقد نحت مسرحياته المنحى الفلسفي التجريدي، ما يدل حقا على رقي حياته العقلية.[2]

وبجانب **أحمد شوقي** و**توفيق الحكيم** برزت أسماء كثيرة علت سماء المسرح العربي الحديث منها: **عزيز أباظة، محمود غنيم، خليل الهنداوي، علي أحمد باكثير، نجيب الريحاني، علي عبد العظيم، عبد الرحمان الشرقاوي، صلاح عبد الصبور** وغيرهم ممن يستحق النظر المتمعن في أعمالهم المسرحية تقديرا لهم ولأدبنا المسرحي، الذي وبفضل جهود هؤلاء وغيرهم إلى جانب الدور الفعال الذي قامت به الفرق التمثيلية المتنقلة عبر ربوع الوطن العربي آنذاك، اتسعت دائرته من المحيط إلى الخليج لتظهر أسماء جديدة في مراحل متقدمة وفي كل قطر عربي تضع بصمتها هي الأخرى في حقل الإبداع المسرحي.

وفي هذه المرحلة اتسم المسرح العربي الحديث بمجموعة من الخصائص كان من أهمّها:

- التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر.
- كان المسرح العربي على امتداد القطر كله في أيدي الهواة باستثناء مصر.
- ظهور المسرح التجاري الذي شكل أزمة للمسرح العربي.

[1]- ينظر، حلمي بدير، **فن المسرح**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003م، ص49، 50.

[2]- ينظر، شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص216.

– التقليد المتقن للمسرح الأجنبي واعتبار ذلك مقياسا لرقي المسرح العربي.[1]

وعلى ذكر التقليد فهذا لا يعني أن المسرحيين الأوائل قد غفلوا عن فكرة التأصيل، هذه الفكرة التي وصفها **محمد عابد الجابري** بعملية "**التبيئة الثقافية**"، قدّم من خلالها شرحا لمفهوم التأصيل بشكل عام.

أما تأصيل المسرح فيعني: "**إبداع مسرح يعبّر عن المجتمع العربي، ويؤثر فيه، وينسجم معه، ويتفق مع الثقافة العربية، ويساعد على تطورها، ويسهم في تأكيد الشخصية العربية، والحفاظ على هويتها، ويكون لذلك المسرح إلى جانب ذلك كله، ملامحه الخاصة، التي تميّزه بوصفه مسرحا عربيا**".[2] وهو ما لجأ إليه رواد المسرح الحديث منذ البداية اعتمادا على المضمون التراثي خاصة، فقد ظهر ذلك عند **مارون النقاش** في مسرحياته **(أبو الحسن المغفل، هارون الرشيد)**، وعند **أبي خليل القباني** في مسرحيته **(هارون الرشيد)**، و كذا **ناصيف اليازجي** في **(المروءة والوفاء)**، وعند **أحمد شوقي** في مسرحياته **(عنترة، كليوباترة، علي بك الكبير، قيس وليلى، وقمبيز)**، و**مصطفى كامل** في **(فتح الأندلس)**، و**عزيز أباظة** في **(قيس ولبنى، العباسة والنصر وشجرة الدر، غروب الأندلس، شهريار)**، وعند **توفيق الحكيم** في **(أهل الكهف، شهرزاد، بيجماليون، إيزيس)**، و**علي أحمد باكثير** في **(إخناتون ونفرتيتي، جحا، شهرزاد)**.

---

[1]– ينظر، فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم– دراسة–** ص88، 89، 90، 91.

[2]– حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص3.

المبحث الثالث: أشهر كتاب المسرح

جــدول لأعلام المســرح الحديــث

اسم المؤلـف	المسرحـــية	البلـد	العام	ملاحظـــات
مارون النقاش **(1817-1855)**[2]	-ترجم مسرحية **(البخيل)** لموليير الفرنسي. -أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد. -الحسود السليط.	**لبنان**	**1848** **1849** **1853**	- أول مسرحية على المستوى العربي. - أكثر في مسرحياته من القطع الغنائية والفكاهات إرضاء لجمهوره الذي يفضل ذلك. - مسرحية اجتماعية عصرية.[1]
خليل اليازجي **(1856-1889)**[4]	-المروءة والوفاء	**لبنان**	**1876**	-أول مسرحية شعرية مثلت على مسرح بيروت سنة**1888م**.[3]
أحمد أبو خليل القباني	-عنترة -الأمير محمود نجل شاه العجم -ناكر الجميل - هارون الرشيد -أنس الجليس -نفح الربى	**سوريا**		- فر إلى مصر بعدما يئس من التمثيل في سورياسنة**1884**م. -اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي في وضع مسرحياته. -امتاز أسلوبه في تلك

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها-تاريخها-أصولها**، ص14.

[2]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1424هـ - 2002، ج5: ص61.

[3]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها-تاريخها-أصولها**، ص18.

[4]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج2: ص335.

(1841-1902)[2]	-الشيخ وضاح -مثل في مصر مسرحيات كثيرة بين أعوام**(1884-1900)**			المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى. -أسهم في حركة الاقتباس والنقل التي كانت سائدة في عصره فترجم مسرحية "**متريدات**" التي اقتبسها عن راسين.[1]
مصطفى كامل **(1874-1908)** [4]	-فتح الأندلس	**مصر**	**1892**	-شارك في النهضة المسرحية وفي الاتجاه نحو التاريخ العربي الإسلامي. -جمع في مسرحيته **فتح الأندلس** بين الشعر والأناشيد، والنثر المسجوع.[3]
يعقوب روفائيل صنوع **(أبو نظارة)**	-غندورة مصر غزوة رأس ثور -زوجة الأب -زبيدة -البورصة -الصداقة -البربري -الحشاشين -الضرتان	**مصر**		-أنشأ أول مسرح عربي بالقاهرة سنة **1876م**. -مثل**32** مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية. -كتب مسرحياته بالعامية. -شجعه **إسماعيل الخديوي** وأثابه على جهده المبذول في

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص18، 19.

[2]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج1: ص247.

[3]- ينظر، ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص21.

[4]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج6: ص239.

(1839-1912)[3]	-الوطن والحرية[2]			وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها، كما حضر بعض مسرحياته ولقبه بـ"**موليير مصر**".[1]
فرح أنطون **(1874-1922)**[6]	-ترجم "**أوديب الملك**" ومثلها-وقدمتها فرقة مسرحية جادة هي فرقة الفنان **جورج أبيض**.[5] -ألف مسرحية" **مصر الجديدة ومصر القديمة**". -**السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم.**	**لبنان**	**1913** **1914**	-أول مسرحية اجتماعية انتقادية تعنى بشؤون مصر وتتحدث عن متاعب بنيها ومشاكلهم.[4]
إبراهيم رمزي **(1884-1949)**[8]	-الحاكم بأمر الله -أبطال المنصورة -بنت الإخشيد - البدوية -إسماعيل الفاتح -شاور بن مجيد - صرخة الطفل	**مصر**	**1914** **1915** **1916** **1918** **1937** **1938** **1923**	-كل هذه المسرحيات تاريخية ماعدا مسرحية "**صرخة الطفل**" فهي من المسرح الاجتماعي.[7]

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص15.

[2]- ينظر، فؤاد المرعي، **في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط، 1419هـ-1998م، ص92.

[3]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج7: ص30.

[4]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص198.

[5]- ينظر، فؤاد المرعي، **في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة**، ص96.

[6]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**،ج 4: ص437.

[7]- ينظر، علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص71.

[8]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج1: ص36.

أحمد شوقي (1868-1932) [2]	- مصرع كليوباترا -مجنون ليلى -قمبيز -عنترة -علي بك الكبير -أميرة الأندلس -الست هدى	**مصر**		-ليس أول من ابتدع المسرحية الشعرية العربية. -ابتدأ فنه المسرحي اقتباسا ثم سار نحو الابتكار والتجديد. -تأثر شوقي بأعلام الأدب الأوروبي الذين اتجهوا إلى التاريخ، فلجأ إليه يستقي منه موضوعات مسرحياته ماعدا مسرحية "**الست هدى**" فهي ملهاة تضمنت مأساة أخلاقية اجتماعية في مغزاها. -أكثر من المقطوعات الغنائية. -عيب على شوقي عدة أمور منها: عنايته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام، ويظهر ذلك في مسرحياته الأولى. -قيل: أنه لم يوفق في اختيار بعض موضوعات مسرحياته، ولا سيما المسرحيات التاريخية.[1]

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها-تاريخها-أصولها**، ص36، 37-41- 43.

[2]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج1: ص160.

محمد تيمور (1892-1921) [2]	-العصفور في القفص، مثلت عام**1918**. -عبد الستار أفندي -الأوبرا الغنائية(العشرة الطيبة) -الهاوية	**مصر**	**1918** **1918** **1920** **1921**	-تتميز هذه المسرحيات بجودة بنائها الفني من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل، وتهيئة الجو المسرحي، وتحريك الأشخاص وخلقهم، ودقة المحاورة. -هذه المسرحيات ذات طابع تحليلي واقعي، لكن التحليل فيها سطحي قاصر.[1]
توفيق الحكيم (1902-1987)[5]	-الضيف الثقيل -المرأة الجديدة -العريس - خاتم سليمان - علي بابا -أهل الكهف	**مصر**	**1919** **1923** **1933**	-من المسرحيات المفقودة.[3] - بضع مسرحيات ألفها الحكيم للمسرح عام **1922م** وما بعدها، مثلتها فرقة عكاشة، إلا أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد ولم يبق في ذاكرة التاريخ سوى أسمائها. - أول عمل فني هام يكتبه الحكيم باللغة الفصحى، يتميز بفصاحة الكلمات وصحة الأسلوب، وهده المسرحية أصلح للقراءة منها للتمثيل.[4]

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها-تاريخها-أصولها**، ص27.

[2]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج 5: ص101.

[3]- ينظر، علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص73.

[4]- ينظر،عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها-تاريخها-أصولها**، ص28، 29- 32.

[5]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج1: ص502.

علي أحمد باكثير (1910-1969)[2]	-أخناتون ونفرتيتي -قصر الهودج -الفرعون الموعود -شيلوك الجديد -سلامة القس		**1943** **1944**	-تأثر بخطوات توفيق الحكيم. -اتجه بالمسرحية اتجاها قوميا وأخذ من التاريخ القديم. -كتبت بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل، وبعضها بالشعر الموزون، وبقيتها نثرا.[1]
عزيز أباظة (1898-1973) [4]	-قيس ولبنى، مثلت سنة **1943**. -العباسة، مثلت سنة**1945**. -عبد الرحمان الناصر، مثلت سنة**1947**.	**مصر**		-اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي في وضع مسرحياته. تأثر بـ**أحمد شوقي** بشكل واضح.[3]

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص34.

[2]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج4: ص232.

[3]- عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص46.

[4]- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، ج4: ص218.

الفصل الأول: قضايا المسرح العربي الحديث

المبحث الأول: قضية المرأة

المبحث الثاني: قضية أسباب التخلف وعوامل النهضة

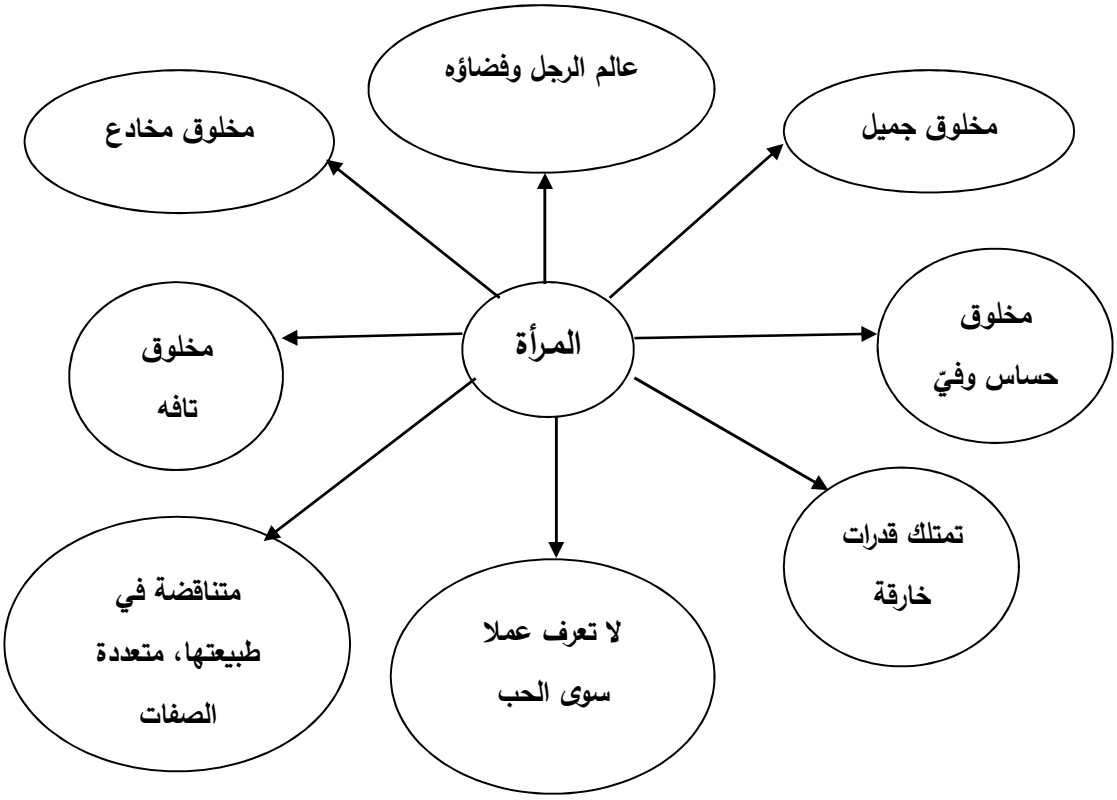
المبحث الثالث: قضية الهوية

المبحث الأول: قضية المرأة

أولا/المرأة العربية والتغير الاجتماعي

يصف **توفيق الحكيم** المرأة بقوله: "**إنّها كالطبيعة، في يديها العبقريتان: عبقرية الفناء وعبقرية البناء، وإنه لمن المستحيل أن نرى في التاريخ حضارة قامت بدونها، ولا انحطت بدونها**".[1]

فالمرأة كيان منفصل عن الآخر، كما ينبغي أن تكون شريكا محترَما بالنسبة له. وقد تعددت ملامح صورتها في مخيلات الكتاب من مفكرين وأدباء نذكر منهم **توفيق الحكيم** الذي ذكر ذلك وحدّده في ثمانية ملامح هي كالآتي:



- **مخطط يوضح ملامح صورة المرأة عند "توفيق الحكيم"**

[1]– توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص163، 164.

من خلال هذا المخطط الذي يوضح ملامح صورة المرأة عند **توفيق الحكيم**[1] يتبين لنا أن هذه السمات التي تجمع بين الجمال والخداع، بين الوفاء وعدم الثبات، بين الحب وفتنة الآخر، إنما هي سمات لا يمكن أن يتصف بها سوى إنسان يمتلك طاقة شعورية كامنة، تجمع بين جملة من المتناقضات تجعله حقا يشبه الطبيعة التي إذا حطّمت من جانب تبنى من جانب آخر. فلا أحد سواها ينبغي أن يكون كذلك؛ إنها "**المرأة**" بكل تأكيد.

1- مكانة المرأة في التاريخ الإنساني العربي

1-1- في الجاهلية

"لقد كان المجتمع الجاهلي كله تحت سلطة الذكر"[2]، فلا قيمة للأنثى لدرجة أنه لا ينبغي أن تعيش، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى: "**وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ(8)بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ(9)**".[3] فالأنثى في الجاهلية حُرمت من أبسط حقوقها وهو الحق في الحياة، فبئس المكانة مكانتها وبئس المصير مصيرها، ولعل السبب الذي دعا إلى ذلك كله كان بفعل الاعتقاد السائد آنذاك بأن كل مولودة إنما هي وصمة عار تلحق العائلة لذا يجب التخلص منها.

قال الله تعالى: "**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ(58) يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ (59)**".[4]

أما من ناحية أخرى فإن علاقة الرجل بالمرأة كانت علاقة تحكمها الغريزة، فالمرأة ليست سوى جسد يستجيب لشهوة الآخر. وقد أدى هذا الأمر الخطير إلى وجود فوضى عارمة ميّزت المجتمع الجاهلي آنذاك ألا وهي فوضى النسب.

إنّ هذه الظاهرة الاجتماعية المعقدة لم تكن مستفحلة عند العرب الجاهليين فحسب، بل حتى عند أمم أخرى فقد ذكر "**هيروديت**": "**أن علاقة الرجل بالمرأة كانت متروكة إلى الصدفة. ولا تفترق عما**

---

[1]- ينظر، خليل موسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل)**، اتحاد كتاب العرب، دط، 1997، ص87.

[2]- مالك بن نبي، **في مهب المعركة**، دار الفكر، دمشق-سورية، ط3، 1981م، ص98.

[3]- **سورة التكوير**، الآية: [8- 9].

[4]-**سورة النحل**، الآية: [58-5 9].

يشاهد بين الأنعام. وكان الشأن إذا ولدت المرأة ولدا أن يجتمع القوم متى وصل إلى سن البلوغ، وينسبوه إلى أشبه الناس به"(*).[1]

لقد كانت صورة المرأة في تاريخنا الموروث وأدبيّاتنا عامة مرتبطة كل الارتباط بالدونية التي يفرضها عليها الرجل، فهي ملحقة به وتابعة له، هي في أدنى السلم وهو في أعلاه، إنها بالنسبة إليه مجرد متاع أو لباس أو أثاث يغيّره متى شاء أو يتنازل عنه متى شاء.[2]

1-2- في الإسلام

لما بزغ فجر الإسلام تغيّرت الأوضاع الاجتماعية والنفسية التي كان عليها العرب في الجاهلية، خاصة تلك التي ظلمت المرأة وانتهكت حقوقها. قال الله تعالى: "**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم الذِي خَلَقَكُم مِن نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الذِي تَسَّاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُم رَقِيبًا(1)**".[3]

---

[1]- هيروديت- نقلا عن- قاسم أمين، **المرأة الجديدة**، دط، دت، ص12.

*- "وترتب على دخول المرأة في العائلة حرمانها من استقلالها؛ لذلك نرى رئيس العائلة عند اليونان والرومان والجرمانيين والهنود والصينيين والعرب مالكا لزوجته، وكان يملكها كما يملك الرقيق بطريق الشراء، بمعنى أن عقد الزواج كان يحصل على صورة بيع وشراء، وهذا أمر يعلمه كل مطلع على القانون الروماني، وذكره المؤرخون، ورواه السياح المعاصرون لنا، يشتري الرجل زوجته من أبيها فتنتقل إليه جميع حقوق الأب عليها. ويجوز له أن يتصرف فيها بالبيع لشخص آخر. فإذا مات انتقلت مع تركته إلى ورثته من أولادها الذكور أو غيرهم". المرجع نفسه، ص14.

[2]- ينظر، نعيم اليافي، **مرايا المتخالف- مقاربات نقدية في الفكر العربي المعاصر**- مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000، ص98.

[3]- **سورة النساء**، الآية: 1.

فقد أصبح للمرأة حقوق وعليها واجبات شأنها في ذلك شأن الرجل ولا فرق بينهما، وإن وجد فهو فرق تكليف لا فرق تفضيل، وبهذا فقد أعطى الإسلام للمرأة مكانة عالية ورفع من شأنها، وحفظ كرامتها. قال رسول الله ﷺ: "**النِّسَاءُ شَقَائِقُ الرِّجَالِ**".[1] وعليه فقد غدت المرأة بمجيء الإسلام شريكة الرجل في كل شيء بعد أن كانت لا شيء.

ولعل ما يجسد هذا التغير حقيقة نقاش دار بين الخليفة **عثمان بن عفان** و**عمار بن ياسر** رضي الله تعالى عنهما جعل الخليفة يرمي **عمارا** بقوله: يا ابن **سمية!**، فهذه الكلمة كانت في الجاهلية كفيلة بأن يسلّ من رميَ بها سيفه ليقتل أو ليموت اقتصاصا لشرفه، لكن **عمارا بن ياسر** على العكس من ذلك فقد رد بكل هدوء:

أجل يا أمير المؤمنين إنّني ابن **سمية !**. فهاته الكلمة لم تكن لتعبّر عن التغيير العميق في النفس الجاهلية فحسب، فلقد كان **عمار بن ياسر** يفخر بأمه **سمية** رضي الله عنها وعنهم جميعا وله الحق في ذلك.[2]

لقد ازدادت مكانة المرأة رفعة وعلوّا واستطاعت أن تحقق وجودا فعّالا في المجتمع وعلى جميع الأصعدة، بل وقد أصبح لها حضور منافس للآخر في بعضها فـ"من النساء في صدر الإسلام من فقن الرجال في فنون الشعر والأدب والعلم والجدل، وقد كان لبعضهم مجالس مشهورة يحضرها رجال الدولة

---

[1]- أخرجه أبو داوود في سننه، كتاب: الأشربة، باب: الخمر، مما هي، تح: شعيب الأرناؤوط و محمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط1، 1430هـ- 2009م، كتاب الطهارة باب الرجل يجد البِلّة في منامه، ج1، ص171، رقم: 236.
سنن الترمذي، الترمذي، تح: أحمد شاكر وآخرون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1382هـ، 1962م، باب فيمن يستيقظ فيرى بللا ولا يذكر احتلاما، باب فيمن يستيقظ فيرى بللا ولا يذكر احتلاما، ج1، ص189، رقم: 113.
السنن الكبرى، البيهقي، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1424هـ، 2002م، جماع أبواب ما يوجب الغسل، باب المرأة ترى في منامها ما يرى الرجل، ج1، ص261، رقم: 796.
والحديث صحيح من رواية أنس، وروايته من طريق عائشة ضعيفة، ينظر: **إتحاف المهرة بالفوائد المبتكرة من أطراف العشرة**، بن حجر العسقلاني، تح: زهير بن ناصر الناصر، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1415هـ- 1994م، ج1، ص403.
سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 1416هـ-1996م، ج6، ص860 وما بعدها.

[2]- ينظر، مالك بن نبي، **بين الرشاد والتيه**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط2، 2001م، ص62.

ونوابغ الشعراء والأدباء والمغنين. وكان ذلك في عصر لم تزاحم فيه المرأة الرجل في المناصب والأعمال."[1]

لقد حفظ التاريخ ما حفظ لنا من مواقف عظيمة لنساء جليلات وآثار خالدة لهن "تشمل الأدب والفنون والتصوف وعمل الخير. إن سيدات مسلمات تسابقن إلى الخيرات وتنافسن في البر والتقوى حتى تركْن للأجيال المقبلة قُدوة نقتدي بها إذ نجد في سماء الأدب الأندلسي اسم "**ولاّدة**" يلمع حين كانت تشرف على "صالون أدبي" يجتمع فيه فحول الأدباء والشعراء، قبل أن يلمع اسم **مدام دي رمبولييه** في الأدب الفرنسي بقرون. ولقد بقي اسم **رابعة العدوية** يرفرف في أذهان الأجيال المؤمنة من المسلمين.

وفي عهد أقرب منّا، أليس الفضل فيما تمتعت به البلاد التونسية من وسائل في الصحة منذ عهد بعيد، يعود إلى **عزيزة عثمانة** التي وهبت للبلاد جهازها الصحي الأول...؟"[2] إذن فالإسلام لم يستعد للمرأة كرامتها فحسب، بل أحياها من جديد بعدما كانت ميتة وهي حيّة.

1-3- في عصر النهضة

لقد رأينا سابقا أن دور المرأة في تاريخنا القديم لم يكن ثانويا، لكن للأسف فمع مرور الوقت تم اختزاله تماما واقتصر على بعض جوانب الحياة اليومية كأداء الواجبات المنزلية مثلا. "فلقد أصبحت ألوان تراثنا الفكري مليئة بكل ما يحقر المرأة ويغض من شأنها، ورسخ ذلك في فكرية المجتمع الشرقي، خصوصا بعد أن طال ليل العصور "المملوكية-العثمانية".[3] فقد هُضم حقها ودخلت المرأة مرة أخرى في ظلمات الذلّ والاستعباد والتبعية المطلقة للرجل.

ولازالت على هذه الحال حتى بداية عصر النهضة العربية الحديثة حيث صدحت بعض الأصوات المناشدة بحقوق المرأة، تدعو إلى تحريرها من قيود الأعراف والتقاليد الرجعية من أجل الوصول بها إلى مرأة جديدة هي المرأة السيدة المتحضرة والراقية.

وكان ممن طالب بذلك ودعا إلى تحرير المرأة وتعليمها **رفاعة الطهطاوي** في كتابه "**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**". بالإضافة إلى كتابه "**المرشد الأمين لتربية البنات والبنين**" الذي يتضمن كثيرا

---

[1]- توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص161.

[2]- مالك بن نبي، **في مهب المعركة**، ص99، 100.

[3]- محمد عمارة، **تحرير المرأة والتمدن الإسلامي**، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1988، ط2، 2008، ص88.

من الآراء ووجهات النظر والتي ترسخ بدورها لأول بناء فكري شبه متكامل يكرّسه مفكر عربي لقضية تحرير المرأة في عصرنا الحديث.[1]

ثم جاء **قاسم أمين** بعده ليتبنّى هذه القضية ويعبر عن مواقفه إزاءها خاصة في كتابيه: "**تحرير المرأة**" و "**المرأة الجديدة**" فقد شخّص وضع المرأة المتخلف الذي تعيشه، فهي جاهلة ليس بحالها فقط، بل بكل ما حولها، تعيش حياتها محصورة في حيّز ضيّق بينما الدنيا عالم واسع رحِب. يقول **قاسم أمين** واصفا حال المرأة حينها:

"**في الحقيقة: إنّهن آثار عتيقة لأجيال مضت وبقايا أزمنة بعيدة.. باقيات على ما كنّ عليه تلك الأوقات**".[2]

لقد كانت دعوة **قاسم أمين** إلى تحرير المرأة دعوة صريحة ومباشِرة، أثارت جدلا كبيرا في أوساط المفكرين والنقاد، فقد أسهم من خلال دعوته هاته في الحديث عن المرأة وتحديد مشكلاتها، مشكلة السفور والحجاب، مشكلة التعلّم والعمل. وفي حديثه عن عمل المرأة مثلا ودوره في تحريرها يقول:

"**لو تبصّر المسلمون لعلموا أن إعفاء المرأة من أول واجب عليها، وهو التأهل لكسب ضروريّات الحياة بنفسها، هو السبب الذي جرّ ضياع حقوقها، فإن الرجل لما كان مسؤولا عن كل شيء استأثر بالحق في التّمتع بكل حق، ولم يبق للمرأة حظ في نظره إلا كما يكون لحيوان لطيف يوفيه صاحبه ما يكفيه من لوازمه تفضّلا منه، على أن يتسلّى به؟**"[3]

وعلى هذا الأساس يُرجِع **قاسم أمين** سبب الظلم الذي تعيشه المرأة العربية في البيت إلى الظلم الذي يعيشه الرجل خارجه إذ يقول: "**انظر إلى البلاد الشرقية، تجد أنّ المرأة في رقّ الرجل، والرجل في رقّ الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه**".[4]

إنّ هذه الضغوطات الاجتماعية والظروف السياسيّة التي أجهضت المرأة العربية حقّها دفعتها لثورة التّحرر، والدعوة للمساواة بينها وبين الرجل متّخذة المرأة الغربية التي سبقتها في ذلك أسوة لها، بينما لو

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص9، 10.

[2]– قاسم أمين، **الأعمال الكاملة** – نقلا عن– محمد عمارة، المرجع نفسه، ص93.

[3]– المرجع نفسه، ص92.

[4]– قاسم أمين، **المرأة الجديدة**، ص17.

عدنا إلى الشريعة الإسلامية– وقد رأينا سابقا مكانة المرأة في الإسلام– لوجدنا أنّ هذه الحقوق محفوظة كل الحفظ، وكثير منها لازالت المرأة الغربية تطالب به إلى اليوم.

وطبعا هذا الكلام لا يعني رفض الانفتاح عن الآخر مطلقا، فلا ضير إن أخذنا عنه شريطة مواءمة المأخوذ به لتعاليم الدين الإسلامي، مع مراعاة واحترام كل الخصوصيات العامة والخاصة المتعلقة بالهوية من أجل الوصول إلى أنموذج حداثي للمرأة العربية.

ثانيا/صورة المرأة في المسرحية العربية الحديثة

لقد شكّلت قضية المرأة مع بدايات عصر النهضة العربية حديث الساعة، وقد أثّر ذلك في كل الإبداعات الفكرية بما فيها الأدب العربي الحديث على اختلاف أنواعه. جاء في قول أحد النقدة:

"**فكما كان ابتعاد المرأة عن الميدان الاجتماعي وحجابها سببا من أسباب فتور الأدب، كانت نهضتها وظهور شخصيتها وسفورها ومشاركتها في الميدان السياسي والاجتماعي والثقافي والفني عوامل مهمة في تطوير الأدب الذي دارت معظم موضوعاته في هذه المرحلة حول المرأة الجديدة بأفكارها ونفسيتها وحريتها وثقافتها، وحول الآثار السلبية التي خلّفها حرمان المرأة من حقوقها**".[1]

من خلال هذا القول نستنتج أنّ الناقد يربط بين نهضة المرأة ونهضة الأدب، فكلما ازدهرت حياة المرأة كان ذلك سببا مهمّا في ازدهار الأدب والعكس.

ولعلّ ما يثبت هذا الكلام حقيقة هو ما انعكس من هذه القضية على الأدب المسرحي خاصة على غرار سائر الفنون والآداب، كونه الفن الجديد الوافد والمتزامن ظهوره والنهضة الفكرية الحديثة. وعليه فالسؤال المطروح هنا هو:

كيف تجسّدت صورة المرأة من خلال المنجز الأدبي المسرحي؟. وكيف أسهم ذلك في تطوّر المسرحية العربية الحديثة؟.

بما أنّ قضية المرأة في العصر الحديث تعتبر نقطة تحوّل تفصل بين مفهومين لها: مفهوم قديم ومفهوم جديد. ونظرا لاهتمام كتّاب المسرح الشديد بهذا الجدل وتداعياته، فإنّ ذلك قد انعكس على كثير

[1]– فؤاد المرعي، **في تاريخ الأدب الحديث الرواية–المسرحية–القصة**، ص158.

من أعمالهم، لتتلخص ملامح صورة المرأة عندها في شكلين هما: **شكل أول:** يمثل صورة المرأة التقليديّة و**شكل ثان:** يمثل صورة المرأة الجديدة.

1-صورة المرأة التقليديّة

تجسّدت عند **فرح أنطون** في مسرحيته "**مصر القديمة ومصر الجديدة**". من خلال شخصية **ضياء خانم** زوجة **مهفهف باشا**، هذه المرأة التي تعلن باسم النسوة أنهن لا يردن من أزواجهن إلا ما يريده هؤلاء منهن: التواضع والحرص والتوفير والنظام. إنهن يغفرن للأزواج ما فعلوه قبل الزواج فالله وحده يعلم ذلك. ولكنهن بعد الزواج يطالبن بالواجبات التي يطالبهم الأزواج بها في جميع المجالات. هذا هو جوهر المساواة التي يطلبنها بكل قوة. فلقد جرّبن الصبر والطاعة فما جاء لهن بفائدة. وهن الآن يرغبن في تجريب شيء آخر. وعليه ينقلب احتجاج النسوة إلى عمل ثوري متميز إذ تقرر النسوة الذهاب إلى **كازينو خريستو** لإعادة أزواجهن إلى البيوت والمحافظة على الأسرة والثروة والشرف.[1]

إن هذه الثورة حقيقة تنمّ عن بداية إحساس المرأة العربية بذاتها وأنها والرجل سواء في الحقوق والواجبات.

وبالتالي فقد صور **فرح أنطون** في مسرحيته هاته "الصراع من أجل المساواة في الأسرة بروح المنورين العرب الذين كانوا يعتقدون أن دور المرأة الأساسي هو أن تكون أُمّا وزوجة مخلصة وربّة بيت ممتازة ومربية صالحة للأطفال، وكانوا يؤمنون بتأثير المرأة العظيم في تكوين أخلاق المجتمع".[2]

أماعن قضية تحرّر المرأة فقد أبدى **فرح أنطون** رأيه فيها من خلال تجسيده لشخصية **ألمز** في المسرحية. تلك الفتاة التي تفرّ من بيتها رافضة للزواج التقليدي، لكنها وقعت بعدها في قبضة **خريستو** التي لا ترحم. وقعت في حياة الكازينو حيث السّكارى وروّاد بيوت الليل، وأصبحت تنتظر بفارغ الصبر فرصة انعتاقها من هذا السجن. وقد جاءت فرصتها هاته بالتقائها **بفؤاد** الذي أفصحت له عن رغبتها في التحرّر والتي كان سببها التربية من ناحية، والكتب(لاسيما الروايات الضارة)التي كانت تقرؤها من ناحية ثانية، ومزاجها العصبي المتقلب من ناحية ثالثة.[3]

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص106، 107.

[2]- المرجع نفسه، ص107.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص112.

و ما إن صرّح لها **فؤاد** بحبّه حتى تسأله أين سيسكنها، فالبيت والأسرة والزوج المحبّ هو أقصى ما تتمناه **ألمز** في هذه الأوقات. وهي تصرّح بأنها مستعدة لبيع كل أشكال الحرية مقابل هذه السعادة والتي لم تحصل عليها في نهاية المطاف.

إنّ موقف **ألمز** هذا إنما هو موقف الكاتب في حدّ ذاته تجاه قضية تحرّر المرأة، فهو يرى للأمر بروح المنورين الذين يؤمنون أن بيت المرأة هو جنتها وفيه تعيش نعيمها.[1]

وعلى هذا الأساس نجد أن **فرح أنطون** طرح موضوع المرأة ودعا إلى تحرّرها، لكن هذا التحّرر لم يتجاوز قضية الحق والواجب داخل البيت ليرقى إلى مسألة تحقيق الذات خارجه. فهو يدعو إلى تحرّر المرأة – صحيح– ولكن في حدود.

أمّا **توفيق الحكيم** فقد ظهرت صورة المرأة التقليدية عنده من خلال مسرحيته **المرأة الجديدة** التي وبالرغم من أنها تعدّ من تجارب الكاتب الفنية الأولى إلا أنها تدرك الكثير من أصول فن المسرح، والتعامل مع بنائه تعاملا مدركا أبعاده الفنية.[2]

يعالج **الحكيم** في هذه المسرحية قضية السفور والحجاب ويقف منها موقفاً محافظاً، فيرى أن السفور يعني اختلاط المرأة بالرجل، ويعني أيضاً خروجها للعمل وصداقتها له، ونجد هذه الفكرة بين أخذ وردّ على لسان شخصيات المسرحية، كما يحمّل السفور مسؤولية كل المصائب التي وقعت، وهذا واضح من المصير الذي انتهت إليه **نعمت** و**ليلى**، فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها، والثانية فقدت حبيبها الراغب في الزواج منها وشوّهت سمعتها، فقد أدى السفور إلى انهيار الحياة الزوجية من جهة وانصراف الشباب وعزوفهم عن الزواج من جهة أخرى".[3]

إنّ موقف **الحكيم** تجاه موضوع تحرّر المرأة واضح من خلال هذا العمل المسرحي الذي وبالرغم من أنّه يحمل عنوان **المرأة الجديدة** إلا أنّ غاية الكاتب من خلاله تُجسّد لمفهوم معارض لهذه الجِدّة أو يبين عواقبها الوخيمة إن صح القول. فا**لحكيم** لا يخشى سفور المرأة فحسب بل يرفضه كلية. وقد ظل ثابتا

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص113.

[2]– ينظر، حلمي بدير، **فن المسرح**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003م، ص54.

[3]– ينظر، خليل موسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ– تنظير– تحليل)**، ص88.

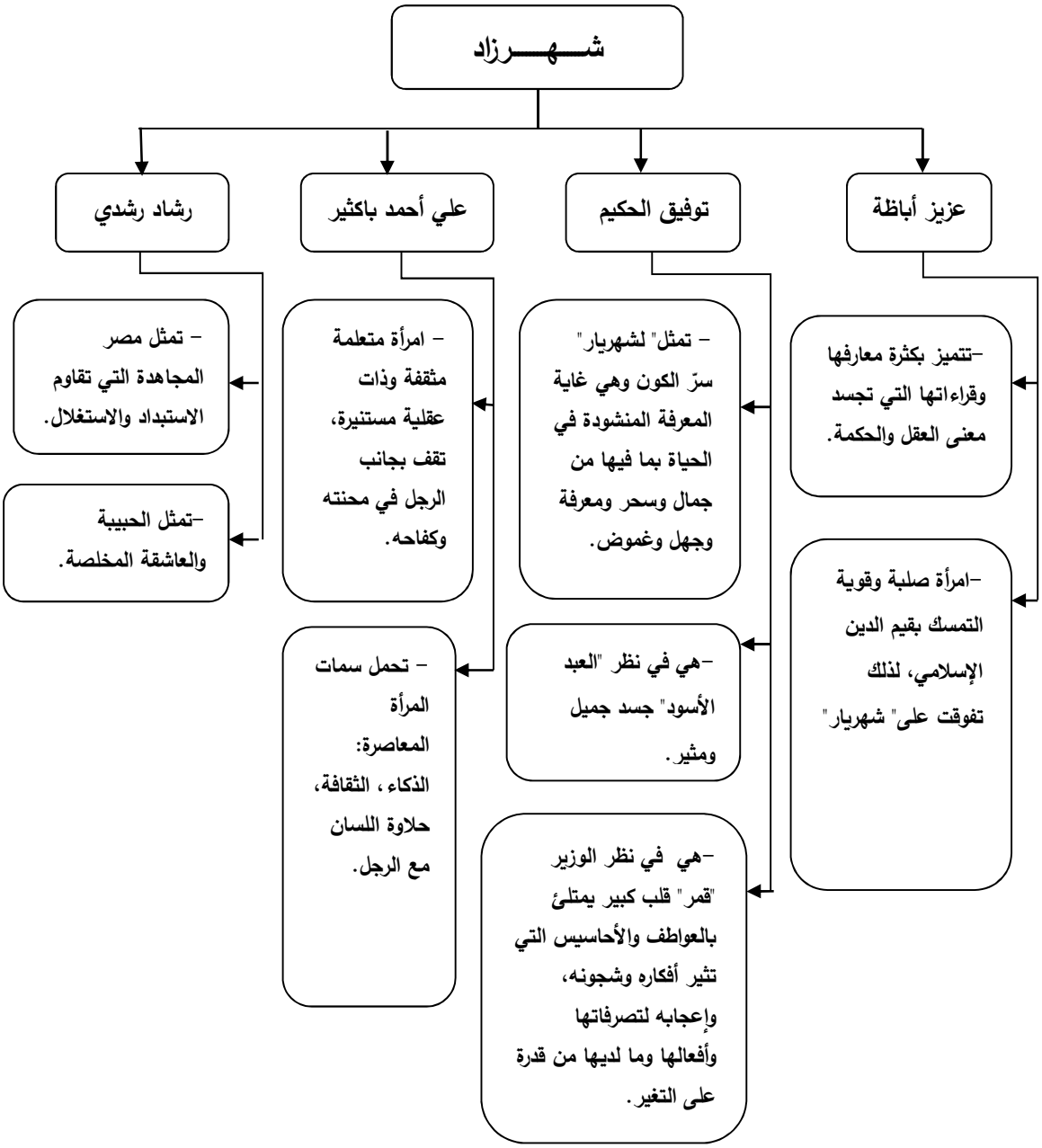
على موقفه هذا حتى من خلال أعماله الإبداعية الأخرى. ولأجل ذلك وُصِف **الحكيم** بعدوّ المرأة، ولو أنّ من النقاد من يرى أنّ هذا الحُكْم فيه كثير من التعميم.

يقول **الحكيم** في كتابه "**حماري قال لي**" في تهكّم عنيف فيما يخص التغيير الذي تناشد به النساء: إنّ "**الاقتراح العملي لتحقيق ذلك، هو أنْ نبادر من فورنا فنرسل حضرات سيدات الحزب النسائي إلى مجتمع فطري، يشابه مجتمع الإنسان الأول. وأظنّنا نجد مثل هذا المجتمع الآن في غابات أواسط إفريقيا. هناك نترك البعثة الكريمة لتضع أسس الحياة المنشودة، وعليها أن تعيد توزيع العمل من جديد على الوضع العكسي، فتتولى هي القيام بأعمال الصيد في الغابات، وتدع للرجل العمل داخل الكهوف، ولننتظر نصف مليون سنة أخرى**"[1] على أساس أنّ تخلّف المرأة بدأ منذ نصف مليون سنة.

2- صورة المرأة الجديدة

لقد اهتم كتاب المسرح الحديث بتصوير ملامح صورة المرأة الجديدة من خلال إنتاجهم الأدبي المسرحي، فجاءت بذلك الشخصيات النسائية متجاوزة لحدود المرأة التقليدية وأدوارها المنوطة بها كشخصية "**شهرزاد**" مثلا، فقد أراد كلّ كاتب من خلال توظيفه لهذا الاسم الرّمز أن يعبّر عن رؤيته الخاصة لمفهوم المرأة الجديدة ومميزاتها. ولتأكيد ذلك نلاحظ المخطط التالي:

[1]- توفيق الحكيم، **حماري قال لي**، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1945م، ص87.



- مخطط يوضح ملامح صورة المرأة الجديدة عند كتّاب المسرح الحديث.

من خلال هذا المخطط الذي بين أيدينا نستنتج أن كتّاب المسرح الحديث قد اشتركوا تقريبا في تحديد سمات المرأة الجديدة والتي تمثّلت في:

1-العلم و الحكمة: ويتضح ذلك من خلال شخصيتي: **شهرزاد أباظة** و كذا **شهرزاد باكثير**[1] هاته الأخيرة التي يثني عليها **شهريار** ويذكر فضلها في مساعدته، فقد ساهمت في علاجه من المرض واعتدال خُلقه الفاسد ونجحت في ذلك بفضل ذكائها وعقلها المستنير بالحكمة والرزانة.

"**شهريار**: تبكين علام يا حبيبتي؟ ماذا يبكيك؟

شهرزاد: ما كان لي أن أثير شجونك يا مولاي.

شهريار: شجوني؟ أي شجون؟

شهرزاد: سامحني يا مولاي فما قصدت والله أن أكدر صفوك.

شهريار: (يضمها إليه) ويحك يا حبيبتي أتظنين أن ذلك يكدر صفوي اليوم أو يثير عندي أي شجن؟ قد سلوت كل ذلك يا **شهرزاد** منذ رأيتك وسعدت بحبك !

شهرزاد: (يتبلج وجهها قليلا) أحقا يا حبيبي أنك غير ساخط عليّ؟

شهريار: ويحك إن لك أحيانا لغرارة كغرارة الأطفال الصغار ! كيف أسخط عليك يا حبيبتي وأنت التي وجدتني عليلا فشفيتني وشقيا فأسعدتني وحائدا عن الصراط السوي فهديتني إليه؟.

شهرزاد: (تبتسم ضاحكة) وماذا أيضا؟

شهريار: ماذا أقول؟ أنت أنقذيني وكفى."[2]

2-الجمال والقوة:

وقد تجسدت هذه الملامح من خلال شخصية **شهرزاد الحكيم**[3]و**شهرزاد باكثير**، وكذا **شهرزاد**

---

[1]- ينظر، وجيه جرجس فرنسيس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**- دراسة تحليلية لنماذج مختارة- مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص104، 105.

[2]- علي أحمد باكثير، **سر شهرزاد**، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص103.

[3]- ينظر، وجيه جرجس فرنسيس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**- دراسة تحليلية لنماذج مختارة- ص104.

رشاد رشدي[1]. فقد شكلت طبيعة الشخصية الأولى مصدر إلهام وجمال تملّك **شهريار و** أغرى **العبد الأسود** وأُعجِب به الوزير "**قمر**".

"**الوزير**: أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجيّ ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟

شهرزاد: (تبتسم)

الوزير: تبتسمين؟ تسخرين؟ لا بأس!

شهرزاد: (في مكر) أراك يا "**قمر**" تسرف في إطرائي وتبخس قدر صديقك."[2]

وورد في قول "**شهريار**" وهو يتساءل حائرا: "إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا "**قمر**"؟

قمر: لنعبد ما في الوجود من جمال.

شهريار: وما أجمل شيء في الوجود؟

قمر: عينا امرأة.

شهريار: أيها المسكين ! عينا امرأة ! هذا كل ما في الوجود عندك ! أيها الفتى الجميل، ينبغي أن تكون لك في كل ليلة عذراء حتى تبصر بعد عيناك.!

قمر: لا تسخر! ثق أنّ من ملك في حجرته امرأة جميلة فقد ملك الدنيا في حجرته". [3]

كما أثرت **شهرزاد باكثير** في **شهريار** العابث الضرير بجمال روحها من خلال حلاوة لسانها إلى جانب علمها وذكائها، فلسان المرأة وبحسن استغلاله يستسلم له قلب الرجل فيأسره. إلى جانب قوّتها التي رسمها **رشاد رشدي** بطريقة مختلفة عبّر من خلالها عن قوة مصر المجاهدة وصمودها في وجه المستدمر.

---

[1]- المرجع السابق، ص106.

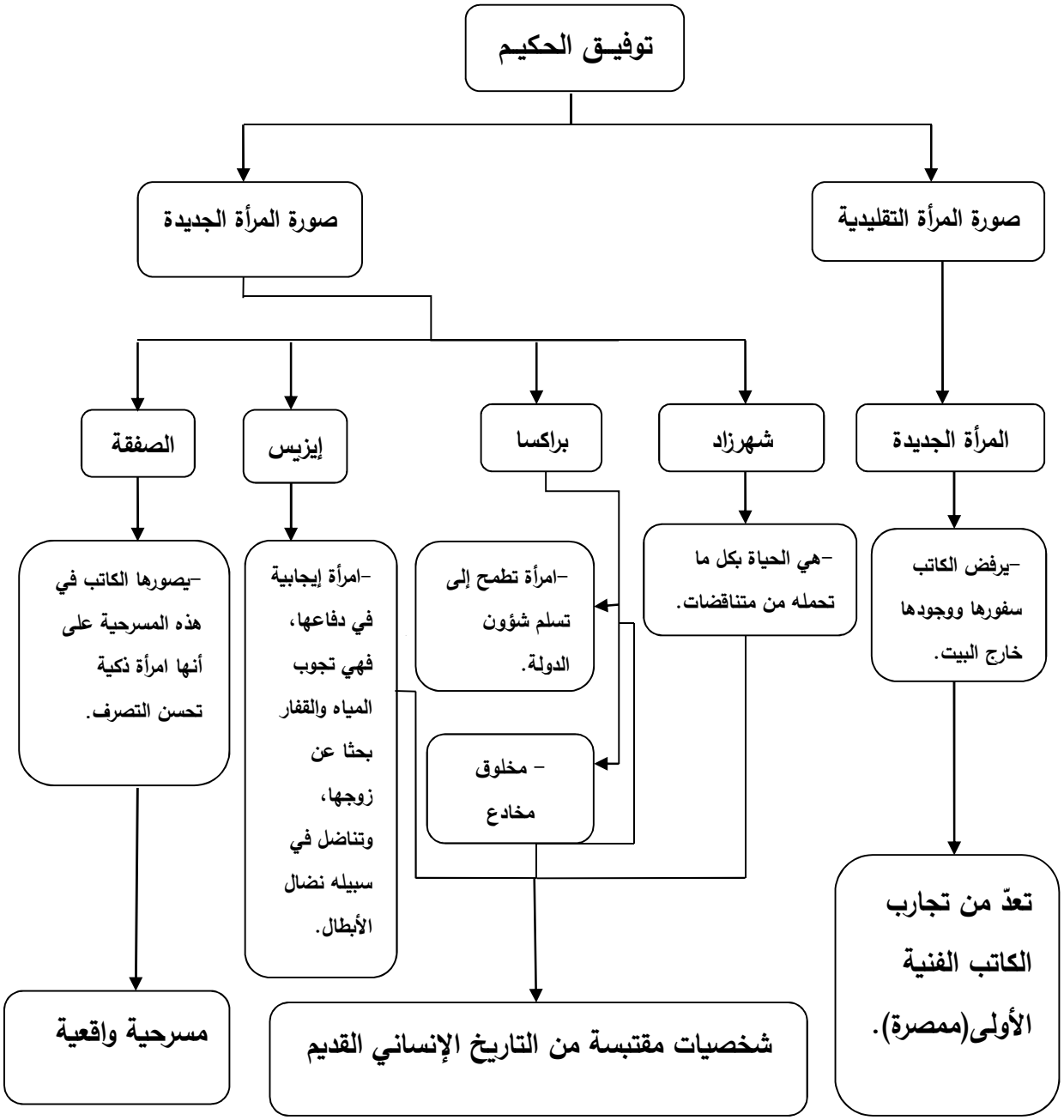
[2]- توفيق الحكيم، **شهرزاد**، دار مصر للطباعة، ط3، دت، ص35، 36.

[3]- المصدر نفسه، ص60.

3-الحب:

وهو ما ميّز شخصية **شهرزاد** في كل عمل خاصة **شهرزاد رشاد رشدي** فكانت المرأة الحبيبة والعاشقة المخلصة.

أما عن دور قضية المرأة في تطوير المسرحية العربية الحديثة فيمكننا ملاحظة ذلك من خلال الشكل التالي:



مخطط يوضح تغير ملامح صورة المرأة عند "توفيق الحكيم" وأثر ذلك في تطوّر المسرحية الحديثة.

من خلال هذا المخطط الذي بين أيدينا نلاحظ و بوضوح تطور قضية المرأة عند **توفيق الحكيم**، فقد كان رافضا لسفورها وكان يفضل أن تبقى المرأة في بيتها فهو مملكتها، لكن هذه الرؤية المحافظة تغيرت مع مرور الوقت، هذا التغير الذي من النقاد من يرى أنّ زواج **الحكيم** كان واحدا من أسبابه، فقد أصبحت المرأة بعد ذلك في نظره الإنسانة الجميلة والحبيبة، القوية والذكية، المستقلة عن الرجل والمنافسة له. جاء في مسرحيته "**براكسا**" **أو** "**مشكلة الحكم**" عندما اجتمعت النساء من أجل البحث عن طريقة ما تسهم في إنقاذ الدولة قامت **براكسا** تخطب فيهن قائلة:

"أُوجّه توسّلاتي إلى الآلهة، وأسألها أن توفقنا إلى إصلاح الأمر. إنه ليدمي قلبي أن أرى الفساد قد دبّ في جسم الدولة كما يدبّ الموت البطيء، وأن أرى الدولة قد ألقت بشؤونها في أيدي رؤساء، لا يعنيهم من أمر الدولة غير أنفسهم ومن يحيط بهم من الأخصاء...كلهم يرى الدولة دائرة ضيقة هم مركزها، ومحيطها الأنصار والأصدقاء، أما ما خرج عن هذا المحيط فإن أبصارهم لا تستطيع أن تمتد إليه !..

لم يأت بعد رجل استطاع أن ينظر إلى البعيد قبل القريب، ولم يظهر رجل جعل الدولة كلها دائرة واحدة، مركز النفع العام، وأخرج نفسه منها ليسهر عليها من علٍ؛ كأنه إله !...

إنا كلما عقدنا الأمل على رجل، وحسبناه المصلح المنشود خاب الظن، وطفا على لجج السخط العام حكمه العفن؛ كما تطفو الجيف، وانتشرت في الجوار رائحة الفساد المعهود. إنها لحال كادت تدعو إلى اليأس المميت، لو لم أجد لكم أيها الناس دواء له فعل السحر !...

الجارة: يا له من خطيب قادر !..

براكسا جورا: (تلتفت إليها) نعم !.. قد أحسنت القول هذه المرة !...

الجارة: امض في كلامك البليغ أيها الرجل !...

براكسا جورا: (تمضي في خطابتها) أيها الناس !...أتدرون ما هذا الدواء العجيب؟... أتعلمون ما هو السبيل الوحيد الآن إلى إنقاذ "أثينا"؟ !...

الجميع: ما هو؟..."[1]

[1]– توفيق الحكيم، **براكسا أو مشكلة الحكم**، دار مصر للطباعة، ط2، 1960م ص22– 24.

"**براكسا جورا:** "أن نضع زمام الدولة في يد المرأة. ولا تظنون الرأي غريبا. أفلستم جميعا تضعون زمام البيت في يد المرأة؟...

الجميع: مرحى !...مرحى !...بحق الإله "**زيوس**"

امض في هذا الكلام الصائب أيها الرجل العاقل !...

براكسا جورا: (تستمر) نعم، إن أخلاق النساء لخير ألف مرة من أخلاقنا نحن الرجال، وإنهن لأقدر ألف مرة على القيام بما فيه المنفعة للناس، وتوفير أسباب الراحة للجميع، وإرضاء الطوائف والأفراد، وتدبير وسائل الرخاء والثراء.

فمن أكثر من المرأة اقتصادا؟ !...

ومَن غير المرأة يستطيع الحصول عند الحاجة على النقود؟..

ومَن غير المرأة طُبع على التنظيم، وخُلقت فيه عبقرية الترتيب والتنسيق؟...

إنها إذا تسلمت السلطة فإنها تحسن حكم الدولة؛ وهي التي اعتادت أن تحسن حكم زوجها !..

وإنها إذا حملت التبعات نهضت بأعبائها في حرص دون أن يخدعها أحد: فهي التي اعتادت أن تخدع الآخرين !..."[1]

لقد ذكرنا سالفا أنه كلما ازدهرت حياة المرأة كان ذلك سببا مهما في ازدهار الأدب. وهو ما يتأكد لنا من خلال المخطط السابق الذي يوضح تغير ملامح صورة المرأة عند **توفيق الحكيم** وأثره في تطوّر المسرحية الحديثة.

إنّ هذا الاختلاف في وجهة نظر الكاتب قد فرضه عليه واقع القضية في حد ذاتها، وكذا ظروفه الاجتماعية بالإضافة الى عامل الوقت الذي كان كفيلا بكل هذه التغيرات. فبعدما كان رافضا لسفور المرأة

[1]– المصدر السابق، ص24– 26.

"أصبح من كبار المشيدين ببطولاتها".[1]

إن تغير مفهوم المرأة ومكانتها ودورها في مخيّلة **الحكيم** مهما كانت أسبابه هو انعكاس حقيقي لتطور قضيتها تَجسّد فعليّا من خلال مسرح الكاتب، فظهر على مستوى الشكل والمضمون معا، وكان ذلك عبر مراحل تمثلت بداياتها بالاعتماد على أسلوب المحاكاة والتقليد وهوما يظهر لنا من خلال مسرحية **الحكيم** "**المرأة الجديدة**" التي ذكر فيها **علي الراعي** أنها من أصول فرنسية وأنّ **توفيقا** قد أجاد تمصيرها.

أما المرحلة الثانية فتتجلى من خلال استحضار **الحكيم** لشخصيات نسائية من التراث الشرقي القديم كشخصية "**شهرزاد**"، كما لجأ إلى أساطير المعابد الفرعونية واقتبس منها أسطورة **إيزيس** و **أوز وريس** فكانت مسرحيته التي تحمل عنوان "**إيزيس**" تُعبّر عن امرأة قادرة "تجوب المياه والقفار بحثا عن زوجها، وتناضل في سبيله نضال الأبطال".[2]

وفي المرحلة الثالثة يصل الكاتب إلى إبداع مسرح مثّل لسان حال المجتمع العربي آنذاك نذكر منه مسرحية "**الصفقة**"، هذه المسرحية التي انتهت بنجاح الصفقة فيها بفضل ذكاء المرأة "**مبروكة** " وحُسْن تصرفها،[3] هذا وبجانب أسلوب **الحكيم** المتميّز في بناء مسرحياته ولغته المتنوعة، وثقافته الواسعة، وتجاربه الشخصية نجد أنّ **توفيقا** قد استطاع أنْ يرسم للمسرح العربي ملامِحَه الخاصّة والتي تميّزه بوصفه مسرحا عربيّا.

لقد اتضح من خلال كل ما سبق أنّ من أبرز القضايا التي رافقها أدبنا المسرحي الحديث هي قضية المرأة، والتي لا تتعلق حقيقة بالمرأة لوحدها بمعزل عن المجتمع وقضاياه. جاء في قول **مالك بن نبي:** "**ينبغي أن ننظر إلى هذه المشكلة، وهي تسير منسجمة مع المشكلات الاجتماعية الأخرى، في سبيل تقدم المدنية، فلا وجود لهذه المشكلة بغير هذا الإطار**".[4]

---

[1]– محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط3، دت، ص135.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص138.

[4]– مالك بن نبي، **شروط النهضة**، بن مرابط، دط، 2017، ص115.

ولعل من المشكلات الاجتماعية التي انسجمت وقضية المرأة آنذاك هي مشكلة التخلف والانحطاط الذي كان يعيشه المجتمع العربي، وكذا مسألة النهضة التي تدعو إلى التحرر من عوامل هذا التخلف، وقد انعكست مظاهر هذه القضايا كلها على المسرح العربي الحديث فشكّلت بدورها أهم موضوعاته وأبرز قضاياه. إذن فالسؤال المطروح هنا هو:

كيف عبّر الأدب المسرحي الحديث عن قضية أسباب تخلّف المجتمع العربي وعوامل نهضته؟.

المبحث الثاني: قضية أسباب التخلّف وعوامل النّهضة

أولا/ المجتمع العربي في العصر الحديث واقعه وتحولاته

لقد شهد المجتمع العربي في العصر الحديث أوضاعا سياسية واجتماعية أقل ما يمكن أن نقول عنها أنها كانت غير مستقرة، نتيجة لأحداث متراكمة جعلت الإنسان العربي يستفيق من غفلته ليصطدم بواقع جديد يربطه بالآخر بصفة مباشرة من خلال خطر الاستعمار الذي أصبح يهدد كيانه بعد تقسيم تركة الرجل المريض، فكانت هاته اليقظة "الفجائية دافعا من دوافع الحياة وفي الوقت نفسه دافعا من دوافع الخطأ".[1]

إنّ حالة التّخلف والانحطاط التي عرفتها الشعوب العربية من محيطها إلى خليجها ظلت ملازمة لها حتى إنها انعكست في اللّاشعور، لاشعور الأمة بأسرها-إن صح القول- لولا اللقاء بالغرب الأجنبي، سواء كان هذا اللقاء تعسّفيا مفروضا أو عن طريق الوصاية والانتداب، المهم أنّ (الأنا) بكل ما تحمله من معنى لم تكن لتعيَ ذاتها إلا بعد الاصطدام بالآخر. وهو ما أشاد به **مالك بن نبي** في كتابه **شروط النهضة** حين تحدّث عن الواقع الاستعماري حيث قال:

"**يجب أن نعترف أنه أيقظ الشعب الذي استسلم لنوم عميق، بعد الغداء الدّسم الذي أكله عندما كان يرفل في نعم حضارته، والتاريخ قد عوّدنا أنّ كل شعب يستسلم للنوم، فإن الله يبعث عليه سَوْطا يُوقظه**".[2]

وعليه فقد كانت الحملة الفرنسيّة على مصر بمثابة السّوط الذي أسهم في إحداث اليقظة الأولى والتي كان لها أثر الانبعاث في أول الطريق، وفي نطاق محدود بين أبناء الأمة الواحدة، ثم توالت الصدمات من ثورات شعبية وحروب عالميّة أسهمت بدورها في تشكّل بنية جديدة للفكر العربي، إلى غاية النهضة الأخيرة التي كان لها أثر المضيّ والاستمرار، وأثر الشيوع والاتساع الذي يناسب السّعة العالمية، وهي طابع كل حركة من حركات الجماعات منذ منتصف القرن العشرين.[3]

---

[1]- مالك بن نبي، **تأملات**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط5، 1412هـ-1991م، ص213.

[2]- مالك بن نبي، **شروط النهضة**، ص144.

[3]- ينظر، عباس محمود العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، ص9.

وقد يتساءل الواحد منا لماذا تتكرر هذه الثورات والنهضات في بلادنا العربية؟ لِمَ ليست ثورة واحدة؟ ونهضة واحدة ؟

فالجواب بسيط هنا وهو أنّ المستعمر درَسنا جيدا ويعرف عنا مالا نعرفه عنه وما لا نعرفه حتى عن أنفسنا، "إنّه يكيف بكل بساطة موسيقاه وفقا لانفعالاتنا، ولعقدنا، ولنفسيتنا. إنه يعرف مثلا أننا تجاهه لا نفعل، وإنما ننفعل. وهو عندما يكون قد دخل مرحلة التفكير في مشاكل الغد، في الحفر الموحلة، التي يريد أن يوقعنا فيها، نكون نحن لانزال نفكر في مشاكل الأمس، في التخلص من الحفر الموحلة التي أوقعنا فيها فعلا".[1]

إلى جانب ذلك فقد أصبحنا شعوبا لديها الاستعداد والقابلية للاستعمار ولا يمكن الخروج من هذه الحالة التي نحن عليها إلاّ إذا كان التغيير الفعلي نابعا من ذواتنا، فـ"القضية عندنا منوطة أولا بتخلصنا مما يستغله الاستعمار في أنفسنا من استعداد لخدمته، من حيث نشعر أو لا نشعر، ومادام له سلطة خفية على توجيه الطاقة الاجتماعية عندنا، وتبديدها وتشتيتها على أيدينا، فلا رجاء في استقلال، ولا أمل في حرية، مهما كانت الأوضاع السياسية، وقد قال أحد المصلحين: «**أَخرجوا المستعمر من أنفسكم يخرج من أرضكم**»".[2]

هذا وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حدثت تغييرات بالغة الأهمية في الخريطة السياسية أهمها: "سيادة أمريكا على المعسكر الغربي، وظهور الاتحاد السوفيتي كقوة دولية تتمتع بنفوذ معنوي يعمل لها حساب، كما اشتدت حركات التحرر الوطني بالدول المستعمرة فشملت معظم بلاد آسيا والشرق الأوسط بكتلتها السكانية الضخمة".[3]

وقد أحدثت هذه الحروب تغيّرا في بنية المجتمع العربي التي "أصيبت بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي المتمثل في صور عدة أهمها: مشكلة التضخم السكاني، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية وهبوط المستوى الفني الإنتاجي وعدم كفاية رؤوس الأموال العينية، وانتشار البطالة والتخصص في إنتاج الموارد الأولية، وانخفاض الدخل القومي وهبوط مستوى نصيب الفرد. إلى جانب

---

[1]– مالك بن نبي، **من أجل التغيير**، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995م، ص105.

[2]– مالك بن نبي، **شروط النهضة**، ص148.

[3]– محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م، ص151، 152.

التميز الطبقي الناشئ عن بنية الملكية الزراعية والتي نشأ عنه ما يعرف بالإقطاع الاجتماعي الذي يستند إلى الملكية العقارية".[1]

إن هذه الأوضاع الاجتماعية المتردية والتي عاشتها الأمة العربية بجُمُعِها أدت إلى تفجير الثورة من أجل تحقيق الاستقلال واللّحاق بالركب والعيش في ظل الحياة المدنية التي سبقت إليها الأمم الأخرى، فـ"نحن إذا مدفوعون إلى الحياة الحديثة دفعا عنيفا. تدفعنا إليها عقولنا وطبائعنا وأمزجتنا التي لا تختلف في جوهرها قليلا ولا كثيرا منذ العهود القديمة جدا عن عقول الأوروبيين وطبائعهم وأمزجتهم. وتدفعنا إليها المعاهدات التي أمضيناها وأبرمناها، والالتزامات التي قبلناها راضين، بل بذلنا في سبيلها جهودا لا تحصى، وضحينا في سبيلها بالأنفس الذاكية والدماء الطاهرة، وأنفقنا في سبيلها كرائم الأموال، واحتملنا في سبيلها ضروب المحن والآلام."[2]

لـ"قد دخلت النهضة العربية بلا شك في طور جديد منذ ثورة **23تموز(يوليو)** سنة **1952**"م[3] حين "أعلنت مبادئها الستة التالية: القضاء على الاستعمار والإقطاع وسيطرة رأس المال على الحكم وإقامة عدالة اجتماعية، وحياة ديمقراطية سلمية، وجيش وطني قوي.

ومن أجل البناء وإقامة أعمدة جديدة للمجتمع المصري بعد الثورة راحت توزع الأرض على الفلاحين الذين كانوا يعملون بالأجر عند أصحاب الأراضي الإقطاعيين. كما أكدت الثورة على المبدأ الذي كان **طه حسين** قد أعلنه قبل ذلك. وهو أن التعليم كالماء والهواء، حق لكل مواطن.

لقد كان لهذه الثورة انعكاسات واضحة على المجتمع عامة والأسرة خاصة تمثلت في (إعادة توزيع الأرض- دفعة كبيرة للتصنيع- إصدار القوانين الاشتراكية- التخلص من التبعية السياسية والاقتصادية- خروج البنت للتعليم والمرأة للعمل- الاشتراك في عديد من الحروب-الهجرة للبلدان العربية البترولية)".[4]

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد كان لهذه الثورة كذلك انعكاسات أخرى تجلت على مستوى الحياة الفكرية والأدبية بشكل عام وعلى المسرح العربي بشكل خاص "باعتباره واحدا من أقدم وسائل

---

[1]- المرجع السابق، ص151، 152.

[2]- طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2015م، ص34.

[3]- مالك بن نبي، **تأملات**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط5، 1412هـ-1991م، ص202.

[4]- فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952-1970**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2006م، ص15، 23.

التعبير التي ارتبطت بقضايا المجتمع منذ نشأته الأولى، فثمة علاقة جدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي بهذا الوجود".[1]

وعلى هذا الأساس لا يتوقف فهم الظاهرة الأدبية وتطورها على منطق التطور الداخلي لهذه الظاهرة فحسب، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي أصابت المجتمع في فترة تاريخية محددة.[2] مع العلم أن مبدأ الدراسات النقدية الحديثة لا يحبذ ذلك ويعتمد على إلغاء كل السياقات الخارجية التي نشأ في ظلها العمل الأدبي بحجة الوفاء للغة وللعلم وللموضوعية.

إنّ الحماسات الوطنية والبحث عن الذات في ظل التحولات الكبرى في البنية الاجتماعية في مصر خاصة قد فرضت على المسرحيين العرب الاقتراب من واقعهم للتعبير عنه. وبهذا فقد وجد المتلقي العربي ذاته ومشكلاته في المسرح فأقدم عليه.[3] و قد تمثلت هذه التحولات الكبرى فيما يلي:

-"دخول الفرنسيين مصر بقيادة **نابليون** سنة **1798**م.

- تولي **محمد علي** الحكم والثورة الزراعية والثقافية والعلمية والصناعية التي قام بها سنة **1881م**.

- حفر قناة السويس وارتباط مصر بأوروبا على جميع المستويات اقتصاديا وسياسيا وفكريا **وثورة عُرابي**.

- الحرب العالمية الأولى وثورة **1919م** وما صحبها من أحداث أهمها صدور الدستور المصري عام **1923م**.

- الحرب العالمية الثانية وما قبلها وما بعدها.

- ثورة يوليو **1952 م** وما بعدها حتى عام **1973**م".[4]

لقد ارتبطت الأعمال المسرحية بقضايا الجماهير وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور الرقابة السلطوية، والتي أصبح لها حق المنع والإباحة تبعا لأهوائها، نذكر على سبيل المثال مسرحية "**عُرابي**" التي ألفها **محمد**

---

[1]- محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص77، 78.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص79.

[3]- ينظر، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص147، 148.

[4]- محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص79.

العابدي سنة **1897م**، والتي تعرض فيها لفترة عصيبة من تاريخ مصر قبل وأثناء وبعد الثورة العُرابية، فقد تم الموافقة عليها لأنها كانت تمجد السلطة والطبقة المالكة وتدين **عُرابي**.[1]

أما المسرح العربي الحديث قبل ثورة **يوليو1952 م** فقد عرف نشاطا ضئيلا جدا، "حتى جاءت فترة تمجيد الثورة والدعاية لها، وإحصاء محاسنها بعد **1956م**حيث كفاح بورسعيد، وتأميم قناة السويس، ثم تطورت إلى إعلان الميثاق. ومن هنا بدأ المثقفون يتصالحون مع الثورة معبّرين عنها تعبيرا مباشرا أو غير مباشر ودبّت روح جديدة في أدبنا المسرحي. فتمثل بالإيمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة لا تسمح بالتخلّف عنها، وتدعو الجميع إلى المساهمة فيها. ولذلك كل من يتخلّف عنها مصيره الضياع أو النسيان على الأقل وهذه القيم متنوعة فهي خلقية وسياسية واجتماعية واقتصادية.. ولكنها ليست مذهبية متعصبة لأنها تنبع من الكيان الفردي للكتّاب. وهو في نفس الوقت كيانهم الاجتماعي".[2]

ثانيا/ المسرح العربي الحديث والتغير الاجتماعي

يعتبر المسرح العربي الحديث المرآة التي تعكس واقع المجتمع وكبرى قضاياه، وقد ظهر ذلك من خلال إسهامات كتّاب المسرح في تلك الفترة، أولئك الذين سعوا جاهدين من أجل التعبير عن هموم الأمة وتصوير معاناتها، فلم يتخذوا الكتابة غاية في حد ذاتها، بل كان التأليف عندهم من أجل تحقيق غايات أسمى تتمثل في: تصوير عيوب المجتمع ومساوئه للحد منها والانصراف عنها، تصوير أسباب تخلّفه من أجل الثورة عليها، نشر الوعي، بعث القيم،...إلخ، الأمر الذي يدلّ حقّا على مدى التزام الكاتب المسرحي بمبدأ الجماعة فلم يكن قطّ في منأى بعيد عنها.

وفي هذا الصدد نذكر محاولة **إسماعيل عاصم1894م** من خلال مسرحيته **صدق الإخاء** وهي محاولة مثقلة بالعيوب إلا أنها تعد خطوة باكرة في الاتجاه الاجتماعي، فقد طرح الكاتب من خلالها قضية تبديد الثروات وحرية التعليم.[3]

هذا وقد اهتم **صنوع** بمعالجة المشكلات الاجتماعية المصرية في مسرحياته مثل: **تعدد الزوجات** و**المساواة**، ومحاربة الاستغلال في مسرحيات مثل: "**الضرتين**"، "**بورصة مصر**"، "**أبو ريدة وكعب الخير**"،

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص79، 80.

[2]– فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952– 1970**، ص8.

[3]– عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص148.

"**الأميرة الإسكندرانية**"، وغيرها. إلى جانب تنبيه الناس إلى أهمية دور المسرح في إيقاظ الوعي.[1] الأمر الذي تسبّب في خلافه مع السلطة الحاكمة التي أغلقت مسرحه فيما بعد. فالصراع ينشأ بين الدولة والمسرح إذا كانت موضوعات هذا الأخير لا تتفق "مع نظامها الاقتصادي أو السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي أو مع إحدى سياساتها في مجال من مجالاتها الداخلية أو الخارجية. عندما يكون التخلّف متمكنا من تلك الدولة".[2]

ومع الكاتب المسرحي "**إبراهيم رمزي**" كانت الخطوة التي يعتبرها كثير من النقاد المحاولة الأولى الناضجة في المسرح المصري الواقعي مضمونا وشكلا اتضحت من خلال مسرحيته "**دخول الحمام مش زي خروجه**" سنة **1917م**.[3]

وفي مسرحية "**الهاوية**" التي كتبها **محمد تيمور**، وخرجت للناس عام **1921م**، مزايا كثيرة. فهي مسرحية اجتماعية جادة، مكتوبة بحرارة وواقعية، وإن استعانت بالميلودراما لفرض الدرس الاجتماعي الذي يسعى **محمد تيمور** إلى توضيحه: وهو ضرورة أن ينتبه أصحاب الأملاك إلى أملاكهم، وقد مثل لذلك من خلال شخصية الشاب الإقطاعي والوارث المتلاف **أمين بك**، بالإضافة إلى مناقشته موضوع حرية المرأة ، وإلى أي مدى يسمح لهذه الحرية بأن تصل.[4]

لكن وما يؤخذ على **إبراهيم رمزي** و**محمد تيمور** وغيرهم من الكتّاب هو استخدامهم للغة العامية في المسرح، فقد أثيرت قضية اللغة في تلك الفترة بالتحديد إثارة عارمة، حتى كتب **فرح أنطون** مسرحيته **مصر القديمة و مصر الجديدة 1913م**، وحل من خلالها القضية بتصور خاص، حيث أنطق الشخصيات المثقفة باللغة العربية الفصحى وأنطق عامة الناس بالعامية.[5]

هذا، وبعد انتهاء الحربين العالميتين الأولى والثانية وما بعدها إلى غاية ثورة **يوليو 1952م** حدثت تغيرات اجتماعية واسعة النطاق، كانت سببا في ظهور عدد من الكتّاب المسرحيين الذين واكبوا الظروف

---

[1]– ينظر، محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص76.

[2]– ينظر، أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد و التأليف**، ص170.

[3]– ينظر، أحمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص77.

[4]– ينظر، علي الراعي، **مسرح الشعب– الكوميديا المرتجلة– فنون الكوميديا– مسرح الدم والدموع**– مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006م، ص427، 430، 434.

[5]– ينظر، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، ص127، 128.

العصيبة التي مرّ بها المجتمع، فشاركوا الأمة محنها وآلامها واستطاعوا أن ينظروا إلى الواقع المعيش بعين المتأمل الواعي بتفاصيل الخطوب والأزمات، وعلى هذا الأساس قدّموا أعمالا مسرحية واقعية تصور حياة الإنسان حينها بكل تفاصيلها وما يجب أن يكون عليه من خلال معالجتهم لقضايا اجتماعية وأخرى إنسانية، ومن هؤلاء الكتاب نذكر" **توفيق الحكيم**"، "**محمود تيمور**"، "**علي أحمد باكثير**"، ثم كتّاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "**نعمان عاشور**"، "**يوسف إدريس**"، "**سعد الدين وهبة**"، "**محمود دياب**"، **ألفريد فرج**"، "**لطفي الخولي**"، "**رشاد رشدي**"، **ميخائيل رومان**" وغيرهم".[1]

ففي **سلسلة الغفران** لـ**علي أحمد باكثير** مثلا تطرق الكاتب من خلالها لقضية اجتماعية أخلاقية تتمثل في "جريمة الزنا" من خلال العلاقة التي ربطت بين شخصيتين هما: **عبد التواب** و**غيداء** زوجة صديقه حيث حملت الأخيرة من**عبد التواب** فكانت المصيبة، وصممت **غيداء** على القيام بعملية إجهاض الجنين غير الشرعي أين لاقت مصيرها الأخير وهو الموت. وقد أثر ذلك في **عبد التواب** أيّما تأثير وشعر بتأنيب الضمير كونه السبب في ذلك كله فقرر التوبة إلى الله راجيا مغفرته وعفوه:

"**(يظهر عبد التواب جالسا على الأريكة والمصحف في يده)**

عبد التواب: (يتلو في خشوع)..."يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةَ شَيء عَظِيم. يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَملٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَاهُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ الله شَدِيدٌ".

(يطبق المصحف في أناة ويرفع رأسه فإذا عيناه نديتان بالدمع)

غفرانك يا ربي غفرانك **!(يغلبه النشيج)** ياويلتا.. ما أعظم ذنبي! ما أعظم ذنبي! **قتلتها يا عبد التواب** وهي في ريعان الشباب وخنت فيها صديقك **(يمسح دموعه)** أتُرَاك يا غافر الذّنب العظيم تغفر لي ذنبي! **(يستوي قائما فيقبل المصحف ثم يضعه في أحد الرفوف)**".[2]

أما **نعمان عاشور** فقد أتى في طليعة كتاب المسرح الذين رصدوا مرحلة التغيير الاجتماعي في "**الناس اللي تحت**" مصورا صراع الطبقات القائم بين البرجوازية الوسطى الممثلة في **بهيجة هانم** وبين

---

[1]– محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص107.

[2]– علي أحمد باكثير، **سلسلة الغفران**، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت، ص5، 6.

طبقة المقهورين الطبقة الدنيا وهم سكان البدروم[1]:

"**بهيجة:** قولي ياسي **عبد الرحيم**، أنتو حتفرشوا الصالة من غير عقد إيجار؟.

عبد الرحيم: الصالة دي مش تبعنا؟..

بهيجة: تبع مين منكم؟...

عبد الرحيم: تبع السكان كلهم..

بهيجة: أنا مأجرالكم البدروم أوض بس.. مش مأجرالكم شقة كل واحد له أوضه.. يكون في علمكم إذا فرشتوا الصالة تدفعوا لي إيجار...

عبد الرحيم: عند مين الكلام ده آ...

بهيجة: تعالى هنا !! أنت بتكلم مين...

عبد الرحيم: باكلم الخلق اللي ساكنين في بيوت زينا(**ويشير إلى النظارة جميعا**).

بهيجة: هو فيه حد في الدنيا ساكن زيكم..

عبد الرحيم: في أي قانون يا ست **بهيجة؟** في أي شرع الكلام ده؟..

بهيجة: عندي أنا.. في بيتي أنا.. في ملكي.. في عمارتي"[2]

إذن نلاحظ من خلال هذا الحوار أن شخصية **بهيجة** تعكس صورة الطبقة المالكة، فهي متغطرسة ومتكبرة بما تملك على الفقراء المقهورين بسبب سوء المعيشة.

أما بالنسبة لمسرح **سعد الدين وهبة** الذي ينتمي "إلى تيار النقد الاجتماعي والسياسي الذي فرضته ظروف تخلّف المجتمع المصري قبل **1952م** وبعدها. وظروف إحساس المثقفين والكتّاب المصريين لهذا

---

[1]- ينظر، فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952-1970**، ص53.

[2]- نعمان عاشور، **الناس اللي تحت**- نقلا عن- فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952-1970**، ص57، 58.

التخلّف الذي يعانيه مجتمعهم. وعدم استسلامهم للقوى الخفية والظاهرة التي ترمي إلى عزلهم من القيام بواجبهم نحو المجتمع".[1]

فقد قدّم مسرحيته **السبنسة** التي تصور الظلم الواقع من السلطة على أهل السبنسة بسبب الطبقية التي تفرضها هاته السلطة الفاسدة على أبرياء مظلومين. واستغلالهم لمنفعتهم الذاتية. فهي لا تخدم سوى مصلحتها وإن كانت على حساب مصلحة الشعب.[2]

وفي **الأيدي الناعمة** يؤكّد **توفيق الحكيم** على ضرورة العمل والوظيفة تجسيدا لمطالب الثورة وللسير قدُما بهذا المجتمع الجديد من أجل تحقيق النمو والازدهار المنشود.

"فهذا بائع البسبوسة الذي نال أبناؤه فرصة التعليم المجاني فحصل البعض على الشهادة العليا. ولكنهم في انتظار الوظيفة بعد.. فالاتكال أصبح على الدولة لتحقيق تكافؤ الفرص في الحياة العملية هذا الاتكال الذي جعلهم في منتصف الطريق".[3]

"**البرنس:** لماذا لا يشتغلون مثلك؟...

البائع: مثلي؟ ...يجرّون هذه العربة؟...

البرنس: ولم لا؟...**(يغافل البائع ويغرف من السمن الذي في الوعاء إلى طبقه)**...

البائع: إنهم بيكوات... كانوا في الجامعة إذا سُئلوا عن أبيهم احمرت وجوههم خجلا... فإذا دخلوا البيت مدّوا أيديهم لأبيهم يطلبون مصروفات الملابس والكرافتات وثمن دخول السينمات... قلت لهم بالأمس فقط افعلوا مثلي... إني أكسب من هذه العربة جنيها في اليوم... وهذه العربة التي أدفعها من الصبح إلى الليل هي التي دفعتكم إلى ما وصلتم إليه... وها أنتم اليوم أساتذة وأصحاب ليسانس ودبلوم وبكالوريوس، ومازالت العربة الحقيرة هي التي تنفق عليكم يا حضرات الأساتذة البيكوات!...

البرنس: (بقوة) اطردهم !...

---

[1]- فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952- 1970**، ص55.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص59.

[3]- المرجع نفسه، ص61، 62.

البائع: وأين يذهبون؟... إنهم لا يستطيعون أن يكتسبوا مليما ... والوالد والد على كل حال..."[1]

أما في "**القضية**" فقد حاول **لطفي الخولي** عرض جانب من جوانب الهيئة الاجتماعية في طبقتها المتوسطة، وتطلّع أبنائها إلى الحرية والعدل الاجتماعي، وثورتها على استمرارية القوانين الاجتماعية والوضعية التي تعمل دون متابعة عقلية واعية من أحد.

و"**الأرانب**" تمثل وجها آخر أكثر اتجاها نحو "الإيحاء" و"الإشارية" ومع ذلك فهي تلمس الواقع من قريب مع ملاحظة أنّ المحتوى الظاهر يقول بأننا "أرانب معمل" للتجارب، أو "أرانب" بمعانيها ودلالاتها العالمية المتداولة والدالة على كثرة الإنجاب والجبن وسرعة الفرار والدلوف إلى مخابئ عند التعرض للمحات المخاطر إلى غير ذلك من معاني".[2]

من خلال ما سبق نستنتج أن اهتمام كتّاب المسرح بالاتجاه الاجتماعي كان بفعل الواقع المتردي الذي شهده المجتمع العربي آنذاك، هذا الواقع المرير والمتخلف الذي أدى إلى قيام نهضة جديدة رفعت لواءها الحركات الوطنية المطالبة بالاستقلال والتحرر من عصمة الآخر، فكان لذلك دور كبير في إيقاظ الحس القومي الذي دفع إلى الصحوة العربية والإسلامية. وهو ما انعكس على الأدب المسرحي الحديث من جهة أخرى من خلال موضوعاته التي ركزت في محتواها على كل ما يتعلق بالهوية وثوابتها.

فكيف كان ذلك يا ترى؟

[1]– توفيق الحكيم، **الأيدي الناعمة**، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت، ص46، 47.

[2]– حلمي بدير، **فن المسرح**، ص112، 113.

المبحث الثالث: قضية الهوية

أولا/الهوية: مفهومها، مكوناتها(عناصرها)

1- مفهوم الهوية

جاء في قول **الناصر عبد اللاوي** واصفا هذا المفهوم:

"**إن متابعتنا لاستراتيجية مفهوم الهوية في الحقول الدلالية، كشف لنا أن الهوية من المفاهيم التي اكتست خصوصية متميزة في مسار البحث الإنساني باعتبارها تعبر عن ماهية الكينونة الإنسانية في ترحالها الدائم وهي تتقصى كل إنجازات المفهوم الثقافية والإيتيقية**".[1] وبما أن هذا المصطلح يتعلق بالذات الإنسانية فلا يمكن أن يتحدد مفهومه من خلال تعريف واحد. وفي مجال واحد.

وعليه فقد تعددت آراء الدارسين والباحثين من فلاسفة ومتصوفة وعلماء اجتماع وغيرهم في إعطاء مفهوم محدد لمصطلح الهوية، فهو عند المتصوفة يعني: "**الغيب الذي لا يصحُّ شهودُه للغير كغيب الهُوِيَّة المُعبَّرِ عنه كُنهاً باللاّتَعَيُّن. وهو أبطَنُ البواطن.**"[2] أما عند الفلاسفة فهو يدل على "**حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره**"[3]. كما ورد عند **الجرجاني** في **تعريفاته** أن الهوية في معناها هي: "**الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النَّواة على الشجرة في الغيب المطلق.**"[4]

أما الهوية بالنسبة للإنسان فهي "ما يميزه من غيره في جوهره ويكسبه الشعور بالتمايز عن الآخر والتفرّد، فيجعله يحدد الصورة التي يحملها في نفسه وكذلك هي الشعور بالتمايز أنا لست الآخر".[5]

"وتُعرّف الهوية عادة لدى علماء الاجتماع بأنها "**مجموع التصنيفات الانتمائية التي يرى بواسطتها الإنسان نفسه ومحيطه**". وهي تضم التصنيفات القائمة على اللغة والدين والعرق والجنس والأدب

---

[1]- الناصر عبد اللاوي، **الهوية والتواصلية في تفكير هابرماس**، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2012، ص207.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية-مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص998.

[4]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، **معجم التعريفات**، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة-مصر، دط، دت، ص216.

[5]- برقاوي أحمد، **تأمل في المسألة العربية**- نقلا عن- عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2015م، ص20.

والموسيقى والعادات والتقاليد والوطن والتاريخ والطبقة والمهنة...إلخ. وباختصار جميع الانتماءات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية، وما إلى ذلك من التصنيفات التي لها تأثير –لا شعوري غالبا– على سلوكيات الإنسان وتصرفاته تجاه الأفراد والمجتمع، وتجعل الناس يشعرون بأنهم يشتركون أو يختلفون مع أفراد آخرين من نوعنا البشري".[1]

2– مكونات الهوية(عناصرها):

"إن مكونات الهوية الإنسانية يرتبط وجودها عبر شبكة من العلاقات التي تندرج في الخصائص المشتركة الحضارية والمشتركات التالية:

1– المجال الجغرافي والوطن التاريخي المشترك.
2– وجود ذاكرة تاريخية مشتركة للأمة.
3– ثقافة شعبية مشتركة. بين جميع فئات المجتمع.
4– منظومة حقوق وواجبات مشتركة. يضعها المجتمع لتنظيم العلاقة بين الدولة والأفراد مع بعضهم.
5– اقتصاد مشترك مرتبط بمناطق معينة".[2]

إلى جانب ذلك يضيف **بيكو باريك** أن "**هناك أشياء عديدة يتم من خلالها صياغة وتشكيل الأفراد، مثل: الأسرة والمدرسة والثقافة والطبقة والدين والمجتمع الأوسع. هؤلاء أيضا معرضون لتأثير خبراتهم وتجاربهم الشخصية، ولقاءاتهم الرسمية وغير الرسمية مع الآخرين، وما يتسامعون به بالصدفة وما يشاهدونه من أحداث، ويقرؤونه من كتب ويشاهدونه من أفلام، وهلم جرا. وجميع هذه الأمور تؤثر تأثيرا عميقا عليهم وتشكل هويتهم.**"[3]

وعليه فهوية الإنسان لا تتوقف عند عنصر واحد أو عناصر ثابتة تبنى على أساسها وانتهى الأمر، بل تتشكل هوية الإنسان من خلال تأثيره وتأثره، من خلال مدى فاعليته في أسرته ومجتمعه، من خلال

---

[1]– محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ص13.

[2]– إعداد الطالب محمد عمر أحمد أبو عنزه، **واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية والإسلامية "دراسة من منظور فكري"**، إشراف: الدكتور غازي الربابعة، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011، الجامعة الأردنية، ص40.

[3]– بيكو باريك، **سياسة جديدة للهوية– المبادئ السياسية لعالم يتسم بالاعتماد المتبادل**– تر: حسن محمد فتحي، مر: محمود ماجد عبد الخالق، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2013م، ص31.

علاقاته بالآخرين. فإن يكتسب الواحد منا لغة أو يتعرف على عادات وتقاليد أمة ما، أو يعاشر قوما ما مثلا فهذا لا ينقص من قيمته ولا يختزل شيئا من ذاته، بل بالعكس فبمقدار التأثر وبطبيعة هذا التأثر إيجابي كان أو سلبي، يمكن أن تتحدد هوية الشخص، هنالك ثوابت – صحيح– تقوم على أساسها هوية الفرد، لكن هذه الثوابت تقاس بمدى حسن استغلالها وتنميتها وتطويرها ولا يتحقق ذلك إلا من خلال تحقيق الوجود الفعلي والفعال في المجتمع، والذي لا يكون إلا من خلال العمل والاجتهاد و الحرص على تحقيق المنفعة العامة.

ورد في قول **محمد مسلم** أنه: "**كلما كان الفرد أو المجتمع منهمكا في أداء دوره بكل فعالية وإتقان كلما ساهم بقوة في بناء هويته لأن ذلك يعزز موقعه بالنسبة للآخرين في شبكة العلاقات داخل المجتمع أو بين الأمم، لذلك فإن الدور يمكن أن يساهم بفعالية في تحقيق وتثبيت الذات**".[1]

"إن عناصر الهوية الإنسانية فردية كانت أو جماعية لا تنحصر في العناصر المادية وحدها بل تتعداها إلى مجموعة أخرى من العناصر وهي:

1- **العناصر المادية والفيزيائية:**

وتشتمل على الحيازات مثل(الاسم والسكن والملابس) والقدرات(الاقتصادية والعقلية) والتنظيمات المادية والانتماءات الفيزيائية والسمات المورفولوجية.

1- **العناصر التاريخية:**

وتشتمل على الأصول التاريخية، والأحداث، والآثار التاريخية.

2- **العناصر الثقافية والنفسية:**

وتتضمن النظام الثقافي مثل(العقائد والأديان والرموز الثقافية ونظام القيم وصور التعبير الأدبي والفني) والعناصر العقلية مثل(النظرة إلى العالم، والاتجاهات والمعايير الجمعية) والنظام المعرفي مثل (السمات النفسية الخاصة، واتجاهات نسق القيم).

[1]- محمد مسلم، **خصوصيات الهوية وتحديات العولمة**، دار قرطبة، ط1، 1425هـ- 2004م، ص41.

3- **العناصر النفسية الاجتماعية:**

وتشتمل على الأسس الاجتماعية مثل(السكن والجنس والمهنة والسلطة والدور الاجتماعي والانتماءات، والقدرات الخاصة بالمستقبل مثل(القدرة والإمكانية والتكيف ونمط السلوك)".[1]

ثانيا/تجليات عناصر الهوية في المسرح العربي الحديث

1-البعد القومي في المسرح العربي الحديث

منذ أن بدأت نهضة الوطن العربي الحديثة ونمت فيه حركات التحرر والاستقلال وتطورت فيه أساليب الحكم، أسهم الأدباء بنصيب وافر في مواكبة تلك النهضة والتعبير عن أماني الشعب العربي وقضاياه، وقد شارك المسرح منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع العربي فكان له أثر عظيم في إحياء الوعي القومي وإذكاء روح الكفاح في جماهير الشعب العربي.[2] من خلال استذكار أهم المواقف والأحداث التاريخية واحتفاء بها وإعلاء من شأنها وحتى صيانتها على حد قول **أحمد شوقي:**

"وأنا المحتفي بتاريخ مصرٍ من يَصُنْ مجدَ قومه صان عِرضا"[3]

"وعلى ضوء هذا الموقف، راح **شوقي** يسيغ لنفسه، أن يتصرف ببعض التفاصيل التاريخية، استجابة للضرورات المسرحية[*]، وانسجامه مع إيمانه بأن التاريخ، إذا ما كان مرتكزا للمسرحية، فلا

---

[1]- إعداد الطالب محمد عمر أحمد أبو عنزه، **واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية والإسلامية "دراسة من منظور فكري"**، ص40.

[2]- ينظر، عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، ص31.

[3]- أحمد شوقي، **الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات)**، دار العودة- بيروت، ط1، ج1، 1988، ص58.

[*]- يمازج **شوقي** في مسرحياته بين الكلاسيكية والرومانطيقية، فيتصرف في أحداث التاريخ، ويدخل الفكاهة على المأساة الشعرية، مثلما فعل **شكسبير** من قبل، ولا يلتزم دوما بوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الموضوع، فضلا عن أخذه بالكثير من ملامح الأدب الفرنسي، فقد نسج على منوال **لافونتين** في نظم الأمثال والخرافات، وسار على خطوات **ألرفيد دي موسه** في الصراحة المؤلمة، وتأثر **بكورناي** في رسم شخصياته، كما تأثر **براسين**، ولم يتعد **لامرتين** في غزلياته المائعة، ولا تجاهل **فيكتور هوغو**، شاعر الرومنطيقية الفرنسية، غير منازع. ينظر، فوزي عطوي، **أحمد شوقي- شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ**- ص77.

ينبغي للشاعر المسرحي أن يتخذ من التاريخ سوى سطور المجد يضفرها لأمته أكاليل زهو وانتصار، ويزفها عرائس إباء وشمم وكبرياء".[1]

ولعل خير دليل على ذلك مسرحية **كليوباترا** هاته الشخصية التاريخية التي اعتبرها الكثير من كتّاب المسرح الغربي نموذجا للعقلية الشرقية لا بوصفها ملكة وإنما بوصفها مصرية، ومن هذا المنطلق كان فيه تحامل على مصر رأى فيه **شوقي** ظلما يعكس حقيقة الصراع القائم بين الشرق والغرب.[**][2] لذلك سعى من خلال مسرحيته **مصرع كليوباترا** أن يصور هذه المرأة ملكة طموحا تستغل جمالها لفتنة القياصرة والإيقاع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتنفرد هي بعد ذلك بالقوة والسلطان:[3]

" **كليوباترا:**

أيها السادةُ اسمعوا خبرَ الحر ب وأمرَ القتال فيها وأمري

واقتحامي العُبابَ والبحرُ يَطغى والجَواري به على الدَّمِ تَجري

بين أنطونيو وأكتافَ يومٌ عبقريٌّ يسيرُ في كل عصر

أخذتْ فيه كل ذاتِ شِراع أُهبةَ الحرب واستعدَّت لِشرّ

لاترى في المجال غيرَ سَبُوحٍ مُقبلٍ مدبرٍ مِكَرٍّ مِفرّ

وترى الفُلك في مُطاردة الفُلـ ـكِ كنَسرٍ أراد شرًّا بنَسر

---

[1]– المرجع السابق، ص58.

[**]– "فمثلا في مسرحية **شكسبير**، يقول **أنطونيوس** حين رأى أسطوله سيتسلم لخصمه في ميناء الإسكندرية(الفصل الرابع، المنظر الثاني عشر): (ضاع كل شيء: خانتني هذه المصرية الدنيئة.. واستسلم أسطولي للعدو.. بغيّ أنت ثلاث مرات خائنة، ومخدوع أنا، مخدوع.. يا لزيف هذه الروح المصرية !! ..هذه الساحرة كان صدرها تاجي وغايتي الأولى. وبحيلتها الغامضة خدعتني، غجرية حقا، لتلقي بي في صميم الضياع". وكذلك الحال في مسرحية "**دريدن**"–(الفصل الخامس، المنظر الأول)– يحمل قائد الأسطول **فانتيديوس** حملة شعواء كلها حيف على مصر، وعلى **كليوباترة** بوصفها عنوانا لمصر: "أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا.. وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميع". المرجع نفسه، ص13.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، دار العودة، بيروت، دط، 1975، ص12، 13.

[3]– ينظر، عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، ص54.

وتخال الدُّخانَ في جنباتِ الجوّ جُنحاً من ظلمة الليل يسري

ودَوِيَّ الرياح في كل لُجّ هزَجَ الرَّعْدِ أو صياحَ الهِزَبْر

وترى الماء، منه عودُ سريرٍ لغريقٍ، ومنهُ أحْناءُ قبر

يغسِلُ الجُرحَ شرَّ من غسل الجر حَ ويأسو من الحياة ويُبرى

كنت في مركبي وبين جنودي أزِنُ الحربَ والأمور بفكري

قلت روما تصدّعت فترى شَط راً من القوم في عداوة شطر

بَطَلاها تقاسمَا الفُلكَ والجيـ شَ وشبَّا الوغى ببحرٍ وبر

وإذا فرّقَ الرُّعاةَ اختلافٌ علّموا هاربَ الذئاب التَّجَرّي

فتأملتُ حالتيَّ مَلِيًّا وتدبرت أمرَ صَحوي وسكري

وتبيّنتُ أن روما إذا زا لت عن البحرِ لم يَسُد فيه غيري

كنت في عاصف، سللتُ شِراعي منه فانسلّتِ البوارجُ إثْرِي

خلَصت من رَحى القتال وممّا يلحق السفْن من دمار وأسْرِ

فنسِيتُ الهوى ونُصرة أنطونيو سَ غدرتُه شرَّ غدر

علِمَ الله قد خذلت حبيبي وأبا صِبيتي وعَوني وذُخري

والذي ضيّع العروشَ وضحّى في سبيلي بألف قُطْر وقطر

موقفٌ يُعجب العلا كنتُ فيه بنتَ مصرٍ وكنتُ مَلكةَ مصر" [1]

كما أن شوقي كان يعتبر أن الرابطة الوطنية أوثق من رابطة الدين والقومية، ولولم تكن ضاربة في القدم، وكأنه يريد أن يقول أنه ليس من شرائط الوطنية أن ترتبط الأعراق القديمة بالأرض، تكفي السنوات القلائل، تكفي النشأة يكفي أن تكون الأرض مثوى الأب والجد لتصبح وطنا حقيقيا للأبناء والأحفاد.

[1]– أحمد شوقي، **مصرع كليوباترا**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص19، 20.

ويتضح هذا الرأي جليا في المسرحية من خلال ما يقوم به **حابى** قائد التمرد ضد الملكة إذ نجده يحاول تجميع الثائرين ضدها، و**حابى** هذا مصري، ويتجه في حديثه إلى أمين مكتبة الملكة **زينون**، ويبدو أنه غير مصري، فيذكر له أن مصريته أو عدمها لا تؤثر في موقفه الوطني، ويشير إلى صديقيه **ديون** و **ليسياس** قائلا: [1]

"أخي هذا أثينيٌّ وخِلّي ذاك مَقْدوني

كِلا الخِلّين للحق كما أدْعوه يدعوني

كِلا الخِلّيْن ذو جدٍّ بأرضِ النيل مدفون

فليْسا في هوى مصرٍ ولا في طاعتها دوني

فدينا الوطنَ الغا ليَ بالجنس و بالدين

ولم نصبِرْ على حكمٍ لروميَّةَ ملعون

ولسنا حزبَ أُكتافٍ ولسنا حزبَ أَنطُون

ولا نَخْضَعُ للبأسِ ولا نُخْدع باللين"[2]

لقد أراد **شوقي** أن يدافع عن تاريخ مصر القديم من خلال إعطائه الملكة **كليوباترا** صورة تليق بملكة مصر تتمثل في حب الوطن والولاء له ولو على حساب المصلحة الشخصية وهو رد صريح أراد من خلاله مغالطة حملة التعنيف التي خاضها **شكسبير** و**دريدن** وغيرهم.

أما من جانب آخر فقد رأى **شوقي** أن يتناول في مسرحياته فترات الضعف التاريخية ليصور فيها واقع عصره. ففي مسرحيته الأولى: "**علي بك الكبير**"، أو "**دولة المماليك**" فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس[*]. أراد **شوقي** أن يظهر من خلالها نبل مقصد **علي الكبير** في

---

[1]– ينظر، محمد حسن عبد الله، **أقنعة التاريخ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007، ص186، 187.

[2]– أحمد شوقي، **مصرع كليوباترا**، ص12، 13.

*– "وفترة هذا الوالي تمتد من عام **1767م** حتى عام **1773م**، وقد تطلع إلى الاستقلال بمصر عن تركيا، واستقل بها فعلا من عام **1769** إلى **1773**م، إلى أن خانه مملوكه **محمد أبو الذهب**، فخرج عليه وتغلب على سيده وهزمه وقبض عليه، وظل حتى توفي في داره بالقاهرة عام **1773**". محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، ص95.

الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطني يحب وطنه مصر، على الرغم من أنه لم يولد بها. يقول **علي الكبير** مخاطبا نفسه في المسرحية[1]:

"بَلدٌ رعاني في الصبا وأحلَّني بعد الشباب مراتب القواد

ودخلتُه عبداً كيوسفَ مشترى فاعتضتُ تيجاناً عن الأصفاد

لا يا عليُّ اسمع نُهاكَ ولا تُصخ لِوساوسِ الشهواتِ والأحقاد

لا ترمِ بالروس الشداد جماعة ضعفاءَ مهزولينَ غيَر شِداد

لا تنس موضع مصر واذكر من أنعمٍ سلفَتْ وبيض أياد

لا تنسَ ماذا ألَّفتْ من سامر لك في الشبابِ وهيأت من ناد" [2]

كما تظهر هذه النزعة الوطنية في حديث **علي الكبير** مع حليفه العربي **ضاهر العمر** حين أخبره أنه آن الأوان لاستقلال بلاد مصر عن الترك وقد أيده **ضاهر** في ذلك ودعم رأيه:

"علي الكبير:

وانتزعنـــــا البـــــلادَ من قبضةِ

الترك ومن كل فاسق الحكـم سادر

آن أن نُنقذَ البلاد فماذا أنت راءٍ؟

ضاهر: هلـــــــــــــمَّ والجيشُ حاضر"[3]

كما يضرب لنا **شوقي** في مسرحية **قمبيز** مثالا للتضحية بالنفس في سبيل الوطن وحمايته من سيف العدو تجسد من خلال شخصية **نتيتاس** هاته الأخيرة التي تفدي بنفسها من أجل حماية وطنها من غزو **قمبيز** فتقبل أن تزف له بعد أن رفضت ذلك **نفريت**. تقول **نتيتاس** مخاطبة **نفريت:**

---

[1]– ينظر، المرجع السابق.

[2]– أحمد شوقي، **علي بك الكبير**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص85.

[3]– المصدر نفسه، ص88.

"أتيتُ لمصلحة الآخرين وجئتُ لشأنٍ جليل العِظَمْ

أتيت لأفدي بنفسي البلادَ وأدفعَ عن مصرَ شرَّ العَجَمْ

فإنكِ إن ترفضي يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغَنَمْ"[1]

وتقول كذلك:

"جئت أفدي وطني من سيف. قمبيزَ وناره

جئت أفدي وطني من دَنَس الفتح وعاره"[2]

مع ذلك فمن النقاد من ينفي نجاح **شوقي** في تصويره نماذج وطنية صادقة الوطنية في مسرحياته من الناحية الفنية نذكر منهم **محمد غنيمي هلال**، لكنه أكد من جهة أخرى أنه استطاع أن يبث من خلالها آراءه الوطنية التي "حمل فيها على مفاسد الحكم لعصره، وحاول أن يشحذ العزائم، ويستنهض الهمم المريضة ويجسم فداحة المسئولية".[3]

كما أوضح غاية **شوقي** من وراء نزعته الوطنية في مسرحياته وهي "تحرير البلاد والنهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة".[4] كما يثني على "مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدي، وإن تخلفت كثيرا في أسسها الفنية المسرحية. وقد تجلت فيها- إلى جانب ذلك- جرأة في التصوير، وسعة في الإدراك، وشبوب وعي اجتماعي انفرد به **شوقي** بين من سبقوه، وأكثر من عاصروه. وأسعفه في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية يبث فيها أفكاره القومية والوطنية، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى وأرحبه".[5]

لقد ازدادت الرغبة لدى الكتّاب لاستلهام التراث بدافع القومية والتشبث بجذوره العريقة خاصة بعد تعرض مصر والبلدان العربية لكثير من الحروب والهزائم العسكرية والنفسية خاصة هزيمتي **1948-1967م**، فكانت العودة إلى التراث بهدف تعرية الواقع المتردي عن طريق استحضار واقع مزدهر في

---

[1]- أحمد شوقي، **قمبيز**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، ص105، 106.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- المرجع نفسه.

ذلك الواقع أو ربط هذه النهضة بجذورها التحتية التي تصل إلى الماضي تماما مثلما فعل **باكثير** في مسرحياته التاريخية "**أحلام نابليون**"، "**إبراهيم باشا**" و"**أخناتون ونفرتيتي**"، أو الإشادة بالمفاخر والأمجاد الماضية وبعث الهمم وتقوية العزيمة لمواجهة الأخطار الغاشمة، كما فعل في "**عمر المختار**" و"**دار بن لقمان**" أو تصوير ما تعانيه الشعوب العربية والإفريقية من مستعمر ظالم غاشم ونظام داخلي، فاسد متواطئ مع هذا المستعمر كما فعل "**محمود شعبان** و**أنور فتح**" في "**كفاح شعب**"عن فترة الاحتلال الفرنسي لمصر، وكما فعل "**خليل الرحيمي**" في "**دنشواي الحمراء**" عن مأساة قرية "**دنشواي**" .[1]

إن الوطنية الحقة تظهر من خلال مدى تعلق الإنسان بالمكان الذي ينتمي إليه، هذا التعلق الذي يتجسد من خلال طلب العلم والاجتهاد في العمل من أجل تحقيق التطور والازدهار، فالوطن في الحقيقة لمن يخدمه وليس لمن يقطنه.

يقترن المكان (الوطن) بالهوية ويعتبر ثابتا مهما من ثوابتها كما أنه "يدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني، وهو يعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد أو الجماعة".[2]

لقد اتخذ الكثير من كتّاب المسرح الحديث الوطن ميدانا لسرد الوقائع المسرحية نذكر منهم **علي أحمد باكثير** الذي جعل في مسرحيته **شيلوك الجديد** – مثلا – فلسطين المكان المناسب الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فهو يرى أنه لا يمكن تحقيق الوحدة العربية بدون فلسطين، وأن اغتصابها رمزي، أما الاغتصاب الحقيقي فهو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئا.[3]

"**عبد الله:** ها نحن الآن وحدنا يا **راشيل**، إن **خليل** الدواس لصاحب ذوق.

راشيل: إنه يعتقد مع الأسف أنك تحبني حقا.

عبد الله: أما تعتقدين أنه محق في اعتقاده؟.

راشيل: يا ليتني أستطيع أن أقنع نفسي بهذا.

---

[1]– ينظر، وجيه جرجس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**، ص21، 22.

[2]– طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة والمكان**– نقلا عن– عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، مجلة التواصل، العدد(26)، ص72.

[3]– ينظر، عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص73.

عبد الله: ما يجعلك ترتابين في هذه الحقيقة الواضحة؟.

راشيل: لا تستطيع المرأة أن تطمئن إلى حبيبها مادام في قلبه موضع لحب آخر.

عبد الله: هاهو ذا قلبي بين يديك، فتشيه فلن تجدي فيه إلا حب **راشيل**.

راشيل: لكن هذا الخاتم في إصبعك يشهد أنك كاذب فيما تقول.

عبد الله: هذا الخاتم في إصبعي وليس في قلبي.

راشيل: أجل هو في إصبعك ولكن صاحبته في قلبك.

عبد الله: "يضحك" قسما بالله إن صاحبته لفي مصر !

راشيل: أتريد أن تضحك على عقلي؟ إني أعلم أنها في مصر، ولكن حبها في قلبك.

عبد الله: قد كان ذلك قبل أن أراك يا **راشيل**، ولكن حبك نسخة كما نسخت شريعة **موسى** بشريعة **محمد** !.

راشيل: بل شريعة **موسى** هي الباقية يا **عبد الله**".[1]

"فالعلاقة هنا ليست علاقة حب بقدر ماهي علاقة دينية تريد أن تثبتها **راشيل**، فهي لا تعترف بشريعة **محمد** مثلما لا تعترف بالحق الفلسطيني".[2]

وكما أن المكان في المسرحية يعكس سمة الوطنية فكذلك الشخصية الوطنية في المسرحية فهي تعزز الهوية من خلال حبها للوطن والتضحية في سبيله. وهو ما تجلى في مسرحية "**حنبعل**" **لتوفيق المدني** الذي اختار شخصية **حنبعل** البطل التاريخي الوطني الذي وقف ضد مطالع روما وحاربها بشجاعة نادرة وكافح من أجل قرطاجة. فقد أراد الكاتب من خلال هذه المسرحية حثّ الجزائريين على النضال من أجل الوطن ضد مستعمريه من الفرنسيين.[3]

"**حنبعل:** إن الدموع لا تعطل تسيير الحوادث، ولا تغير مجرى التاريخ، إنما تفتح المستقبل في وجوه الأمم، سواعد العاملين، وتضحية الفدائيين، ودماء الشهداء، لن يرى الظالمون وجهي في إفريقيا بعد اليوم،

---

[1]– علي أحمد باكثير، **شيلوك الجديد**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص18، 19.

[2]– عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص75.

[3]– ينظر، عبد الله ركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، دت، ص261، 262.

إنما سيروني أعترض طريقهم في كل مكان، فإن لم أستطع الدفاع عن أمتي فوق تراب الوطن، فسأدافع عن أمتي وعن وطني في كل مكان، وفي كل ميدان، سأحارب الظالمين أينما كانوا، سأركب البحر، سأجوب أقطار الدنيا، سأجمع ضد المستعمرين الظالمين قوى الأمم المغلوبة كلها.."[1]

هذا وقد لعب المسرح السياسي دورا مهما في نشر الوعي في الشعوب المحتلة، الوعي بمفهوم الوطن وقيمته حتى يتبين الواجب الحقيقي تجاهه وهو الدفاع عنه واسترجاع كرامته.

وفي ذلك نجد مسرح **محي الدين باشطارزي** الذي تميز بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي الضمني فقد ساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات "**بني وي–وي**" و"**فاقوا**" التي كانت ذات تلميحات سياسية، حيث أن صحيفة النجاح الناطقة باللغة العربية كتبت تقول: "**يبدو أن المؤلف أراد نزع القناع عن أولئك الذين ينتهزون فرصة تصديق الشعب لهم**" وتساءلت قائلة: **من هم الانتهازيون**".[2]

ومع الثورات العربية التي واجهت الاستعمار بشتى أنواعه من أجل تحقيق السيادة الوطنية عكف أدباء المسرح على مواكبة الأحداث وتخليد أبطالها للاقتداء بهم في الجهاد والفناء من أجل الوطن، فها هو ذا **عبد الرحمان الشرقاوي** الذي كتب "**مأساة جميلة**" تمجيدا للدفاع عن حرية البلاد، و"**الفتى مهران**" إدانة لسقوط الفارس أو المقاتل في التواطؤ مع السلطة العميلة، وفي "**الحسين ثائراً وشهيداً**" غناء للشهادة من أجل الدفاع عن الوطن والقيم النبيلة، وفي "**وطني عكا**" على سبيل المثال يناضل العرب الفلسطينيون من أجل تحرير بلادهم، ولا تمنعهم من هذا النضال ظروف القهر التي تحيط بهم من كل جانب، وفي "**ثأر الله**"، كتب أكثر من **400** صفحة يغني للشهادة في سبيل القضية.[3]

كما خص **ألفريد فرج** مسرحيات كثيرة لفعل مقاومة الأجنبي وتحرير الذات القومية. فكتب "**صوت مصر**" احتفاء بفعل المقاومة في بورسعيد، ووضع مسرحيته التاريخية "**سقوط فرعون**" لمعالجة فكرة الحياد الإيجابي والسلام المسلح، وكتب "**حلاق بغداد**" في مناخ فانتازي يستلهم الموروث السردي وبعض المؤثرات التعبيرية والانطباعية والملهاوية لمعالجة سياسة الحكم، ووضع "**سليمان الحلبي**" في فترة انتشار قيم الشعبية وتصاعد المد الثوري العالمي والعربي إشاعة للفكر الثوري القومي في مصر **عبدالناصر**

---

[1]– توفيق المدني، **مسرحية حنبعل**– نقلا عن– عبد الله ركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**.

[2]– ينظر، أحمد بيوض، **المسرح الجزائري–نشأته وتطوره**– دار هومه، الجزائر، دط، 2011م، ص62.

[3]– ينظر، أبوهيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2002م، 96، 97.

وانطلاقة رصاصة المقاومة الفلسطينية واشتداد عود الإرادة العربية على أن المسرحية بتعبير **ألفريد فرج** نفسه "إجابة شافية على أول تحدّيات الاستعمار الأوربي للشرق في عصرنا الحديث، وكانت مسرحية "**الزير سالم**" دعوة لمجاوزة الخلافات القومية والجراح العربية النازفة في أكثر من بقعة والانخراط في ائتلاف قومي ينفع في مواجهة التحديات، وألّف "**النار والزيتون**" إيماناً بانتصار المقاومة الفلسطينية وبالحل النضالي المقاوم سبيلاً لهذا الانتصار.[1]

2- اللغة في المسرح العربي الحديث

لقد شكل موضوع اللغة في الأدب المسرحي الحديث جدلا واسعا في أوساط الكتّاب من أدباء ونقدة، فتباينت الرؤى ووجهات النظر في قضية استعمال اللغة وتوظيفها في حقل الإبداع والتأليف المسرحي، وحتى في توظيفها في الجانب الشفهي أو ما له علاقة بالتمثيل.

فـ"المسرح بوصفه فناً وأدباً هو جزء من المعطى الثقافي ومجال من مجالات الإبداع، وهو أيضاً من مقومات شخصية الأمة وفنها وثقافتها، لذا فلابد له من أن يعبّر عن قضاياها وهويتها وأصالتها، وذلك عن طريق استخدام اللغة التي تعدّ الركيزة الأساسية للشخصية الثقافية للأمة".[2]

وبالنتيجة فإن اللغة الفصحى وعلى رأي **علي عقلة عرسان** "**هي لغة الأدب والثقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التاريخ، وهي اللغة المعرفية القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير والمعارف، وتصقل الأذواق، وينمّى الوعي**".[3]

ومن هذا المنطلق حثّ الكثير من النّقاد على ضرورة استعمال اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية حفاظا على الهوية العربية وتعزيزا لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يذكر **البرادعي** "**أننا ما دمنا نسعى**

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص111.

[2]- حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق** "**في سورية ومصر**"، ص299.

[3]- علي عقلة عرسان، **وقفات مع المسرح العربي** - نقلا عن- حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق** "**في سورية ومصر**"، ص299.

إلى تأصيل المسرح العربي، وترسيخ تقاليده، فلا بديل عن اللغة الفصحى التي هي اللغة القومية"[1] والتي "تمثل المنفذ والمنقذ من حالات التشتت والتمزق والاغتراب التي عشناها قروناً". [2]

لكن ومع ذلك وبخصوص هذا الشأن فقد صرح **محمود تيمور** أنه ومهما يكن الأمر لا ينبغي في النهاية فرض اتجاه لغوي ما على الكاتب المسرحي، وإن كان فهو ضرب من التعسّف والعنت وحدّ من حرية الكاتب في اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض. و يضيف إلى أن اللغة–في أول الأمر وآخره– ماهي إلا أداة مجردة للتعبير.[3]

بل يذهب إلى أكثر من ذلك فهو يقدم مبررا للكاتب المسرحي الذي يؤثر العامية على الفصحى، ويرى أنه "**يقوم بتجربة أدبية في هذا العصر الحائر، الذي لم تستقر فيه المذاهب من حيث اللغة ومن حيث مناهج الأدب، فهو يلقي بتجربته بين يدي الجمهور؛ ليحكم لها أو عليها. والمستقبل كفيل بإملاء إرادته على العصر الجديد، وكل ما يقال في تقدير هذه الإرادة رجم بالغيب ونثر للظنون**".[4]

لقد "حسم كثير من الكتاب أمرهم في شأن استخدام العامية والفصحى. فبعضهم اتجه إلى العامية في كتابة المسرحية الواقعية كما فعل أكثر كتّاب مصر والعراق والمغرب. واتجه بعضهم نحو الفصحى كما فعل أكثر كتّاب سورية. وبذلك خسر الكتّاب معركتهم في خلق لغة مسرحية تتناسب مع هذا الفن الطارئ عليهم، في حين كسب الشعراء والروائيون هذه المعركة. فقد طور هؤلاء اللغة العربية لا من حيث قواعدها – فالقواعد لا تتغير– بل من حيث تراكيبها وأساليب الفصاحة ومجلى البلاغة فيها. وظل باع المسرحيين قصيراً في مجال الأدب المسرحي. وإذا انصبَّ جهدهم على تطوير العامية فقد كان جهداً ضائعاً لأن العامية تتغير ولا تتطور. وبهذا الشكل ظل (الأدب المسرحي) في أكثر الأقطار العربية لا يدخل خزانة الأدب وإن طبع في كتب. وظل صالحاً للعرض دون صلاحيته للقراءة الأدبية التي هي، بعد كل حساب، تراث الأمة". [5]

---

[1]– حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"**، ص303.

[2]– خالد محيي الدين البرادعي، **خصوصية المسرح العربي**– نقلا عن– حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"**، ص303.

[3]– ينظر، محمود تيمور، **دراسات في القصة والمسرح**، مكتبة الآداب ومطبعتها، دط، دت، ص273، 274، 275

[4]– المرجع نفسه، ص273، 274، 275.

[5]– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص20، 21.

وبهذا الصدد نلاحظ أن الاقتراحات والحلول المتعلقة بهذه الإشكالية متضاربة على مستوى الأدب المسرحي ولم يصطلح المسرحيون على حل واحد واضح مقارنة بالآداب الأخرى. والسبب في ذلك هو أن النص المسرحي ليس نصاً مقروءاً فحسب فقد يخضع للتجسيد (التمثيل) ويكون بذلك اللقاء الحي بين المتفرج والممثل.[1]

يرى **علي جعفر العلاق** إلى أنه و– بسبب انفصام لغة الآداب والفكر عن لغة الحياة– فنحن نواجه معضلة خاصة لا توجد في الأمم الأخرى، ونحن حيارى بين اللغة الشفهية واللغة المكتوبة. وأكّد **العلاق** أن الصعوبة لا تكمن في الفصحى بحد ذاتها، بل تكمن في مستوى التعبير بالفصحى. كما أكّد أن القضاء على العامية لا يكون بالتوصيات، ولكن بتضييق المسافة بين الفصحى والعامية والقضاء على التخلّف.[2]

كما أن من النقاد من فرّق في استخدام اللغة بين العامية والفصحى حسب موضوع المسرحية وهو ما نلمحه من خلال عبارة **محمد مندور** في مقاله:

"**قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية..**".[3] ، أما العامية فهنالك من يفضل استخدامها في المسرحيات الواقعية. لكن هذا الرأي لم يلق قبولا عند **محمد غنيمي هلال** الذي يحدد مفهوم الواقعية في الأدب ويفصل بينه وبين واقعية اللغة حيث يقول:

"**فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء**".[4]

"إن هذه المسألة كغيرها من المسائل – يجب أن تعالج لا على أساس ما هو كائن، بل ما ينبغي

---

[1]– ينظر، حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية و مصر"**، ص303.

[2]– ينظر، عبد الله أبو هيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص53، 54، 55.

[3]– محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، ص81.

[4]– المرجع نفسه، ص82.

أن يكون، وعلى أساس التيسير أو الرواج التجاري، بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبي موضوع الدراسة. ويكشف لنا عن طريق الرشد ما انتهجته وما تنتهجه الآداب العالمية المعاصرة، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية في الآداب الأخرى".[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطة مهمة تتعلق باللغة العامية وهي أن هاته الأخيرة ليست لغة جامعة في داخل القطر الواحد، ففي القطر المصري مثلا لهجات عامية متنوعة، وكذلك الحال في الأقطار العربية الأخرى.[2]

وما ينبغي فعله هنا وما ينسجم ورأي الباحث في هذه القضية هو أن نقتبس من العامية أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب. وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية في كل مكان.

وكان ممن قام بهذه المحاولة في العصر الحديث من كتّاب المسرحية **توفيق الحكيم**[*] و**محمود تيمور**. **علي أحمد باكثير**، **عبد الكريم بالرشيد** و**عز الدين المدني** وغيرهم.

نورد مثالا من مسرحية **مسمار جحا لباكثير** في الفصل الأخير حيث كانت الماشطة **أم الخير** تقوم بتزيين **ميمونة** بنت **جحا** للزفاف:[3]

"**أم الغصن:** من أول الظهر في شعرها هذا يا **أم الخير؟** متى إذن تكحلينها ثم متى تلبسينها الحلل والحلي؟

---

[1]– المرجع السابق، ص87.

[2]– علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مكتبة مصر، الفجالة، دط، دت، ص94.

[*]– كانت مسرحيته "**الصفقة**" "بشرى بظهور اللغة الثالثة التي ستحافظ على مقومات اللغة القومية الفصحى مع الالتزام بلغة الناس الواقعية، حلاً لمشكلة الازدواج اللغوي في المسرح والحياة. و"**فرافير**" ليوسف إدريس كانت علامة كبرى في طريق الأصالة المسرحية القومية والشعبية لإبداع مسرح عصري قومي يستند إلى تقاليد السامر الريفي والمسرح الشعبي". عبد الله أبو هيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص105، 106.

كما "عني **فرج** بمواءمة اللغة لطبيعة المسرحية في نوعيتها، تاريخية أم سياسية أم تسجيلية أم مأساوية أم تجريبية.. إلخ، وفي خطاب شخوصها وبيئاتهم...إلخ." المرجع نفسه، ص121.

[3]– ينظر، علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص94، 95، 96.

الماشطة: كان عليكم أن تدعوني من أول النهار كما يفعل الناس، لا عند أذان الظهر !

أم الغصن: يا سوء بختنا !!بعد العز والبحبحة أصبحنا وليس عندنا حتى خادمة. كل هذا من.. الحمد لله على كل حال !**(تخرج)**.

الماشطة: (ملاطفة) لميمونة ارضي بما قسمه الله لك يا بنتي، فعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم. خذيني أنا مثلا أمامك: زوجني أبي–رحمه الله– لغير من أحبه وأعشقه، فبكيت وشكيت، وعملت ما لا يعمل، ثم استسلمت، ومرت الأيام فإذا زوجي من أكمل الرجال وأبر الأزواج، وإذا قريبي الذي كنت أهواه مزواج مطلاق، لا يستقر على واحدة، ولا تنتهي قضاياه معهن في المحاكم.

ميمونة: (تتنهد) بَس لو أنها صبرت حتى يخرج والدي من الحبس !

الماشطة: الخير فيما اختار الله يا بنتي، والزواج قسمة ونصيب. ابتسمي وابتهجي. فالبلاد كلها اليوم مبتهجة والناس كلهم في فرح.. حتى ابني الصغير أبى أن يتم غداءه فخرج ليشهد الزينات والمواكب عند قصر السلطان.

(تكمل تضفير شعرها فتواجهها) أريني الآن! يا حلاوة ! يا ملك ! **(تقرص خدها مداعبة)** حقا هذا جمال لا يصلح لغير قصور السلاطين !

ميمونة: (عاتبة في ابتسام) أنت أيضا مع أمي علي.

الماشطة: حاش لله يا بنتي ! أنا معك عليها وعلى أبيها وأبي أبيها !

(تضحك ميمونة)" [1]

إذن نلاحظ من خلال هذا الحوار كيف استعمل **باكثير** اللغة العامية وقد دنا في ذلك كثيرا من اللغة الفصحى فاتسم الحوار بالوضوح والبساطة.

من خلال ما سبق نستنتج أن اللغة مقوم أساس من مقومات الهوية وهي "أداة مهمة لتمييز المجتمعات وإعطائها صفات خاصة تنفرد بها عن المجتمعات الأخرى. وكثيرا ما يكون للمكون اللغوي دور أساسي في تعريف أمة معينة وإعطائها هويتها المميزة، وما عبر عنه في الماضي أحد أوائل منظري

[1]– علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص140– 144، 145.

الفكر القومي الفيلسوف الألماني **فيخته** حين أصر بأن **(أولائك الذين يتكلمون اللغة نفسها ينتمون إلى جسد واحد وهم كل طبيعي لا يمكن فصله)**".[1]

3- البعد التاريخي في المسرح العربي الحديث

يقول **إريك إريكسون:**

"**إن على الناس أن يضعوا أنفسهم في سياق تاريخي، وفي مناخ اجتماعي، من أجل الوصول إلى هوية للأنا Ego identity، وإن هذه العملية تشتمل على فهم لمدى ملاءمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين**".[2]

فمن ثوابت هوية الفرد تاريخه وماضيه الذي من خلاله يعرف ذاته ويحدد علاقاته بالآخرين. والتاريخ هو الذي يحفظ كيان الأمة ويثبت وجودها، ومن المعلوم أن أمة لا تاريخ لها لا مستقبل لها.

أما بالنسبة لاستحضار العنصر التاريخي في المنجز الأدبي فهو إن دل فإنما يدل على اعتزاز الكاتب بذاكرته و هو يريد بذلك حاضره من خلال أخذ العبرة والتأسّي بمواقف العظماء والأبطال. جاء في قول **مصطفى رمضاني:**

"**قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤية المعاصرة**". ويضيف: "**كما قد يكون هذا التوظيف ضمنيا لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث.. إلا أن الحضور الذي يفرضه التاريخي في وجدان المتلقي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الإيحائية.. وبهذا يتحدد عمق التجربة وخصوبتها.. ومدى قدرتها على تحوير التراث.. وجعله قادرا على الحضور في مختلف الأزمنة و الأمكنة**".[3]

لقد "بدأ استلهام التاريخ في المسرح المصري بمسرحية "**إبراهيم رمزي بك**" "**المعتمد بن عباد**" سنة 1892م، ومسرحية "**أحمد شوقي**" "**علي بيك**"، ومسرحية "**مصطفى كامل**" "**فتح الأندلس**" سنة 1893م،

---

[1]- محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، أفريقيا الشرق، ص124.

[2]- شاكر عبد الحميد، **الوعي بالمكان ودلالته في قصص "محمد العمري"**، مجلة فصول، المجلد13، العدد4، 1995، ص262.

[3]- فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة**، ص91.

وموضوعها صراع بين الجاسوسة الرومية وبين العرب خلال فتح الأندلس، وهناك من مزج بين التاريخ القديم والمعاصر كما في مسرحية "**عز الدين إسماعيل**" "**محاكمة رجل مجهول**" فقد أراد المؤلف أن يعالج موقف أصحاب المبادئ والقيم في كل زمان ومكان من السلطة والأجهزة الظالمة وموقف الشعوب المتخاذل".[1]

ولقد تنوعت رؤية الكتّاب والشعراء من حيث استلهامهم للشخصيات الأدبية أمثال "**عنترة بن شداد، الجاحظ، أبي الطيب المتنبي، أبو نواس، امرؤ القيس**...إلخ، فقد استلهموا جوانب تبلور تجاربهم ومعايشتهم لأحداث مجتمعهم، فها هي ذي شخصية "**عنتر بن شداد العبسي**" تعكس صورة الفارس المغوار والعبد الذليل الذي عانى العبودية في قومه، والشاعر الخلاق، والحبيب الذي يغامر بنفسه من أجل محبوبته وابنة عمه "**عبلة**".

ارتكز "**أحمد شوقي**" في مسرحيته "**عنترة**" –مثلا– على تجسيد الفروسية العربية التي تلخص جميع الفضائل التي ينبغي أن يتحلى بها كل عربي حر، هاته الفضائل التي تتلخص في كلمة "**المروءة**" والتي تعني القدرة على حماية النفس والجار والأهل والضعيف والمال، وإلى جانب الاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل. "**فعنترة**" "**شوقي**" محبا عاشقا لابنة عمه "**عبلة**" التي تبادله نفس المشاعر والأحاسيس مفضلة إياه على أترابه أمثال "**صخر**" و"**درغام**"، كما جاءت رؤية "**شوقي**" متطابقة مع السيرة الشعبية في إبراز "**عنترة**" الفارس المغوار القوي الشكيمة الحامي للقبيلة المعتد بنفسه[2]:

"**عنترة:**

يا بيدُ ها أنا ذا أنا حامي حماك ورَبُّ غابكْ

إن كنت جاهلتي اخْرُجي بجميع ظُفْرك لي ونابك

هات أسودَك كلها هات الكَواسرَ من ذئابك

[1]– وجيه جرجس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**، ص13، 14.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص16– 75.

أحدهم:

يا رجالُ الفَرار قد طَلَعَ الليـ ث علينا هيوا الفَرار الفرارا"[1]

إنّ "التاريخ الذي اختاره **شوقي** كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب. وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية فإننا نلاحظ أنه قد اختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة في تاريخ مصر أو تاريخ العرب "**فمصرع كليوباترة**" تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان. "**وقمبيز**" تصور سقوطها في يد الفرس. "**وعلي بك الكبير**" تصور الانحلال الأخلاقي وتؤجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسد. و"**أميرة الاندلس**" تصور انهيار حكم الطوائف في إسبانيا. وأما "مجنون ليلى" و "عنترة" فقد اختارهما الشاعر لشهرتهما الشعبية ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجه كشاعر غنائي.

ولقد تساءل بعض النقاد لماذا اختار **شوقي** فترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب."[2]

يجيب **محمد مندور** عن هذا التساؤل قائلا:

"**كان شوقي يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك الكوارث. والفكرة في أساسها راجحة الصحة ولا تثريب عليه في اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه، وإنما يجوز البحث في كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح في الوصول إلى هدفه أم لا؟**" [3]

والمقصود بكيفية استخدام المادة الأولية هو اتخاذ موقف ما ينطبق على السياق الحاضر من خلال الرجوع إلى التراث ولا يمكن أن نعتبر هذا الأخير مادة جامدة غير صالحة للحياة، بالعكس فهي تتجدد من خلال مدى تفاعلنا واستفادتنا منه بما يناسب الظروف الراهنة.

هذا، وقد "اختار **عزيز أباظة** لمسرحيته الثانية **العباسة 1947** موضوعا من حاضرة الخلافة في العصر العباسي(بغداد) يدور حول الحب بين **جعفر بن يحي البرمكي** و**العباسة** أخت **هارون الرشيد**. في حين جعل مسرحيته الثالثة وهي "**الناصر**" التي أصدرها سنة **1949**، تدور حول ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس وهو "**عبد الرحمان الثالث**".

---

[1]- أحمد شوقي، **عنترة**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص71.

[2]- محمد مندور، **مسرحيات شوقي**، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص30، 31.

أما مسرحية "**شجرة الدر**" فاستمد موضوعها من تاريخ مصر مصورا خلالها مرحلة انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، واستوحى من الأندلس موضوعا آخر لمسرحية **غروب الأندلس**".[1]

إن اعتماد الكتّاب على التاريخ وجعله مصدرا لهم في كثير من أعمالهم المسرحية يبثون من خلاله مواقفهم إزاء الواقع المعاش سواء كان واقعا مؤلما كله هزائم ونكبات أو العكس، جعل السلطة مهما كانت صفتها وخاصة إذا كانت سلطة استعمارية تتابع كل شاردة وواردة تتعلق بالمسرح وتترصد أي تلميح موجه لها يهدد كيانها وطموحاتها.

وقد أوردت "الدراسات عن تاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المسرحية التاريخية وبين سلطات الاحتلال. من ذلك ما جرى لمسرحية **(دنشواي)** لمؤلفها **حسن مرعي**. فقد لاحقتها السلطات مرة بعد مرة. (وقد عانى **فرح أنطون** من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته "**السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم**". فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مرير قال أثناءه **فرح أنطون** لرجال السلطة: إن النفي أصبح أسهل احتمالاً من هذه المضايقة".[2]

يلخص **علي الراعي** حالة هذا القمع بقوله: "**إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية قدَّرها أبناء هذه الأمة حق قدرها. وأُزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي**".[3]

وكان ممن وظف التاريخ في مسرحياته كذلك نذكر **ألفريد فرج** حيث يتضح ذلك من خلال مسرحيتيه ""**سقوط فرعون**" و"**سليمان الحلبي**"، وعلى سبيل التخييل للوقائع التاريخية في تمثيلية "**مي زيادة**"، وعلى سبيل الاستخدام التسجيلي المطلق في مسرحيته "**النار والزيتون**"، والاستخدام التسجيلي المحدود في مسرحيتيه "**ألحان على أوتار عربية**" و"**عودة الأرض**"."[4]

---

[1]- نانسي علي عوض مصلح، **مسرح فاروق جويدة الشعري** "**دراسة نقدية تحليلية**"، رسالة ماجستير- جامعة الأزهر- غزة، 1436هـ- 2015م، ص20-21.

[2]- علي الراعي، **مجلة الحياة المسرحية**، إصدار وزارة الثقافة المسرحية - دمشق- العدد 24-25- ندوة(المسرح والتراث العربي) في الكويت - نقلا عن- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص26.

[4]- أبوهيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص115.

4-البعد الديني في المسرح العربي الحديث

يعتبر المكون الديني عنصرا مهما في تشكيل هوية الأفراد والجماعات إلى جانب الوطن واللغة والتاريخ، واستدعاء كتّاب المسرح الحديث لهذا العنصر في كتاباتهم يرجع إلى عدة عوامل لعل أبرزها هو الدفاع عن الذات وحمايتها، خصوصا بعد الاصطدام بالآخر الذي لطالما سعى جاهدا إلى طمس ثوابت الأمة ومقوماتها، ولاشك أن الدين الإسلامي كان على رأس القائمة وهو ما تفسره حملات التنصير التي أراد الاحتلال من خلالها تضييع العقل العربي والقضاء عليه، فقد كانوا يدركون جيدا أن الإسلام هو الذي يحفظ هذا العقل وينيره ويهديه إلى سواء السبيل.

"كتب **توفيق الحكيم** مسرحية "**أهل الكهف**" **1933** وقد استمد مضمونها من القرآن الكريم لكنه لم يكتف بالقصة كما وردت في النص القرآني وكتب التفسير، وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع الفكرة الرئيسة التي يريد طرحها وهي صراع الإنسان مع الزمن. وقد دعا **الحكيم** للمزاوجة بين الفكر اليوناني والتراث الإغريقي والمسرح والفكر الإسلامي في "**الملك أوديب**" و"**بيجماليون**" ثم "**شهرزاد**" والتي استقاها من "**ألف ليلة وليلة**"، ثم "**إيزيس**" من التراث الفرعوني، ثم "**السلطان الحائر**" من عصر المماليك.

هذا وقد قدم **محمود تيمور** مسرحيات استمد مادتها من التراث الإسلامي مثل مسرحيتيه "**صقر قريش**" و"**طارق الأندلس**". [1]

أما بالنسبة للشخصيات الدينية فقد حظيت بتوقير واحترام لدى الكتّاب المسرحيين، لما لها من تأثير روحي وقدسية، وقد وجد الكتّاب في تلك الشخصيات مناخا خصبا للتعبير عن قضاياهم وتجاربهم. ومن بين هؤلاء الكتّاب الذين استلهموا الشخصيات الدينية "**علي أحمد باكثير**" خاصة في مسرحيته "**الشيماء**"، التي استلهم فيها سيرة **الرسول** ﷺ من مولده إلى فتح مكة وإبراز دور "**الشيماء**" أخت الرسول ﷺ في الرضاعة في نشر دعوة الإسلام وانتصارات المسلمين على المشركين. وغيرها من الأحداث.[2]

إن لتوظيف الشخصية الدينية في المسرحية العربية الحديثة غايات متعددة يصبو الكاتب المسرحي إلى تحقيقها، وقد أخذ هذا التوظيف بعدا تربويا إصلاحيا من جهة، ومن جهة أخرى اتجه صوب المنحى السياسي، وهو ما اتضح في المسرح الجزائري حيث تجلت عملية التوظيف السياسي – خاصة-

[1]- ينظر، محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، ص419.

[2]- ينظر، وجيه جرجس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**، ص ص13-14.

للشخصية الدينية كرد فعل للاستعمار الفرنسي الذي اتخذ من سياسة التنصير منهجا يمحو من خلاله معالم الشخصية الجزائرية.

"فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة الاجتثاث والتنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين "عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر"".[1]

"ففي مسرحية **بلال بن رباح**[*] لـ**محمد العيد آل خليفة** وهي مسرحية شعرية صوّر فيها الشاعر موقف الصحابي المشهور "**بلال**" الذي تحمّل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين بما يعتنقون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه **محمد العيد** اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف **بلال** من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة". فالمسرحية غنية بروح التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي". [2]

---

[1]– محمد علي دبوز، **نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة**– نقلا عن– أحسن تليلاني، **المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص105.

*– "جاءت هذه المسرحية المتميزة في مضمونها وشكلها والجزائر ترزح تحت احتلال فرنسي استعبد الشعب الجزائري أيما استعباد فاستباح أرضه وعرضه، وسعى لاجتثاث شخصيته وهويته محاولا رده عن دينه وانتمائه الحضاري، وذلك وفق سياسة منهجية مدروسة عرفت بسياسة التنصير والفرنسة، ولقد تصدت الحركة الوطنية الجزائرية لهذه السياسة الاستعمارية من خلال مجموعة من الآليات احتلت فيها الثقافة مكانة متميزة، وغني عن التذكير في هذا المجال بالدور المحوري الذي اضطلعت به جمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ تأسيسها سنة1931 في الدفاع عن شخصية الجزائر وهويتها، وأن الشاعر **محمد العيد آل خليفة** الذي كان عضوا نشيطا في جمعية العلماء، قد أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية**(بلال بن رباح)**، فهي–المسرحية– لا تكتفي بتشخيص الواقع الاستعماري تحت الاحتلال الفرنسي، بل إنها تستلهم من صبر **(بلال)** وثباته على دينه ما يصلح أن يكون تحريضا للشعب الجزائري على الصمود في وجه سياسة الاجتثاث والاستئصال التي ينتهجها الاستعمار". أحسن تليلاني، **المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)**، ص113، 114.

[2]– عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، ص259، 260.

هذا وقد كتب "**عبد الرحمان الشرقاوي** مسرحيته "**الحسين شهيدا**" إلى جانب السخرية من تاريخ بعض الشعوب. مثل السخرية من تاريخ اليهود وأعوانهم، كما فعل **محمد عفيفي** في "**أرض كنعان**"، و**باكثير** في "**إله إسرائيل**".[1]

لقد تعددت الإسهامات المسرحية الضاربة في عمق التاريخ الإسلامي وتنوعت موضوعاتها والغاية منها، ولكن في النهاية ماهي إلا صورة حقيقية تعكس مدى تشبث الكاتب المسرحي بقيمه ومبادئه ومشاركته أمته نضالها في مقاومة الآخر والصمود في وجهه.

5-التراث الشعبي والمسرح العربي الحديث

يعتبر **ألفريد فرج** "استلهام التراث حجر الأساس في تحقيق الهوية القومية في الأدب والفن، ووجد ذلك في سحر القص **الشهرزادي** أو سرد الليالي معبَراً إلى وعي الخصوصيات الثقافية في الممارسة الأدبية والفنية، فاستلهم الليالي في عدة مسرحيات، هي "**حلاق بغداد**" و"**بقبق الكسلان**" و"**علي جناح التبريزي وتابعه قفه**" و"**رسائل قاضي إشبيلية**" و"**الطيب والشرير والجميلة**"".[2]

"ورأى **فرج** في استلهام التراث سبيلاً تربوياً للتلقي الثقافي مما يعين على شؤون التأصيل، وقد ثمر هذا السبيل في مسرحياته، وفي روايته وقصصه التي تستلهم الليالي، من مفهوم الكتاب القصصي الذي ينوع الأشكال السردية إلى مزايا التشكيل وجماليات اللغة وتعبيرها عن الجوهر العربي والمنظومة القيمية وفي مقدمتها مواجهة الأجنبي: و**ألف ليلة** حافلة بهذا المعنى الكبير، وهو معنى المواجهة بين العربي وغير العربي سواء في **السندباد** أو في غيرها من القصص تجد دائماً ذلك اللقاء مع الروم والهند والزنج وأهل الصين العجم.

ويفيد تثمير هذا البعد القومي رشاد الموقف من التراث، لا إعادته أو الانتقاء منه، بل استعادته بروح نقدية مؤمنة بالمستقبل".[3]

---

[1]- وجيه جرجس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**، ص ص14.

[2]- أبوهيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص103، 104.

[3]- المرجع نفسه، ص103، 104.

يقول **محمد حسن عبد الله:**

"**إن أعظم ما تصنعه الشعوب العريقة ذات الحضارة الممتدة أن تظل حية بماضيها فتنتقي من هذا الماضي كل ما يصلح لأن ينمو فيصنع مستقبلها الخاص المميز القوي لأركان وجودها جذورا وفروعا، ماضيا ومستقبلا**".[1]

فالتراث ليس مادة منتهية –وقد أشرنا إلى ذلك سابقا– وحيويته إنما تتوقف على المواقف المتخذة إزاءه.

أما بالنسبة للشخصيات الفولكلورية فقد عمد كتّاب المسرح إلى توظيفها لأهداف متعددة قد تكون اجتماعية أو سياسية يبثون من خلالها آراءهم ومواقفهم تجاه الواقع بكل ما يحمله من متناقضات. ومن هاته الشخصيات الفولكلورية تلك "التي تنتمي إلى "**ألف ليلة وليلة**" وشاع استخدامها لدى الكتّاب المسرحيين. شخصية "**شهرزاد وشهريار** "وقد ارتبطت هاتان الشخصيتان بقضايا الكاتب المعاصر، أبرزها قضية العلاقة المتأرجحة بين الحاكم والمحكوم بين السلطة وعامة الشعب".[2]

هذا وقد كان للشخصية التراثية المعروفة **جحا** توظيف متنوع من طرف المسرحيين، فها هي ذي "**فرقة الزاهية**" الجزائرية قدمت مسرحية أعدها ممثلان فيها هما **علالو** و**داهمون** عن مقلب **جحا**. وسار على خطاهما **محيي الدين باشطارزي** فكتب ملهاة بعنوان "**جحا المرابي**"، وفي آخر نسخة أعدها **كاتب ياسين** لمسرحيته "**مسحوق الذكاء**" خصيصا لمسرح الثقافة الجزائري نرى **جحا** قد احتفظ بمرحه وسذاجته، ولكنه أصبح ذكيا ومثقفا لدرجة كافية."[3]

"لقد وجد الكتّاب المسرحيون في شخصية **جحا** الرمز القومي الساخر في التراث الشعبي وهم يرون فيه صمام أمن، يلوذون به، تعبيرا وتنفيسا، فلقد استلهم **علي أحمد باكثير** في مسرحيته "**مسمار جحا**" الشخصية التراثية الشعبية **جحا** ليعبر من خلالها عن جميع المآسي التي يرنح تحتها الشرق العربي بأيدي المستعمرين".[4]

---

[1]– وجيه جرجس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

[3]– المرجع نفسه، ص169.

[4]– المرجع نفسه، ص281.

حاول **باكثير** من خلال هذه المسرحية "نقل القضية الفلسطينية من مستواها الوطني إلى مستواها القومي للتخلص من مكيدة المكان الطبوغرافي بحثا عن المكان الأعلى والبعيد. يقول على لسان **جحا** مخاطبا **الحاكم**":[1]

"القضاء يا سيدي لا يفرق بين مسمار من حديد وقنطار من ذهب.

الحاكم: قد كان في وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير.

جحا: أجل إن الصلح خير، ولكن لا سبيل إلى إكراه أحدهما عليه، وقد دعوناهما مرارا إلى ذلك فما قبلا النصح".[2]

"إن خطاب **جحا**، تلك الشخصية التي عرفت بالفكاهة، قد تحول إلى خطاب تحريضي قانوني يزيل تزييف الوعي. وهو ينتزع هنا حق الحديث باسم الناس من السلطة السياسية".[3]

"**(تسمع أصوات الجماهير من بعد تردد هذا الهتاف):**

يارب المسمار انزع مسمارك !

من دار الأحرار إذ ليست دارك !" [4]

"فيرد **الحاكم** هذا الغضب وهذه الثورة إلى **جحا** ويتهمه بعدم الفصل في هذه القضية".[5]

"يقول **جحا:** يا سيدي أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا في نظر هذه القضية غير سبعين يوما، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاما ولم يفصل فيها بعد !".[6]

"هنا إشارة واضحة و صريحة للاستعمار الأجنبي، إنها سخرية مرة قائمة على المفارقة الفاضحة لطلب الحاكم سرعة الحكم في قضية مسمار في جدار، ولم يسع إلى حل قضية شعب يرزح تحت نير

---

[1]- عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص83.

[2]- علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، ص89، 90.

[3]- عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص98.

[4]- علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، ص98، 99.

[5]- عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص83.

[6]- علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، ص99.

الاحتلال. و**جحا** هنا يكشف أغوار المأساة التي يحياها الشعب العربي، وضرورة سعيه للفكاك منها. يطلب **جحا** من **حماد** وغانم أن يصطلحا من أجل مصلحة البلاد، لأن قضيتهما أوشكت أن تفضي إلى فتنة".[1]

"**غانم:** في سبيل البلاد يا سيدي القاضي سأصالح خصمي على ما يريد. فليقل كم يطلب من المال ثمنا لمسماره؟.

جحا: (لحماد) ها هو ذا خصمك يا حماد قد فتح لك باب الصلح فإياك أن توصده. اقترح كم تطلب".[2]

"لكن **حماد** يرفض أن يشترى بحقه ثمنا قليلا، لأن كل مال يباع به حق هو قليل وإن كثر".[3]

"**حماد:** كلا لا أشتري بحقي ثمنا قليلا !.

غانم: اطلب ما تشاء.

حماد: كل مال يباع به حق فهو قليل وإن كثر !

يقول له **جحا:** يا **حماد** لا تكن سببا للفتنة !

حماد: مرحبا بالفتنة إذا صينت بها الحقوق !

جحا: هذا تمسك منك غير مقبول ولا مستساغ.

حماد: من لم يتمسك بحقه فقد أضاعه !

غانم: إذن فإني أنزل عن الدار كلها له. اشهدوا يا معشر الحاضرين إني قد نزلت لخصمي عن هذه الدار كلها فهي له حلال.

(يتهامس الحاضرون متعجبين)

جحا: ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ ولم تكن كذلك منذ قليل؟

---

[1]– عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص84.

[2]– علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، ص100.

[3]– عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص84.

غانم: دفعني إلى ذلك حبي للسلام.

جحا: حقا إن السلام لثمين ولكن أثمن منه العدل والحرية !.

الحاكم: لقد أكد لك أنه فعله بمحض حريته واختياره فماذا تريد بعد؟ عجبا لك... مازلت تدعوهما للصلح حتى إذا أمكنك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف دونه !.

جحا: أي صلح هذا؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو ينزعه منها ويغرسه في عقر داره؟

الحاكم: فهلا أقنعت بذلك ابن أخيك هذا العنيد المتعنت؟

جحا: الآن يا سيدي قلت الصواب !**(لحماد)** اسمع يا **حماد،** إنّ الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلا بالغا في التسامح والحسنى. فمن اللؤم أن تقابل إحسانه بإحسان. ماذا عليك لو نزعت مسمارك من داره حتى يستمتع فيها بما للمالك من حرية وكرامة؟".[1]

"إنّ مطالبة **جحا لحماد** بنزع المسمار يمثل نقلة مكانية، على الرغم من عدم الإشارة إلى المكان الخارجي الوطن بوصفه رمزا دالاّ على المستعمر الصهيوني، هذا المسمار الذي حرم الفلسطينيين من التمتع بوطنهم. وقد أحدث **باكثير** مفارقة تكشف للمتلقي حجم الحياة المأساوية التي يعيشها الفلسطينيون، يريد **باكثير** استخدام البرهان المادي التاريخي، حيث يدعم التقابل المسرحي القائم بين النزاع على المسمار في جدار الدار والاستعمار الصهيوني الذي يجثم على أرض فلسطين."[2]

---

[1]– علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، ص100، 101، 102.

[2]– عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، ص84، 85.

الفصل الثاني: علي أحمد باكثير وموضوعاته المسرحية

المبحث الأول: نبذة عن حياة علي أحمد باكثير

المبحث الثاني: موضوعات مسرحياته

المبحث الأول: نبذة عن حياة علي أحمد باكثير

1-المولد والنشأة

"يُعدّ **علي أحمد باكثير**، واحدا من أبرز كتّاب مصر ومن أهم الأدباء العرب والمسلمين وأنضجهم في القرن العشرين، فقد تألّق نجمه سريعا بعد هجرته إلى مصر سنة **1934**م، وذلك لغزارة إنتاجه وتنوعه ولرياداته الفنية، إذ سجل مجموعة من الريادات في الشعر والرواية والمسرح منها ريادته التاريخية في الشعر التفعيلي، وريادته للطرح الإسلامي في الرواية العربية التاريخية، وسطع نجمه في سماء الحياة الفنية في مصر من خلال العروض الناجحة جماهيريا لمسرحياته والإنتاج السينمائي لبعض أعماله. وكان وراء ذلك جرأته في طرح قضايا أمته العربية والإسلامية في مرحلة من أخطر مراحل تاريخها الحديث، وهي مرحلة الكفاح ضدّ الاستعمار وتحقيق الاستقلال التي جعلت منه رائدا للدراما التسجيلية والكوميديا السياسية الساخرة في مرحلة مبكرة من تاريخ مسرحنا العربي".[1]

بمدينة "**سورابايا**" في جزر الهند الشرقية "**إندونيسيا**" ولد الشاعر الأديب **علي أحمد باكثير** من أبوين حضرميّين وكان مولده عام **1910**م وقضى بها طفولته الأولى. ولما بلغ من العمر ثمانية أعوام أرسله والده إلى حضرموت موطن آبائه وأجداده. وكانت تلك عادة الحضارم المقيمين في المهاجر حيث يقومون بإرسال أبنائهم إلى وطنهم الأصلي لينشؤوا نشأة عربية خالصة في أرض الآباء والأجداد ولتخلص ألسنتهم من شوائب العجمة.

وفي مدينة "**سيئون**" الحضرمية بدأ دراسته الأولية في الكتّاب ثم في المعهد الديني، ومع بدء الدراسة بدأت نشأته العربية والثقافية والدينية وبدأت مظاهر التكوين الأدبي تظهر عليه مبكرة، وأخذت علامات النبوغ تبرز في بواكير حياته. وقد كان شغوفا بقراءة شعر **المتنبي** و**امرئ القيس** وكان من أشد المعجبين بهما.[2]

---

[1]- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، 1- 4 يونيو 2010م- القاهرة الجزء الأول57. ص21.

[2]- ينظر، أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، موقع الأديب علي أحمد باكثير **www.bakatheer.com**، 1428هـ./ 2007م، ص21.

2- سفـــره

"تزوج **باكثير**، وهو صغير السن، ولكنه فُجع بوفاة زوجته في بداية شبابها، بعد مدة قصيرة من زواجهما. وقد تأثر بهذا الحادث الأليم أيّما تأثر؛ فكتب فيها قصائد عدّة، وأهدى إلى روحها أوّل مسرحيةٍ ألّفها. وبعد ذلك، غادر حضرموت صوبَ عدن عام 1931"[1]، "وفيها عاش شاعرنا شهورا متردّدا حائرا جاهلا مصيره لا يدري إلى أين يذهب"[2]:

"سلامٌ على (سيئون) أَنَّى تَطَرَّحَتْ بيَ الحالُ إِنْ (جَاوَا) قصدتُ وإن (مصرَا)

فبينَ ضلُوعي صاحبٌ ليس بارحاً يَنُوحُ على عَصْرٍ كَريمٍ به مرّا

سلام على (دارِ السلامِ) وفتْيةٍ بها من شبابِ الدَّهْرِ عَاطَونيَ الخَمْرَا"[3]

"ولم يذهب إلى (جاوه) ولم يذهب إلى (مصر) في ذلك الوقت بل مكث شهورا في عدن ثم رحل إلى الصومال والحبشة".[4] "قبل أن يتجه إلى الحجاز التي استقر فيها زمناً أتيحَ له خلاله أن يَنظِم منظومته الموسومة بـ"**نظام البردة أو ذكرى الرسول** ﷺ"، ويؤلّفَ أوّل عمل له في المسرح الشعري، طبعه لدى قدومه إلى **مصر** بعنوان "**همام أو في عاصمة الأحقاف**"[*] وضَمَّنَه عدداً من أفكاره الإصلاحية التي تكوّنت لديه طوال إقامته في حضرموت".[5]

---

[1]- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد الثالث، جامعة وجدة- المغرب، ص7.

[2]- أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص34.

[3]- علي أحمد باكثير، **ديوان علي أحمد باكثير(سحر عدن وفخر اليمن)**، تحقيق وتقديم د. محمد أبو بكر حميد، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، مكتبة كنوز المعرفة، المملكة العربية السعودية، ط1، (1429هـ-2008م)، ص90.

[4]- المصدر نفسه.

*- وقد عَدَّ **عبد الحكيم الزبيدي** هذه المسرحية أوّل مسرحية شعرية اجتماعية عربية، ألفت عام 1933، بعد تأثر باكثير بمسرحيات أحمد شوقي الشعرية. ينظر، فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجا**، ص7.

[5]- المرجع نفسه.

3- **استقراره بمصر**

"وبعد رحلة شاقة وبعد صعوبات ومتاعب وتلبد الآمال والأماني بالغيوم قَدِم الشابّ **علي أحمد باكثير** إلى مصر في حدود أوائل عام 1934م.

لقد كان الشاعر يحسّ بالاغتراب، ويشعر بالوحشة، وهذا الذي جعله يعيش قلقا مضطربا في أوّل عهده بمصر، ولكنه ما لبث أن خلع كل ذلك عنه، خلع الوساوس والأوهام وخلع الحزن والآلام، وامتزج بالمجتمع المصري وعايشه، وأحبه، لذا فكانت الدراسة في مصر، وكان الزواج، وكان العمل والإقامة الطويلة والدائمة ثم الوفاة".[1]

بعد قدوم **باكثير** إلى مصر فكّر بجديّة في مواصلة دراسته وتوسيع ثقافته العربية فقرّر دراسة الأدب الإنجليزي الغنيّ بالشعر الرفيع. يقول **باكثير** موضّحا غايته من اختيار هذا التخصص أو هذا النوع من الأدب – إن صح القول- : "**فقد كانت غايتي إذ ذاك بعد أن أصقل موهبة الشعر عندي وأعدّ نفسي لأكون شاعرا كبيرا وعسى أن تفتح لي هذه الدراسة آفاقا جديدة في الشعر**".[2]

وعليه فقد درس **باكثير** "اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول/ القاهرة، ولم يكتف بهذه الدراسة بل أراد أن يساعد في تنشئة الجيل الجديد وتربيته فالتحق بمعهد التربية للمعلّمين حيث تخرّج منه عام 1940م بعد أن نال دبلومه العالي.

عمّق **باكثير** ثقافته حول المسرح وأصبح فنّه الأثير الذي يمثّل له جسر التواصل ولغة التخاطب مع الجمهور، وذلك لأنّ قضايا المسرح تحمل في غالبها همًّا جمعيّا تتّحد فيه ذات الكاتب مع معاناة الناس".[3]

هذا وعند تخرّج **علي أحمد باكثير** من الجامعة "انخرط في سلك التَّدريس وانتقل إلى المنصورة وهناك واصل نشاطه فكتب مسرحية **(أخناتون ونفرتيتي)** بالشعر المرسل و**(الثائر الأحمر)** و**(سلامة القس)** وغيرها.

---

[1]- أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص40- 45.

[2]- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مكتبة مصر، دط، دت، ص6، 7.

[3]- هيفاء رشيد عطاالله الجهني، **ملامح التشكيل والتجديد في ديوان "سحر عدن وفخر اليمن" لعلي أحمد باكثير**، موقع الأديب علي أحمد باكثير، ص609.

وفي **القاهرة** واصل نشاطه بهمّة وعزْم ولمع نجمه ككاتب مرموق وكان له دور في إنشاء المسرح الشعبي، وضاعف من نشاطه في هذه الفترة خصوصا بعد أن حصل على الجنسية المصرية. وقد مثِّلت بعض مسرحياته على خشبة المسرح". [1]

4-نشاطه الأدبي والثقافي

"شارك **باكثير** في مؤتمرات أدبية وثقافية كثيرة خلال اشتغاله في وزارة الإرشاد، وكان عضوا في لجنة الشعر والقصة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب كما كان عضوا في نادي القصة الذي أنشأه **يوسف السباعي**. وقد حصل على منحة التفرغ لكتابة ملحمة عن حياة الخليفة الثاني **عمر بن الخطاب رضي الله عنه**".[2] والتي "حُوِّلت إلى مسلسل تلفزيوني فاقت حلَقاته المائة. وقد عُدَّ بذلك أوّل مَنْ كتب الملحمة المسرحية في الأدب العربي، وعُدّت ملحمته تلك ثاني أطول عمل درامي في تاريخ المسرح العالمي بعد مسرحية "**الحكام**" للكاتب الإنجليزي **طوماس هاردي**. كما عُدّ **باكثير** أول أديب عربي يحصل على منحة تفرّغ في مصر. وحظي بمنحة تفرّغ ثانية أنجز خلالها ثلاثيته المسرحية عن الغزو النابُليوني لمصر(**الدودة والثعبان – أحلام نابليون – مأساة زينب**)؛ طُبع جزؤها الأول في حياة مُبدِعها، والجزآن الآخَران بعد وفاته. ويعد **باكثير**، بهذا العمل، أول عربي يؤلف ثلاثية مسرحية، نظيرَ ما فعله صديقه **نجيب محفوظ** صاحب الثلاثية الروائية المعروفة (**بين القصرين – قصر الشوق – السُّكّرية**)".[3]

ونتيجة لهذا النشاط الثقافي والأدبي فقد حصل **علي أحمد باكثير** على عدّة أوسمة وجوائز ففي عام "1962م نال (**جائزة الدولة التشجيعية**) عن مسرحية(**هاروت وماوت**) مع (**وسام العلوم والفنون**) من الدرجة الأولى. وفي عام1963م منحه الرئيس **جمال عبد الناصر**(**وسام عيد العلم**) وحصل في السنة نفسها على (**وسام الشعر**)".[4]

لقد مرت ثقافة **باكثير** بثلاث مراحل رئيسية تتمثل في مايلي:

"**المرحلة الأولى:** مرحلة الدراسة الأولية ومرحلة الاطلاع على كتب التراث العربي القديمة.

المرحلة الثانية: مرحلة الفترة التي قضاها الشاعر متنقلا في بلاد كثيرة حتى قدم إلى مصر في عام 1934م.

---

[1]- أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص49، 50.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص9.

[4]- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص15.

المرحلة الثالثة: مرحلة نزوله مصر ومرحلة الدراسة الجامعية واطلاعه على آداب الفرنجة واحتكاكه بجهابذة الأدب في مصر. واطلاعه على الأدب الحديث".[1]

وقد اطلع **باكثير** بعد ذلك على الأدب الإنجليزي و تأثر **(بشكسبير)** بصفة خاصة. كما اطلع على الأدب الأوروبي بصفة عامة وتأثر به وبكتّابه الكبار من مثل**(برنارد شو)** و**(ديكنز** و**(إبسن)** و**(موليير)**، وكان مما أضاف لتكوينه الثقافي كذلك علاقاته بالنخبة من رواد الأدب والثقافة في ذلك الوقت من مثل: **العقاد** و**المازني** و**الزيات** و**أبى شادي** وغيرهم.[2]

[1]– أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص57.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص63.

المبحث الثاني: موضوعات مسرحياته

أولا/علي أحمد باكثير والكتابة المسرحية

1- علاقة باكثير بالمسرح

إنّ من أبرز رواد المسرح العربي الحديث الذين تأثر بهم **باكثير** هو **أحمد شوقي** هذا الأخير الذي شدّت مسرحياته الشعرية – خاصة- قلب **باكثير** وعقله فقال:

"**كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي فقد هزني من الأعماق.. فلم أشعر إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد الذي وجدته عند شوقي. فكان أن كتبت مسرحية شعرية أسميتها "همام أو عاصمة الأحقاف". وذلك في مدينة الطائف حيث كنت أقضي فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز**".[1]

كما ذكرنا سالفا أنّ **باكثير** كان شديد التأثر بالكاتب المسرحي الشهير **شكسبير** الأمر الذي دفعه إلى ترجمة مشهد من مشاهد مسرحيته "**روميو وجولييت**".

ورد في قول **باكثير**: " **فاكتشفت بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل، لا تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنّها لا تصلح**".[2]

وبالتالي فقد وضع **باكثير** حين وضّح أنّ البحور ذات التفعيلة الواحدة المكررة هي التي تناسب شعر التفعيلة حجر الأساس لهذا النوع الجديد من الشعر، فهو السابق لذلك إذن.

وشرع في كتابته المسرحية ونسجها على هذا المنوال حيث ألف مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** التي أراد أن يثبت من خلالها نجاعة تجربته الأولى والتي سبق ذكرها. يقول **باكثير** في ذلك:

"**وأحسست بعد أن أتممت هذا العمل ورضيت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة أن قد آن الأوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع اختياري على موضوع إخناتون الذي استهواني تاريخ**

---

[1]- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص5- 8، 9.

[2]- المرجع نفسه.

حياته وحركته الدينية وثورته على كهنة أمون وتبشيره بالحب والسلام. والجديد في ذلك أنني التزمت بحرا واحدا في هذه المسرحية هو البحر المتدارك الذي أدركت من تجربتي الأولى أنه أصلح البحور كلها لهذا الضرب".[1]

2- باكثير والشعر الحر

في سنة **1936**م، ترجم **باكثير** مسرحية **شكسبير** "**روميو وجولييت**" بطريقة الشعر المرسل المنطلق وهو طالب في السنة الثالثة بقسم اللغة الإنجليزية، وقد كان ذلك تحدّيا لأستاذه الإنجليزي الذي قال له: أنّ هذا الضرب من الشعر لا يوجد إلاّ في اللغة الإنجليزية وحدها. وفي سنة 1938م، يكمل **باكثير** ملامح تجربته الرائدة بتأليف مسرحية "**إخناتون ونفرتيتي**" ملتزما فيها بحرا واحدا هو: "**بحر المتدارك**"، وقد اعتبر كثير من النقاد هذه المسرحية التجربة الأولى للشعر الحر في أدبنا العربي. وقد تصدر الناقد **عز الدين إسماعيل** لقضية إنصاف **باكثير** بعد وفاته حين كتب دراسة طويلة جادة عن مسرح **باكثير** الشعري حيث قال[2]:

"**إنّ هذه التجربة –تجربة باكثير في إخناتون ونفرتيتي– في مجال الشعر المسرحي قد تسربت فيما بعد إلى ميدان شعر القصيدة –تسربت إليه بكل أبعادها الشكلية والمعنوية. فحركة الشعر الجديدة التي بدأت منذ أواخر الأربعينيات في العراق والتي امتدت فيما بعد إلى سائر الأقطار العربية ومازالت حتى اليوم تنمو وتتطور لم تحدث في شكل القصيدة في البداية إلا ما أحدثه باكثير**".[3]

فـ**عز الدين إسماعيل** وبقوله هذا إنما هو يُقرّ بأسبقية **باكثير** في كتابة شعر التفعيلة الذي طرق بابه من خلال شعره المسرحي. فـ"حركات التجديد في القصيدة العربية –بكل أبعادها الشكلية والمعنوية –تظل مدينة لتجربة **باكثير**" إذ لم تحدث في شكل القصيدة إلا ما أحدثه **باكثير** حين كسر وحدة البيت وطرفي القافية بصورتها القديمة، مع اتخاذ التفعيلة أساسا للبناء الموسيقي." [4]

---

[1]- المرجع السابق، ص11، 12.

[2]- ينظر، **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص37.

[3]- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص37، 38.

[4]- المرجع نفسه، ص8.

فكان "أول من أطلق سراح المسرحية الشعرية العربية من أسر الموسيقى التي غلبت على أعمال **شوقي** و**عزيز أباظة**، إلى رحاب يعلو فيها صوت الدراما على صوت الغناء، باصطناعه شعر التفعيلة وسيلة للتعبير".[1]

وكان ممّن أقرّ بسبْق **باكثير** إلى كتابة الشعر الحر، في ثلاثينيات القرن العشرين، **عبد الله الطنطاوي** في مقاله "**مع رواد الشعر الحر**"، الذي نشره في مجلة "**الآداب البيروتية**"، 1969، وأكد رأيَه هذا في مقال آخر نشره في العدد الحادي والثلاثين من مجلة "**الأدب الإسلامي**"، بعنوان "**لماذا يتجاهل الدكتور يوسف عِز الدين ريادة باكثير للشعر الحديث؟**"، وقد خصّه بالردّ على هذا الناقد الذي نفى أنْ يكون **باكثير** صاحبَ تلك الريادة، زاعماً أن **جميل صدقي الزهاوي** أولُ مَن نظم الشعر الجديد الذي احتفظ بالوزن العَرُوضي، مع التخلص من القافية الموحدة. ومنهم كذلك **نذير العظمة** في دراسته النقدية، بعنوان "**مدخل إلى الشعر العربي الحديث**". و**عبد العزيز المقالح**، و**عبد الحكيم الزبيدي** في عددٍ من دراساته عن **باكثير** المنشورة ورقياً أو رقمياً.[2]

وفي الحقيقة فإنّ هذه الريادة قد أكّدَها **باكثير** نفسُه في مقدمته للطبعة الثانية من مسرحيته "**أخناتون ونفرتيتي**"، التي صدرت عام 1967.

3- باكثير والالتزام

لقد "سارت اهتمامات **باكثير** بقضاياالعروبة والإسلام، إذ لا نجد وطنا من أوطان العرب المسلمين خاض الكفاح ضدّ المستعمر إلاّ وكان له ولقادة هذا الكفاح في أدب **باكثير** نصيب من مراكش في أقصى الغرب إلى جاكرتا في أقصى الشرق. ومن خضم هذا كله تحتل قضية فلسطين نصيب الأسد من أدب **باكثير**، وهو يُعدّ بحق رائد قضية فلسطين في المسرح العربي، وأوّل من حذّر من قيام دولة إسرائيل بصرخته التي أطلقها في مسرحية **شيلوك الجديد** سنة 1944م، وأعقبتها خمس مسرحيات طويلة، وعشرات المسرحيات القصيرة التي تابع فيها تفاصيل التآمر الدولي على فلسطين، الأمر الذي يعطيه-من

[1]- المرجع السابق.

[2]- ينظر، فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص11، 12.

الناحية الفنية– ريادة المسرح التسجيلي الذي ظهر في الغرب بعد كتابة **باكثير** مسرحياته بعشرين عاما على الأقل".[1]

هذا "وقد كرّس **باكثير** أغلب إبداعاته وكتاباته لخدمة قضايا أمته، والدفاع عنها، وحثّها على النهضة والتنمية، دون أن يغفل عن الالتفات إلى عصره المَعيش وتحدّياته".[2] فـ"أدبُه يُعد مُعادلاً موضوعياً للمُنافَحة عن أمته وعن قضاياها وتراثها ولغتها، بل كان واحداً من أعلامها البارزين في وقت مبكِّر من القرن العشرين".[3](*)

وقد أوضح ذلك في كتابه "**فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**" من خلال حديثه عن القومية إذ يقول:

"**إنّ القومية العربية ظلت مع ذلك رائدي في أغلب ما كتبت بعد ذلك من مسرحيات لإبراز ما في تاريخنا الحافل المجيد من مثل عليا ينبغي أن تستنير الأمة العربية في جهدها من أجل التحرر والاستقلال وفي كفاحها لبناء مستقبل مجيد يليق بماضيها المجيد**".[4]

فقد سعى لتصوير تاريخ الأمة وماضيها العريق بعين الحاضر والمستقبل راجيًا بذلك التغيير المنشود والتّطوير والازدهار. فكانت له العديد من الأعمال المسرحية المستقاة موضوعاتها من التاريخ، أراد من خلالها أن يرمز للحقيقة التي يعيشها الإنسان العربي وما ينبغي أن يقوم به وما هو حرِيٌّ به أن يتخلّى عنه.

وفي تفسيره لاهتمامه بالقومية يقول:

---

[1]– **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص9.

[2]– فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص 13.

[3]– ينظر، حسين جمعة، **الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته**، مجلة "**الموقف الأدبي**"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 472/471، 01 يوليو 2010 ص9.

*– فقد تميز "في كثير من الجوانب، وأصالته وقيمته الكبيرة. مما جعل عدداً من متونه تنال جوائز رفيعة في مصر وخارجها. ونال أوْسمة راقية من دولتيْ مصر واليمن اعترافاً بما قدّم من أعمال متميزة، كان آخرُها وسام الاستحقاق في الآداب والفنون الذي أهْدي إليه، بعد مماته، سنة 1998، من قبل الرئيس اليمني **علي عبد الله صالح**. وتُرجمت بعض أعماله الأدبية إلى لغات أجنبية، ولاسيما الإنجليزية والفرنسية. كما نُقلت بعض رواياته إلى شاشة السينما، وحُولت بعض مسرحياته إلى عُروض رُكْحيّة". المرجع نفسه.

[4]– علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص44.

"لعلّ اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي، على أن هناك أسبابا أخرى منها أنّ الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد ".[1]

من خلال هذا القول نلاحظ أن **باكثير** وإلى جانب شغفه بالتاريخ فإنّ توظيفه له لم يكن غاية في حدّ ذاته، وإنّما هو من باب الإيحاء والرمز إلى ماهو كائن وتوضيح ما ينبغي أن يكون.

4- باكثير والمسرح الإسلامي

إن المسرح الإسلامي مسرح ملتزم "لا يخالف مضمونه ولو في أبسط الأمور ما جاء به الشرع، وعادة ما تكون مواضيع المسرحية الإسلامية منبثقة من الواقع المعيش، عاكسة بدورها حياة يومية في مجتمعنا بصفة دينية وأخلاقية؛ مسرحيّات تشخّص الداء أو الخلل من خلال تأزم الحدث المسرحي."[2]

"ونحن لا نُنكر اهتمام المسرح الإسلامي، بالتاريخ من حيث هو أحداثٌ أو شخصيات، واستلهامها والتناصّ معها، ولكنّ ذلك لا يعني، بأيّ حال، اقتصاره عليه فقط، بل إنّ ذلك المسرح قد أوْلى الواقعَ المَعيش عناية كبيرة، وحتى حين يستوحي مادّته أو شخصياته من التاريخ فإنّه يستثمرها، أحياناً كثيرة، في تناول واقعه، وتشخيص أدوائه، والتعبير عن الحياة عموماً. وقد لمسْنا ذلك في جملة وافرة من أعمال **باكثير** الدرامية. بل إنّ أديبنا نفسَه أكّد، في حوار أجْراه معه، في بيروت، **إبراهيم عبده الخوري**، أنّه يلجأ إلى التاريخ والأسطورة ليعالج، من خلالهما، مشاكل عصره وواقعه الحاضر". [3]

إنّ أعمال **باكثير** الأدبية بشكل عام تختلف عن إبداعات غيره من الأدباء فهي وإن جسّدت واقع الأمة المحزن في كثير من الأحيان إلاّ أنّها تحمل في طياتها جانبا مشرقا ينبثق في الحقيقة من روح الكاتب ونظرته الإيجابيّة للحياة مهما كانت الخطوب والمحن. وقد أشار **نجيب محفوظ** إلى ذلك قائلا: **"عندما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات (الأربعينيات) أجد أنّ علي أحمد باكثير، وعبد الحميد السحار**

---

[1]- المرجع السابق، ص.44

[2]- حفناوي بلعلي، **تجربة المسرح الإسلامي في الأدب الجزائري، مجلة الأدب الإسلامي**، العدد45، مج12، (1426هـ-2005م)، ص39.

[3]- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص131.

لم يداخلهما شك في قيمة إنتاجهما، ووجوب الاستمرار فيه، فقد كانا ممتلئين بالتفاؤل، أما (الآخرون) وأنا فكنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جدا، طبعها التشاؤم الشديد".[1]

فـ"الفارق بين **باكثير** و**السحار** وزميلهما **نجيب محفوظ**، كان ذلك التفاؤل الذي تميزا به عن أبناء جيلهما المنطلق من إيمان عميق بمستقبل أفضل من خلال التصوّر الإسلامي الذي انعكس على كل أعمالهما".[2]

فقد "ظلّ **باكثير** متفائلا في كل أعماله التي كتبها في تلك الحقبة رغم الظروف القاتمة التي مرت بها مصر والوطن العربي والإسلامي ابتداء من نشوب الحرب العالمية الثانية سنة **1939**م، وهي الظروف التي بلغت ذروتها بقيام دولة إسرائيل سنة **1948**م، وما تخلل هذه السنة من أحداث شهدتها الساحة السياسية في مصر".[3]

"ويظهر من تصفح مسرحيات الرجل، أو تصفح أكثرها على الأقل، أن صاحبها كان يكتبها عن وعي عميق، وكان متمكناً من آليات الصنعة الدرامية وقواعدها. كما لا يخفى على أحد حضور البُعد الإسلامي فيها بصورة جلية حيناً، وبصورة خفية حيناً آخر؛ مما يجعل **باكثير** واحداً من رواد المسرح الشعري الإسلامي في الأدب العربي الحديث. ويكفي القارئ الاطلاع على نصوص دراميةٍ **لباكثير**؛ من مثل "**لبيْك اللّهمّ لبيك**"، و"**قصر في الجنة**"، و"**كسوة العيد**"، ليقف على هذا الطابع في مسرحياته. ومن أقوى المؤشرات على ذلك تصديرُه بعض نصوصه المسرحية بآيٍ من القرآن الكريم؛ مثلما فعل مع مسرحيتيْه "**أخناتون ونفرتيتي**"، و"**أبو دلامة**" على سبيل المثال لا الحصر".[4]

5- ريادته في المسرح السياسي

لطالما كان "العامل السياسي عنصرا أساسيا في أعمال **باكثير**، التي تكون أساسها نواة إسلامية وتتخذ أطرها الخارجية من الأساطير أو التاريخ أو الواقع السياسي المعاصر. ففي أولى مسرحياته في مصر وهي "**أخناتون ونفرتيتي**" يصور **باكثير** كيف ينهار بناء المحبة والعدل والسلام عندما لا تحميه القوة. وفي "**الفرعون الموعود**" **1944**م يرمز **باكثير** للأوضاع السياسية الفاسدة في مصر. ويلتفت **باكثير**

---

[1]- مسرح علي أحمد باكثير، **أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص23، 24.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص19، ص20.

إلى وطن مولده **إندونيسيا** سنة 1946م ويصدر مسرحية "**عودة الفردوس**" ليصور فيها كفاح **إندونيسيا** المسلمة ضد الاستعمار الهولندي". [1]

وهكذا فقد انصب اهتمام **باكثير** في كتابة مسرحياته على الموضوعات الراهنة، ولعل الأجواء والقضايا السياسية المضطربة التي عاشها الكاتب وقد شهدها الوطن العربي من المحيط إلى الخليج آنذاك قد أخذت نصيبا وافرا من إنتاجه الأدبي والمسرحي، كيف لا وقد علمنا سابقا بأنّ **باكثير** إنّما هو ذاك الأديب الملتزم بالمُلِمّات الطارئة على أمته، فكان يسرع لإعلاء صوت الحق والدفاع عنها. وما القضية الفلسطينية إلا خير دليل على ذلك، فقد مثّلت هذه الأخيرة الموضوع الصّعب الذي شغل تفكيره.

فهو لم يهتم – مثلا– "بمجريات أحداث الحرب العالمية الثانية بقدر ما اهتم بانعكاس هذه الأحداث على قضية فلسطين والصراع الدائر فيها بين الفلسطينيين من جهة والإنجليز واليهود من جهة أخرى، ولم تكن سنة**1939**م بالنسبة له بداية الحرب العالمية الثانية فحسب بل بداية تنفيذ التآمر الدولي على فلسطين".[2]

كتب **علي أحمد باكثير** "سنة 1944م، مسرحية "**شيلوك الجديد**" التي توقّع بها قيام دولة إسرائيل ثم تلاها بأربع مسرحيات طويلة عن فلسطين وهي(**إله اسرائيل) 1951م، (شعب الله المختار)1958م، (لباس العفة) 1965م، (التوراة الضائعة) 1968م.**

وكان الكاتب المسرحي الوحيد الذي شارك من خلال الكوميديا السياسية على وجه الخصوص، في كل القضايا الوطنية والقومية والإسلامية، ولم يزاحمه في هذا الجانب النضالي أيّ كاتب آخر".[3]

6- موقفه من القضايا السياسية

قال الرئيس **جمال عبد الناصر** لـ**باكثير** سنة 1963م وهو يمنحه "**وسام العلوم والفنون**" من الطبقة الأولى: "كانت "**وإسلاماه**" **أكثر عمل أدبي تأثرت به قبل الثورة، بعد** "**عودة الروح**" لـ**توفيق الحكيم**"، ويقول **أمين هويدي** وزير المخابرات المصري الأسبق: إنّ هذه العبارة أنقذت **باكثير** من السجن مرة أخرى، فبعد إعدام **سيد قطب**، رشحته المخابرات للاعتقال بسبب صلته **بسيد قطب** لكن الرئيس **جمال عبد الناصر** رفض ذلك، بحجة أن **باكثير** لم يكن عضوا في جماعة الإخوان المسلمين ولم يكن مرتبطا بأي تنظيم سياسي، وكانت صلته **بسيد قطب** صلة أدبية قبل أن يتجه الأخير للعمل السياسي.

---

[1]- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص40.

[2]- المرجع نفسه، ص41.

[3]- المرجع نفسه، ص41-46.

وفي سنة 1963م أيضا كرّمه **جمال عبد الناصر** بـ"**وسام عيد العلم**". وعدّ **باكثير** هذه المواقف التي يتخذها معه **جمال عبد الناصر** أرقى درجات المروءة والنبل.[1]

بناء على هذا الأساس يمكن القول بأنّ **باكثير** ورغم استقراره بمصر إلاّ أنّه لم يكن ينتمي إلى أي حزب أو تجمّع سياسي ما بما في ذلك جماعة الإخوان المسلمين، فصحيح أنّ أدبه ومسرحه على وجه الخصوص يرسّخ للبعد السياسي والاتجاه الإسلامي بقوة – وهو ما سبق ذكره– وقد كان رائدا في ذلك، لكن لم يكن يدافع من خلال منجزه الأدبي والمسرحي عن تنظيمات أو جماعات معينة دون غيرها، فالقضية أكبر من ذلك بكثير ومواقف **باكثير** الجريئة أعمق من أن تتوقف قيمتها مهما كانت تربوية أو اجتماعية أو سياسية على المعنى السطحي، فمن غير الممكن أن تكون الظروف التي شهدها الكاتب وشاركها أمته صعبة تجد بالمقابل من يعبّر عنها تعبيرا سهلا، وهذا إن كان فهو حتما لا يتوافق وطبيعة **باكثير** الإنسان فكيف بـ**باكثير** الأديب الذي لم يكن يميل إلى أي اتجاه سوى أنه كان يمثّل نفسه.

لقد مثّلت مسرحيات **باكثير** المنبر الذي يدعو من خلاله إلى ضرورة التماسك والوحدة بين العرب والمسلمين وبين أبناء البلد الواحد، فلا سبيل سوى الوحدة التي تدفع عن الأمة غائلة الاحتلال وتصد أطماعه، وقد ظهر ذلك من خلال مسرحيته "**سيرة شجاع**" التي حذّر من خلالها "قادة مصر من الخلاف داعيا إلى الوحدة وجمع شمل العرب والمسلمين، وهي فكرة ترددت كثيرا في شعره ومسرحياته فضلا عن رواياته. ويعلل ذلك بقوله:

"**إن القاهرة كانت مركز القيادة والزعامة للعالم العربي في عهود كثيرة مثل عهد أحمد بن طولون الذي امتد سلطانه إلى شمال إفريقيا وبرقة وطرابلس، ووصلت فتوحاته إلى محاربة الروم. وكانت الزعامة الفعلية وقتئذ في القاهرة رغم أن الخلافة كانت في بغداد. وفي عهد الفاطميين بسطت مصر زعامتها على دول كثيرة منها المغرب واليمن، ولم يكن يمنعها من زعامة جميع الدول العربية إلا المذهب الفاطمي الشيعي الذي حورب أشد المحاربة حتى في مصر نفسها، إلى أن استقلت مذهبيا وأصبحت سنية بعد الدولة الفاطمية**".[2]

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص25، 26.

[2]– المرجع نفسه، ص26، 27.

"ولا شك أنّ اختيار **باكثير** لموضوع هذه الحقبة من تاريخ مصر ليس ببعيد عما شهدته مصر والعالم العربي من أحداث سياسية كان في مقدمتها الصراع على السلطة في مجلس قيادة الثورة المصرية الذي حسم بانتصار **جمال عبد الناصر** وإقصاء **محمد نجيب** عن الرئاسة في **14/12/ 1954م**".[1]

أما مسرحيته "**مسمار جحا**" والتي مثّلت سنة**1951م** فقد "كانت صرخة جريئة في وجه الاستعمار الإنجليزي لمصر، وقد أشار **زكي طليمات** مخرج المسرحية إلى خطورة هذا العمل الوطني في ظلّ الوجود الإنجليزي بمصر في مقدمة طبعتها الأولى وقال:

إنه كان مشفقا أن يقاد **باكثير** إلى السجن بسببها. وبعد نجاح الثورة استقبل الرئيس **محمد نجيب** **باكثير** وحيّاه على وطنيته، وقال له عبارة ظلت ترنّ في أذنه طويلا: "**لقد قدمت رأسك قبلنا يا أستاذ باكثير بأعمالك الوطنية قبل الثورة**" وقد ظلّ **باكثير** يذكر هذه العبارة باعتزاز لأصدقائه ويشعر بامتنان كبير لمشاطرة **محمد نجيب عبد الناصر** رأيه في استبعاده من الاعتقال أثناء أحداث الإخوان سنة 1954م".[2]

هذا وقد تجلّت آراء **باكثير** السياسية من خلال موضوعاته الأدبية التي تبنّت القضية الفلسطينية، "فقد خصّ **باكثير** هذه القضية بقِسْطٍ وافر من مسرحياته، سواء الشعرية أو النثرية، الطويلة أو القصيرة، قبل وقوع النكبة أو بعدها؛ لأنّها كانت تجري منه"[3] كما ذكر **عبد القدوس أبو صلاح** في مؤتمر "**علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**"- "**مجرى الدماء في عروقه، حتى إنّه كان ينشر عنها مسرحية قصيرة في كل أسبوع، حتى بلغت 50 مسرحية قصيرة، وخمس مسرحيات مطوّلة.**"[4]

"وقد عَدّ **أحمد السعدني باكثير** أولَ أديب يعالج قضية فلسطين، دراماياً، في المسرح العربي"[5]، وذلك بمسرحيته الطويلة "**شيلوك الجديد**" التي قسّمها إلى قسمين: "**المشكلة**"، و "**الحلّ**"، وبصنيعه هذا عُدَّ، كذلك، أولَ منْ قسّم المسرحية قِسْمةً ثنائية. وهي مؤلفة سنة 1944، وتنبّأ فيها بهزيمة العرب أمام الإسرائيليين، وقيام دولة الصهاينة على أرض فلسطين، واضطرار أهاليها إلى ترْك وطنهم. كما كتب كذلك

---

[1]- المرجع السابق، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص28، 29.

[3]- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص18.

[4]- عبد القدّوس أبي صالح؛ "**من كلمة أمين عام المؤتمر رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية**"، **مجلة** "**الأدب الإسلامي**"، العدد67، المجلد17، 1431هـ- 2010م، ص 5، 6.

[5]- ينظر، عبد الحكيم الزبيدي "**ريادات باكثير**"، منشور في موقع www.bakatheer.com

مسرحياته **(شعب الله المختار، إله إسرائيل، لباس العفة، التوراة الضائعة)**، وكلها مسرحيات طويلة ترتبط موضوعاتها بالشأن الفلسطيني.[1]

7- باكثير في أعين النقاد

لقد عانى **باكثير** من تقصير النقد الأدبي تجاهه، فكان أن أجحف في حقه وبالتالي في حق الأدب العربي الحديث الذي بذل الكاتب من أجله جهده وحياته كلها، فضحّى بالغالي والنفيس من أجل بلوغ فرادة الحدث الأدبي سواء كان شعرا، أو رواية، أو مسرحا. فقد تميّز حقا عن معاصريه ممَّن أنصفهم النقد الأدبي واحتفى بأعمالهم التي لربما تقلّ كمّا ونوعا عن ما قدمه **باكثير**. الأمر الذي جعل ثلّة من الباحثين تركّز اهتمامها على حياة الرجل ومنجزاته الأدبية التي أثْرت ومن دون شك خزانة أدبنا العربي الحديث.

ومن هؤلاء نذكر **محمد أبو بكر حميد** الذي اعتنى بإسهامات الكاتب في حقول الأدب تجميعاً وتحقيقاً وتعريفاً ودراسةً. إذ نشر العديدَ من مسرحيات **باكثير** التي تركها مخطوطةً غيرَ منشورةٍ، بعد تحقيق نصوصها، كما وقد كتب **عبد الحكيم الزبيدي** دراسات ومقالات من الوفرة بمكان حول هذا الأدب وصاحبه معاً، على امتداد أزيد من عقدين من الزمن. وقد جمع نسبة مهمّة منها في كتابٍ أصدرته له مجلة "**الرافد**"، ضمن سلسلة الكتب التي تنشرُها شهرياً وتوزَّع مجّاناً مع المجلة، في يونيو 2010. وسبق له أن نشر عدداً من المقالات في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه خصيصاً لتعريف القارئ **بعلي أحمد باكثير** وأدبه المتنوع. و من جهة أخرى فقد ألّف الأديب اليمني المعاصر **عبد العزيز المقالح** دراسة نقدية دافع فيها عن ريادة **باكثير** في مضمار الشعر العربي الحديث، أسْماها "**علي أحمد باكثير رائدُ التحديث في الشعر العربي المعاصر**"، ومنهم أيضاً **أحمد السومحي** في كتابه "**علي أحمد باكثير: حياته وشعرُه الوطني والإسلامي**". ويضاف إلى ما ذُكِر عددٌ من الأبحاث الجامعية التي أنجزها باحثون عرب، لنيل درجات علمية، عن **باكثير** وأدبه كُلاً أو بعضاً.[2]

---

[1]- ينظر، فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً، دراسة عروضية للشكل والمضمون، مجلة الأدب الإسلامي العدد رقم (77) – يناير 2013**، ص، 18، 19- نقلا عن- محمد أبو بكر حميد، **علي أحمد باكثير رائدُ قضية فلسطين في المسرح العربي، مجلة "الأدب الإسلامي"**، العدد64، المجلد16، 1430هـ- 2009م، ص25-28.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص2، 3.

أما فيما يخص الظّلم الذي عانى منه **باكثير** فقد حلّل **فاروق خورشيد** أسبابه "مشيرا بصراحة إلى الذين تسببوا في ذلك من أبناء جيله فيقول في مقال بعنوان "**علي أحمد باكثير المفترى عليه**": "**عانى باكثير لأنه كان يؤمن بأصالة الفكر الإسلامي، ولأنه كان يؤمن بأصالة الارتباط القومي، ولأنه كان يؤمن بأصالة مصر التي أحبها وأصبحت وطنه ودنياه**". [1]

أمّا **عبد الفتاح البارودي** فقد ذكر في مقال له بعنوان: "**لماذا ظلمنا باكثير؟!**": أنه و"**ابتداء من المرحلة التي سيطر فيها أدعياء الماركسية على مسارحنا، لم تظهر مسرحياته- (يقصد باكثير) إطلاقا على مسارحنا لسبب واحد، وهو أنه ليس ماركسيا!! ورغم أنّ جميع مسرحياته التي عرضت قبل تفشي الماركسيين في مسارحنا نجحت كلها فنيا وجماهيريا.. وحتى في الفترة التي سيطر فيها الماركسيون علانية اضطروا إلى استضافة يوسف وهبي لتغطية فشلهم الذريع اختار يوسف وهبي مسرحية "سر الحاكم بأمر الله"..؟!!**"[2]

ويشهد **أنيس منصور** بأنّ العصابات الفكرية وغير الفكرية كانت المسئولة عن مأساة **باكثير** وعن تجاهل النّقاد له فيقول في مقال بعنوان "**لم ينل باكثير ما يستحق من التقدير**":

"**.. فليس النقد هو الذي كتب له شهادة ميلاده وإنما الفن هو الذي ولده ورباه وأنضجه وسوف يبقيه..**"[3]

ويقرع الشاعر **عبده بدوي** الأسماع أكثر من مرة عندما تمر ذكراه بصمت مذكرا الضمير الأدبي بمأساة **باكثير** بصفته أحد شهودها: "**كان هناك تصميم على تنحية باكثير عن عرشه المسرحي، ثم عاش بعد ذلك أعواما نحسات، لم يُجب فيها أحد دعاءه، لم يكشف إنسان السوء الواقع به، وكان أن حول مأساته إلى مداد صرخ به كثيرا حتى لفظ كلمته الأخيرة وتمزق دونها، فكان مقاله في السنوات الأخيرة في حياته مليئا بالمرارة والانكسار، ولكنه كان في كل مقال- في حدود الفن- محاكما لفترة من العصر ومجادلا لكل الذين جهروا له بالقول.. وبالسيف !!**"[4]

إنّ تجاهل أديب بحجم **باكثير** إنّما هو أمر مقصود، ورغم ذلك كله فقد دخل إبداعه المتنوع والغزير دائرة الفن الخالد باسم الحق الذي لطالما دعا إليه وكان ينصره.

---

[1]- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص53، 54.

[2]- المرجع نفسه، ص56، 57.

[3]- المرجع نفسه، ص57.

[4]- المرجع نفسه.

لقد تعرض **باكثير** في أخريات حياته لهجمة شرسة من النقاد بسبب الاتجاه الإسلامي في كتاباته حتى كانت آخر كلماته –رحمه الله–: "**النقاد ذبحوني**" فلا عجب أنْ جهله كثير من الأدباء وعامة الناس. وإن كانت قد بدأت تظهر في السنوات الأخيرة – وهو ما تمت الإشارة إليه في بداية هذا العنصر– أبحاث ودراسات يسعى أصحابها من خلالها إلى إعطاء أدب **باكثير** الغزير مايليق به من عمق الدراسة والتحليل والنقد. لعلّه يجد من الإنصاف بعد وفاته ما لم يجده في حياته الحافلة بالعطاء الأصيل من غير ترقّب لِجزاء أو شكور.[1]

"وكان أولئك الأعداءُ، وأغلبهم من الشيوعيين، يستهزئون به، وينادونه ساخرين "**علي إسلامسْتان**"، ولم يكن المدعوّ يُخفي كبيرَ اعتزازه بأنْ تلصَق بشخصيته وبأدبه صفة "**الإسلامية**". وطالما سَخّر قلمه للوقوف في وجه المدّ الشيوعي الذي كان جارفاً في الخمسينيات والستينيات في جُلّ أنحاء العالم العربي؛ كما في روايته "**الثائر الأحمر**" التي حُوِّلت إلى تمثيلية إذاعية".[2]

مع ذلك فما يمكن قوله حقّا أنّ زيادة الاهتمام **بباكثير** وأدبه من قبل الباحثين والنقاد اليوم ما هو إلاّ نصر من الله تعالى أتاه وإن كان بعد حين.

ثانيا/مسرحياته

1– جدول لمسرحيات باكثير وأنواعها

عنوان المسرحيـــــة	سنـة التأليف	نـــوعـــــهـــا	
		من حيث وسيلة التعبير	من حيث الموضوع
همام أو في عاصمة الأحقاف	**1933**	شعرية	مسرحية تاريخية
أخناتون ونفرتيتي	**1938**	شعرية(شعر حر)	مسرحية تاريخية
الوطن الأكبر	**1941**	شعرية(شعر حر)	مسرحية تاريخية
قصر الهودج	**1944**	(أوبرا) (شعرية)	مسرحية تاريخية
الشيماء شادية الإسلام	**1969**	(أوبريت)	مسرحية تاريخية

[1]– ينظر، عبد الحكيم الزبيدي، **الرافد**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، دت، ص27، 28.

[2]– فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، ص9.

الفرعون الموعود	**1945**	نثرية	مسرحية أسطورية
شيلوك الجديد	**1945**	نثرية	مسرحية سياسية
الدكتور حازم	**1946**	نثرية	مسرحية اجتماعية
عودة الفردوس	**1946**	نثرية	مسرحية سياسية
سر الحاكم بأمر الله	**1947**	نثرية	مسرحية تاريخية
إبراهيم باشا	**1948**	نثرية	مسرحية تاريخية
فارس البلقاء	**1948**	نثرية	مسرحية تاريخية
عمر المختار	**1948**	نثرية	مسرحية تاريخية
مأساة أوديب	**1949**	نثرية	مسرحية أسطورية
السلسلة والغفران	**1949**	نثرية	مسرحية تاريخية
أبو دلامة	**1951**	نثرية	مسرحية تاريخية
مسمار جحا	**1951**	نثرية	مسرحية تاريخية[1]
الدنيا فوضى	**1952**	نثرية	مسرحية اجتماعية
إمبراطورية في المزاد	**1952**	نثرية	مسرحية سياسية
سر شهرزاد	**1953**	نثرية	مسرحية أسطورية
أغلى من الحب	**1954**	نثرية	مسرحية اجتماعية
شعب الله المختار	**1956**	نثرية	مسرحية سياسية
أوزوريس	**1959**	نثرية	مسرحية أسطورية
إله إسرائيل	**1959**	نثرية	مسرحية سياسية
دار ابن لقمان	**1960**	نثرية	مسرحية تاريخية

[1]– إعداد عبد الحكيم الزبيدي، **النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير**، إشراف الدكتور: حسن الأمراني، جامعة الشارقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، برنامج الماجستير، 2010، 2011، ص154.

قطط وفيران	**1962**	نثرية	مسرحية اجتماعية
هاروت وماروت	**1962**	نثرية	مسرحية أسطورية
جلفدان هانم	**1963**	نثرية	مسرحية اجتماعية
حبل الغسيل	**1965**	نثرية	مسرحية اجتماعية
قضية أهل الربع	**1966**	نثرية	مسرحية اجتماعية
شلبية	**1966**	نثرية	مسرحية اجتماعية
عرايس وعرسان	**1966**	نثرية	مسرحية اجتماعية
الفلاح الفصيح	**1966**	نثرية	مسرحية أسطورية
حزام العفة	**1966**	نثرية	مسرحية سياسية
فاوست الجديد	**1967**	نثرية	مسرحية أسطورية
الدودة والثعبان	**1967**	نثرية	مسرحية تاريخية
أحلام نابليون	**1967**	نثرية	مسرحية تاريخية
مأساة زينب	**1967**	نثرية	مسرحية تاريخية
حرب البسوس	**1968**	نثرية	مسرحية تاريخية
التوراة الضائعة	**1969**	نثرية	مسرحية سياسية[1]

بالإضافة إلى ملحمة **عمر(1969)** التي تحتوي على **19** مسرحية منها: أبطال اليرموك، مقاليد بيت المقدس، عمر وخالد، الولاة والرعيّة، فتح الفتوح....إلخ[2]

وكذلك مجموعات تمثيلية تتمثل في:

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص155.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص155، 156.

1- "هكذا لقي الله عمر تمثيليات تاريخية 1964.

2- مسرح السياسة تمثيليات سياسية 1952 .

3- من فوق سبع سماوات تمثيليات تاريخية 1973-1964". [1]

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ **باكثير** غالبا ما كان يقتبس مادته من التاريخ على اختلاف مصادره (تاريخ إسلامي، تاريخ فرعوني، تراث الشعبي) وهذا راجع إلى ثقافته الواسعة التي أسهمت في تنوع إنتاجه الأدبي ووفرة أدبه المسرحي. غير أن الطابع القومي والوطني يغلب على أكثر مسرحياته. وقد كتب بعض أعماله مستوحيا لها من التاريخ، وبعضها من قضايا السياسة، والبعض الآخر من مشاكل المجتمع ونقده في قالب مسرحي متنوع بين الشعر والنثر.

2- موضوعات مسرحيات باكثير

2-1- المسرحيات الاجتماعية

هي تلك المسرحيات التي ألّفها الأديب واستمد حوادثها من المجتمع ومن عاداته و تقاليده واستخلصها من حياته. والمسرح الاجتماعي أو المسرحيّات الاجتماعية قليلة في أدب **باكثير** وقد برّر **باكثير** لذلك بقوله: "**أن المجتمع المصري مجتمع واسع وليس من السهل على كاتب مثله نشأ بعيدا عن المجتمع أن يستقرئه أو يلم به**".

ومع ذلك فقد كتب أربع مسرحيات عن المجتمع المصري وهي: "**الدكتور حازم**"، "**الدنيا فوضى**"، "**قطط وفيران**". ومسرحية واحدة عن المجتمع الحضرمي وهى: "**همام أو في عاصمة الأحقاف**". [2]

وقد أورد **باكثير** في كتابه "**فنّ المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**" تفسيرا آخر تمثّل في قوله: " **كنت دائما أشد شعورا بالأخطار الخارجية التي تهدد الأمة العربية في حاضرها ومستقبلها، مني بالأدواء الداخلية التي تفت في عضدها وتقعد بمجتمعها عن مسايرة ركب التقدم، أي أن الناحية السياسية كانت تستأثر بالجزء الأكبر من اهتمامي دون الناحية** ".[3]

2-2- المسرحيات السياسية

وهي عند **باكثير** على نوعين، نوع استمد حوادثه من موضوعات الساعة يعبّر فيها الكاتب عن أوضاع وآراء سياسية مختلفة مثل: "**مسمار جحا**"، "**الزعيم الأوحد**"، "**حبل الغسيل**"، "**إمبراطورية في**

---

[1]- المرجع السابق، ص156.

[2]- ينظر، أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص64.

[3]- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص46.

المزاد"، "**عودة الفردوس**"، "**مسرح السياسة(مجموعة تمثيليات)**". ونوع استوحى حوادثه من التاريخ والأساطير القديمة مثل: المسرحيات التي تحدّث فيها عن القضية الفلسطينية والخطر الصّهيوني وكان مستمدا لحوادثها من التاريخ اليهودي ومن الأساطير القديمة نذكر منها: "**مأساة أوديب**" استمد موضوعها من التاريخ اليوناني القديم، " **شعب الله المختار**"، "**إله إسرائيل**"، "**شيلوك الجديد**"، "**الدودة والثعبان**".[1]

2-3- المسرحيات التاريخية

أما المسرحيات التاريخية فقد اقتبس **باكثير** موضوعاتها من "التاريخ والأساطير القديمة أيضا ومن التاريخ الحديث كما فعل في مسرحية **إبراهيم باشا** وهذه المسرحيات:

1- **إبراهيم باشا** وتشمل مسرحيتين أخريين هما:

أ - عمر المختار.

ب- فارس البلقاء (أبو محجن الثقفي).

2-أخناتون ونفرتيتي (مسرحية شعرية بالشعر المرسل).

3-قصر الهودج (مسرحية غنائية) أوبرا.

4-الفرعون الموعود.

5-السلسلة والغفران.

6-الفلاح الفصيح.

7-سر الحاكم بأمر الله.

8-أبو دلامة (مضحك الخليفة).

9-سر شهرزاد.

10- دار ابن لقمان.

11- أوزوريس.

12- هكذا لقي الله (مجموعة تمثيليات).

13- شادية الإسلام.

14- من فوق سبع سموات (مجموعة تمثيليات).

15- ملحمة عمر في 18 جزءا".[2]

---

[1]- ينظر، أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، ص65-67.

[2]- المرجع نفسه، ص65-67.

الفصل الثالث: أزمة الهوية في مسرحية "إخناتون ونفرتيتي"

المبحث الأول: مسرحية "**أخناتون ونفرتيتي**" ملخص عن المسرحية

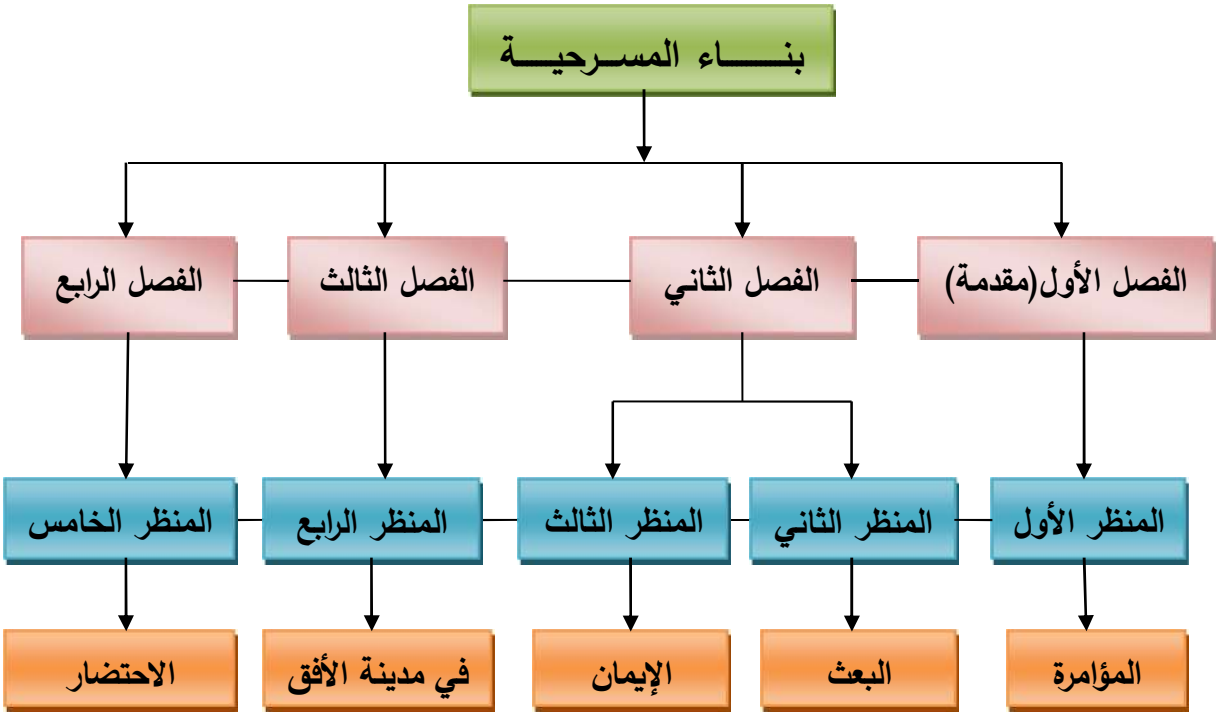
المبحث الثاني: أزمة الهوية في الفكر العربي الحديث

المبحث الثالث: أزمة الهوية في المسرحية

المبحث الرابع: اتجاه "**علي أحمد باكثير**" الفكري في معالجة قضية الهوية.

المبحث الأول: مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" ملخص عن المسرحية

الملخص:



- **مخطط توضيحي لهيكل المسرحية**

من خلال هذا المخطط التوضيحي لهيكل المسرحية نلاحظ أنها تتألف من أربعة فصول كل فصل يتضمن منظرا واحدا باستثناء الفصل الثاني الذي يحوي منظرين.

أما بالنسبة للمنظر الأول من الفصل الأول والذي يحمل عنوان **المؤامرة** فقد صور الكاتب من خلاله انعقاد مجلس سري بين جماعة من الكهنة **(جابى، سادى، رانى، كبير الكهنة، أحد الكهنة)** في قبو داخلي من معبد **أمون** بطيبة. وقد ظهر من خلال حديثهم خوفهم الشديد على مصير الرب **أمون** ومعبدهم من الخطر الذي يهدد كيانهم، وقد أشار **كبير الكهنة** إلى أن فرعون **(أمنوفيس الثالث)** سيحميهم من شر الأفعى **(الملكة تي)** فهو كريم حليم وهو مشغول عنهم بملاهيه وملذاته، وحتى الملكة **تي** نفسها لا خوف منها فهي حسب رأيه لا تعدو سوى أن تكون امرأة. إنما الخوف الحقيقي في نظره ينبغي أن يكون من ذلك الأمير الصغير **(أخناتون)**.

هذا الأمير الذي وصفه **كبير الكهنة** وصفا تفصيليا، فقد كان يراقبه خاصة بعدما ألمّت به فاجعة فقدانه زوجته الميتانية تلك التي كان غارقا في حبها.

لقد كان الأمير يعيش في حزن عميق شارد الذهن دائم التفكير والنظر إلى السماء، لا يملّ قراءة الكتب التي يجلبها من أقاصي البلاد.

كان يسأل عن الحياة والموت وعن الحياة بعد الموت، إلا أن **كبير الكهنة** كان يتخلص منه في كل مرة بأجوبة لا تسمن ولا تغني من جوع. لكنه كان متأكدا أن نهاية الكهنة ستكون على يده، فقد تنبأ بالأمر والده الذي أخبره أن يوما ما سيأتي فرعون كاهن بدين جديد ويمحو دين **أمون**، وكل المواصفات التي أخبره بها عن هذا الفرعون الكاهن تنطبق تماما على هذا الأمير الصغير **أخناتون**.

مع ذلك يرى **كبير الكهنة** أن الأمير لن يعيش طويلا إذا قبع في هذا الحزن العميق. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يشكّل مصدر قلق الكهنة ويهدد مستقبلهم ومصالحهم، لذلك هم لا ينتظرون أن يقضي عليه حزنه، ولو كان في وسعهم قتله في الحين لفعلوا ذلك.

أما بالنسبة للمنظر الثاني من الفصل الثاني والذي يحمل عنوان **البعث**، فقد جسد لنا **باكثير** تمثيلية البعث، تلك الخدعة التي خطّطت لها الملكة الأم والمتمثلة في إيهام ابنها **أخناتون** بعودة زوجته إلى الحياة، وذلك كله من أجل إخراج ابنها من حالة حزنه الشديد، وقد نجحت الخطة وصدقها الأمير.

حدثت عملية البعث هذه في جناح القصر الملكي بطيبة في بهو كبير يطل من جهة اليمين على حديقة القصر. وقد كان الدافع في ذلك إشفاق الملكة **تي** على ابنها الذي طلبت منه مرارا أن يتناسى الماضي، ويصبر على ما أصابه من ألم وحزن على فراق زوجته الميتانية **تادو**، لكن هيهات أن يصغي لكلامها. فهو لم يقتنع به تماما وذهب إلى أكثر من ذلك، حيث تجلّى موقفه تجاه الإله **أتون** فهو غير راض بما حصل له، ويلوم الربّ **أتون** في ذلك وينعته بالقاسي.

ووصل به الأمر إلى أن يقارن بين الرب **أمون** والرب **أتون**، بل ويرغب في العودة للربّ **أمون** فهو يرى أنه أقوى و أقدر من **أتون**. لكن أمه الملكة طلبت منه أن يتعقل وأن لا يكفر بالإله بل عليه أن يصبر ولا يستسلم لأحزان قلبه. هذا وقد وصفت **أمون** بالرب الزائف والغادر وأن كهانه استحوذوا على كل شيء في مصر وأملاكهم تتضاعف عاما بعد عام. كما أكّدت لابنها بأنّه لا يوجد إلّا ربّ واحد هو ربّ الخير والشر وأن ما توهمه قسوة منه ليس سوى رحمة عجز عن فهمها عقلنا المحدود، فهو وإن أخذ منه زوجته **تادو** فسوف يعطيه –حتما– خيرا منها.

لقد كانت الملكة تطلب المغفرة من الربّ، وتطلب من ابنها أن يخلع الحزن، ويهيّء نفسه لاستقبال عروس جديدة ستكون كما **تادو** أو أحلى. لكنه أبى ذلك فهو لايزال يعتقد أن زوجته سترجع للحياة ويأمل أن تعود إليه من جديد ولو بعد حين، إنّه لا يقبل أن يعيش بعدها ولا يتصور الحياة من دونها.

إنّ الأمير متعلق بالذكريات الجميلة التي تجمعه و**تادو** فهو يتذكر كل لحظة عاشها معها ولا يسطيع نسيانها. وهو ما جعل والده الملك **(أمنوفيس الثالث)** يشعر بالشفقة حياله، وأخذ يدعوه لأن يزهو بحياته ولا يحزن على امرأة واحدة وألوان النساء تشبه جمالها. أما الملكة **تي** فترى أن ابنها مخلص ووفيّ في حبه لزوجته ليس كوالده. كما وأنها تضع أملها فيه في أنه سيقضي يوما ما على كهنة **أمون**.

لقد بقي الأمير متمسكا بذكرى زوجته المتوفاة ويخيّل إليه بأنها ستعود وتحيا من أجله مرة أخرى، وهو ما جعل الملكة **تي** تبحث عن حيلة توهم من خلالها ابنها أن الربّ **أتون** قد أحيا **تادو**، بينما الحقيقة هي جلبها لابنة **آي** عروسا له نظرا للشبه الكبير الذي بينهما وأوهمته أنها **تادو** وقد بعثت للحياة بعد الموت.

لقد تم تدبير الحيلة وتنفيذها والجميع شارك فيها بمعية وسلطة الملكة الأم، كل ذلك كان من أجل وضع حدّ لحالة الحزن العميق الذي ألمّ بالأمير ويبدأ حياته من جديد.

وفي منظر "**الإيمان**" المنظر الثالث من الفصل الثاني، فقد رسم لنا الكاتب حدود علاقة **أخناتون** بربه عندما كان في مخدع **نفرتيتي** يتأمل و يتدبر في خلق الكون ويناجي خالقه ويثني عليه لعطاياه ولقدرته التي تتجلى في كافة مخلوقاته.

أما **نفرتيتي** فقد كانت تغار من **تادو** ثم تتراجع عن هذه الغيرة بعد أن تتذكر أن هذه المرأة ميتة ولا وجود لها. لكنها كانت مصرّة على تغيير القصر لأنه يذكّر **أخناتون** بزوجته الأولى الفانية وذكرياتها لاصقة في كل مكان، ومن جهة أخرى أرادت أن تغير القصر ومقر العاصمة ككل بسبب خوفها على زوجها من كيد الكهنة الذين يكنّون له الكره والحقد ويحيكون له المؤامرات لاغتياله والقضاء عليه.

وبعد تحويل مكان العاصمة من طيبة إلى المدينة الجديدة تأثرت الملكة "**تي**" تأثرا كبيرا وحزنت لمغادرة ابنها القصر، و شعرت بأنه لم تعد لها مكانة كالسابق حيث كان **أمنوفيس** معها و**أخناتون** الذي وجدت أنه ابتعد عنها كثيرا خاصة بعد ارتباطه. فقد ألقت اللّوم كلّه على **نفرتيتي** في كل ما يحصل لها وأخذت تقارن بينها وبين زوجة ابنها، لكن سرعان ما عادت إلى رشدها وعاتبت نفسها ورأت أنها ظلمت **نفرتيتي** باعتقادها الخاطئ واعتبارها منافسة لها.

لقد خافت الملكة **تي** على مصير ابنها الذي يدعو إلى التوحيد، فهي تخشى عليه عواقب هذه الدعوة، ومن سخط الناس والكهنة خاصة بعد ثورته على آلهة آبائهم الأولين، وزاد خوفها عليه بعدما حاول أحدهم اغتياله وهو عائد من نزهته القمرية ولم يسبق لفرعون قبله أن تجرأ عليه أحد لاغتياله. لذلك استعانت الملكة **تي** بـ**آي** وبـ**كبير الشرطة(ماهو)** وقامت بتشديد الحرس عليه حماية له.

أما في المنظر الرابع من الفصل الثالث الذي يحمل عنوان(**في مدينة الأفق**) وهي المدينة الجديدة التي أطلق عليها اسم **أخناتون**، كانت فرحة **أخناتون** كبيرة بوصول أمه إلى المدينة الجديدة وقد أسرف في وصفه لها ولجمالها ومناظرها الخلابة وسحرها.

أما أمه فقد كانت تصف حال مدينة طيبة المضطربة وما آلت إليه الأوضاع هناك بفعل تحريض الكهنة الناس ليرتدوا على ابنها، وهي تعلم أنّ **أخناتون** كافر بالسيف الحسام ولا يؤمن إلا بدين الحب والسلام. لذلك وضعت آمالها كلّها في القائد الوفيّ **حور محب**، ولكن في نفس الوقت تعلم علما يقينا أن ابنها شديد العناد، فحتى **نفرتيتي** لم يوافقها الرأي عندما طلبت منه أن يرسل الجنود إلى سوريا بقيادة **حور محب** للقضاء على الثورات وعصاها.

لقد أخذت **نفرتيتي** زوج **أخناتون** تشكو حاله لوالدته الملكة **تي** وأخبرتها أن وصل به الأمر إلى أن أتته رسائل عُمّاله في ممالكهم بالشام يريدون نجدته ضد الثائرين العصاة، وضد **الحثيين** العتاه الذين علا شأنهم وغدوا خطرا يتهدد أملاكه، لكن ردّه عليهم كان بنصحه لهم بلزوم السلم وينذرهم أخطاء الحرب وسخط الربّ، ورسائل أخرى لايردّ عليها. كما كان يكثر من مجالسة العلماء الذين يستدعيهم من شتى بقاع الأرض.

وعلى هذا الأساس اضطرت الملكة **تي** إلى عقد اجتماع طارئ بـ**آي** والوزير **نخت** والقائد **حور محب** وأمين القصر **ماي** للتشاور في قضايا الدولة، وقد طلب **نخت**(الوزير) منها أن تنصح الملك **أخناتون** بالإصغاء إلى ما يشيرون إليه، وهو أن يبعث بالقائد **حور محب** مع الجنود إلى سوريا فيعيد الأمن لها ويقطع دابر الكهنة الذين يستغلون ضياع سيادتهم في الشام للنيل من **أخناتون** لدى شعب مصر، وطلب منها كذلك أن تنصحه بالتفكير في مصر وأملاكه الواسعة فقد استفحل أمر **الحثيين**، كما اضمحلت هيبة فرعون في سوريا ويئس عُمّالهم هناك من طلب النجدة دون جدوى، إلى جانب ما يحصل بداخل مصر بطيبة فقد اشتعلت نار تسبب فيها الكهان ومن أعزوه من القواد وإذا لم يتم إطفاؤها أحرقت كل شيء.

لقد خشيت الملكة من ضياع ممالكهم بالشام وإفصاحها عن ذلك للملك الذي اعتبر أن خروج الأمراء

في الشام عن طاعة مصر هو خروج عن طاعة مصر **أمون** ولم يخرجوا عن طاعة مصر **أتون**.

وقد أرسل الرسل إلى الشام وشاد المعابد فيها لدين الحب والسلام وهو يريد القضاء على الآلهة المتعددة ولا يبقى إلا إله ورب واحد. فأ**خناتون** مصرّ على عدم اللّجوء إلى الردع بالسيف والقتال.

هذا وقد حاول القائد **حور محب** إقناع **أخناتون** بإقامة سيف الحق والقضاء على الطغاة وإنجاد الولاة، وإصلاح الأمور ومنع **الحثيين**، ثم يرسل الملك بعدها رسله ليثبتوا تعاليمه العليا والدخول في الدين، لكن **أخناتون** يثبُت على قوله الثابت وأن ما يدعو إليه **حور محب** لن يكون إلا بالحجة والبرهان، فقد حاول القائد الوفي أن يبين للملك بأن دعوته لن يكتب لها البقاء إلا بحفظ الأمن أولا، لكن **أخناتون** بقي محافظا على موقفه وهو يعتقد أن ربه دعاه إلى السلم والحب مع العلم أنه لم يتلق أمرا صريحا منه بترك القتال، ولكن يرى أنّ دعوة السلم والحب تقتضي ترك القتال. هذا الموقف اللّيّن الذي أدّى إلى اتحاد الكهان من عمداء **أمون** و**رع** و**فتاح** بعد أن كانوا أعداء يلعن بعضهم بعضا، اتحدوا من أجل تدمير فرعون وإغراء المصريين بعصيانه والخروج عليه.

لقد قدم الكهان من عمداء **أمون** و**رع** و**فتاح** وكهان آخرون إلى **أخناتون** مطالبين بعدم مصادرته أوقافهم، وأن يرد أوقاف **أمون** إليهم وألاّ يمس أوقاف الآلهة الآخرين، ولكن **أخناتون** يرفض ذلك وبين لهم أن تلك أموال العبادة وهي حرام لغير الربّ **أتون**. وقد نفى أمامهم وجود الآلهة المتعددة ولم يقرّ إلا بوجود ربّ واحد هو من يدعوهم إليه ويصفه لهم، ويبين الغاية من دعوته هاته وهي أن يكونوا إخوانا أصفياء يؤلف بينهم الحب والرحمة والسلام.

لكن الكهنة رفضوا دعوته هاته وانزعجوا من أقواله وقاموا بتهديده بأنهم سيثيرون شعواء عليه و يشجعون الناس على العدول عن طاعته، فغضب **حور محب** من كلام عميد **أمون** وتهديده الملك. وأراد القضاء عليه لولا تدخل **أخناتون**، وقد سخروا منه حين فعل ذلك وتعجبوا منه كيف أنّه لم يتحرك ساكنا لحماية ملكه في سوريا بينما طفق مسرعا لحماية عميد **أمون** من غضب قائده الوفيّ.

وفي المنظر الخامس من الفصل الرابع منظر(**الاحتضار**)، في جانب من القصر الملكي بأ**خيتاتون**(**مدينة الأفق**) يتواجد **أخناتون** على سرير مرضه في الغرفة مستغرقا في سبات عميق وعنده الملكة **نفرتيتي** و**تاي** المربية حزينتان حزنا شديدا لحاله وهو على فراش المرض. فقد كان يتذكر الأموات وينظر إليهم في حديث له مع زوجته **نفرتيتي** وحالته جدّ متدهورة.

لقد علم **أخناتون** بانقلاب الأوضاع في سوريا وهدم المعابد وهروب رسله من هناك، وما زاد من صدمته الخبر الذي أتى به زوج ابنته **سمنقارا** وهو تحريض الكهان الناس ضده وانضمام كثير من القواد إلى أعدائه حتى زوج ابنته **توت عنخ أتون** لحق بهم.

وفي ظل هذه الظلمات الحالكة أخذ **أخناتون** يناجي ربه فطلب منه العون ونصره دينه، طلب لطفه وتأييده بعد ثورته عليه وعتابه له على سوء الأوضاع وتأزّمها.

لقد صرح **أخناتون** بأنه سيبيح القتال وسيذبح أعداءه من كهان **أمون** ومن والاهم ومن ناصرهم، فدعا القائد **حور محب** وطلب منه أن يسل سيفه في وجه الأعداء وتحطيم سيف الظلم بسيف العدل، وتحطيم آلهة الوادي بإله الحق. وقد أخذ **أخناتون** يستغفر ربه بعد أن جهل حكمته وثار عليه. حكمته التي تتمثل في ضرورة رفع السيف في وجه الظلم، حتى يعمّ الحبّ والسلام.

وأخيرا اعترف **أخناتون** أنه كان لابد من تحكيم السيف للحفاظ على الحب والسلام وعلى دعوته، لكن صرح أعماله انهار وهو نادم وقد اعترف بندمه **لحور محب** الذي لطالما ذكّره وكان ناصحا أمينا له. فما كان في وسع هذا القائد الوفيّ سوى أن يهون عليه إحساسه بالندم ويعده بأنّه سيسلّ سيفه الرحيم ويعزّز دين الربّ **أتون**.

وفي الأخير يدعو **أخناتون** لمصر بأن تشع بنور هدى الربّ الذي يفضي على العالمين. يذكر ربّه ثم يموت.

المبحث الثاني: أزمة الهوية في الفكر العربي الحديث

أولا/ الاستعمار الحديث وسؤال الهوية

"إنّ الإحساس بالهوية أو إثارتها كموضوع للجدل السياسي أو الفكري أو الاجتماعي أو حتى الأدبي يعود إلى فترات الإحساس بالخطر أو التهديد الذي يطال الكيانات الفردية أو الجماعية".[1] وعليه فقد لعب الاستعمار الغربي في العصر الحديث وبشتى أنواعه دورا مهما في إيقاظ الإحساس بالهوية خصوصا لدى الشعوب العربية المستعمَرة .

ربما يتساءل الواحد منّا أيُعقَل أنّ الإنسان العربي فقد هويته؟، لا بل فقد الإحساس بالهوية لهذه الدرجة حتى يأتي الآخر لوخزه فيشعر بها؟

أيُعقَل أن يصل العقل العربي لهذا المستوى من الغياب وخلفه ما خلفه من الزّخم المعرفي والموروث الحضاري الذي بناه السلف والذي يكفيه الحضور ويحميه حتّى من الزوال؟

لكن حصل ما حصل ولو بحثنا في الأسباب فهي عديدة ومتعددة وموضوع الدراسة ليس هذا هو، وما يمكن قوله هو أنّ اللّقاء مع المختلِف أسهم بشكل أو بآخر – صحيح – في تحقيق الوعي ليس فقط بـ**(الأنا)** بل بكل ما يجري حولها إلّا أنّ الآخر لم يكن يسعى لذلك مطلقا، ولو أنّ الأمر كذلك لكان اللّقاء به بالورود، لكنه كان بالقوة والقمع، كان بالاستغلال والتدمير ونهْب النّعم والخيرات، وسلْب الثروات، ولم يتوقف عند هذا الحد وإنما عمل على التّحطيم المعنوي كذلك من خلال إذلال الذات وإضعافها والقضاء عليها ضمانا لتبعيتها.

يقول **مالك بن نبي** في وصفه للمستعمِر:

"**فالاستعماريون ليسوا بسطاء ليقفوا هذا الموقف لذا تراهم بعد اختلاس مصالح "القاصر" الذي وضعه سوء حظه تحت "حمايتهم" يختلسون ذاته فيقررون أنّه " قاصر" إلى الأبد**".[2]

والمقصود بـ (الموقف)هنا هو الاكتفاء بالاستغلال المادي، إلا أنّهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك. فالآخر – حقًّا– ليس هيّنًا.

---

[1]– تحت إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014م، ص146، 147.

[2]– مالك بن نبي، **في مهب المعركة**، ص42.

لقد "أبدع العقل الاستعماري آليات واستراتيجيات جديدة للهيمنة، وهي آليات تشتغل على عمق أكبر مما كانت عليه في السابق ليجعلها تطال العنصر في حد ذاته زيادة إلى البنية والعلاقة، وبدل تفكيك العلاقات بين العناصر داخل البنيات، أصبح يقوم بتفتيت العناصر أو الأفراد في البنية الواحدة.

وهكذا تحوّلت آليّة الهيمنة من "فرّق تسد" إلى "فتّت تسد" وفي هذه العملية الثانية تأثير كبير على مفهوم الهويّة – خاصة بالنسبة لعالمنا الإسلامي– إن لم يكن قضاء نهائيا عليه، (...) والهدف النهائي إبقاءنا على الحال التي نحن عليها من الوهن الحضاري الذي يجعلنا نبدو مجتمعات هشّة، سريعة الانكسار، سهلة الاختراق، مستسلمة لإرادات التفكيك والتفتيت والهيمنة."[1]

ومن مظاهر هذه الإرادات (إرادات التفكيك والتفتيت والهيمنة) التي شهدتها البلاد العربية تشجيع الاستعمار لـ "الدّعوات القوميّة كالطورانية والفرعونية، والفينيقية والبابلية والآشورية والبربرية والقومية العربية، وكل هذه الدّعوات إخماد لفكرة المسلمين حول الإسلام." [2]

كما أنّه و"منذ أن سيطر الخبراء الغربيون وتلاميذهم من التغريبيّين على مقاليد البلاد الإسلاميّة، وبالأخص في الناحية الثقافية، فقد حرصوا على إخراج أجيال لا تعرف دينها، ولا تعتز بالانتماء إلى عقيدتها ولغتها ووطنها، ولا تعتز بتاريخها وتراثها." [3]

هاته الأجيال المنسلخة عن هويتها وعن ثقافتها هي التي سترعى مصالح المستعمِر في تلك البلاد وتحافظ عليها.

إنّ بقاء الاستعمار على اختلاف أنواعه في بلد ما ولمدة زمنية طويلة يساعد على زرع بذور التفرقة وكل ما يؤدي إلى صراع هُويّاتي في ذلك البلد خصوصا إذا كان هذا الأخير يحظى بتنوع ثقافي، فسيسهُل على الآخر المُتسلّط فكّ الوحدة وخلق نزاعات داخلية بين أبناء القطر الواحد.

وعليه فـ "إنّ الصورة الأولى التي تتمثّل في دور الموروث الاستعماري في صراع الهويّة نجدها عموما في البلاد التي مكثت حقبة زمنية معينة تحت نير الاستعمار بشتى أشكاله وألوانه، هذا الاستعمار

---

[1]– فارح مسرحي، **التراث والهوية**، الوطن اليوم، دط، 2017م، ص56، 57.

[2]– جاسم بن محمد بن المهلهل الياسين، **الهوية الإسلامية**، مؤسسة السماحة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1433هـ–2012م، ص151.

[3]– المرجع نفسه، ص26.

الذي ركّز اهتمامه الكلّيّ على بسْط هيمنته الثقافية مع العمل على طمس هويّة وثقافة المستَعمر من أجل توطيد علاقة التبعيّة، أي تبعيّة المغلوب للغالب." [1]

ثانيا/ الهويّة والهويّة الثقافيّة

1-الهويّة

يقول **محمود أمين العالم:**

"الهويّة هي السّمة الجوهريّة لثقافة مجتمع من المجتمعات، وأرى أنّها ليست أقنوما ثابتا جاهزا نهائيا، وإنّما هي مشروع مفتوح متطور في المستقبل أي متشابك متفاعل مع الواقع والتاريخ."[2]

فالهويّة إذًا تعكس عقليّة المجتمع وما يتميز به من خصائص تجعله يختلف عن غيره من المجتمعات. كما أنّ هذه الخصائص قابلة للنّمو والتطور ولا تتّسم بالثبوت لأنّ الزمن لا يتوقف عند تاريخ معين بل هو في استمرار. ومنه فهويّة الأفراد والجماعات ليست آنيّة وهي غير مُنتَهية التّشكّل أو غير مُكتملة وتاريخيّة. وهو ما يؤكده **حسن حنفي** في كتابه "**الهوية**" حين يقول :

"ليست الهوية حقيقة مجردة ثابتة دائمة صورية كما يظن الفلاسفة المثاليون، بل هي من صنع الأفراد والشعوب، هوية تاريخيّة.[3]

إنّها "تشكيل متنوع من الإرادات والانتماءات والتطلّعات، ضمن وحدة تقبل التنوع وتنفتح على التعدّد، لأنّ كل وحدة لا تقبل هذا التنوع ستؤدي إلى انفجار نزعات التعصب المغلقة، مثلما حدث ويحدث في كثير من المجتمعات التي عانت من الأنظمة ذات الطابع الشمولي."[4]

فبدلا من أن يشكل التنوع الثقافي ثراء للهويّة وخاصّيّة مميّزة لها، يصبح وبفعل فاعل زاوية ضيقة تخلق صراعات حادّة لا معنى لها.

---

[1]- محمد مسلم، **خصوصيات الهوية وتحديات العولمة**، دار قرطبة، ط1، 1425هـ- 2004م، ص51، 52.

[2]- محمود أمين العالم، **من نقد الحاضر إلى إبداع المستقبل**، ص102-103- نقلا عن- فارح مسرحي، **التراث والهوية**، ص75، 76.

[3]- حسن حنفي حسنين، **الهوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012م، ص50.

[4]- فتحي المسكيني، **الهوية والحرية، نحو أنوار جديدة**. ص11- نقلا عن- فارح مسرحي، **التراث والهوية**، ص76، 77.

إنّ "ما ينبغي التأكيد عليه بقوة وإصرار هو أنّ الهويّة عبارة عن نواة تتشكّل من عدة دوائر، كل دائرة تختلف حجما ونوعية من حيث مكانتها في المجتمع ومن حيث أهميتها وفعاليتها وكذا أنماط تفاعلها. ومن هذا المنطق نجد الهويّة الفرديّة والهويّة العرقيّة والهويّة الجماعيّة والهويّة الثقافيّة والهويّة الوطنيّة إلخ...

إنّ الالتباس الذي ينبغي رفعه هنا هو أنّ العلاقة بين مجموعة هذه الدوائر علاقة ارتباطية أي علاقة ارتباط وتلاحم وليست علاقة تدافُع وتنافُر لأنّ كل شيء في الكون لا تلتَفّ أجزاؤه حول نواته يحدث فيه حتما اندثار وتشتّت بل و انفجار."[1]

لقد" ارتبطت الهوية بالبعد الثقافي، وما يمكن تسميته بالهوية الثقافية التي تتضمن كل ما هو مشترك بين جميع أفراد المجتمع، مثل القواعد والمثل والقيم التي يشترك فيها الفرد مع بقية أفراد المجتمع."[2]

إنّ هنالك علاقة وطيدة بين الهويّة والثقافة لا يمكن توضيحها إلا من خلال معرفة معنى مصطلح الثقافة، **فما المقصود به؟.**

2- الثقافة

الثقافة حسب **مالك بن نبي** هي "**الجوّ العام الذي يطبع أسلوب الحياة في مجتمع معين وسلوك الفرد فيه بطابع خاص، يختلف عن الطابع الذي نجده في حياة مجتمع آخر**".[3] فالثقافة ليست كلاً واحدًا بل هي أنواع متعدّدة بتعدّد الأفراد والجماعات.

هذا وقد وصف **عبد الرحمان منيف** الثقافة في كتابه "**بين الثقافة والسياسة**" أنّها ذلك "**الرصيد الروحي لحضارة من الحضارات. هي تراثها وطاقاتها على التجدد والمتابعة والإبداع، وهي القدرة على التّحدّي والاستمرار. أي أنّ الثقافة تصنع عقل الأمّة ووجدانها، وبالتالي فهي التي تحمي هذا العقل**

---

[1]- محمد مسلم، **خصوصيات الهوية وتحديات العولمة**، ص38.

[2]- الناصر عبد اللاوي، **الهوية والتواصلية في تفكير هابرماس**، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2012، ص51.

[3]- مالك بن نبي، **تأملات**، ص147

وتزيده معرفة وإدراكا، وهي التي تغني الوجدان وتجعله أكثر ثراء وأسرع استجابة لقيم الحقّ والعدل والجمال".[1]

من خلال هذه الفقرة التي بين أيدينا يتّضح لنا أن الكاتب يربط الثقافة بالماضي من خلال التّراث وبالحاضر من خلال التجدّد والإبداع وبالمستقبل من خلال الاستمرار ومواجهة كل التحدّيات، كما أنّه يلخص وظيفتها المتمثلة في إثبات كينونة الوجود الفعلي لأمة من الأمم من خلال بنائها العقلي والوجداني معًا.

وفي سياق الحديث عن وظيفة الثقافة يُقدّم **مالك بن نبي** إيضاحا أوسع لها فيقول:

"**فلنمثل لها بوظيفة الدم، فهو يتركب من الكريات الحمراء والبيضاء، وكلاهما يسبح في سائل واحد من (البلازما) ليغذي الجسد: فالثقافة هي ذلك الدم في جسم المجتمع، يغذي حضارته، ويحمل أفكار(النخبة) كما يحمل أفكار(العامة)، وكل من هذه الأفكار منسجم في سائل واحد من الاستعدادات المتشابهة والاتجاهات الموحدة والأذواق المتناسبة**".[2]

أما فيما يخص العلاقة بين الهوية والثقافة فيوضّحها **عبد العزيز التويجري** بصورة أدق في قوله: "**ثمّة علاقة وثيقة بين الهوية والثقافة، بحيث يتعذر الفصل بينهما، إذ ما من هوية إلا وتختزل ثقافة، (...)، والثقافة في عمقها، وجوهرها، هوية قائمة الذات.**

وقد تتعدد الثقافات في الهوية الواحدة، كما أنه قد تتنوع الهويات في الثقافة الواحدة، وذلك ما يعبّر عنه بالتنوع في إطار الوحدة، فقد تنتمي هوية شعب من الشعوب إلى ثقافات متعددة، تمتزج عناصرها وتتلاقح مكوناتها، فتتبلور في هوية واحدة".[3]

إنّ العلاقة بين الهوية والثقافة حسب **عبد العزيز تويجري** هي علاقة تنوع وتعدّد في إطار الوحدة. وما هذه التعددية والاختلاف إلا سنّة من سنن الله الكونية في خلقه فلا عدول عنها ولا اعتراض.

---

[1]– عبد الرحمان منيف، **بين الثقافة والسياسة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المملكة المغربية، ط4، 2007، ص69.

[2]– مالك بن نبي، **شروط النهضة**، ص87.

[3]– عبد العزيز بن عثمان التويجري، **الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤيا المتكاملة، مؤتمر الإسلام والغرب في عالم متغير**، من الموقع: www.islamtoday.net

قال سبحانه وتعالى: "**لِكُلٍّ جَعَلنَا مِنْكُمْ شِرعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَو شَاءَ اللهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِنْ لِيَبلوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ فَاسْتَبِقُوا الخَيرَاتِ إِلَى الله مَرجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ**".[1]

وعليه فـ"إن التعددية الثقافية واقعة أساسية في الوطن العربي لا يجب تجاهلها ولا القفز فوقها، بل بالعكس يجب توظيفها بمنتهى الوعي والحكمة في إثراء الثقافة العربية القومية وتطويرها وتوسيع مجالها.

فالمجتمع لا يتوحد في إلغاء تنوعه، أو من خلال طغيان عصبية معينة عليه، وإنما يجد وحدته التي تستقوي بالتنوع في ولاء توحيدي جامع لن يكون إلا بالاختيار والوعي."[2]

فالتّنوع والاختلاف والتعدد رحمة و ما الوحدة والوقوف في صف واحد إلا وجه من وجوها.

3- أزمة الهوية العربية

يشعر الفرد بأزمة هوية إذا انعدم إحساسه بهويته ويرجع الأمر في ذلك لأسباب منها داخلية وخارجية، مما يؤدي إلى أزمة وعي تؤدي بدورها إلى ضياع الهوية نهائيا فينتهي بذلك وجوده.[3]

مع بداية النصف الثاني من **القرن التاسع عشر** شهد العالم مجموعة من الأحداث سواء كانت على الصعيد الاقتصادي أو الثقافي أو السياسي أو الاجتماعي أو العسكري أثّرت في حركة التاريخ، وتغير واقع كثير من المناطق والشعوب ولعل الأمة العربية كانت واحدة منها خاصة بعد لقائها مع الآخر، لقاء أقل ما يمكن أن نقول عنه أنه صدام حضاري شكّلت المنطقة العربية من خلاله مسرحا لكثير من الأحداث والاضطرابات[4] التي أفرزت العديد من الإشكاليات المعقدة أرّقت الفكر العربي آنذاك كان من أهمّها إشكالية الهوية.

---

[1]- **سورة المائدة**، الآية: 50.

[2]- حامد خليل، **مشكلة الهوية في الفكر العربي المعاصر**، من الموقع: فلاسفة العرب، صدر بتاريخ 28 ماي 1998.

[3]- ينظر، إعداد الطالب محمد عمر أحمد أبو عنزه، **واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية والإسلامية "دراسة من منظور فكري"**، رسالة ماجستير، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011، ص36.

[4]- ينظر، عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2015م، ص22، 23.

فهذه المعضلة إذا أو إشكالية الهوية، أو إشكالية البحث عن الهوية – إن صح التعبير– "ليست إلا أطروحة للتحول الحضاري والنهضة والبحث عن صياغة جديدة لتاريخ الأمم و الشعوب".[1]

وعليه، فإنّ هذا الموضوع وبطرحه على السّاحة الفكرية بشكل عام وعلى الفكر العربي بوجه خاص له علاقة لا جدال فيها بالمختلف "**الغرب**"، هذا الأخير الذي لا يمكن تجاهله أو إعفاؤه من هذه القضية وأيّ تغييب له إنّما "هو ضرب من ضياع الهوية".[2] ومنه فمعرفة "**الأنا**" وتحديدها لا يكون إلّا بوجود هذا "**الآخر**" فهو طرف مهم لا محالة.

لقد ظهرت أزمة الهوية في الفكر العربي الحديث بين خطابين متناقضين ومتنافرين بين الخطاب الأوروبي، خطاب الحاضر في بعده النهضوي، والخطاب الإسلامي خطاب الماضي في بعده القداسي، بين **الآخر/ الغرب** صاحب القوة والمعرفة والنفوذ و**الأنا/ الشرق** المنكسر والمغلوب عليه. [3]

وإشكالية الهوية بين هذين القطبين ماهي إلّا خطاب يشهد بنفسه على نفسه، فهو حافل بمفردات الغزو والاختراق والاكتساح والمحو، في وصفه للعلاقة بين الثقافة الغربية والهوية الثقافية العربية.[4]

إن "ظهور أزمة الهوية في هذه المجتمعات مقترن بدخول الحداثة إليها، والأزمة هنا مفهومة على أنّها مجرد بدء الجهد المؤلم أو المفرح في تحديد الذات وهي لم تبدأ إلّا بالحداثة أو باكتشاف الغرب، إنها إذن وظيفة هووية(identitaire) لدى طرفي الآخر: الغالب والمغلوب، لكن الفرق يكمن في كون الغالب هو المبادر والقادر على طرحها... جاعلا من هذه الوظيفة لدى المغلوب "أزمة" تدوم بدوام غلبته".[5]

فإذا كانت الهوية بالنسبة للغالب هي مجرد موضوع فإنها بالنسبة للمغلوب عليه تشكّل موضوع "**أزمة**".

---

[1]– بركات عمرو علي، **الهوية الجديدة بين مالك بن نبي وعلي عزت بيجوفيتش**، مجلة القاهرة، العدد 165، 15 أغسطس1996، ص38.

[2]– تحت إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، ص 154.

[3]– ينظر، سعيدة بن بوزة، **الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي**، دار نينوى، دمشق– سورية، ط1، 1437هـ – 2016م، ص266، 267.

[4]– ينظر، علي حرب، **حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2000، ط2، 2004، ص21 .

[5]– دلال البرزي، **الآخر: المفارقة الضرورية (صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه)** – نقلا عن– سعيدة بن بوزة، **الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي**، ص267.

"لم تكن الهوية أزمة حديثة بل لها جذورها التاريخية التي تمتد إلى عمق تكوينها الفكري والسياسي، أي منذ انهيار آخر حلم أممي إسلامي بسقوط الإمبراطورية العثمانية الإسلامية، وما شاب تطورهما من متغيرات، واختلافات عقائدية وجغرافية، وأحداث سياسية. وما انقسام المشاريع الإيديولوجية إلى قومية وأممية دينية وماركسية إلاّ مظهر واضح من مظاهر الأزمة".[1]

فبروز هذه القضية كان مع سقوط الخلافة العثمانية الجامعة للأمة الإسلامية ودخول العرب في عهد جديد هو عهد الاستعمار الأجنبي الحديث.

وفي ظل هذا المنعرج السياسي الخطير وبكل ما ترتَّب عنه من خيبات وانتكاسات "بدأت المفاهيم النهضوية بالانبثاق والتكوّن على أيدي مصلحين مثل:**(عبد الرحمان الكواكبي، جمال الدين الأفغاني، الشيخ محمد عبده، محمد رشيد رضا، بطرس البستاني، إبراهيم اليازجي، جرجي زيدان، قاسم أمين، رفيق العظم، شكيب أرسلان، أحمد لطفي السيد، معروف الرصافي، شبلي شميل، فرح أنطون، سلامة موسى)**، وفي أوجّ ذلك ظهر ما يسمى "الفكر القومي" عصر القوميات وضمن الدولة العثمانية ذاتها، إذ أن تلك القوميات التي برزت وطرحت ذاتها، وحاولت أن تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة من الانتماء

وإظهار هويتها في خطاباتها، وعملت في معظمها على فرض نفسها على الآخر". [2] "وترافق في الوقت نفسه مع ظهور القوميات ظهور حركات تحرر تدعو إلى الحرية والاستقلال[*]؛ إذ أن الإنسان العربي بدأ بالسعي لفهم الآخر والتعامل معه فكان السؤال عن الهوية "هو رد الفعل ضد "الآخر"، ونزوع حالم لتأكيد "الأنا" بصورة أقوى وأرحب".[3]

---

[1]– غريب حسن خليل، **الاختلاف حول الهوية الثقافية والهوية القومية أزمة سياسية تعيق طريق حركة التحرر العربي**، مؤتمر **(إشكالية الهوية في ظل العولمة)**، عمان، 2008.

[2]– عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، ص23، 24.

*– "فالسعي للاستقلال السياسي والتخلص من هيمنة الآخر يوازيه استقلال في الأنا والشعور بالانتماء، فكان الواقع الجديد يفرض إمكانية تبلور أفكار جديدة وخطاب جديد وعلى رأسها الخطاب القومي العربي، الذي بدأ بالظهور عند العرب، "لتكون القومية العربية استجابة لواقع موضوعي، ورد فعل على محاولات التذويب والاضطهاد العنصريين". مكي يوسف **وعي الهوية العربية من منظور تاريخي**– نقلا عن– عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، ص24، 25.

[3]– محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية العروبة والإسلام... والغرب**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1995، ط2، 1997، ط3، 2006، ط4، 2012، ص17.

"تكمن أزمة الهوية العربية في اختلاف شتى مجالات الحياة والفكر والوعي والسياسة والاقتصاد، والأهم من ذلك تشكّل رؤى إيديولوجية مختلفة بعضها مع بعض في مفهوم الهوية، إذ ظهر الخطاب الإيديولوجي في الفكر العربي المعاصر في وعي الهوية متمثلا في ثلاثة تيارات رئيسة في الوطن العربي؛ هي:

- **الفكر الديني السياسي (الإسلام السياسي)** الذي عمل على بناء دولة دينية ذات طابع إسلامي بكل اتجاهاتها.

- **الفكر القومي** الذي حمل على عاتقه قضية الأمة الدولة وفكرة العروبة.

- **الخطاب الإقليمي (القطري)** الذي يقوم على تأسيس وعي محلي يعطي كل قطر هوية خاصة مختلفة عن الأخرى، مستقلة عن غيرها، وتتميز بطابعها الخاص."[1]

أمّا القومية العربية و"كمصطلح حديث النشأة تشكل في نهاية **القرن التاسع عشر** وبدايات **القرن العشرين**، وهما العصران اللذان يطلق عليهما **عصر القوميات** التي قامت في بداياتها على مبدأ ثوري هدفه الأساسي قيام دولة عربية ذات طابع موحّد".[2]

"لقد واجهت القومية العربية في الثلاثينات والأربعينات من **القرن العشرين** "تيارات فكرية عارضت فكرة الوحدة العربية أو على الأقل شككت في إمكانية تحقيقها. كانت هناك النزعة الفرعونية في مصر والقومية السورية في الشام والنزعة الفينيقية في لبنان، وكانت هناك أيضا السياسة البربرية الفرنسية في شمال إفريقيا. ومع ذلك، فكما فشلت هذه السياسة أمام الوطنية العروبية في الجزائر والمغرب اختفت تلك النزعات الإقليمية في المشرق أمام تيار "القومية العربية" الذي انخرطت فيه الأغلبية الساحقة من سكان المنطقة العربية، خلال الخمسينات والستينات".[3]

لم تفلح محاولات التفرقة باسم تعدد الحضارات والثقافات ضمن الهوية الواحدة وباءت كلها بالإحباط والفشل أمام مبدأ القومية العربية، فلابد من أن هذه الفكرة إذا تقوم على أسس ثابتة استطاعت من خلالها أن تصمد أمام كل التحدّيات.

---

[1]- عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

[3]- محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية العروبة والإسلام ... والغرب**، ص14.

فماهي هذه المبادئ والأسس التي تقوم عليها فكرة "القومية العربية"؟

يجيب **محمد عابد الجابري** عن هذا السؤال بقوله:

"نقصد بالوعي العروبي، الوعي بالانتماء إلى "الأمة العربية"، مفهومة على أنها حقل ثقافي وإطار حضاري يتحددان بثلاثة عناصر رئيسية: وحدة اللغة ووحدة التاريخ وبصورة عامة وحدة الأهداف والمصير. مع الأخذ بعين الاعتبار التعدد والتنوع داخل الوحدة في كل عنصر من العناصر".[1]

وبهذا يلخص **الجابري** "مقومات هذا الانتماء القومي في ثلاثة عناصر فقط هي **اللغة** و**التاريخ** و**المصير المشترك** والتي تشكل أركان الهوية العربية".[2] وما يلاحظ هنا هو اختزال **الجابري** لعنصر مهم جدا من عناصر الهوية كما وأنه يُعد واحدا من أعقد مكوناتها ألا وهو عنصر "**الدين**".

إنّ "منظري القومية العربية (وضمنهم **محمد عابد الجابري**) يدركون جيدا تعقيد مسألة الهوية وموقع الانتماء الديني فيها، وهو مما يعبر عنه **الجابري** حينما يحاول تبرير أسباب حذف الانتماء الديني من محددات الوعي العروبي"[3]، حيث يقول:

"أما الدين، والإسلام بصفة خاصة باعتباره دين الأغلبية، فمع أنه مقوم أساسي للحقل الثقافي والإطار الحضاري الذين يتحدد بهما مفهوم "الأمة العربية"، فإنه أعم منهما لكونه يدخل أيضا كمقوم، على هذه الدرجة من الأهمية تلك، لحقول وأطر حضارية أخرى غير عربية(إيران، تركيا...)".[4]

هذا و يعتبر **محمد الكوخي** أن تبرير تهميش المكون الديني (الإسلام كدين للأغلبية) هنا هو "محاولة لإبعاد مكونات حضارية أخرى من هذا المجال التي تمثله فكرة الأمة وتكريس فصلها عنه (إيران، تركيا...)، لأن القبول بها ضمن هذا المجال الحضاري سينسف لا محالة فكرة العروبة من أساسها، وهي التي كانت ومنذ بداياتها الأولى محاولة لتجاوز واقع التعددية الدينية (إسلام/ مسيحية) والمذهبية (سنة/

---

[1]– محمد عابد الجابري، **يقظة الوعي العروبي في المغرب: مساهمة في نقد السوسيولوجيا الاستعمارية**. ضمن كتاب **تطور الوعي القومي في المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1986. ص33– نقلا عن– محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ص32، 33.

[2]– المرجع نفسه، ص33، 34.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– محمد عابد الجابري، **يقظة الوعي العروبي في المغرب: مساهمة في نقد السوسيولوجيا الاستعمارية**. ضمن كتاب تطور الوعي القومي في المغرب العربي، ص33.– محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، ص33.

شيعة...)، ونفي العلاقة مع الآخر التركي العثماني. لذلك كان استبعاد الإسلام كأحد المكونات الأساسية لتعريف الهوية (التي توصف هنا بكونها عربية) مسألة مصيرية للخطاب القومي العروبي".[1]

إنّ "عمليات البحث عن "أسس" تتعلق بالتراث أو الهوية أو الوطن أو الجماعة المحلية، بل وحتى صور الحنين إلى الماضي، كل هذه العمليات هي مظهر من مظاهر العولمة".[2]هذه الأخيرة التي تهدف "إلى خلق أطر تفكيكية بحيث يعرف الفرد نفسه من خلال انتمائه العرقي والنوعي والإثني. فكلما مال العالم في ثقافته ونظمه نحو الكونية كلما تحوصل الأفراد والجماعات في أطر ثقافية وعرقية، وكلما ازدادت بالتالي صور الصراع والمقاومة".[3]

"إنّ الصراعات التي تتولد من خلال العلاقة بين الأنا والآخر أو من خلال العلاقات بين الطبقات هي في جوهرها صراعات ثقافية.

إنّ الكونية بآلياتها الجديدة تؤدي إلى تضعيف الصراعات والتناقضات الثقافية في المجتمعات الطرفية بحيث تعجز هذه المجتمعات عن تطوير "**نحن**" قوي يخلق آليات معاكسة للآليات الكونية. ويصبح الحال في مجتمع كالمجتمع العربي أن تستنفذ طاقات الأمة في حوارات ثقافية فكرية حول من نحن؟ ومن نكون؟ وما علاقتنا بالغرب؟ وأيّ أسلوب أصلح لنا التراث أم الحداثة؟ و أيّ نموذج سياسي يمكن أن يحل معضلات التقدم؟ وما العلاقة بين الأصالة والمعاصرة؟ وهي صراعات تتقاطع مع الصراعات على مستوى الحياة اليومية على كافة المستويات المرتبطة بإدراك الحدود والمحافظة عليها".[4]

"لقد أثبت الواقع أنه كلما حدثت خلخلة واهتزاز في الكيان الحضاري لأمة من الأمم أو حتى لفئة اجتماعية داخل المجتمع الواحد، برز على السطح سؤال الهوية، عن الثابت والمتغير، عن الأصيل والدخيل، فتكثر الآراء وتتعدد التحليلات وتتضارب التأويلات بحسب المنطلقات الفكرية والإيديولوجية والتخصصات والغايات".[5] وهو ما شهده واقع الفكر العربي في العصر الحديث فقد أفرز الاحتكاك

---

[1]– محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، ص33، 34.

[2]– أحمد زايد، **تناقضات الحداثة في مصر**، مكتبة الأسرة، دط، 2006، ص37.

[3]– المرجع نفسه، ص113.

[4]– المرجع نفسه، ص50.

[5]– سعيدة بن بوزة، **الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي**، ص23.

بالغرب وفي ظل تلك الظروف السياسية المضطربة إشكاليات وقضايا مصيرية كان من أبرزها معضلة الهوية.

ففيما تمثلت أطروحات المفكرين العرب واتجاهاتهم الفكرية إزاء هذه المسألة؟

ثالثا/ اتجاهات المفكرين العرب في معالجة إشكالية الهوية

1-التراث

"لقد اصطلح عليه الكثيرون أنه الموروث الثقافي والفكري، والديني، والأدبي، والفني للذات العربية، وهناك من يجعله ثقافة الماضي بتمامها وكليتها".[1]

يرى "**الجابري**" أن هذه الثقافة: "**ليست بقايا ثقافة الماضي، بل هي "تمام" هذه الثقافة وكليتها: إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهن والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية**".[2]

فالتراث إذن هو موروث ثقافي وفكري قد استوفى حقّه من التمام و بلغ ذروته من الكمال على حد قول **الجابري**.

أما الموقف من التراث فقد اختلفت الآراء حوله وتعددت وجهات النظر في كيفية التعامل معه فـ"بعضها ينادي بحرقه أو قبره، وبعضها يهتف بالرجوع إليه واللّوذ به والاحتماء وثالثة تختار منه ما هو حي باق وترفض ما هو ميت أو في حكم الميت، بعض المواقف يزعم أن تخلفنا يكمن في عشقنا لماضينا وتعلقنا به، فيؤثر في سبيل التقدم الانقطاع عنه والانبتات، وبعضها الآخر يرى أنّ أصالتنا وهويتنا وقوتنا هي في هذا الماضي التليد فيدعو إلى الاتصال به والاعتصام، بعضها يعتقد أنّ التراث تاريخ، وبعضها يعتقد أنّه فوق التاريخ، وبعضها.. وبعضها..." [3]

وإلى جانب ذلك فإنّ قضية التراث العربي وفي أوجهه المتعددة "قد عوملت من كثير من المفكرين والمؤرخين والمثقفين العرب عموما، وطوال فترة تاريخية مديدة تبدأ، من حيث الأساس، بالقرن السابع

---

[1]- مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، العدد 63، 2004، ص ص70.

[2]- محمد عابد الجابري، **إشكالية الفكر العربي المعاصر**، ص25- نقلا عن- مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، ص70.

[3]- نعيم اليافي، **مرايا المتخالف مقاربة نقدية في الفكر العربي المعاصر**، ص27.

لتستمر حتى المرحلة الراهنة، (...) بكثير من التعسف و من الرغبة في إخضاعه سلبا أو إيجابا وعلى نحو مباشر ومبتذل لمصالح وحاجات سياسية عملية أو إيديولوجية نظرية أو غير ذلك من هذا القبيل."[1]

يرى "**حسن حنفي**" بأنّ التراث: "**ليس مجموعة من العقائد النظرية الثابتة، والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموع تحققات هذه النظرية في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد، وعند جماعة تضع رؤيتها، وتكوّن تصوراتها عن العالم**".[2]

ويعني ذلك أن التراث قابل للتجديد وهو يتغير بتغير الرؤى ووجهات النظر إزاءه.

كما لا يوجد اختلاف بين رأي **حسن حنفي** وبين ما يؤكده "**محمود أمين العالم**" حين يقول بأن التراث: "**لا يوجد في ذاته! فالتراث هو قراءتنا له، هو موقفنا منه، هو توظيفنا له !**".[3]

إنّ المسؤولية – في الحقيقة – تقع على عاتق من يقرأ التراث لا على التراث، وأسلوب القراءة هو الذي يعكس موقف القارئ في ذلك.

هذا، ويبرر "**العالم**" ما ذهب إليه بمنطق يرى فيه أن:

"**الموقف من التراث، ليس موقفا من الماضي، وإنما هو موقف من الحاضر ! فبحسب موقفي من الحاضر، يكون موقفي من الماضي، وليس العكس**".[4]

إنّ **العالِم** ومن خلال رؤيته هذه على حق، فإذا كان الإنسان يعيش حاضره وهو في موضع قوة تظهر على جميع الأصعدة والمستويات فذلك تأكيد فِعليّ للهوية وللذاكرة التاريخية، واعتزاز حقيقي بالتراث وبأمجاد الماضي. **وهل يوجد اعتزاز مُزيف ياترى؟**

---

[1]– طيب تيزيني، **من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي**، دار إبن خلدون، بيروت، ط2، 1978، ص5.

[2]– حسن حنفي، **التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ– 1992م، ص15.

[3]– محمود أمين العالم، **الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر**، منتدى مكتبة الإسكندرية، دط، دت، ص547، 548.

[4]– المرجع نفسه، ص548.

– نقلا عن– مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، ص79.

نعم، يوجد اعتزاز مُزيف يظهر من خلال تلك الدعوات الفارغة البالية التي لا تسمن ولا تغني من جوع، يظهر من خلال التغني بمنجزات الأولين ورفع الشعارات والاستنكار والبكاء على الأطلال دونما أيّ إنجاز عملي يثبت هذا الموقف الذي يبقى عند حدود الانفعال لا الفعل. وما أسهل ذلك.

إنّ هناك من المفكرين العرب من يثني على الاستعمار وعلى دوره في إحياء موروثنا الحضاري والفكري، نذكر منهم **محمد أركون** الذي قال في بحثه عن "**التراث: محتواه وهويته- إيجابياته وسلبياته**" أنّ الاستعمار: "**ساعد على إحياء الوعي التاريخي بالمعنى الحديث**". [1] ويشرح ذلك قائلا:

"**سبق المستشرقون في عملية إحياء التراث العربي في أوائل القرن التاسع عشر مع العلماء المصاحبين لبونابرت أثناء حملته على مصر. وكان من العوامل القوية في بث روح الحداثة العقلية في الحياة الثقافية العربية في عصر النهضة.**" [2]

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هنالك من يرى العكس بناء على أن المدنية الحديثة "**دخلت الأمم الشرقية بالحديد والنار لا بحسن التفاهم**".[3] و العامل المساعد في ذلك هو الاستشراق.

ومنه نستنتج أنّ هذا الأخير وكما يصفه **محمد الدراجي** ما هو إلاّ "**وجه الاستعمار الثقافي**"،[4] فقد أسهم في إحياء التراث العربي من أجل السيطرة والهيمنة الاستعمارية لا أكثر ولا أقل، لذلك يجب الفصل بين الباعث والحافز على إيقاظ الوعي والوعي ذاته.- حقّا - إنّ الأمر أعقد بكثير ممّا يدّعيه **أركون**. [5]

2- بين التراث و التحديث

إنّ "الخلاف بين المحافظة والتجديد، ينظر إليه على أنه دليل أزمة وضياع، لا دليل صحة ووضوح".[6]

---

[1]- محمد أركون، **التراث، محتواه وهويته-إيجابياته وسلبياته**، ضمن بحوث التراث وتحديات العصر - نقلا عن- مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، ص79.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- أحمد أمين، **الشرق والغرب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1955، ص12، 13.

[4]- محمد الدراجي، **الإسلام والغرب**، دار قرطبة، المحمدية- الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م، ص30.

[5]- ينظر، مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، ص79.

[6]- أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب- صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص284، 285.

هذا الضياع الذي يعود سببه عند المتشبثين بالماضي إلى دعوتهم بضرورة المحافظة على التراث دون الانفتاح على العصر وما فيه من مستجدات، وعلى المجددين بدعواهم إلى القطيعة مع هذا التراث والأخذ بالحداثة ومعطيات الحضارة الغربية.

وبين هذا وذاك يرى "**الطهطاوي** أن الرافضين لأخذ هذه الحضارة واهمون لأن الحضارة دورات متلاحقة، ومتعاقبة تنتقل من مجتمع لآخر، والمجتمع الذكي هو الذي يعرف كيف يأخذ من الحضارة السابقة، ويبني حضارة خاصة به وهذا ما فعلته أوروبا التي استطاعت أن تبلور الحضارة العربية الإسلامية التي كانت رائدة، على نمطها، وبنت لنفسها حضارة خاصة بها، لأنّ التمدن ليس حالة فطرية للإنسان، وإنما هو جهد المطالعة". [1]

ويتفق **خير الدين التونسي** مع **رفاعة الطهطاوي** في "ضرورة الاقتباس والأخذ مما توصل إليه العقل الإنساني، أي الأخذ عن الحضارة الغربية، لأنها هي النموذج المتطور في عصره، فيما أنتجه العقل الإنساني". [2]

كما ويتفقان كذلك في دعوتهما إلى الخروج بالبلاد الإسلامية من عزلة القرون الوسطى، وكسر حاجز العزلة عن الحضارة الحديثة، ووجوب التّتلمذ على الحضارة الأوروبية فيما لا يتعارض مع أصول الشريعة الإسلامية.[3]

هنالك من النقاد من يعتبر أن "اللجوء إلى الماضي نوع من التسلح، ونوع من العزاء. بل كان هذا اللجوء، على الصعيد النفسي، تعويضا عن تراجع الحاضر أو سقوطه".[4]

---

[1]– فهمي جذعان، **نظرية التراث**– نقلا عن– إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث(دراسة فكرية فلسفية)**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1999، ص150،151.

[2]– عبد المجيد تركي، **قضايا ثقافية من تاريخ الغرب الإسلامي**– نقلا عن– إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث دراسة فكرية فلسفية**، ص159.

[3]– ينظر، محمد عمارة، **العرب والتحدي**– نقلا عن– إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث دراسة فكرية فلسفية**، ص538.

[4]– أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب– صدمة الحداثة**، ص275.

لكن المنطق يقول أنه لا قدسية للتراث "فهو ليس كاملا، ولا مقياسا مطلقا، ولا حاكما، وغير ملزم. إنه حقل ثقافي عمل فيه وأنتج بشر مثلنا، يصيبون ويخطئون، يبدعون ويبتدعون. والحكم لهم أو عليهم يعني حكما على نتاجهم المحدد أو له، ولا يعني الحكم على الشخصية العربية، أو لها". [1]

فالتراث هو من صنع البشر يحتمل الصواب وليس منزّها عن الخطأ.

يرى **محمد عابد الجابري** في ذلك "أن التراث يجب أن يفهم بمنظور تاريخي يرتبط في آخر الأمر بأفق توقعنا المستقبلي، ويرى أنّ المهمة الأساسية للتخلص من التراث بطريقة صحيحة هي أن نمنع التوتر بين الماضي والمستقبل أو التراث والمعاصرة عن أن يتحول وينحل إلى انشقاق مطلق أو سيطرة مطلقة للأول على الثاني. فمن دون تراجعية إلى الماضي نحرم من ذاكرتنا، ومن دون نظرة تطلعية نحرم من أحلامنا. وبوجيز العبارة، فإن **الجابري** لا يريد أن يكون الماضي أو التراث سلطة قامعة أو مقموعة، بل انفتاحا على المستقبل".[2] فلا إفراط في ماضينا ولا تفريط في حاضرنا.

يقول **الجابري:**

"**إن المسألة هنا ليست مسألة إحلال الماضي محل الحاضر أو القديم محل الجديد، بل هي أولا وأخيرا إعادة بنينة الوعي بالماضي والحاضر والعلاقة بينهما**".[3]

"إن مشروع **الجابري** الحداثي، أو عمله التخطيطي، لا يقطع الصلة مع الماضي، ولا ينظر إلى الماضي بوصفه احتكارا للحقيقة أو نصبا فخما في ما وراء الزمان والمكان، بل هو بناء يتطلب إعادة تأويل مفتوحة".[4]

و"تأويل التراث وإعادة قراءته تتحدد مشروعيتهما في توجيه الصراع الحضاري والاجتماعي، وبالتالي، فلا معنى لقراءة تراثية للتراث، كما أنه من غير المجدي إجراء الصراع خارج أرضية التراث الذي

---

[1]- المرجع السابق، ص277، 278.

[2]- أحمد برقاوي وآخرون، **التراث والنهضة قراءات في أعمال محمد عابد الجابري**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، دط، دت، ص153.

[3]- محمد عابد الجابري، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 1989، ط2، 1990، ص38.

[4]- أحمد برقاوي وآخرون، **التراث والنهضة قراءات في أعمال محمد عابد الجابري**، ص153.

مازال المقوم الأساسي في هوية الأمة ومحدد سلوكها". [1]

إنّ "واجبنا المشترك نحو تراثنا أن نستلهمه لا أن نستبدله، أن نبني عليه وننطلق منه، وأن نتخذ من الإيمان الواعي به حاضرا آمنا ومستقبلا زاهرا ." [2]

أما موقف **حسن حنفي** من التراث القديم فيتلخص في المقتضيات التالية:

- "تحويل الفكر إلى واقع والتراث إلى حياة والفلسفة إلى رسالة والعلم إلى قضية.

- نزع سلاح التراث من أيدي الخصوم في الداخل والخارج (إبراز نشأة تراث السلطة وكيف تم تهميش تيار المعارضة).

- إبراز تراث الشعب، تراث المصلحة.

- "وقف التغريب" لدى الفئة المثقفة التي انفصلت عن التراث لأنه لم يلب حاجاتها.

- محو التفرقة بين الخاصة و العامة، بين ثقافة الخاصة وثقافة الجماهير.

- تجنيد الجماهير "لأخذ مصيرها بيدها لتحقيق التحالف بين سلطة العنف وسلطة الثقافة". [3]

أما موقفه من التراث الغربي فيتضح من خلال تلخيصه أسس التغريب في العناصر التالية:

- اعتبار الغرب النمط الأوحد لكل تقدم حضاري.

- النظر إلى الغرب كممثل للإنسانية جمعاء، بحيث تكون أوروبا الحلقة المركزية فيه.

- اعتبار الغرب المعلم الأبدي، وباقي أطراف العالم في موقع الهامش إزاءه.

- رد كل إبداع ذاتي لدى الشعوب غير الأوروبية إلى الغرب.

- أثر العقلية الأوروبية على أنماط التفكير عامة، وعلى كل عقلية ناهضة.

---

[1]- أحمد عبد الحليم عطية، **جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي**، دار عبد ربه للطباعة، ط1، 1997م، ص31.

[2]- المرجع نفسه، ص81.

[3]- حسن حنفي "**موقفنا الحضاري**" ص28، 29. انظر أيضا "الضباط الأحرار أم المفكرون الأحرار"، "قضايا عربية" السنة "6" العدد"5" (ايلول/ سبتمبر 1979) - نقلا عن- أحمد عبد الحليم عطية، **جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي**، ص25، 26.

– تحويل ثقافتنا إلى وكالات حضارية وامتداد لمذاهب غربية.

– إحساس الآخرين بالنقص أمام الغرب.

– خلق بؤر وفئات ثقافية معزولة لدى الشعوب غير الأوروبية بحيث تكون مناصرة للغرب وجسرا لانتقاله".[1]

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ **الجابري** يتفق مع **حنفي**، في أنّ "إلغاء التراث بالسكوت عنه أو القول المجاني "فلنلق به إلى البحر" لا يقدمنا في شيء أبدا. لا تنوير ولا تحديث ممكنين بدون ترتيب لهذه العلاقة مع التراث وتنظيمها–أي بنقلها إلى مستوى الوعي".[2]

كما ويتفق كل منهما على "أهمية التراث في مجتمعاتنا، وعلى أن أي محاولة للنهضة لا يمكن أن تنجح إذا تجاهلت تراث هذا الشعب، ... إن عملية التراث – لدى **حنفي** – قد قامت على ربط التراث بمشكلات الواقع، واستغلال هذا التراث باعتباره مخزونا نفسيا عند الجماهير، وبالتالي فإن رؤيته للتراث قد قامت على بعد نفعي، وهو ضرورة استغلال هذا التراث بطريقة عملية في تحقيق أغراض الواقع، إلا أن **الجابري** قد اتجه إلى تحديث التراث وذلك عن طريق ربط التراث بقيم الحداثة، مثل العقلانية والديمقراطية والنقدية، ومحاولة السعي لتأصيل هذه القيم داخل التراث".[3]

لقد علمنا سابقا أنّ الهوية ليست مفهوما ثابتا، بل هو قابل للتجديد والتغيير، والتراث هو الذاكرة التي تعكس هوية الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو قابل للتجديد والتغيير بما يوافق الخصوصية الفردية والجماعية.

إنّ الاتجاهات أو التيارات التي يمكن رصدها والمقارنة بينها في الخطاب النهضوي العربي لا تختلف في همومها ومضمونها ولغتها إلا باختلاف موقعها على المحور، فما كان في الوسط فهو توفيقي، وما كان في أحد القطبين فهو إما سلفي. وإما عصراني(ليبرالي).[4] وهوما يؤكده **عباس محمود العقاد** حين يقول:

---

[1]– المرجع السابق، ص26، 27.

[2]– سعيد بنسعيد "**الإيديولوجيا والحداثة**"، **قراءات في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1987، ص74.

[3]– أحمد عبد الحليم عطية، **جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي**، ص106.

[4]– ينظر، محمد عابد الجابري، **الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ص38.

نحن "**تواجه الحضارة الأوروبية بالنزعتين معا أو نتوسط بينهما، تارة مع المحافظة وتارة مع التجديد، ومن لم يتوسط منّا تشبث بالمحافظة حتى الجمود أو اندفع مع التجديد حتى أصبح كالمنبتِّ عن طريق، وأحسب هذه النزعات جميعا كانت على اختلافها الذي نشهده اليوم في تاريخ كل دعوة ومواجهة كل تغيير**".[1]

فا**لعقاد** يرجع هذا الاختلاف إلى الطبيعة البشرية حين يصطدم واقعها بأي تحول تاريخي وحضاري. على خلاف **علي الدين هلال**، و**نيفين مسعد** اللذان يؤكدان في حديثهما عن أزمة الإيديولوجيا في النظم العربية أنها تلفيقيّة حيث تسعى إلى المزج بين أكثر من إيديولوجيا وتأخذ من مصادر مختلفة، مما يجعلها تتسم بالتناقض وعدم الوضوح.[2]

إن حل التلفيق حسب **زكي نجيب محمود** "يطمح إلى "**أن يجمع طرفين، يكادان يكونان متضادين، في صيغة حياتية واحدة**". ومنها أيضا أنه مغرق في السذاجة السطحية؛ لأن أصحابه يحاولون دعوتنا إلى الأخذ بالمنجزات الحضارية الغربية المعاصرة دون أن نأخذ بالأسس الفكرية والثقافية التي قامت عليها تلكم المنجزات، وهذا مما لا يكون؛ لأن مثل هذا الأخذ المبتور لن يورثنا إلا المزيد من التبعية والتهميش الحضاريين ما دمنا نختار، متعمدين، عدم الاتصال بالأسباب التي أورثت الآخرين منجزاتهم الباهرة. ومن هذه الاعتراضات كذلك أن هذا الحل الميسور نظريا متعسر التطبيق عمليا، إن لم يكن متعذرا أساسا. والسر في هذا هو أنه سيقود أصحابه المنادين بالتوفيق إلى الوقوع، لا محالة، في التلفيق، أي محاولة الجمع بين أطراف متنافرة لا تجمع بينها أية صيغة حضارية جامعة أو نظرة إنسانية كلية في إطار متحد من جهة الشكل الخارجي واللبوس المظهري فقط، أما في الباطن والجوهر فسيبقى التنافر قائما، بل لن تزيده محاولة التلفيق هذه إلّا تأججا واحتداما".[3]

لقد "حاول مفكرو النهضة التوفيق بين الماضي والمستقبل: الماضي العربي الإسلامي الذي يقرؤون صورته النموذجية في التراث، والمستقبل العربي الذي يقرؤون صورته النموذجية في علوم الغرب وتقنياته

---

[1]- عباس محمود العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، ص278.

[2]- ينظر، هاني الجزار، **أزمة الهوية والتعصب(دراسة في سيكولوجية الشباب)**، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1432هـ-2011م، ص55.

[3]- إحسان بن صادق اللواتي، **نظرات ثقافية**، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط1، 1429هـ- 2008م، ص 11، 12.

ومؤسساته. لقد ركدت هذه المحاولات التوفيقية في النقطة التي بدأت فيها. وما كان لها إلا أن تركد، لأن التوفيق يوقف التاريخ ويلغي التطور".[1]

يقول **محمد عابد الجابري:**

"**ويأتي الموقف التوفيقي ليحاول الجمع بين "الحسنيين": بين "أحسن ما في النموذج العربي الإسلامي و "أحسن" ما في النموذج الأوروبي، ناسياً أو متناسيا أن "أحسن" ما في النموذج الأول هو ما يتبناه السلفي وإن "أحسن" ما في النموذج الثاني هو ما يتبناه الليبرالي**".[2] وهل هذا الاتجاه سيقود في النهاية إلى الحل المنشود؟.

إنّ المشكلة في نظر **مصطفى بيومي عبد السلام** "ليست مشكلة أصالة ومعاصرة أو تراث وحداثة أو شرق متخلف وغرب متقدم... وإنما المشكلة تكمن – كما وصفها "**علي حرب**" – " **في الدرجة الأولى في فقدان الفكر لقوته وفاعليته. تجلّى ذلك في عدم القدرة على تحويل المعرفة بالتراث، قديمه وحديثه، من معرفة ميتة إلى معرفة حية، كما تجلى أيضا في عدم القدرة على إنتاج حقائق جديدة حول وقائع العالم المعاصر، أو على تكوين ميادين علمية تغطي معرفيا ممارسات وأنشطة تتنوع وتتشعب استمرارا**".[3]

إن "إشكالية الهوية العربية حاليا كما يذهب المفكر والكاتب المغربي **عبد الله بلقزيز** نكوصية بطبيعتها وغير قادرة على تزويد صاحبها برؤية تاريخية فاعلة. إنها لا تنطلق من السؤال كيف أقتحم وأصنع وأتقدم وأجابه التحدّي من دون رجوع إلى مواقع خلفية؟ بل تنطلق من السؤال.. كيف أحفظ ذاتي من التبديد، وكيف أصونها مما قد يستهدف تغيير جوهرها الذي تقوم وتقوم عليه؟ ومن الطبيعي أن مثل هذا السؤال الأخير يضع صاحبه أمام الجواب الوحيد.. الدفاع عن الذات. ومادام المدافع في موقع ضعيف في التوازن، فإن دفاعه يكون أشبه بالقتال التراجعي إلى القواعد الخلفية. أي يصبح انكفائيا ومتشرنقا على النفس متوسلا بماض مرجعي"..[4]

يفترض أن يكون "الارتباط بالجذور عقيدة وتراثا وتاريخا، لا يعني عدم الارتباط بين الإنسان وعصره، تحت دعوى الاستمرار على نهج الأجداد، ولكنه يعني الحفاظ على الثوابت التي هي من عموم الهوية

---

[1]– محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص104.

[2]– محمد عابد الجابري، **الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية**، ص35، 36.

[3]– علي حرب، **أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وسجالية**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994، ص82، 83.

[4]– أسامة الألفي، **الهوية القومية في الشعر العراقي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص

مع مواكبة العصر، وإضافة ذاتية إلى الهوية لإثرائها من ناحية، ولضمان استمراريتها من ناحية أخرى، لأن مواكبة العصر تحمي الهوية من الذوبان في الثقافات والحضارات الأقوى صوتا والأكثر عتادا".[1]

فـ"من الضروري تخليص الهوية من المقدس وفتحها على التاريخ وقبول الآخر وتنمية ثقافة العيش معا والبحث في أسباب "الاستقلال المصادر"... والعمل على الخروج من ثقافة الإقصاء والتهميش والقسمة، إلى ثقافة الحوار واحترام الاختلاف وتأسيس قيم العيش معا".[2]

إنّ الانشطار بين التراث والحداثة يؤدي إلى "تخليق ما يطلق عليه **شايغان** "الذات المبتورة" التي تتحول إلى حقل اختلالات معرفية ونفسية وجمالية على كل المستويات في ذوات الأفراد، والطبقات، والجماعات المهنية وأشكال الخطاب، وتتبدى في تخلّف الوعي، والفصام المعرفي، والرغبة في التفرنج والرغبة في التأسلم، وخلط القدسي خلطا بارعا إلى درجة ضللت الذوق وشوهته، وتذكير النموذج الأنثوي، وخفض الحداثة إلى مستوى العالم السري للأفراد أي العالم غير المرئي."[3]

فالصراع بين التراث والحداثة إنما هو صورة حية من صور التراجع والتخلف وحالة من التأزم الحضاري والتفكك الأممي.

يرى **محمد عمارة** "أن الأمم الشرقية، أمامها أمران لا محيص عنهما:

إما أن تجري مع المدنية الغربية، وهذا الطريق ليس مأمونا، وإما أن تحفظ لنفسها مدنية تصل فيها الماضي بالحاضر، مع التحوير الذي يقتضيه الزمن، فتحفظ لنفسها شخصيتها، وتستطيع أن تجاري (تسابق) الغرب، بدلا من أن تجري وراءه".[4]

ويضيف أنه "**يجب الاعتراف بأن حاجتنا إلى أوربا الآن كبيرة، ولكن هذا ليس معناه تضحية تقاليدنا القومية وإدخال مدنية غريبة عنا في بلادنا الشرقية فنعدم بذلك روحنا القومية، فإن الذي يربط**

---

[1]- المرجع السابق، ص21-22.

[2]- الزواوي بغوره، **الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس(في التاريخ والهوية والعنف)**، دار القصبة، حيدرة – الجزائر، دط، 2003، ص138.

[3]- أحمد زايد، **تناقضات الحداثة في مصر**، ص120.

[4]- محمد عمارة، **المشروع الحضاري الإسلامي**، دار السلام، مصر، ط1، 1429هـ-2008م، ص89-91.

الأمة برباط قوي هو الماضي، ولن تستطيع أمة أن تتخلص من ماضيها إلا تاهت في ظلمات لا تهتدي فيها".[1]

يؤكد **محمد عمارة** من خلال هذا القول أنه لا يمكن بأية حال من الأحوال الاستغناء على الماضي من أجل بناء الحاضر والمستقبل، وإذا حصل ذلك عند أيّ أمة وخاصة عند الأمم الشرقية فلن تحصد إلا التشتت والضياع والخذلان.

وبناء على هذا فقد علم الشرقيون أن الحضارة الأوربية "لا تؤخذ بنصها جملة واحدة أو تنبذ بنصها جملة واحدة، ولا ضير من تنقيحها وتعديلها على حسب الأقاليم والبيئات".(*)[2]

إن المنبهرين بالآخر والذين يدعون بالأخذ عنه كل شيء هم دعاة التغريب والمقصود بالتغريب هو "أخذ الغرب نموذجا في الفكر والحياة اليومية في الثقافة واللغة واللباس والمنظور، فهم مصدر العلم، ونموذج الحداثة منذ فجر النهضة العربية الحديثة. فكان وراء التحديث في عصر **إسماعيل** حتى "**مستقبل الثقافة في مصر**" **لطه حسين**. وبالمقابل فقد أنشأ رد فعل عليه في التمسك بالهوية. وظهر نموذج التواصل مع الماضي بدلا من الانقطاع عنه كما فعل الغرب. ومن الكتّاب الذين برزوا في هذا الاتجاه حينها **توفيق الحكيم** لما كتب "**عصفور من الشرق**". كما كتب **محمد الغزالي** "**ظلام من الغرب**". و من جهة أخرى أراد **علي عبد الرزاق** فصل الدين عن الدولة أسوة بالغرب في "**الإسلام وأصول الحكم**"، وتقليدا للثورة الكمالية في تركيا. فرد عليه **محمد رشيد رضا** في "**الخلافة أو الإمامة العظمى**" في نفس العام لإحياء الخلافة الإسلامية بعد سقوطها عام 1924 بعد الثورة الكمالية في تركيا عام 1924.[3]

لقد كانت مهمة المصلحين عويصة، فإلى جانب وقوفهم في وجه الآخر كانوا يقفون كذلك في وجه الدعاة لهذا الآخر الذين هم من أبناء جلدتهم وهو ما زاد الأمر تعقيدا، فالمسؤولية أمامهم كانت شاقة ولولا اعتصامهم بالعروة الوثقى لانفلتت الأمور وانقضت إلى ما لا يحمد عقباه.

---

[1]– المرجع السابق.

*– "فالأوربيون قد أفادوا من الفلسفة الهندية والصينية " شوبنهور" و" نيتشه"، وحتى من الثقافة العربية والشعر العربي "جوته" و "هايني". ولكنهم طبعوه بطابع فنهم وتفكيرهم، ذلك أن حب المعرفة والاستطلاع لا يمكن أن يسمح لرجال الفكر الحقيقيين بالاقتناع بلون واحد أو الوقوف عند حد معلوم". توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص89.

[2]– عباس محمود العقاد، **على الأثير**، دط، دت، ص 137.

[3]– ينظر، حسن حنفي حسنين، **الهوية**، ص33.

ومع ذلك ورغم هذه التبعية المفرطة من قبل هؤلاء فإنّ الآخر لا يعترف بهم ولا بتأييدهم، قد يدعمهم – صحيح– كي يضمن شقاق ذات البين واستمرار النزاعات الداخلية، ولكن لا يعتبرهم جزءا منه، لا يمنحهم هويته. وبهذا الصدد يقول **عباس محمود العقاد:**

"**ومهما يبلغ من ولع أبناء هذا العصر بثقافة الغرب، في وجه ثقافة العروبة، فإن الغرب لا يحسبنا منه، ونحن لا نحسب أنفسنا من الغرب**".[1]

وعليه يقدم **الحكيم** توضيحا يبين فيه كيفية التعامل مع الغرب فيقول:

"**تأخذ ما في رؤوسهم، وندع ما في نفوسهم؛ إحساسنا ملكنا، وإحساسهم ملكهم؛ فالشعور طابع شخصي، لا ينقل ولا يستعار، ولكن المعرفة ملك مشاع، ومتاع يداوله الجميع !..**

إنما ثقافة كل أمة ملك البشرية كلها، لأنها خلاصة تفكير البشرية جمعاء !.. ثقافة أي أمة، ليست سوى "عسل"، استخلص من زهرات مختلف الشعوب، على مر الأجيال، فليكن همنا جني العسل دون النظر إلى جماعات النحل !.. وهل من العقل إذا لدغتنا جماعة من النحل أن نقاطع عسلها؟" [2]

فالقطيعة مع الآخر ليست حلاّ مطلقا، وإنما الحل يكمن في حسن الاختيار فيما يجب أخذه أو تركه.

لقد كان من متطلبات الحداثة تجاوز "الفهم التراثي للتراث" إلى فهم حداثي، إلى رؤية عصرية له. لأنّ الحداثة لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بـ "المعاصرة"، أي مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي.[3]

وبذلك نساعد على تطور الفكر والعمل على ذلك دائما لا يعني كما يقول **أمبرتو إيكو:** "**رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل معرفة ما يمكننا أن نقوله الآن،،، بناء على ما قيل سلفا**".[4]

---

[1]– عباس محمود العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، ص264.

[2]– توفيق الحكيم، **فن الأدب**، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص116.

[3]– ينظر، محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، ص15، 16.

[4]– أمبيرتو إيكو– نقلا عن– سعيد يقطين، **الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)**، ص16.

وعلى مستوى الفكر العربي يقول **طه حسين** في كتابه "**مستقبل الثقافة في مصر**":

"**فنحن بين اثنتين: إما أن ننكر ماضينا كله ونجحد أسلافنا جميعا ونرفض مجد المسلمين الذين أسّسوا الحضارة الإسلامية وما أظننا مستعدين لشيء من هذا، وإما أن ننهج نهجهم ونذهب مذهبهم ونأخذ بأسباب الحضارة الأوربية في قوة، كما أخذوا هم في قوة بأسباب حضارة الفرس والروم.**" [1]

كما يدلي برأيه قائلا: "**أنا لا أدعو إلى أن ننكر أنفسنا، ولا إلى أن نجحد ماضينا، ولا أن نفنى في الأوربيين. وكيف يستقيم هذا وأنا إنما أدعو إلى أن نثبت لأروبا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكلنا؟!**"[2]

ف**طه حسين** ومن خلال تصريحه هذا ينفي دعوته إلى الاغتراب والانسلاخ عن الذات، بل ويؤكد ضرورة التشبث بأصالتنا والمحافظة عليها ومنعها من الذوبان في الآخر.

لقد درس الفكر العربي الحديث قضايا الأمة ومشكلاتها، هاته القضايا التي بقيت تطرح إلى حد الساعة، وهذا – طبعا– لا يعني أنّ المفكرين العرب عجزوا عن حلها، ولكنهم في حاجة إلى حلول جادة منبثقة من رؤى عملية وواقعية. يقول **الجابري** في ذلك:

"**نحن في حاجة إلى مراجعة مواقفنا، في حاجة إلى رؤية جديدة شمولية واعية تتخطى الحواجز المصطنعة، وتتجاوز الدوائر الوهمية، وتنظر إلى الأجزاء في إطار الكل وتربط الحاضر بالماضي في اتجاه المستقبل، رؤية يتحدد بها وفيها كل من الموقف والمنهج.**" [3]

ويضيف أنّ "**كل ما يستلزمه الأمر هو الكشف عن بنية العقل العربي وإزالة العقبات الفكرية التي تقف في طريق انطلاق الجديد فيه.**"[4]

"ويستند جوهر رأي **برهان غليون** هنا على الفكرة القائلة بأن عدم حسم الصراع بين الحداثة والتراث قد سدّ الأفق أمام الحداثة، بل أنّ ظهور الحوار ذاته هو تعبير عن انسداد أفق التغيير الحضاري، ولقد خلق هذا الوضع أزمة "هوية" فالأصل في أزمة الهوية هو إخفاق الحداثة في تحقيق النهضة أو المعاصرة

---

[1]– طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر**، ص46، 47– 49.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، ص37.

[4]– هشام غصب، **هل هناك عقل عربي؟ قراءة نقدية لمشروع محمد عابد الجابري**، دار التنوير السلمي، عمان – الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، دت، ص165.

أو الفاعلية بقدر ما بقيت هذه الحداثة تشكل تنكرا للذات، وليس مصدر التنكر بالذات جهل التراث ولا غيابه وإنما التهميش الحضاري الذي يمارسه صعود ثقافة جديدة إلى مستوى العالمية على بقية الثقافات فيزيحها من حقل المبادرة والفعالية".[1]

أما بخصوص الجهود المبذولة من طرف المفكرين العرب في العصر الحديث فرأي الباحث فيها من رأي **إسماعيل زروخي** حين قال: " **إليهم يرجع الفضل في ظهور الحركات الوطنية التحررية في المجتمع العربي الإسلامي التي حملت فيها لواء المقاومة ضد الاستعمار الذي تحكم في مناطق عديدة من العالم العربي الإسلامي فكانت من نتاج تلك الحركات الوطنية أن حققت ما كانت تصبو إليه وهي تحرير الوطن من الاستعمار**".[2]

[1]– أحمد زايد، **تناقضات الحداثة في مصر**، ص119.

[2]– إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث دراسة فكرية فلسفية**، ص558، 559.

المبحث الثالث: أزمة الهوية في المسرحية

أولا/ صراع الهوية في مصر:

"لقد كانت تتصارع حول(الهوية) المصرية عدة تيارات كان أظهرها تياران:

- تيار الجامعة الإسلامية الذي كان تابعا للجامعة الإسلامية.

- وتيار الوجود القومي المصري الذي كان تابعا للقومية المصرية".[1]

هذا وقد شهدت الفترة منذ بداية ثلاثينيات القرن العشرين –خاصة– صراعا حادا بين أصحاب الاتجاه العربي والاتجاه العلماني، وفي عام**1933** تحديدا بدأت أول معركة حول العروبة بمفهومها السياسي الحديث بين عدد من المثقفين العلمانيين وأبرزهم **طه حسين**، وقد شارك فيها معه فيما بعد **حسن صبحي ومحمد كامل حسين وسلامة موسى**، في حين وقف في المعسكر الآخر **عبد الرحمان عزام وزكي مبارك وحب الدين الخطيب** وغيرهم. ولم تلبث أن تبلورت هذه المعركة مرة أخرى بشكل أكثر حدة في عام **1938** حين اتخذت شعارات سافرة حول الفرعونية والعروبة، وكان أسلحتها في الطرف الأول كتاب **مستقبل الثقافة في مصر لطه حسين**، أما بالنسبة للطرف الآخر فقد تمثلت أسلحته في جملة من المقالات الملتهبة التي كتبها **عبد الرحمان عزام** و**مكرم عبيد** و**أحمد حسين** و**ساطع الحصري** و**توفيق الحكيم**.[2]

"عندما جاء الاستعمار إلى مصر أراد عزلها وإخراجها عن الدائرة الإسلامية، فطرح شعار "مصر للمصريين"، وأخذ ينادي بالفرعونية، ونشط لكي يجعل لمصر من الفرعونية حضارة؛ ليصرف المسلمين في مصر عن الاعتزاز بحضارتهم الإسلامية إلى الاعتزاز بالحضارة الفرعونية، وأخذ يحرك المشاعر، ويعمق الأحاسيس تجاه هذه النزعة الجاهلية، وجعلها أساسا للأدب والفنون والأزياء والشارات، وضخم

[1]– مصطفى عبد الغني، **الاتجاه القومي في الرواية**، عالم المعرفة، دط، 1994، ص243.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص245.

الغرب هذا التراث عن طريق الجامعات والصحافة، والتماثيل التي أقامها في ميادين المدن المصرية".[1]

لكن – وعلى الرغم من كل ذلك– فإن الدعوة إلى الفرعونية لم تلق الآذان المصغية لدى الكثير من المفكرين والأدباء نذكر منهم **محمد حسين هيكل** الذي يقول في مقدمة كتابه "**في منزل الوحي**":

"**وانقلبت ألتمس في تاريخ الفراعنة ما قد يصلح لنهضة... فرأيت أن تاريخنا الإسلامي هو وحده البذر الذي ينبت ويثمر، ففيه حياة تحرك النفوس وتجعلها تهتز وتربو**".[2]

ف**محمد حسين هيكل** لا ينفي انتماء مصر إلى الحضارة الفرعونية ولكنه يؤكد على أن تاريخها الإسلامي هو الأنفع والأصلح من أجل بناء مصر جديدة نامية ومزدهرة.

أما **أنور عبد الملك** فيرى: "أن هذا الوطن قبل كل شيء مصري نابع من عظمة مصر الفرعونية والعصر الإسلامي في حدود اقتفائه لأثرها، فالوطن إذن هو أرض مصر منذ الفراعنة حتى **محمد علي**".[3]

ف**أنور عبد الملك** وبهذا الرأي يجمع بين الحضارتين وهما معا يمنحان لأرض مصر معنى "**الوطن**".

إنّ "لكل بلد عربي تاريخه الخاص به قبل الإسلام. كتاريخ الفراعنة في مصر. وتاريخ البابليين والأشوريين والآراميين في العراق وبلاد الشام. لكن اندماج العرب جميعاً في التاريخ الإسلامي جعل الحقبات التاريخية قبل الإسلام تاريخاً للعرب جميعاً. فكأن التوحد التاريخي بعد الإسلام صار توحيداً تاريخياً قبل الإسلام".[4]

إنّ "الحضارات إنما تقوم على الحضارات، وهيكل الحضارة القائمة إنما ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة".[5] وأي استقصاء أو تجاهل لمرحلة تاريخية تعود إلى الماضي القريب أو البعيد إنما هو إلغاء للذاكرة الجمعية وخرق للهوية.

---

[1]– جاسم بن محمد بن المهلهل الياسين، **الهوية الإسلامية**، مؤسسة السماحة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1433هـ-2012م، ص171.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– أنور عبد الملك، **نهضة مصر**– نقلا عن– إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث دراسة فكرية فلسفية**، ص346.

[4]– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص16.

[5] – توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص92.

وعلى ذكر الهوية نذكر **مصر** هذا البلد الذي يحظى بـ"تعددية خاصة، لذلك تخضع هويته لسبيكة متداخلة من الرؤى والأحاسيس، لكن الرؤية الأساسية هي الرؤية الدينية، والبعد الديني متقدم على غيره من أبعاد الهوية، وتأتي بعد الرؤية الدينية الفكرة المصرية الفرعونية التي يتبناها بالأساس الأقباط، وبعد ذلك تأتي الفكرة القومية".[1]

لقد "أخذ عن **يونج** أن الإنسان لا يحمل في عقله أشياء اكتسبها في حياته أو حياة آبائه وأجداده فقط، بل ويحمل أفكارا وعادات تعود إلى البدائية الأولى حيث كان إنسان الغابة وحيث لا تزال بقايا عقلنا البدائي تحتفظ بها رغم ملايين السنين من التطور والتغير والتاريخ". [2]

إنّ من خلال هذا الكلام والذي إذا أسقطناه على الإنسان المصري تحديدا نجد أنّ تركيبة شخصيته ومميزاتها تعود جذورها إلى آلاف السنين، أو قل إلى الحياة البدائية الأولى.

أما فيما يتعلق بالثقافة المصرية فهي عبارة عن مستخلص لمزيج من الحضارات التي عرفتها أرض مصر منذ الأزل. يقول **طه حسين** في ذلك:

"**إذا أردت أن تحلل الثقافة المصرية إلى عناصرها الأولى فهذه العناصر بينة واضحة: هي التراث المصري الفني القديم، وهي التراث العربي الإسلامي، وهي ما كسبته مصر وتكسبه كل يوم من خير ما أثمرت الحياة الأوربية الحديثة. هي هذه العناصر المختلفة المتناقضة فيما بينها أشد الاختلاف و التناقض**".[3]

من خلال هذا القول نجد أن **طه حسين** قد حدد مصادر الثقافة المصرية وقسمها إلى ثلاثة أقسام:

- **القسم الأول:** هو التراث المصري القديم

- **القسم الثاني:** يتمثل في التراث العربي الإسلامي

---

[1]- نادية مصطفى، ماجدة إبراهيم، أسامة مجاهد، **دوائر الانتماء وتأصيل الهوية**، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة- مصر، ط1، 1434هـ-2013م، ص49.

[2]- محمد شبل الكومي، **النظريات الأدبية- دراسة في الأدب المصري المعاصر**- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2003، ص302.

[3]- طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر**، ص294

– **القسم الثالث:** هو ما تثمره الحضارة الأوروبية الحديثة. وهو الرأي الذي يؤكده **محمد شبل الكومي** حين يوضح أن ثقافة مصر إنما هي ثلاثية الجذور:

أولا: الثقافة المصرية الفرعونية

ثانيا: الثقافة العربية الإسلامية

ثالثا: ثقافة البحر المتوسط واليونان وما وراء غرب أوروبا.[1] هذه الأخيرة "التي أضافت إلى ملامح الحضارة والثقافة المصرية، ولكنها لم تطمس معالمها الأصيلة الفرعونية والعربية، وإنما أضافت إليها ما أثراها على مر الزمن وعلى طريق المستقبل". [2]

هذا، وبالنسبة لموضوع الهوية فهو بشكل عام موضوع ذو أهمية وحساسية بالغة، وقد كان تأثيره على صعيد الفكر والأدب بارزا، إضافة إلى ظهور فروع معرفية تخصصت في الهوية وأبعادها وأسئلتها وقضاياها في شتى مجالات الحياة، وكان نصيب الأدب وافرا من هذا الاهتمام.[3] تماما مثلما حظيت به الهوية المصرية من اهتمام على مستوى الأدب الحديث في أوائل القرن العشرين، وقد تجسد ذلك فعليا من خلال العودة الجادة إلى الموروث الفرعوني الذي اعتمد عليه الكثير من الكتاب منهم **نجيب محفوظ،** "فقد كان بالنسبة له المعين الحقيقي الذي استمد منه التفسير الوجداني للشخصية المصرية المعاصرة، حيث إن الارتباط بالموروث الفرعوني والقبطي والإسلامي والحديث كان الأساس الذي قام عليه الوجدان الجمعي للشعب المصري، كما أنه كان الأساس لمحاولات الأفراد الأفذاذ في دنيا الإنتاج الفني بصفة عامة، والأدبي على وجه الخصوص". [4]

ثانيا/ تأصيل المسرح العربي الحديث

1- قيمة التراث

يقول **عبد الكريم برشيد:**

---

[1]– ينظر، محمد شبل الكومي، **النظريات الأدبية– دراسة في الأدب المصري المعاصر**– ص358.

[2]– المرجع نفسه، 327، 328.

[3]– ينظر، تحت إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، ص139.

[4]– محمد شبل الكومي، **النظريات الأدبية– دراسة في الأدب المصري المعاصر**– ص297.

"إن التراث الحق هو التراث الموظف توظيفا حقيقيا وواقعيا وعلميا، فما معنى أن ترث شيئا قد تكون له قيمة كبيرة، ولكنك لا تعرف معناه ولا مغزاه، ولا تعرف لأي شيء يمكن أن يصلح. وأن أي تراث- كيفما كان- لا يجد له وظيفة في الآن، لابد أن يبقى بلا فائدة، وبلا معنى".[1]

فالتراث إذا مادة حية تكمن قيمتها وجوهرها في مدى فاعليتها من خلال طريقة تفعيلها وفق ما تقتضيه الحاجة وتلحه الضرورة، أما أن يحصر مفهوم التراث ووظيفته في الفترة الزمنية التي وجد فيها فهذا إجحاف في حق التاريخ ذاته وفي حق الحاضر وكذا المستقبل، لأن نظرتنا إلى التراث وموقفنا منه إنما هو موقف من الحاضر و يسهم في الوقت نفسه في رسم تطلعاتنا نحو المستقبل.

إن قيمة التراث أو "مفهوم توظيف التراث ينطوي في دلالته الأخيرة على حقيقة أن من يوظف التراث لابد أن يكون قادراً على فعل الاتصال- الانفصال، الاتصال بالتراث والانفصال عنه في الوقت نفسه. أما الاتصال فيحقق المعرفة، وأما الانفصال فيسعف على التوظيف".[2] توظيف تلك المعرفة حسب متطلبات العصر. وقد بدا ذلك على مستوى الفكر ومنه الأدب من خلال الدعوة إلى عملية التأصيل، هذه الأخيرة التي"طرحت مسألة التوفيق بين الأصالة والمعاصرة بوصفها قضية أصبحت تمثل الهاجس الأساسي لدى المثقفين العرب، وذلك منذ بداية النهضة الحديثة. وفي رأي **حسن المنيعي:**

"إن هذه المحاولات سوف تتجلى عبر مواقف فكرية وسياسية فرضت بعض التحولات التي أدت إلى تطوير مجالات الأدب، وإقامة إيديولوجيات ترمي إلى محاسبة الواقع العربي، واستنهاض أبنائه للمساهمة في معارك البناء والتشييد".

لقد حتمت قضية التحرر من الآخر على الفكر العربي تقديم البديل، وعلى الشاعر العربي بناء النص الشعري الحديث، وعلى الروائي والمسرحي صياغة أشكال تنتج مضامين عربية". [3](*)

---

[1]- عبد الكريم برشيد، **المسرح والتجريب والمأثور الشعبي- بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا**- مجلة فصول، المجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص17.

[2]- عبد الله أبو هيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص55.

[3]- مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد63، 2004م، ص100.

*- "ولرد الاعتبار إلى الذات العربية وإلى نتاجها المسرحي من حيث هو حدث اجتماعي، ظهرت الجماعات المسرحية العربية بهدف البحث عن ولادة جديدة وأصيلة لمسرح عربي يستمد قوته وبقاءه من الثقافة العربية؛ من تراثها، ومن الظواهر المسرحية والاحتفالية والشفاهية التي يزخر بها المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج"، المرجع نفسه، ص101.

وعلى ذكر المسرحي فقد استجاب هذا الأخير لحتميات الواقع المتقلب والتي دفعته إلى العمل على تأصيل المسرح العربي باعتباره فنا جديدا وافدا شكلا ومضمونا، حرصا منه على المحافظة على القيم والثقافة والهوية العربية.

لذلك "ليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي في المسرح، بل هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعي الذات ووعي الآخر. ولعلنا نميز هنا بين وجهات النظر العربية في التأصيل، ونوجزها فما يلي:

1- البحث عن قالب أو شكل عربي، وغالباً ما فصل هذا القالب أو الشكل عن المفهوم(محاولات **توفيق الحكيم ويوسف إدريس ومحمود دياب...** إلخ.)

2- البحث عن نص مسرحي عربي أو عرض مسرحي (قادر على أن يتغير ويغير، وأن يفعل ويتفاعل) بتعبير **عبدالكريم برشيد**، و(أن يرسم فيه شخصيات عربية، وأن يصف مواقف من الواقع العربي) على حد تعبير **عز الدين المدني**".[1]

هذا وقد "رهن **فرج** خلاص المسرح من أزمته ومواصلته لازدهاره ولفاعليته في الثقافة الجماهيرية باستمرار وعيه لهويته، ولاسيما استلهامه للتراث، بوصفه ينبوع التقاليد وحصن الأصالة في اللغة والسرد المفتوح

على التجربة القومية جمالياً ومعرفيا".[2] (**)

"إن خضوع تجربة المسرح العربي إلى المعطيات الموضوعية، مسألة الذات العربية، أعطيانا ثلاث مراحل حاول خلالها المبدعون المسرحيون العودة إلى الذات لتحقيق الأصالة والمعاصرة، باحثين بذلك عن المواد الخام التي يكونون بها أبعاد النص الدرامي والفرجة العربية. إن هذه المراحل لا تقدم نفسها إلا

---

[1]- عبد الله أبو هيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، ص43.

[2]- المرجع نفسه، ص105.

- "لا يتوقف استلهام التراث لدى **فرج عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس، لأن الطرح الفكري الواقعي والعصري شديد الالتصاق بإطاره الجمالي، «فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية، أو نطرح رأياً عصرياً ومستقبلياً في إطار من **ألف ليلة وليلة** إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية، ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية»، المرجع نفسه، ص104.

من خلال النماذج المسرحية التي أغنت التجارب المسرحية بالأسئلة، والكتابة الواعية في علاقتها بالأنا والآخر.

هذه المراحل الثلاث حددها **عبد الكريم برشيد** كالتالي: "[1]

1- مرحلة البحث في المواد الخام العربية:

وهي المرحلة التي يتم فيها الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي (التاريخ ،الأسطورة، الحكايات والأمثال، والأغاني، والملاحم الشعبية والأدب العربي، والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم)، وقد مثل هذه المرحلة **توفيق الحكيم** إذ تتميز بالرجوع إلى المصدر القرآني، أما الرجوع إلى المصدر الفرعوني فنموذجه كذلك **توفيق الحكيم وعلي سالم**. أما المصدر التراثي فيمثله **الطيب الصديقي، والطيب العلج، وعبد الصمد الكنفاوي، وكاتب ياسين**. وفي المصدر الصوفي نجد **الطيب العلج يكتب(حليب الضياف) والطيب الصديقي مسرحية(رباعيات المجذوب)**. هذا وقد قفز **صلاح عبد الصبور** بالتصوف من الشعر الذاتي إلى المسرح الشعري الدرامي، من خلال مسرحيته الشهيرة **(مأساة الحلاج)**.

أما فيما يخص المصدر التاريخي في الإنشاء المسرحي، فقد تخصص فيه الكاتب **عز الدين المدني** هذا الأخير الذي ينعت إبداعاته المسرحية بـ"التاريخية"، مثل**(ثورة صاحب الحمار)** و**(مولاي الحسن الحفصي)** و**(ثورة الزنج)**. وفي المغرب قدم **الطيب الصديقي (معركة الملوك الثلاثة)** و**(المولى إسماعيل)** و**(المغرب واحد)**. [2]

2- مرحلة البحث عن شكل مسرحي عربي:

"كان من نماذجها **مسرح الشوك** في **سوريا**، و**مسرح الناس** بـ**المغرب**، **المسرح الفردي** أو **المونو دراما.. المسرح الملحمي.. المسرح الفقير**. إضافة إلى دعوة **يوسف إدريس** ومحاولاته تأكيد شكل **السامر** و**خيال الظل** و**الأراجوز**، ودعوة **توفيق الحكيم** إلى الصيغة المسرحية التي عرفت منذ القديم وهي "**الرواية- المقلداتي**"، أو "**الرواية- المداح**"، كما نجد في كتاب **علي الراعي** الداعي إلى الكوميديا المرتجلة". [3]

3- مرحلة البحث عن نظرية مسرحية:

---

[1]- عبد الرحمان بن زيدان، **أشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي**، مجلة فصول، المجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، 103.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص103، 104.

[3]- المرجع نفسه، ص104.

تعد هذه المرحلة حسب **عبد الرحمان بن زيدان** أهم مرحلة على المستوى النظري و يقدم مبررا لرأيه حين يؤكد أن هذه المرحلة بالذات "**أرادت أن تعيد قراءة الموروث لتعرف مكوناته الداخلية، للبحث عن نظرية أو نظريات للمسرح العربي**". [1]

"ومن بين النقاد الذين عبروا بكتاباتهم عن هذا البحث، وعن هذا الانتماء، هناك **توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وعز الدين المدني، وعلي عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ورياض عصمت، وعبد الكريم برشيد**، وغيرهم ممن أراد أن يعطي للمسرح العربي وجودا حيويا فاعلا ومتفاعلا". [2]

ينبغي"على الكاتب أن يختار الفترة التي يعالجها بحيث تشف عن حاضر عصره ومسائله. فمن ثنايا الماضي يصور بعض جوانب الحاضر، ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في الإساغة والاحتمال، ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير.

فيلبس الماضي لباس الحاضر، ولكن على أن تشف الأحداث التاريخية عن وسائل الواقع المعاصر". [3] (*) ولا يمكن أن يصل الكاتب إلى ذلك إلا من خلال القراءة الحية والواقعية للتراث.

2- المسرحية التاريخية

ظهرت "بعد مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين. وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي. فكانت تعرض الأمجاد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقارعة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية".[4]

تعتبر المسرحية التاريخية السلاحَ الأقوى والأمضى. فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية الفذة فلطالما كانت طريق الكتاب للوصول إلى تأصيل مسرحهم. كما أن الغاية منها لا تتوقف عند حدود

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]-محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، دار العودة، بيروت، دط، 1975، ص90، 91.

*- "ثم إنه ليس من الضروري أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحي بحرفية التاريخ مادام محافظا على الطابع العام، وله أن يصور البطل بالصورة التي يراها من خلال مخيلته الشعرية، وبالعاطفة التي تسيطر على مشاعره"، عمر الدسوقي، **المسرحية-نشأتها- تاريخها- أصولها**، ص45.

[4]- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص24، 25.

الماضي، بل تتعدى ذلك لتغوص في أعماق الحاضر.[1]

وسلاح الكاتب في ذلك على حد قول **علي أحمد باكثير**: أن "**يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه، العناصر التي يراها ذات دلالة. ويطرح ما ليس كذلك. سواء أكانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة** ".[2]

وهو ما قام به نفسه في العديد من أعماله المسرحية التي اقتبس مادتها من التاريخ على اختلاف مصادره، وأراد بها معالجة الواقع الذي يعيشه. ولعل مسرحيته التاريخية **أخناتون ونفرتيتي** خير دليل على ذلك، إذ يوضح سبب اختياره لموضوعها قائلا:

" **وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني القديم، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية، ولكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم أقتنع بها فيما بيني وبين نفسي، فمن الشطط إن لم يكن من المحال أن تحمل مصر على تناسي أو تجاهل حضارتها القديمة التي أذهلت العالم، والتي صارت تراثا إنسانيا مشتركا يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل الجامعات**".[3]

إذن وبالتمعن في هذا التصريح الذي يوضح علّة انتقاء الكاتب للمسرحية نجد أن لجوء **باكثير** إلى الموروث الفرعوني لم يكن غاية في حد ذاته، بل كان يسعى من خلال توظيفه إلى إيجاد حل أمثل يلغي الصراع بين الفئتين المتنازعتين حول مسألة الهوية المصرية.

ثالثا/ تجليات أزمة الهوية في مسرحية "إخناتون ونفرتيتي"

قدّم **علي أحمد باكثير** مسرحيته "**إخناتون ونفرتيتي**" وهو يريد من خلالها تصوير جدل الهوية الذي برز على الساحة السياسية والثقافية والاجتماعية المصرية آنذاك، مستعينا في ذلك بأحداث التاريخ التي "تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات

---

[1] – ينظر، المرجع السابق، ص19.

[2] – أحمد زياد محبك، **المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر** – نقلا عن– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص19.

[3] – علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص42.

التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني." [1] **فكيف صور الكاتب أزمة الهوية في المسرحية ياترى؟**

1- سيميائية العنوان

"إنّ العنوان ليس عنصرا زائدا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل... ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي، ومتجاوب قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف"[2] اعتمادا على التفكيك والتأويل، ولعلّ هذا ما يستدعيه عنوان المسرحية التي بين أيدينا **(أخناتون ونفرتيتي)** نظرا لما يحمله من دلالات وإيحاءات ترمز ومن دون شك إلى مضامين محدّدة تسهم في بناء النص.

نلاحظ أنّ عنوان المسرحية **(أخناتون ونفرتيتي)** يجمع بين شخصيّتين تاريخيّتين مأخوذتين من التراث المصري الفرعوني القديم وهو ما يستدعي الاهتمام. فلا شك أنّها اختيرت عن قصد بحيث تشير إلى دلالات معينة توحي إلى فكرة ما.

يُعتبر هذا العنوان مفتاحا للنص حيث يمكّننا من وضع احتمالات أو توقّعات لمجريات الحدث المسرحي كما أنّه مأخوذ من المادة النصية ذاتها، هذه الأخيرة التي يبدو أنّها فرضت على المؤلف وضع هذا العنوان وبأسماء تلك الشخصيات بالتّحديد ولم يكن ذلك محض صدفة منه.

يظهر عنوان المسرحية **(أخناتون ونفرتيتي)** بشكل بارز على صفحة الغلاف، يتألف من اسمين علَمين فقط دون إسنادهما إلى خبر أو بإضافة نعوت وإلّا شبه جملة لتوضيح المعنى أكثر. يتوسط هذين الاسمين حرف عطف**(الواو)** أفاد الربط والجمع بينهما، وهو ما حقّق مظهرا من مظاهر الاتساق والانسجام على مستوى الجملة تركيبا ودلالة. فمعلوم أنّ **(أخناتون)** هو ملِك من ملوك مصر في عهد الفراعنة الغابرين وهو صاحبُ ثورة، و دعوة دينيّة جديدة آنذاك وهي الدّعوة إلى التّوحيد، أمّا **(نفرتيتي)** فهي ملكة قصره وزوجته التي عرِفت بحسنها وجمالها.

---

[1]- المرجع السابق، ص44.

[2]- محمد بنيس، **التقليدية**، الدار البيضاء، دار توبقال، 1989، ص113- نقلا عن- بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص ص53، 54.

يُعدّ الملك **(أخناتون)** واحدا من عظماء الإنسانية الذين خلّدهم التاريخ وحفظ أسماءهم نظرا لما قدّمه من مُنجزات عمليّة وما تميّز به شخصه من قيَم ومبادئ قلّ ما وجدت في غيره. وبما أنّه وراء كل رجل عظيم امرأة، وقد كانت **(نفرتيتي)** هي زوجة **(أخناتون)** فهي شريكته إذن في كل ما حقّقه من مجد وخلود، ودليل ذلك أن بقي اسمها مرتبطا به على مرّ التاريخ.

من خلال هذا العنوان نستنتج أنّ الكاتب يريد أن يذكّرنا بواحد من الأجداد الذين بلغوا شموخ المجد لنعتزّ به ونعتبر من سيرته، فهو لم يقدّم هذه المسرحية كغاية في حد ذاتها، بل يرمز من خلالها إلى الإنسان المعاصر وماذا يجب عليه أن يفعل إذا كان يعيش في حالة ضياع، فما عليه إلّا أن يعود إلى الماضي التليد لكي يستفيد منه ويأخذ الدروس والعظات التي تفيده في حياته حاضرا ومستقبلا هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبدو أنّ **باكثير** وبتوظيفه اسم **(نفرتيتي)** في العنوان إلى جانب زوجها **(أخناتون)** يريد أن يبيّن مكانة المرأة التي تليق بها ومدى علوّ شأنها وقوّة تأثيرها.

2- التيـــــمـات

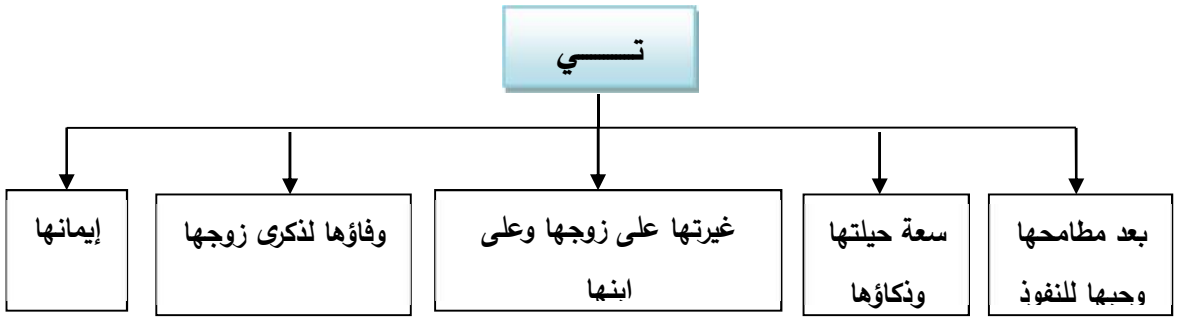
2-1-التيمة المحورية

بيان الكاتب لمميزات شخصيّة **أخناتون** ولدعوته الدينيّة الجديدة المتمثلة في الدعوة إلى التوحيد، وما ترتّب عليها من عداء من طرف الكهنة جعلهم يشتغلون على إضعافه وإسقاط دينه بشتى السبل، الأمر الذي أوقعه في مأزق وصراع نفسي يدور بين رغبته تارة في الاستمرار على اعتماد منهجه المتّبع في نشر دعوته والذي يقوم على مبدأ الحب والسلام والاكتفاء بالكلمة الطيبة، وبين رغبته تارة أخرى في استخدام أسلوب القوة والردع بالسيف لنصرة الحق وحماية الدين الجديد من أجل البقاء.

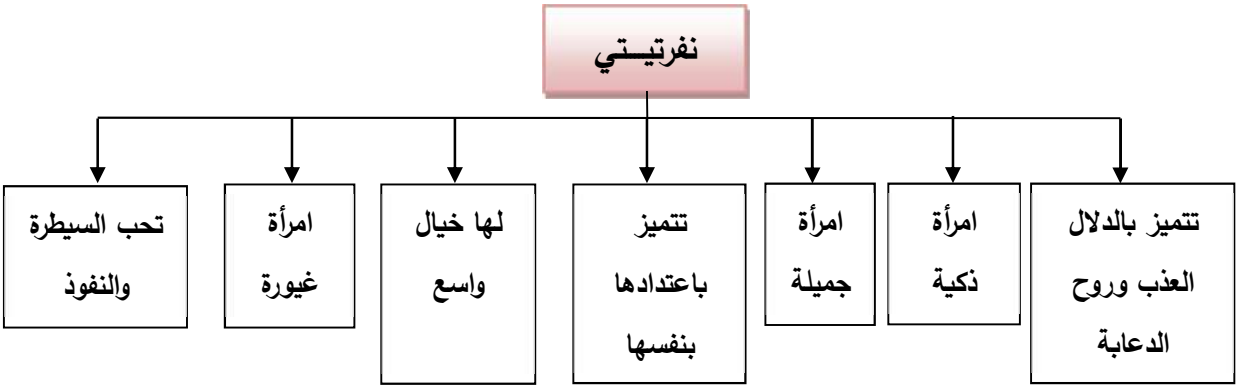
2-2- التيمات الجزئية

2-2-1- تيمة المرأة

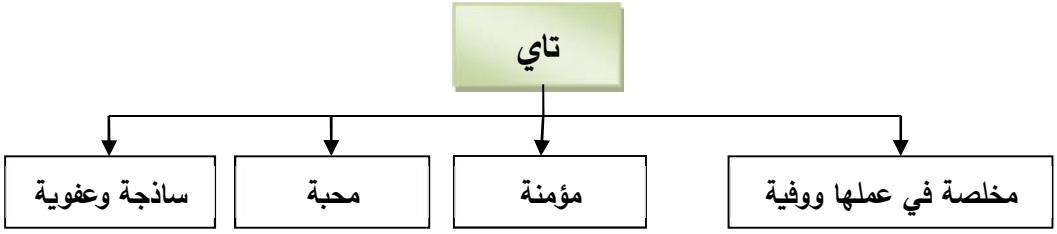
تعتبر تيمة المرأة من التيمات الأساسية الملحة في المسرحية، وقد تبينت رؤية **باكثير** الخاصة لمفهوم المرأة ومميزاتها من خلال توظيفه لشخصيات نسائية **(الملكة الأم تي، نفرتيتي زوجة أخناتون، تاي مربية أخناتون)** كان لها حضور قوي أسهم في تطور أحداث المسرحية بشكل واضح. ولتبيين ملامح صورة المرأة في المسرحية نلاحظ المخططات التالية:



المخطط-01-



المخطط-02-



المخطط-03-

مخططات تبين ملامح صورة المرأة في مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"

من خلال هذه المخططات التي بين أيدينا نستنتج أن سمات المرأة عند **باكثير** غالبا ما أخذت منحى المفهوم الجديد للمرأة . هذا ويظهر لنا وجود بعض الصفات المشتركة بين الشخصيات النسوية في المسرحية خاصة بين الملكة **تي** و**نفرتيتي**، فنجد تكوين شخصية **نفرتيتي** يأخذ تقريبا نفس ملامح شخصية الملكة **تي** من حيث: **(سعة الحيلة والذكاء، الغيرة، حب السيطرة والنفوذ)** .

وبناء على هذه الميزات المتقاطعة والمتكررة سنتبين فكرة الكاتب تجاه موضوع المرأة وكيفية تجسيدها في مسرحيته هذه.

أ-سعة الحيلة والذكاء:

عبر الكاتب عن هذه الصفة من خلال شخصية الملكة **تي** التي ظهرت في مشاهد المسرحية كلها باستثناء **المنظر الخامس**، فهو يرى أن المرأة قادرة على اختلاق كل السبل المتاحة وغير المتاحة من أجل الوصول إلى غايتها خاصة إذا كانت هذه المرأة أما – ونحن بصدد الحديث عن **تي**- وكانت غايتها مرتبطة براحة أبنائها وسعادتهم عندها ستسعى بكل الطرق وتضحي بكل ما أوتيت من قوة بغية تحقيق ما تصبو إليه. ويتجلى هذا الموقف للكاتب من خلال ما ورد في المسرحية على لسان المتحاورين:

"**أخناتون:** إنها لم تمت؛ **تادو** لم تمت، **تادو** باقية !

لا يقدر ربّ على محوها من هذا الوجود.

علّها نامت علّها استغرقت في سبات عميق،

سأناديها سأهيب بها لتفيق.

أين جثمانها الآن أين هي الآن يا أماه؟

دعيني أذهب إليها لأشكو حزني عليها

وأطرح أثقال دمعي لديها، فإما

تقوم إلي وإما أهلك بين يديها.

إن قلبي يحدثني أنها ستجيب دعائي

سترحم دمعي ستحيا من أجلي من جديد".[1]

يتضح من خلال هذه المقاطع حزن **أخناتون** الصارخ على حبيبته **تادو** لدرجة أنه لا يؤمن بموتها، بل يتوقع بعثها من جديد وهو ما دفع أمه **تي** لإيهامه بإمكانية حدوث هذا البعث حقيقة وهي ترى أنه ليس

[1]- علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص49.

في وسعها إلا أن تنفذ ذلك، فقد تفطنت له أخيرا بعدما علمت أن ابنها يؤمن بالخيال أن **تادو** نائمة وستستفيق من نومها لأجله.

لقد حاولت مرارا إقناعه بوجوب خلع ثياب الحزن عنه، لكنه لم ينصت لها تماما فرأت في هذه الحيلة المنفذ الوحيد لذلك.

"**تي: (على حدة)** ويلي ! ما يفتأ يطمع في أن تعود،

ما أرى إلا أن حيلتنا سوف تنجع فيه:

إنّ ابنة **آي** لتشبه **تادو** كثيرا"[1]

ثم تقول: "**(لابنها)** هي في التحنيط الآن وسوف تراها إذا

تم تحنيطها فاصبر يابني قليلا

سيجيء **عميد أتون** الآن فافض إليه

بأمرك هذا لعلك ملف رأيا لديه يفيدك.

إني قد بعثت إليه لينظر في شأنك.

الأمير: ماذا عند هذا العميد؟ أفي وسعه أن يفيد؟

في وسعه أن يعين على تحقيق مرادي

أفي وسعه أن يشفع لي عند ربه؟

ألديه من العلم ما ليس عند **عميد أمون**

الذي زرته من قبل فما ألفيت لديه غناء؟"[2]

إن من خلال هذه المقاطع يتضح أن الملكة **تي** نفذت حيلتها المتعلقة بعملية إحياء **تادو** بمعية **الكاهن رع**، هذا الأخير – والذي عند قدومه إليها– طلبت **تي** من ابنها استقباله فيسألها **الأمير:**

"هل كنت ذكرت له شيئا من أمري يا أماه؟

تي: أجل

الأمير: شكرا لك يا أماه وماذا قال أفي وسعه أن يحي **تادو**؟

تي: نعم ستراها اليوم بإذن **أتون**

الأمير: اليوم؟ أأبصر **تادو** اليوم؟ كما كانت؟

---

[1]– المصدر السابق، ص49

[2]– المصدر نفسه، ص50

تي: بل أجمل مما كانت

الأمير: فيم لم تخبريني من قبل؟

تي: كي تسمع البشرى من فمه

الأمير: كيف يا أماه؟ تجدّين أم تمزحين؟

أيعود الميت حيا؟ أهذا يكون؟

تي: لكن **تادو** لم تمت، لا يموت المحبون.

أو مازلت يا **أمينوفيس** تكذبني؟

الأمير: كلّا بل أصدّقك اليوم، إنك ما تكذبين. هذا ما كان يحدّثني قلبي به".[1]

يبدو أن الملكة **تي** تحاول ضرب عصفورين بحجر واحد، صحيح أنه لا يهمها سوى أن ترى ابنها يتعافى من مرض الحزن الشديد، لكن هذا ليس كل شيء بل هي تريد كذلك أن تقوي مركز **كاهن رع** بهذه المعجزة إضعافا لمركز **كهنة أمون**. ويتجلى ذلك عندما يسألها **الأمير** عن **عميد أتون** قائلا:

"ماذا عند هذا العميد؟ أفي وسعه أن يفيد؟

في وسعه أن يعين على تحقيق مرادي

أفي وسعه أن يشفع لي عند ربه؟

ألديه من العلم ما ليس عند **عميد أمون**

الذي زرته من قبل فما ألفيت لديه غناء؟

فتجيبه الملكة **تي:** دع عنك **عميد أمون** فما هو إلا فدم جهول

لا يعرف إلا جمع الحطام، ولو كان في

وسعه أن يعينك ما سرّه أن يعينك.

إنه لحقود علينا فإياك إياك منه".[2]

فـ**تي** تصغّر من قيمة **عميد أمون** بل وتحذر ابنها **الأمير** منه لأنها تعلم ببغضه الشديد للأسرة الحاكمة، كيف لا وهو يدعو ومن معه من **الكهنة** إلى عبادة **أمون** بينما الملكة وابنها لا يعترفان بمعبودهم ولا يؤمنان إلا **بأتون**.

---

[1]– المصدر السابق، ص52

[2]– المصدر نفسه، ص50

وتواصل الملكة **تي** تنفيذ حيلتها وتتابع مهمة تحضير العروس الجديدة من طرف المربية **تاي** التي تقوم بدورها بعملية تجميل العروس عن طريق وضع المساحيق السحرية، وصبغها لشعرها حتى أصبح لامعا كالذهب إضافة إلى تغيير اسمها، كل ذلك تجنبا لفشل الخطة وكشفها من طرف **الأمير**.

لكن والده **أمنوفيس الثالث** يشفق عليه ويأسف على حاله وعندما يتهيّأ الجميع و**الأمير** لاستقبال جثمان **تادو** يهمس **أمنوفيس** للملكة قائلا:

"أخشى أن تعطس أو تتحرك قبل الأوان

فيبطل تدبيركم، ها يخيّل لي أنها تتحرك ! "[1]

فخشيت الملكة أن يسمعه **الأمير** وطلبت للفور من المطربين أن يعزفوا حتى لا يسمع **أخناتون** تهكم والده **فرعون** واستهتاره فتنكشف اللعبة.

لقد بيّن الكاتب إذن أن الملكة **تي** امرأة نبيهة وذكية في تصرفاتها واتخاذ قراراتها.

أما **نفرتيتي** فهي امرأة شديدة الذكاء فقد أجادت تمثيل دور **تادو** المتوفاة في حفلة البعث واستطاعت أن توهم **الأمير** بأنها كانت نائمة.

"**الكاهن:** قومي يا بنية قومي !

المسجاة: (تتثاءب) دعوني في نومي يا ناس دعوني !

الأمير: تادو !

الكاهن: هذا **أمنوفيس** حبيبك هلا تقومين له !

الأمير: تادو؟ يارب لك الحمد ! **تادو !**

المسجاة. (تجلس) أمنوفيس حبيبي! أهذا صوت حبيبي؟

(تنهض وتدير طرفها في أنحاء البهو)

الكاهن: هذا **أمنوفيس** حبيبك !

الأمير:(يتقدم اليها)

تادو ! روحي !

نفرتيتي: (تفتح ذراعيها تستقبله)

زوجي ! أميري !" [2]

---

[1]– المصدر السابق، ص57

[2]– المصدر نفسه، ص59

لقد تقمصت **نفرتيتي** شخصية المتوفاة **تادو** تقمصا لا يشوبه نقص مع العلم أنها كانت مستاءة لتغيير اسمها وتبديل هيئتها، إلا أنّ ذلك لم يؤثر على نجاح الخطة و بالفعل صدّقها **الأمير**.

كما أنها تقتنص الأوقات المناسبة لتوظيف ذكائها فقد استطاعت أن تحرض الملك على تغيير العاصمة بدعوى أن **طيبة** لم تعد أرضا صالحة لنشر دينه الجديد بفعل العداء والظلم الذي يلقاه من **كهنة أمون**، وفعلا استجاب الملك لغايتها دون أن يشعر بذلك لأنها لم تصرح برغبتها حقيقة وإنما استغلت الوقت المناسب لتوحي إليه بالفكرة ،وقد كان ذاك الوقت المناسب حينما طلب منها أن تنام وإياه بعد ليلتهما القمرية على الزورق فأبت ولكنه أصر لأنه لن يتمكن من النوم إن لم تضع كفّاها على رأسه، فلبت نداءه وأخذت تُنيّمه كالطفل الصغير وتغني له. وهو في هذه الحال التي بين النوم واليقظة بثّت في ذهنه فكرة المدينة الجديدة.

"**(ويضجع أخناتون وتقعد نفرتيتي على حافة السرير وتحيل كفها على رأسه وظهره وتهدهده)**

نفرتيتي: (تغني)

نم يا بني الحبيب نم فالصباح قريب

واحلم بمهد جديد في ظل قصر مشيد

في سهل أرض بعيد كلّ ضحى فيه عيد

مدينة من ضياء ليس بها أشقياء

سكانها أولياء لسيد الأصفياء

يشيع فيها السلام وليس فيها خصام

إلا سجاع الحمام على فروع البشام

يَعبُدُ فيها **أتون** سكانها المخلصون

وليس فيها **أمون** وقومه الظالمون"[1]

ب-الغيرة

لقد عبّر الكاتب عن هذا الشعور من خلال السيكولوجية النفسية للملكة **تي** وكذا **نفرتيتي**.

أما **تي** فقد بدت غيرتها على زوجها في حوارها معه حين أخبرها بأنه يشفق على ابنه الذي انفطر قلبه على فقدان زوجه في حين يوجد من جمال النساء ما ينسيه إياها.

"**أمنوفيس:** مسكين هذا الغلام يكاد الحزن يشق فؤاده !

[1]- المصدر السابق، ص86

ويحه ! ما أغناه عن هذا كله.

إن في ألوان النساء لما ينسيه جمال فتاته:

إن للشقراء مذاقا وللسمراء مذاقا

ولذات العيون الزرق وذات العيون السود

وللهيفاء الطويلة والرعبوب القصيرة،

ولذات العبوس الحلو وذات الوجه الضحوك

وللرعناء الشموس وللمطواع الذلول،

ولذات الصوت الأبح العذب

وذات الصوت المرن الحنون:

هذي للحديث وذي للعناق وهاتيك

للضم واللثم والأخرى.."[1]

"**تي: (في غضب)** صه صه ! يازير النساء !

يا من لا يعرف في الحب الوفاء".[2]

فقد أشعل نار غيرتها بذكره أنواع النساء لذلك أسكتته ولقبته بـ " **زير النساء**"، وهو لقب يفسر ما عُرف عنه من حبّ للّهو والمجانة وانشغال بملذات الحياة وشهوات النفس. ولم تسطع **الملكة تي** أن تمنعه من ذلك. لهذا هو يأسف للحال التي آل إليها ابنه وقد انشق قلبه لفقدانه زوجته الميتانية بينما يرى أنّه بإمكانه أن يجد في ألوان النساء من تنسيه ذكراها.

كما تجلّت غيرتها من زوجة ابنها **نفرتيتي**، وعليه فقد تجسّدت من خلال ذلك صورة المرأة التي تمثل الحماة الغيور ويظهر ذلك عندما تسأل **تي** المربية **تاي** عن ابنها **أخناتون** فتخبرها أنه قد خرج مع زوجته إلى البحيرة في تلك الليلة المُقمرة والجو الجميل. وأنّها تريد اللّحاق بهما لرعايتهما مع **آي**.

فأجابتها قائلة:

"البحيرة.. سقيا لأيامها ولأيام **أمنوفيس**؟.

إنها كانت لي يا **تاي** بالأمس، أما اليوم

---

[1]– المصدر السابق، ص44، 45.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

فقد أضحت **لنفرتيتي** و**لتاي**".[1]

نلاحظ أنّ **تي** تفتقد وجود زوجها بجانبها وتحنّ إلى الأيام التي كانت ترافقه فيها إلى تلك البحيرة.

"**تي:** بل مضت أيامي يا **تاي** عدت وما في يدي

شيء منذ مات حبيبي **أمنوفيس**.

حتى ابني **أخناتون** الذي كان في إصبعي

خاتما والذي كان لا يقضي أمرا دوني عاد اليوم لا يعتد بشيء من رأيي".[2]

ف**تي** تحسّ بالوحدة بعد موت زوجها وحتى بالنسبة لولدها **أخناتون** تشعر من ناحيته بأنها ضيعته، فهو مولوع بحب **نفرتيتي** وقد نسي أمرها.

"**تي:** سيفارقني ولدي يا **تاي** ويتركني

وحدي أتعذب في أخرى أيام حياتي"[3]

وكان من تأثير شعور الغيرة والوحدة عليها إحساسها بالفرق بين طاعة ابنها لها وطاعة زوجها مع أن **تاي** أرادت أن تنكر هذا الإحساس مواساة لها بقولها:

"لأراه حريصا على أن يطيعك يا مولاتي أيضا".[4]

لكن **الملكة تي** كانت على قدر كبير من الوعي بذاتها وبما يراودها من إحساس حيال ابنها فأجابتها قائلة:

"ما أنكر يا **تاي** طاعته لي ورقته نحوي.

إلا أنها طاعة ابن بر لأم عجوز

يحاول إرضاءها فيصدقها فيما قالت

إشفاقا على قلبها لا اقتناعا بأقوالها-

طاعة المضطر وليست طاعة ذي الاختيار.

أين هذه الطاعة من طاعة الحب العمياء

التي لا يمنّ بها من يطيع على من يطاع،

---

[1]- المصدر السابق، ص71

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

[4]- المصدر نفسه، ص 76

بل يحس لها لذة عظمى فيراها عليه

يدا للمطاع جديدة؟

مثل طاعة **أمنوفيس** حبيبي لي لا طاعة **أخناتون**".[1]

إذن فا**لملكة تي** تفرق بين طاعة ابنها لها وطاعة زوجها، فالأولى منبعها الشفقة أما الثانية فمصدرها الحب الأعمى. وكما كانت طاعة زوجها لها كذلك طاعة **أخناتون** لزوجته بل ويزيد عنها إذ تُشبّه **تي نفرتيتي** بالرب الذي يأمر فيُطاع.

"**تي:** إنها لتريد الشيء فيه مصلحة

فيخيّل لابني أن الرب يريده.

تاي: لكن.. هي لم تأمره بذاك ولكنه

هو قال لها أن ذلك أمر الرب.

تي: إن أمر **نفرتيتي** هو أمر الرب لديه **!**" [2]

هذا وقد وصل بالملكة **تي** حدّ الغيرة إلى مقارنة جمالها بجمال زوج ابنها.

"**تي: (تنهض إلى المرآة المعلقة على الحائط على يمين السرير)**

أنا أجمل منك وأقوى منك نفوذا.

حتى ولدي لم يحبك إلا بأعجوبة".[3]

لكن سرعان ما تشعر **الملكة تي** بخطئها وتعود على نفسها باللوم العنيف قائلة:

"عجبا **!** مالي أتحرّق وجدا عليها؟

ما بالي أوازنها هكذا بي كأني

ضرّتها وكأن ابني – يا للعار – زوجي **!**

هي زوجته دوني وأنا دونها أمه،

لي منزلة عنده ولها منزلة،

فعلام إذن غيرتي منها أو غيرتها مني؟

ماذا اقترفت من ذنب فأمقتها كل هذا المقت الشديد؟

---

[1] – المصدر السابق.

[2] – المصدر نفسه، ص77.

[3] – المصدر نفسه، ص79.

لا لوم على غيري، كل ما نابني كان مني:

أنا ربيت **أخناتون** على هذا فجرى ما جرى

فعلام أضيق بما قد سببه فعلي؟

وأنا اخترتها لتكون له

زوجا ! من ذا اختارها غيري؟

فعلام يضيق بها صدري؟"[1]

لقد عادت **تي** إلى رشدها بعد عتابها الشديد لنفسها وإقرارها بتحمل المسؤولية في كل الأحوال، لأنها هي من ربت ابنها على ما هو عليه، وهي من فكرت في إخراجه من حزنه العميق عندما توفيت زوجته الأولى فاختارت **نفرتيتي** عروسا له. كما توضح سبب خلافها الحقيقي مع زوجة ابنها ألا وهو اتساع طموحها وحبها للسلطة إذ تقول في ذلك:

"ما أنقم منها اليوم سوى بعد أطماعها

واتساع محيط أمانيها مثلي حينما

كنت في سنها– أألوم اليوم عليها ما

قد أبحت لنفسي أمس؟"[2]

ومع ذلك فإننا نلاحظ أن **تي** تعذر **نفرتيتي** في هذه المسألة لأنها تشبهها تماما في هذا الأمر، فقد سعت إليه هي الأخرى قبلها عندما كانت في سنها. ثم تقول في مقطع آخر:

"فعلام أنحي اللوم على هذه؟

أو لم أصنع بحماتي ما صنعت هذي بي؟

آه ! إنّ حماتي كانت أكرم منّي

وأوسع صدرا معي منّي مع زوج ابني.

اليوم تصوّرت أحزانها وشعرت بآلامها

بيد أني لم أصبر صبرها ما أظلمني يا إلهي !

ماذا صنعت بي **نفرتيتي** المسكينة؟

---

[1]– المصدر السابق، ص79، 80.

[2]– المصدر نفسه، ص80.

إنّها خير لي مما كنت لأمّ حبيبي."[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع مقارنة **تي** بينها وبين حماتها، فهي ترى أنّ حماتها كانت أوسع صدرا معها مقارنة بها هي مع زوج ابنها، بل وترى أنّ علاقة ومعاملة **نفرتيتي** لها أحسن مما كانت هي عليه مع حماتها.

إنّ اعتراف **تي** هذا ليس سوى تعبير أراد به الكاتب تبيين طبيعة العلاقة بين أم الزوج وزوج الابن، فهي علاقة تجمع بين(**الحماة** و**الكنة**)، وكما هو معلوم فإنّ كلتيهما تخشى خسران القاسم المشترك الذي بينهما ألا وهو الرجل بصفته ابنا من جهة وزوجا من جهة أخرى.

وعليه فقد استطاع الكاتب أن يصور هذه العلاقة تصويرا صادقا مطابقا لما نراه في حياتنا المعاصرة.

هذا ونتوقف عند غيرة **نفرتيتي** الجامحة والتي أبانت عليها خاصة عندما يذكر اسم زوج **أخناتون** الأولى **تادو**، فمع العلم أنها ميتة إلا أن **نفرتيتي** لا تطيقها وترفض أي شيء يتعلق بها ويربط **أخناتون** بذكراها. يتجلى هذا الشعور في المسرحية عندما يشبّه **أخناتون** ما تقوم به **نفرتيتي** وإياه بما كان يقوم به قبلها مع زوجه المتوفاة **تادو**:

"**(يتعانقان)**

أخناتون: عجبا تصنعين معي مثل ما كنت أصنعه من قبل مع

المرحومة **تادو** !

(فترة صمت يبدو فيها على نفرتيتي الوجوم)"[2]

وما إن يخرج من الغرفة حتى تنفجر **نفرتيتي** قائلة:

"**تادو**.. ما يفتأ يذكر لي **تادو** في كل مكان :

في الحديقة يذكر **تادو** وفوق الزورق يذكرها

ثم في مخدعي أيضا.. هذا شيء لا يطاق !" [3]

---

[1]– المصدر السابق، ص81

[2]– المصدر نفسه، ص67.

[3]–المصدر نفسه.

ويذهب **أخناتون** إلى أبعد من ذلك في ذكره **لتادو** فقد بلغ به الأمر إلى أن يدعو **نفرتيتي** باسمها بغير قصد ويتأثر أيما تأثر عندما يتذكرها. إن **نفرتيتي** لا تشك في حبه لها ولكنها تخشى أن حب **تادو** لايزال حيّا في قلبه وهذا ما يُفقدها صوابها.

"**نفرتيتي:** لكن لا أطيق الصبر على ذكرها. لا بد له

أن ينساها– أن يمحوها من عالم قلبه.

ويلها ! إنها لتلاحقني من وراء القبر.

ابعد عني يا هذا الظل الثقيل ! ويلك اغرب من عيني يا هذا الشبح !" [1]

لقد بلغت الغيرة **بنفرتيتي** إلى تخيل **تادو** في صورة شبح يطاردها، لكن ما لبثت أن عادت إلى رشدها و أخذت تلوم نفسها ووصفت غيرتها بالحمقاء حينما استوعبت أنها كانت من امرأة ميتة فتقول:

"فيم أحمل هذا الحقد عليها ؟ وما ذنبها

هي أن كانت زوجه قبلي؟ ما أظلمني !

ما أضعف قلبي وأجهل عقلي !

أأغار عليه من امرأة هلكت في الدهر؟

عني يا أيتها الغيرة الحمقاء إليك !" [2]

ومع ذلك فقد فكرت **نفرتيتي** في السعي لإيجاد حل ينهي ما يعكّر صفو حياتها، فرأت أن تحرض **أخناتون** على تغيير القصر باعتباره المكان الذي احتضن قصة حبه السابقة مع **تادو**.

"**نفرتيتي:** لم تمت **تادو** .. هي عائشة في هذا المخدع–

في أركان القصر وفي شطآن البحيرة–

في أفياء الحديقة– في طرقات المدينة–

في جوها هذا الخانق !" [3]

أما في المنظر الأخير من المسرحية وعندما يشتد المرض على **أخناتون** شعرت **نفرتيتي** بدنو أجله فأوصت **تاي** بأن تعتني ببناتها من بعدها وتكون لهن أمّا، فاستغربت **تاي** لقولها وطفقت تسألها:

"ماذا تعنين بهذا؟ ستبقين أنت لهن.

---

[1]– المصدر السابق، ص68.

[2]– المصدر نفسه، ص68، 69.

[3]– المصدر نفسه، ص69.

نفرتيتي: أتخالينني أبقى يوما واحدا بعد **أخناتون؟**

(تخرج كيسا من جيبها)

انظري، هذا سوف يلحقني بحبيبي في يومه.

لن أتركه يمضي وحده أبدا يا **تاي**

تاي: ما هذا ويلك ما هذا ؟

نفرتيتي: هذا الترياق الذي سيقصر أوجاعي

تاي: سمّ؟ كلا يا بنية هذا أمر مَهُول !

نفرتيتي: بل بقائي من بعده أهول.

أتخلى عنه لها؟ كلا كلا لست مجنونة.

لن أتركها تستقبله قبلي في السماء !

تاي: تستقبله قبلك.. ماذا تعنين؟

نفرتيتي: تلك الشقراء التي كانت تدعى **تادو**.

تاي: تادو؟ ما تزالين غيرى من **تادو؟**"[1]

نلاحظ إذن كيف تستغرب **تاي** من قولها هذا. إنّ نار الغيرة لم تنطفئ من قلب **نفرتيتي** على الرغم من عتابها لنفسها قبل ذلك خصوصا عندما استوعبت أنها تغار من امرأة ميتة، ومع ذلك فهي لم تتمكن من التخلص من هذا الشعور بل وتطور لدرجة التفكير جدّياً بالفعل والعزم على الانتحار.

إنّ ما يميز **نفرتيتي** حقا هو الشعور العملي فقد لاحظنا عليها ذلك سابقا من خلال تمثيلها دور **تادو** الميتة مع أنها كانت غير مقتنعة بالأمر إلا أنها نفّذت الخدعة بذكاء، أما بخصوص تغيير المدينة فقد استطاعت تحقيق ذلك من خلال تحريضها السلس لأ**خناتون**، وكذلك الأمر بالنسبة لغيرتها نجدها عملية هي الأخرى فعندما غارت من **تادو** جلبت السمّ لتنفيذ عملية الانتحار، هذا وقد تمثلت غيرتها من حماتها من المكانة التي تشغلها، من تربّعها على العرش، فلم تشأ أن تكون نظيرتها في السلطة والحكم الأمر الذي جعلها تتخذ قرارا حاسما وهو الرحيل والهجرة إلى مكان آخر وتشييد عاصمة جديدة تكون هي الملكة الأولى فيها تسيّر شؤونها كما تشاء.

[1]–المصدر السابق، ص123، 124.

إن تحريض **نفرتيتي** لأ**خناتون** ودفعها إياه من أجل تغيير العاصمة من **طيبة** إلى **إختاتون** ليس فقط هروبا من ذكريات **تادو** ولا من كيد **الكهنة** فحسب، بل من أجل إيجاد فضاء أوسع يمكن أن تفرض ذاتها من خلاله، وقد فهمت الملكة **تي** ذلك منها حيث صرحت قائلة:

"هي تكره طيبة من أجلي ولذا حرضته
على أن يهجرها ويؤسس عاصمة
أخرى لتقيم بها وحدها حيث لا تقذى
عيناها برؤية ظلي الثقيل !" [1]

وكذا عندما تقول:

"ما أنقم منها اليوم سوى بعد أطماعها
واتساع محيط أمانيها مثلي حينما
كنت في سنها– أألوم اليوم عليها ما
قد أبحت لنفسي أمس؟"[2]

إنّ هذا التشابه بين **تي** و **نفرتيتي** يوحي بوجود منافسة بينهما تفرضها **نفرتيتي** لتنزع شرعية السلطة من يد حماتها وتتولى بدلها زمام الأمور، وهذا الشعور ينم في الحقيقة عن غيرة شديدة في نفس **نفرتيتي** قلنا عنها سابقا أنها **غيرة عملية**.

لقد بين الكاتب أنّ شعور **الغيرة** هذا ليس مجرد شعور عابر لدى المرأة، بل هو طبع من طباعها لا تقدر الاستغناء عنه. إنه مكون أساس من مكوناتها الشخصية، ونستدل على ذلك من المسرحية من خلال المواقف التي بدرت من **تي** و**نفرتيتي** حين أدركت كل واحدة منهما أنها مخطئة واعتبرت أن غيرتها أمر لا يصح. فالأولى تفطنت إلى الوضع الذي آلت إليه بسبب الغيرة وهو أن قارنت جمالها بجمال زوج ابنها، والثانية استوعبت أن غيرتها في النهاية ليست سوى من امرأة ميتة فهي مرتبطة بتخيلات وتكهنات لاعلاقة لها بالواقع، ومع ذلك بقي هذا الشعور يدبّ في نفسيهما ولم يتخلصا منه.

فلنتأمل في **المنظر الرابع** من **الفصل الثالث** في الحوار الذي دار بين الملكة **تي** مع **المربية تاي** عن ابنها **أخناتون** الذي لم ينصت لأحد في مسألة وجوب استعمال القوة للقضاء على الظلم، حيث أقرّت **تي** أنه عنيد ولن يعدل عن رأيه إلا ما كان من أمر **نفرتيتي** الذي يخضع له سمعا وطاعة.

---

[1]– المصدر السابق، ص77.

[2]– المصدر نفسه، ص80.

"**تي:** وهو من تعرفين عنيد الرأي شديد المراس

فإذا ما حاول أمرا مضى فيه لا يثنيه أحد.

(صمت قصير)

إلا زوجه طبعا فهو لا يعصي أمرها.

تاي: كلا يا مولاتي.. حتى زوجه

لا تقدر تصرفه عن أمر الرب..

تي: أوليس يرى أمرها من أمر الرب؟

تاي: كلا يا مولاتي.. كم أشارت عليه

ببعث الجند إلى سوريا بقيادة **حور محب**

للقضاء على الثورات بها فعصاها" [1]

نلاحظ إذن أن **تي** لا تزال تؤمن بأنّ أمر **نفرتيتي** هو أمر الرب بالنسبة لأ**خناتون**، فهي متحكمة فيه وتسيّره بقراراتها كيفما تشاء.

وكذلك الأمر بالنسبة ل**نفرتيتي** التي عزمت على الانتحار واللّحاق بزوجها بعد موته خشية لقائه ب**تادو** زوجه الأولى فتستفرد به إذ نجدها نقول:

"سيعود إلى حبها حين يلقاها–

حين يلقاها في الفردوس الأعلى

فتعانقه ويعانقها مشتاقا إليها

عناق الحبيبين بعد الفراق الطويل."[2]

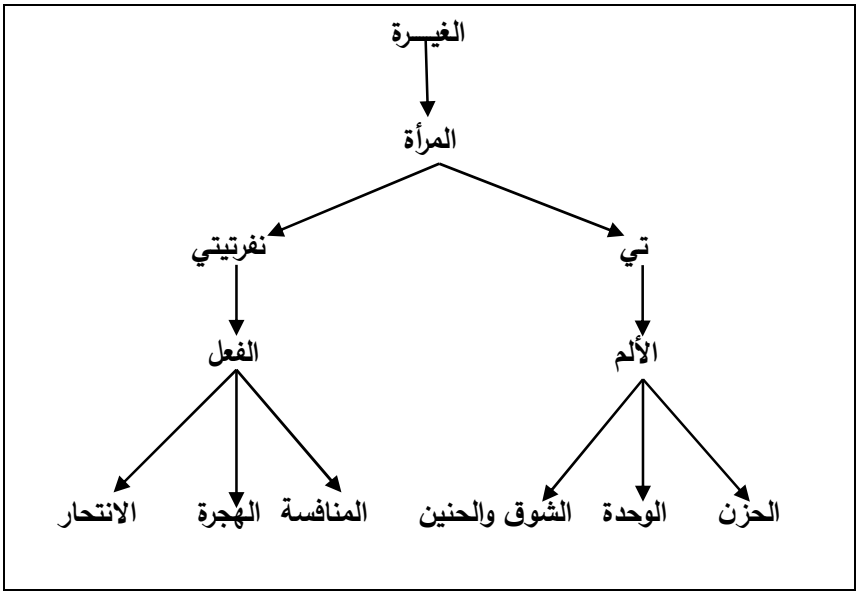
إن فكرة عتاب النفس هذه وإن لم يظهر بعدها تغيير ماهي في الحقيقة إلّا انعكاس لموقف **باكثير** تجاه المرأة، إذ يحاول من خلالها أن يقدم أعذارا لأخطائها تدفع عنها اللّوم فهو متفهم لها ومتسامح معها وعفوّ عنها.

وكنتيجة لموضوع **(الغيرة)** نستخلص بعض التيمات المتفرعة عنها تميزت بها المرأة في هذه المسرحية، كما تبين حرص الكاتب على التغلغل في أعماق الشخصية النسائية وعدم الاكتفاء برصدها من الخارج. و هو ما يمكن توضيحه أكثر بواسطة الخطاطة التالية:

---

[1]– المصدر السابق، ص98.

[2]– المصدر نفسه، ص126.



جـ-حب السيطرة والنفوذ

يرى **باكثير** بخصوص هذا الموضوع أنّ المرأة قادرة على تحمل المسؤولية وتسيير الأمور وهي شريكة للرجل في ذلك، وقد عبر عن هذا من خلال الدور الفعال الذي لعبته **الملكة تي** في تصريف الأمور قبل وفاة زوجها وحتى بعد مماته. لقد كان لها من السمات ما يؤهلها لذلك إلى جانب سعة حيلتها ومدى دهائها.

تشكل **الملكة تي** خطرا كبيرا **لكهنة معبد أمون** أكثر من زوجها **أمنوفيس** عندما كان حيا وحتى بعد مماته، وتجلى تخوفهم منها في وصف للكاهن **جابى** قال فيه:

" أ بقدرة فرعون أن يصنع اليوم شيئا

إن **تي** أصبحت فرعون فما في مصر سواها

تدني من تشاء إليه وتبعد عن عطفه من تشاء

يا لضيعة مصر !غدا أمرها في أيدي النساء"[1]

إذن **فجابى** يصف **الملكة تي بفرعون** بناء على سلطتها القوية وتحكمها في **فرعون** مصر زوجها.

[1]- المصدر السابق، ص22.

كما أنها صرحت هي نفسها **لتاي** عن طموحها الواسع في السلطة والنفوذ أيام حبيبها **أمنوفيس**. فأرادت الوقوف في وجه **الكهنة** ووضع حد لنفوذهم المتزايد.

"**تي:** كانت لي مطامع في السلطان تزيد على
مر الأيام، وكان حبيبي **أمنوفيس**
حليما وديعا، وكان نفوذ رجال **أمون**
يضايقني فأردت القضاء عليهم بدين **أتون**"[1]

أما **نفرتيتي** فيظهر ذلك عندها بما قالته عنها حماتها **تي** حين بيّنت السبب الفعلي الذي يضايقها منها:

"**تي:** ما أنقم منها اليوم سوى بعد أطماعها
واتساع محيط أمانيها مثلي حينما
كنت في سنها– أألوم اليوم عليها ما
قد أبحت لنفسي أمس؟"[2]

كما أنّ تحريض **نفرتيتي** لأ**خناتون** بوجوب الهجرة إلى مدينة أخرى تكون عاصمة له ولدينه الجديد يعد واحدا من الأسباب التي تعكس حقيقة– وكما ذكرنا ذلك سابقا– رغبة **نفرتيتي** في السلطة وتوسيع النفوذ.

لقد تناول **باكثير** شخصية المرأة في أبعادها المختلفة : **اجتماعية، سياسية، نفسية** وهو ما سيتبين لنا بعد الوقوف على الألفاظ والجمل الدالة على ذلك وتصنيفها ضمن حقول دلالية دون احتساب تكرارها. ولتوضيح هذا الأمر نستعين بالجدول الآتي:

الحقول الدلالية	الألـــــفـــــــاظ والجمـــل
الحقل اجتماعي	مليكة فرعون، ملكة، مليكة مصر، فرعون، النساء، امرأة، الملكة، زوجه، الأميرة، أميرته، عروس جديدة، الزواج، النساء، الوصائف، بني، أماه، سلوتي، مخلوقة، والدها، إكرامها، رعايتها، قلبها، أبيها، طفلا، المستعصم، غاصبها، الموت، أبي، أما، ولدا، أبا، البريئة، صباها، أمها، أباها، ولداه، ينقذها، يشفيها، صحتها، العقاب، أترابها، غيارى، الحبيب، أعشق، جدته، الطفل، ولداه، جدتها، حكامها، أبوتها، غلام

[1]– المصدر السابق، ص72.

[2]– المصدر نفسه، ص80.

	جميل، مليكا عظيما، فتاته، الشقراء، السمراء، ذات العيون الزرق، ذات العيون السود، الهيفاء الطويلة، الرعبوب القصيرة، ذات العبوس الحلو، ذات الوجه الضحوك، الرعناء الشموس، المطواع الذلول، ذات الصوت الأبح العذب، ذات الصوت المرن الحنون، هذي للحديث، ذي للعناق، هاتيك للضم واللثم، ابنك، زوجة، امرأة واحدة، غير الرجل، الزواج، أكثر من واحدة، الرجل، تتزوج اكثر من واحد، الحرة، الأولاد، أباهم، حبيبتي الحسناء، الغلام، مليكة قلبي، غلامك، حيلتنا، سمراء، شعرها، جهول، مولاتي، مربيتي، عالمة، الحريم، العروس الجديدة، الفتاة، عذراء، جهازك، اسمها، هيئتها، عينيها، وجهها، شفتاها، نفسها، دمعها، الزوجة، مقياس جمال الفتاة، الأم الحنون، لا أم لها، يتبرأ، عرشها، فتاة، حبيبي، حبيبك، أميري، الجميل النائم، هذا النائم، الصنم الغافي، الجميل الصغير، إنسانة، الجوهرة الغالية، حارسها، حياتي، ضاحكة، فاعلة، صانعة، نائمة، حالمة، المرحومة، أمي، الظل الثقيل، زوجه، أباك، المربية، الزوجين، جمال الحياة، الصبا، شاعرة، ولدي، شبابي، الإيمان القديم، لي مطامع في السلطان، الرب، أب، أم، صغير، كبير، أبوتها، ابني الوحيد، زوجي، زوجك شيخ كبير، صادقة، الرعناء اللعوب، تشاء، لا تشاء، تثني، تكفكف، لا يعصيها، يطيعك، طاعته، رقته، طاعة ابن، أم عجوز، طاعة المضطر، طاعة ذي الاختيار، الطاعة، طاعة الحب العمياء، يطيع، يطاع، المطاع، طاعة، إغضاب، إرضاء، زوجته، أمر **نفرتيتي**، أمر الرب، طفلة ساذجة، لابنة زوجك، الطفلة الساذجة، أمها، ضرة أم، أمه، مسكينة، لها أما، لا أم لها، لا أم لنا، الأم، لها أم لم تلدها، أمه، بنت مربي جياده، بنت آي، ربته وليدا، ليس مذواقا كأبيه، منزلتي، عاصمة لمليك عظيم، ملكك أنت، ملكي، أجمل، أقوى، ولدي، ضرتها، لي منزلة، لها منزلة، ربيت، فعلي، اخترتها، زوجا، اختارها، زوجة، عيشه، حق الأم، حق الزوجة، ظلما عليها، بعد أطماعها، اتساع محيط أمانيها، سنها، نفسي، اختياري، زوجا لابني، سحرها، ملاحتها، سمراء، السمر، بطاء الرمى، البيض سراع الغزو، راع الفتح، تتحرر من رقهن القلوب، إحدانا، معشر الزوجات، أما، حملته شهورا، غذته، حبته عنايتها، حماتي، زوج ابني، المسكينة، أم حبيبي، زوجها، زوجين، واجمة، حائرة، ابنتي، أعشق زوجي، كراهية له، وحم الحمل، ولي العهد، صنو، جدا، زوجي

	المحبوب، حنان الأم، نجلها، عطف الأم، ابن عزيز، أخا، رفيقا، بعلا، بعلي، أبوك، حبيبي، مولاي، شابين فتيين، غاضبة، ابنته، مكانة أمي، طفلي، طفلي الكبير، طفلي الأصغر، ذكر، الأنثى، أنثى، ولي العهد لمصر، طفل صغير، رباه، ساحرة الحسن، أمها، أخواي، وصائفه، زوجك، أمك، حنونا، زوجا حسناء، بنيتي الحسناء، أخواتها، حفيداتي، عرائس، جدتكن، سعيدات، جدتاه، الأميرات، بناتي، فرحت، الأولاد الذكور، الرياحين الناعمات، الطفولة، مربي الصغار، أمهم، أبيهم، مولاتك، الطفلة، طفلتها الصغيرة، ابني، متفاهمتان، سيدة القصر، تربي أولادها، تتولى القصر، الصغار، أبوهن، يرعاهن، شقيق لهن، الطفلة، وصيفة، الوصيفة، مليكتنا الكبرى، تأذن، مولاتنا، نرجوها، تنصح، انصحي ابنك، انصحيه، أوصيه، رأيك، يتبعه، أمه، مولاتي الكبرى، ولدي، واحبيباه، واولداه، أما لهن، أما لي، بنية، لست مجنونة، الشقراء، إحدى بناتك، سن إحدى بناتك، سن إحدى بناتي، عجوز، صغيرة، بنية، طفلة، تتزوج، صاحبها، الزوج، جنون منك، يحبك، شقائي به، حبها، يلقاها، البلهاء، بنياتنا، وجه هاتيك، المرحومة، زوج، زوج الرسول، تلد المرسلين، فتاة تشبهني، أبوك، أباك، والدي، أنقذني، أغيثيني، بعلا، صهرا، سيدتي، مشتاقة، أجمل ما صنعت يداه عاشق، أجمل ما صاغت كفا ربي، اغفري لي، روحي، طفلتي الصغرى، تدليلي، حناني، أما ثانية، باكية، ...
الحقل سياسي	العدو، تسحب، ترفع، بلاد العالم، العالم، مليكة فرعون، فرعون وأفعاه والملكة، الأفعى هي الملكة، مليكة مصر الجميلة أفعى، هي شر الأفاعي وأخطرها سما، أجمل الحيات أوحاها سما، أما يخشى فرعون أذاها أما تلدغه؟/لا تلدغ فرعون لكن ستلدغنا والرب أمون/ سيحمينا منها فرعون/ لا خوف منها علينا/ إن **تي** أصبحت فرعون، تدني من تشاء إليه وتبعد عن عطفه من تشاء/ إذ لا تتسلط فيه على فرعون امرأة كذا لا خوف علينا من الملكة/ لن تجمع في يديها السلطتين، الأفعى، ما أدهاك أيتها الحية الرقطاء، **(تدخل الملكة تي وتجلس إلى جانبه)**، من أنبأك أن **أمون** إله قادر؟/إنه يا بني إله غادر/لم يقو بغير الحيلة والمكر والتدجيل/ وخدع عقول الناس بشتى الأباطيل/ إن كهانه استحوذوا في مصر على كل شيء/ تتضاعف أملاكهم عاما بعد عام/ ربما يأتي يوم يملكون به كل مصر/ ولا يستثنون حتى كرسي فرعون.

(على حدة) أأقول نعم لأشب العداوة في قلبه لأمون؟/ ؟إن لي فيه أملا ليس من كاذبات الظنون/ أن سيقضي يوما على كهان **أمون**/ دع عنك **عميد أمون** فما هو إلا فدم جهول/ إنه لحقود علينا إياك إياك منه/ مولاتي لبيك، مولاتي سمعا وطاعة **(يعتلي عرشه وتقعد الملكة على عرشها الى جانبه)** /سأحطم أصنام الدنيا بيديه الناعمتين؟/ وستشرق من وجهه أنوارك في العالمين؟

ربي ! لا تسخط علي إذا أسلمت فؤادي إليه/ ما أعبده ولكن أعبد وجهك فيه/ سأحرضه أن يبرح هذا القصر الثقيل/ بل يبرح طيبة أجمع هذي التي/ ما انفك جماعة كهانها يحقدون عليه/ ويأتمرون به لاغتياله/ نحن جميعا لمولاتي/ حتى ابني **إخناتون** الذي كان في إصبعي/ خاتما والذي كان لا يقضي أمرا دوني/ ونوى أن يبرح **طيبة** مهد أبيه/ وموطن آبائه من قبل لينشئ عاصمة/ أخرى في أرض قفر يباب/ أتريدينني أن أغادر موطن أحلامي؟/ وكان نفوذ رجال **أمون** يضايقني فأردت القضاء عليهم بدين **أتون**، لكني وجدتهم أقوى مما كنت أحسبهم/ فرأيت الخليق بنا أن نسالمهم فهو خير وأبقى إنه ابني الوحيد وأخشى عليه عواقب دعوته هذي/ فالبلاد تراقب أفعاله بعيون السخط وتخشى منه/ على أديان أبوتها والآلهة الأقدمين/ ذاك الشقي اغتيال ابني/ انظري هل سمعت بفرعون قبله/ يتجرأ إنسان قط أن يغتاله/ لكن الرب حماه وألقى الرعب بقلب الشقي/ لا تخافي عليه فمولاه عاصمه/ من كل شقي يريد به أي سوء/ ربما كان هذا صحيحا فقد ريع ذاك المجرم/ لما واجه **أخناتون** فخاطبه ولدي بكلام/ رقيق وساءله ماذا أغراه بقتل مليكه،/ بل أعجب من هذا أنه حال دون عقابه وأبى إلا أن يعفو عنه ويشمله برعايته وجميله/ بيد أن الشقي أقر له بعد ذلك/ أن **عميد أمون** زجاه إلى جرمه هذا/ ولذلك آلى يمينا لَيستولِينَّ على أوقاف **أمون** لينفقها في مجد **أتون**/ فاحرزي كم يوقد هذا من نيران عداوتهم حينما/ يبصرون المال الذي يعبدون يصادر منهم./ تبت أيدي كهان **أمون** وتبوا !/ لا تخافي عليه سيعصمه الرب منهم/ ما يؤمنني أن يجيء شقي أغلظ من/ هذا كيدا فيريق دم ابني الوحيد/ سأعززه بكبير الشرطة **(ماهو)** عسى/ لا يعارض في هذا ابني **أخناتون**/ ولكن **(ماهو)** شديد البأس قوي/ وهو يا مولاتي أيضا شديد البأس قوي/ لو تشاء، لا تشاء، لا يعصيها، أن يطيعك، طاعته، طاعة، طاعة المضطر، طاعة ذي الاختيار،

الطاعة، طاعة الحب العمياء من يطيع، من يطاع، للمطاع، طاعة، لا طاعة، طاعة/ هي تكره **طيبة** من أجلي ولذا حرضته/ على أن يهجرها ويؤسس عاصمة/ أخرى لتقيم بها وحدها حيث لا تقذى/ عيناها برؤية ظلي الثقيل !/ عاصمة لمليك عظيم/ مدن شتى في البلاد توابع لي/ ملكك أنت، من ملكي/ أنا أجمل منك وأقوى مني نفوذا/ لي منزلة، لها منزلة/ ما أنقم منها اليوم سوى بعد أطماعها/ واتساع محيط أمانيها/ ستجيئنا بولي العهد/ أو ما تخشى كهان **أمون** عليه؟/ خائفة منهم، تآمر هذا الفريق الخبيث/ يحجم عن سفك دمه/ نار العداء والحقد عليهم ،عهد جديد قصر مشيد، أرض بعيد، أشقياء، ليس فيها خصام، أمون قومه الظالمون، سيكون غلاما جميلا يلي عهد مصر، **نفرتيتي** ملكة، **إختاتون** الجديدة درة مصر، عاصمة في المشرق والمغرب، الأرض الغبراء، هذي المدينة أما حنونا، **إختاتون الجديدة**، تهديدات حزب **أمون**، كهان **رع وفتاح**، ألبا عليه، أسوة بـ**أمون**، سيعصمه الرب، رب واحد، القول الفصل هنا للظبى والحرب !فلدينا إذن هذا الليث الوثاب/ إلا أن ابني فيما أرى لن يتبع رأيه/ إنه يؤثر البطش بالثائرين وتأديب العاصين/ وإخماد أنفاس الخائنين اللئام/ لكن ابني كافر بالسيف الحسام/ لا يؤمن إلا بدين الحب والسلام / وهو من تعرفين عنيد الرأي شديد المراس/ كلا يا مولاتي.. كم أشارت عليه/ ببعث الجند إلى سوريا بقيادة **حور محب**/ للقضاء على الثورات بها فعصاها/ تتولى القصر، أخطر أطماعنا، عداوتنا/ هذي المدينة أرض حرام/ جاءوا للسلام عليك فهل تأذنين لهم/ مرحبا فليؤذن لهم !/ أدخليهم/ جاءوا في الوقت المناسب حق../ أجل جاءوا في الوقت المناسب/ مرحبا برجال النبل/ **(يركعون)**/ يا مولاتي/ أهلا بمليكتنا الكبرى/ ألف أهل بأم المليك/ **(تشير عليهم بالقعود)**/ **(يقعدون إلا حور محب فيبقى واقفا)**/ أدب الجندي الوقوف أمام ملوكه/ هل تأذن لي مولاتي أن أرعى أدبي؟/ رعيا لك من جندي شهم/ جئتم في الوقت المناسب يا أصدقاء/ هل لنا أن نقول لمولاتنا أيضا إنها/ جاءت في أوفق حين../ وأبرك ساعة/ جئنا للسلام على أم **أخناتون**،/ ولنرجوها ثانيا أن تنصح مولانا/ بالتفكير في مستقبل مصر وأملاكه الواسعة،/ فانصحي ابنك يا مولاتي انصحيه وأوصيه/ بالإصغاء إلى ما نشير وما يزل في الأمر سعة،/ علَّ مولانا حين يسمع رأيك أن يتبعه./ ولكني أخشى/ تخشين هنا ؟ وماذا خشين؟/ ضياع

	ممالكنا بالشام/ ضياع ممالكنا بالشام؟ وكيف تضيع؟/ إن الأمراء بها خرجوا عن طاعة مصر../ آه لو كنت اليوم حيا يا **راموس** / إذن لاسطعت حجاج ابني/ عمداء **أمون** ورع **وفتاح؟**/ ماذا يبغون؟/ لا تذهب إليهم وحدك يا زوجي.. إنهم جاءوا لا ريب لسوء !/ إذا فليأتوا هنا خيرا لنراهم ونسمع أقوالهم/ علّهم جاءوا يرجونك ألا تصادر أوقافهم/ مولاتي الكبرى/ عطلت من زوجة **أمنوفيس** مدينة **أمنوفيس**/ دعه يدع أباك مما كان يدعى به في حياته/ كيف يا ولدي ننسى اسم **أمنوفيس؟**
الحقل نفسي	عَداء، حقدا، كيدا، السموم، رعبا، يعشق، شر، أخطر، تتسلط، حبا غراما، حسرات، زفرات، عبرات، يسلو زوجه، الحزن العميق، لا تحب، لا تراني، لا تلقاني، لا تصير، أغثتها، تعاني من آلام وشدة، أ فتصبر، صبرا جميلا، استقرت، ابتسمت، ذكراها، يمتعها، سلوتي، لا تحب سواي، تتحرق شوقا إلي، حبالها، حبك، حنانا عليها، أحوج ما، دفاعي عنها وعوني، غاصبها، طالعتني عيناها، جالت على رأسي يمناها، رفت على ثغري شفتاها، مرضت، واصفر محياها سقما وشحوبا، وشكا ينبوع تبسمها الفياض نضوبا، تساقط نفسا فنفسا، البريئة، الراحة الكبرى، ينقذها، يشفيها، ستكون لك، ستصفيها حبا، حبيبة قلبي، أحدثها عما عانيت من الآلام لفرقتها ولقيت من الأحزان، فتتركهن غيارى، أقبلها قبلات الشهر، ثغرها المعسول اللذيذ، وجنتيها الموردتين، حنانيك لن أنساك، لن أسلو حبك، لن أعشق غيرك، لن أفرح بعدك، لن أعيش، تكتم، وفاء الرجل، أنفاسها، تقبّل ما بين عيني/ فألمح في شفتيها ارتعاش الصبي/ وفي عينها اغتباط الطفل/ في فمها بسمة بيضاء/ ويغني لي فمها المعسول الصغير/ الحب، الوفاء، أوفى، يهواهن، هواي، يصبو إليهن، أكُرهُ النساء وفاء؟، إخلاصه الحب، وفاء المرأة، وفاء الرجل، أنانيين، حبيبتي الحسناء، تخافين، يا حياتي، حلتك الحمراء، الحب أبو الذكرى، هي مصدر هذا الحب، لأشكو حزني عليها/ واطرح دمعي لديها/ سترحم دمعي/ ستحيا من أجلي/ حقود، **(في خجل)**، أتخفين حبك، أنا مسرورة بسرورك، أبشري، ساءها تبديل اسمها؟/ واستاءت لتبديل هيئتها أيضا/ إذ شهدت الدمع يجول بعينيها، ارتجفت شفتاها/ فطفقت أهدئ من نفسها وأكفكف من دمعها، فما لبثت أن أسري عنها قليلا، سرّي عنها دائما شجعيها وكوني الأم الحنون/ فعزيز على المرء أن يتبرأ من نفسه، تساره، حبيبي ! / أهذا

صوت حبيبي؟/! زوجي !، أميري!

تبتسم، **(ضاحكة)**، الوجوم، حبها، هو يهواني حقا، لا أطيق الصبر/فيم أحمل هذا الحقد عليها؟/ ما ذنبها؟/ ما أظلمني !/ ما أضعف قلبي وأجهل عقلي !

أأغار؟، الغيرة الحمقاء، نار الغيرة، حبي، غربة، لا تخافي، لم نسمع بأعجب، تموت بالضحك، صادقة عندي، حرضته، تكره، لا تلوميها، بقساوة ضرة، غرها حب **إخناتون**، تشمت، مسكينة، تتجاهل، تتناسى، يغرنك حب، يعشق، عشقك، هيامي، يظفرون، أتحرق وجدا عليها، لي منزلة، لها منزلة، غيرتي، غيرتها، فأمقتها، هذا المقت الشديد، أضيق، يضيق بها صدري، أخلصته الحب أخلصها حبه، أسلبه قلبها، أسلبها قلبه، أنسته الحزن، لم تتكر، ظلما، بعد أطماعها، اتساع محيط أمانيها، فخرا، أوسع صدرا، أحزانها، آلامها، لم أصبر صبرها، المسكينة، أنانيتك، قلبا أطيب، ما أقساك، ما أصلدك، أشعر أحيانا بالخوف، واجمة، خائرة، أعشق، بكراهية، وشكَت لي، أوما تخشى، خائفة منهم، تخشى عليه، تشكو مما يعصمه منهم، تآمر، نار العداء، الحقد عليه، الجو الخانق، الموبوءة، أخاف، خوفي، من ملام، حنان الأم، عطف الأم، أنانية، أرخص، تغارين، تشتهي، تمناه قلبك، تهزأ بي، تسخرين معه، تغضب مني، أسخر، غاضبة، اغضبتماها، فأرضيها، روحي، الحبيب، لا أرغب، ستخلص، حبها، أخلصت الحب، أحوجني، ساعات همي، أريني أنظر إلى عينيك، في دهش، شوقي للقياك، ما أجملها، أجمل منها شعرك، تعشقها، أما حنونا، لفخور، ما أسعدني، فتزيد سعادتنا بك، سعيدة، سعداء، السعيد، تذبن اشتياقا، سعيدات، أسعد، حبي لهن، أسعدني بينهم، يرقص من طرب، عانقنني، استريحي، للراحة، واشوقاه، أو تشتاقين لها، وفي أنس ونعيم، البغضاء، اطمئني، عنيد، أشد تحامل قلبي عليها، أحسبها تتصرف في ابني، متفاهمتان، أضحت أيضا تميل إليك، راحة وسلام، ما أخطر أطماعنا، الحياة الغرور، عداوتنا، لم يضق ذرعي، أسعد، بهن قرير العين سعيد، أحاول ترفيهه/ أؤلفه طاقة وأقدمها له بالزهر/ عصيانا على رغبتي واعتزامي عصيانه/ يناغيها لا يخاف عليها، لم أبتهج، لكني أخشى، إذن لاسطعت حجاج ابني، جاءوا لا ريب لسوء، واحبيباه !/ واولداه !، الحزن، مسكين، ما أحسبه عائشا، لا تبتئسي، نسلو، أوجاعي، أمر مهول، لست مجنونة، غيرى، يا للغيرة الحمقاء،

	تغارين، وسواسك، سأموت معه، جنون مني، حب الحياة، شقائي به، لم أحب، عرف الحب قبلي، حبها، تعانقه ويعانقها مشتاقا إليها/ عناق الحبيبين/ وأنا البلهاء، يعشقها، سلاها، يسلوني، **(تبكي)**، اصبري، لا طاقة لي بالصبر، سلواي، ترعبني، عجبا، إني خائفة، أنقذني، أغيثيني، مغشيا عليها، تخافين، أتخافين، لن أقتل نفسي، غاب عن ذهني، أعظم حمقي، غضبة، يا ويح، فوا أسفاه، مشتاقة، انصحيها، غضبي، حبيبي، عاشق، تعانقه باكية، اغفري لي، تبكين يا روحي، الدموع، خديك، بسمة ثغرك، أجمل، صليت، اذكريني، قبّلي طفلتي الصغرى، من تدليلي وحناني، قبّليني، ...

من خلال توزيع الألفاظ والعبارات ضمن هذه الحقول المعجمية يتبين لنا حضور المرأة في المسرحية وكذا نظرة الرجل إليها فهي: **الأم** و**الزوجة** و**الحبيبة** و**السيدة** و**المربية** و**الابنة**، وهي **منبع الخطر** و**مصدر الأمان**، و**الجمال**، و**البراءة** و**الحزن** و**الحب**.

وقد حرص **باكثير** على تجسيد ذلك كله تأكيدا منه لقيمة المرأة ومكانتها الحقيقية في الأسرة والمجتمع، هاته القيمة التي تثبت وجودها وكيانها الفعلي دون الخضوع للعادات البالية والتقاليد المتحجرة التي تحقر المرأة وتجمّد دورها.

لقد ترابطت ألفاظ القصيدة وجملها بطريقة متوازنة عبر ظاهرة "**التكرار**" في النص، حيث أنتج دلالات تفرض موضوع المرأة في المسرحية سواء بتأكيد صفاتها ومشاعرها، أو ببيان وظيفتها الاجتماعية ومكانتها.

هذا ويبدو لنا أنّ عدد الشخصيات الرجالية في المسرحية وهي**(أخناتون، أمنوفيس الثالث، الكهنة، آي، حور محب، نخت، ماهو، سمنقارا)** أكثر من الشخصيات النسائية والمتمثلة في **(تي، تادو، نفرتيتي، تاي، الأميرات)**، ومع ذلك فقد طغت هذه الأخيرة على الأولى ورافقت شخصية البطل الرئيسي إلى النهاية. الأمر الذي يعكس حقيقة قناعة الكاتب التامة بمدى أهمية دور المرأة في الأسرة والمجتمع بشكل عام، وفي حياة الرجل بشكل خاص.

2-2-2- المثالية الأخناتونية

يتميز البطل المثالي "عادة بنوع من الفردية ويمثل وجها من وجوه البطولة بقصد أو بدون قصد. وليس من المستغرب أن ترتبط المثالية بنوع من التطرف وربما يكون ذلك هو ما يصنع منهم أبطالا يندفعون خلف تصوراتهم المثالية ويكافحون من أجلها بعزيمة لا تلين ولا يوهنها سخرية الآخرين من

اعتقاداتهم غير الواقعية."[1] ولعلّ الملك **أخناتون** بطل المسرحية التي بين أيدينا يعتبر واحدا من بين أبرز الشخصيات المثالية التي صنعت تميزها بناء على ما تتفرد به من سمات نوعية لا يجاريها فيها أحد.

بعد قراءة مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** وتتبع أحداثها تمكّنا من رصد ملامح شخصية **أخناتون** والمتمثلة في: **شاعريته وأحلامه، رقة شعوره وشبوب عاطفته، سذاجته، إيمانه، حبّه للمعرفة واستطلاع الكتب، منطقه، فصاحته وقوة حجته، حلمه، شجاعته، نشاطه في العمل،** إلى جانب قيم الخير التي كان يدعو إليها وهي **المحبة والسلام، الأخوة والمساواة.**

إنّ هذه الصفات تظهر جليّا من خلال عناصر العمل الأدبي بدءا بالمستوى الإيقاعي. فالشاعر في هذه المسرحية استخدم الحروف المطبقة والمستعلية **(كالصاد والضاد والظاء والغين والقاف والخاء)** بكثرة يمكن رصدها ضمن الكلمات التالية: (خوف، أخافت، الخوف، السلطتين، الصغير ، يقضي، القضاء، الغيب، غراما، صمته، يغالب، الصبر، قطرات، الصامت، الأرض، ضاقت، ابتغي، الماضي، الخلاء، أضاعه، الطارد، الطّريد، الروض، يقطّب، يبصر، البيضاء، تروق، خطرات، يغني، الخلد، خير، خطوب، القوي، الخفي، ضربات، الضعفاء، غاصبها، خداها، الغريب، الغريض، غصون، الروض، النضير، القاني، العقيق، ظلمات، تنظر، توقظيني، استيقظت، تستيقظ، أوقظها، أيقظتني، انتظار، ظلال، ظننتك، يقظى، الظلام، عظامي، المشرق، المغرب، الغناء، أقطارها، قواها، تتلاقى، الغبراء، الغضوب، تشفق، أشفقن أنفقت، ظلمات، أعظم، القلوب، الحق، الفقر، حقق، مصر، أفصح، أعضائي، القابضتين) وكل الكلمات التي فيها هذه الحروف.

إن هذه الأصوات حقيقة تعكس حالة **أخناتون** الشعورية وبتوظيفها ضمن العديد من الألفاظ التي كانت على لسانه أو لسان غيره حوله أظهرت ما يمكن أن يتصف به هذا الرجل المثالي من صفات. فقد عبرت عن معاني القوة والثبات والمرارة والحزن العميق الذي كان يشعر به **أخناتون.**

كذلك بالنسبة للحروف**(الهمزة، الهاء، الكاف)** التي تحمل صفات الانفتاح والاستفال والشدة والجهر، والرخاوة والهمس بالنسبة لحرفي **(الهاء والكاف)** فقد وردت في عديد الكلمات التي كانت على لسان **أخناتون** والمتمثلة في: (أماه، هذي، بعدها، أحسبها، هذا، لها، دهرا، والدها، شهرا، العزاء، الشقاء، البقاء، الإله، إكرامها، رعايتها، تعشقها، قلبها، أبيها، عليها، الشقاء، رثاء، استلّها، لها، هامات، الضعفاء، علياء، السماء، مساء، الثناء، خداها، عيناها، يمناها، شفتاها، ذكراها، أملك، كنت، كل، كلما، كان،

[1]– نورة السفياني، **أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير دراسة نقدية تحليلية**، مجلة جامعة لبن رشد في هولندا، العدد الخامس، مارس 2012، ص133.، موقع الأديب علي أحمد باكثير:www.bakatheer.com .

كانت، كبدي، الدعاء، الأغبياء، عينيها، محيّاها، هما، دياره، أباه، ذماره، الشفاء، ثراء، صباها، أمها، أباها، شكر، جزاء، الكبرى، العياء، يتركها، الدواء، خلقه، حقه، دينه، يعبدونه، تعبدينه، عذابه، عبادته، كفرنا به، جاهلا، جهولا، أعدائه، كلامك، تذكرني، تتركهن، أراها، ألمسها، أكلمها، الرجاء، أنساك، حبك، غيرك، بعدك، الإكليل، ملساء، الماء، الفضاء، إكليل، واها، حكامها، أبوتها، أبطالها، أيامها، أعدائها، عزاء، ذكرى، غناء، يكذبني، تكذبين، الكون، الزاهي، الأزهار، كفيك، أسخاك، الزهر، الذهبية، فنّك، هذا، أهداب، برهان، تُذهب، وجهك، إليك، عليك، شهدتك، شهود، كيف، الكبير، يكفيك، كلي، كلا، لكنك، كي، هنا، أمكث، تتركني، أواه، هلمي، إليك، عليك، عينيك، كان، اللانهائي، المنكبين، يمناه، أقصاه، لهيبك، كدت، أنفاسك، يحبهما، كأنهما، كبدي، الطهور، يذكرني، ثناياك، نورهما، هدى، ضياء، شوارعها، إياها، الفيحاء، الإعياء، السماء، الضياء، تذكّر، رائيها، الغبراء). وكل الكلمات التي تتضمن هذه الحروف. فقد عبرت عن الذات المنفعلة التي تشعر بعدم الاستقرار والأسى من جهة، وكذا النظرة التفاؤلية والأمل من جهة أخرى.

هذا وقد استخدم الكاتب أصوات الصفير والمتمثلة في: **(السين، الزاي، الصاد)** وهي أصوات تحمل دلالة الصرخة والأسى الشديد الذي يغمر قلب هذا الرجل المثالي **أخناتون** وتعكس رهافة حسه وإيمانه بربه. وهو ما تظهره الألفاظ التالية: (حسرات، تسيل، زفرات، الصبر، سالت قطرات، الصبر الصامت، حزنه الصارخ، الحزن الصارخ ، صبره الصامت، نفسه، الناس، العزاء، زيارتها، مستقرا، يسيل، أسرّته، أقسى، استلّها، المستعصم، السماء، لساني، غاصبها، الصول، سوى، سلاح، أُصلّي، صباح، مساء، التسبيح، ابتسمت، رأسي، يستحق، سلاما، أحسب، سميع، الساطع، سقما، تبسمها، تسّاقط، نفسا، يأسا، يسطيع، سمعه، صرخات، أقسم، اغتصبت، تناسى، أغصب، أصلي، صلوات، صباها، قسوته، قسوة، يمزق، نفسي، تصدّق، ألمسها، الأحزان، سمعت، أنساك، أسلو، أحسبها، تستيقظ، الأسحار، أنفاسها، أسارقها، اختلس، ننساب، بسمة، يبسم، أسير، أبصارنا، اليسرى، السعيد، زقزقة العصفور، وسوسة، النسيم، غصون، تقص، أرسلها، تسري، زرقتها، الزهي، الأزهار، الزهر، قوس قزح، أتنسم، السماء، النسيم، الباسم، السحب، يكسو، سوداء، أوسع، بستان، سيفا، يسراه، صرح، صليت، صمت، سكون). وكل الكلمات التي فيها هذه الحروف.

إضافة إلى ذلك تتكرر أصوات أخرى في هذه المسرحية من مهموسة كـ: **(ت، ث، ح، خ، ش)**، ومجهورة كـ: **(ن، ي، ل، ض، م، و، ع، ر، د، ج، ب)** تعكس هي الأخرى نفسية **أخناتون** المتوترة والمتقلبة والتي تتسم بالحزن الشديد ورهافة الحس، والقوة والحسرة والندم والإيمان ورقّة العاطفة.

ولعلّ الشيء الملفت للانتباه في هذه المسرحية ظاهرة (**التكرار**) والتي تجسّدت من خلال حوار الشخصيات خاصة تلك الحوارات التي صدرت عن **أخناتون** وأخذت مساحة كبيرة في التعبير، فقد أسهمت في تبيين هذه الظاهرة اللغوية التي حققت الاتساق والانسجام في النص إلى جانب إحداث إيقاع موسيقي متفرد. وهو ما تبيّنه المقاطع الحوارية التالية مع إبراز الكلمات والجمل المتكررة:

"**أخناتون:** أماه ؟ لقد حاولت **العزاء** ولكن كيف **العزاء؟**

إنها كانت سلوتي في هذه **الحياة، حياة الشقاء،**

فعلام **بقائي** من بعدها؟ لا رغبة لي في **البقاء.**

تذكرين **الإله** وما شأني و**الإله؟**

أولم يلف مخلوقة غير تادو لتلقاه؟

لا أحسبها آثرت **لقياه** على **لقياي**

كلّا ! إنّ هذا محالٌ فقد كانت لا تحبّ سواي!

وتقولين علّ الرب أتون أراد بها **خيرا**

أيّ **خير** لها في أن لا تراني يا أماه؟

قولي بالحريّ لعلّ أتون أراد بها **شرّا**

أيّ **شر** أعظم من أن لا تلقاني يا **أماه،**

إنها كانت لا **تصبر** عني لحظة،

أ**فتصبر** عني **دهرا** يا أماه و**دهرا** ؟

لما عادت من زيارة والدها بعد أن

مكثت عنده **شهرا** واحدا جاءت

تتحرق شوقا إليّ كأنّ الساعة كانت **شهرا**".[1]

وفي قوله:

"**أو مرّت على خاطري ذكراها**

أو مرّت على خاطري ذكراها؟ لا لا لا !

لم يعد يستحق الحمد اليوم على هذا .

إنما كان ذلك إذ كانت **ذكراها**

---

[1]– علي أحمد باكثير، **مسرحية أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص31.

أمس على كبدي بردا وسلاما.

أما **ذكراها** اليوم فقد أضحت نارا."[1]

وفي قوله ايضا:

"لا تقولي: **اختار لها الراحة الكبرى** في ظل رفيع الجناب

بل قولي **اختار لها الراحة الكبرى** في بطن التراب !" [2]

ومن صور التكرار كذلك قول **الأمير**:

"ما أعجب قولك يا أماه !**أأيأس** من **تادو** وأؤمل

في الدنيا بعدها شيئا؟

لا بل كيف **أيأس** من **تادو** وأعيش؟

تادو ! لن أنساك **يا تادو !**

لن أسلو حبك **يا تادو !**

لن أعشق غيرك **يا تادو !**

لن أفرح بعدك **يا تادو – لن** أعيش **!**" [3]

وفي قوله أيضا:

"هذي ذكرى **تادو** المحفورة في قلبي

هل يقدر يوما على محوها؟ **كلا، كلا !**

إنها **لم تمت؛ تادو لم تمت تادو** باقية **!**" [4]

نلاحظ من خلال هذه المقاطع الحوارية كيف أسهم تكرار الكلمات والجمل في إحداث رنّة خاصة ترتبط بموقف **إخناتون** بعد فقده زوجته والمتمثل في قنوطه وعدم تقبله فكرة موت حبيبته **تادو**.

ومن صو **(التكرار)** كذلك ما جاء في قول **أخناتون** عندما طلبت منه والدته انتظار **عميد أتون** ليرى في أمره لربما يساعده على تخطي محنته ويشفع له عند ربه كي تعود إليه **تادو** من جديد، فهو متوهم بأنها ستحيا لأجله مرة أخرى:

"ماذا عند هذا العميد؟ **أفي وسعه أن** يفيد؟

---

[1]– المصدر السابق، ص33، 34.

[2]–المصدر نفسه، ص35.

[3]–المصدر نفسه، ص41.

[4]– المصدر نفسه، ص49.

في وسعه أن يعين على تحقيق مرادي

أفي وسعه أن يشفع لي عند ربه؟"[1]

ومن الكلمات والجمل المتكررة ما يؤكّد صلة **أخناتون** القوية بربه وإيمانه به وهو ما يتجلى في قوله:

"**أسدى يارب خلقت** الفراش الجميل؟

أسدى يارب خلقت الزهر البديع؟

أسدى يارب خلقت الأسماك الذهبية؟

أسدى يارب خلقت النجوم تتلألأ في ظلمات الليل؟" [2]

ثم يقول:

"عادني **اطمئناني** إليك من **اطمئناني** إليه

وهداني إلى **الإيمان** بحسنك **إيماني** بجماله **!**"[3]

وقوله:

"عجبا **!**إن عينيك **تتسعان وتتسعان..**

وتتسعان.. كأن الكون **الواسع**

والزمن اللانهائي داخل عينيك **!**"[4]

وفي قوله كذلك:

"أجل **خرجوا عن طاعة مصر** الظالمة الباغية-

خرجوا عن طاعة مصر أمون

ولم **يخرجوا عن طاعة مصر** أتون"[5]

هذا ويتبيّن من خلال آلية التكرار شاعرية هذا الرجل المثالي العاشق لزوجه **نفرتيتي** والمولع بحبها في مقارنة بينها وبين زوجه الأولى المتوفاة **تادو** إذ يقول:

"**ليست تادو إلا** صورة من حسن **نفرتيتي**

ليست تادو إلا رجعة من لحن **نفرتيتي**

---

[1]- المصدر السابق، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- المصدر نفسه، ص63.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

[5]- المصدر نفسه، ص108.

ليست تادو إلا لمحة من نور

ليست تادو إلا طيفا من خيالك ! "[1]

هذا ويوضح **التكرار** في المقاطع التالية صدمة **إخناتون** بالوضع الذي آل إليه حكمه في مصر بعد تخلي قادته وأقرب الناس عنه والتحاقهم بالكهنة وأعدائه إذ يقول:

"**حتى قوادي** خانوني وانضموا لأعدائي !

حتى أنت يا خير **القواد** تفرّق عنك

رجالك من أجلي !"[2]

كما يظهر التكرار من خلال توظيف أداة الاستفهام **(أين)** الأمر الذي يعكس حيرة **إخناتون** وطلبه النجدة والعون من ربه في محنته بعد أن ضيع أملاكه وبلاده وعاداه قومه وأصحابه وتخلى عنه قواده ورجاله بسبب دعوته إلى دينه دين الحب والسلام فيقول:

"**أين** لطفك بي؟ **أين** عونك لي؟ **أين** تأييدك؟

ربي **أين أنت؟** أموجود **أنت** أم شبح

ما كنت أظن إلها يسمعني ويراني؟ !

ليت شعري **أأنشأتني أنت** أم أنا **أنشأتك؟**"[3]

كما يظهر التكرار في قول **إخناتون:**

"**السيف السيف** ! ادعو لي **حور محب** أين **حور محب**"[4]

هذا التكرار لكلمة **(السيف)** و لاسم قائده الوفيّ "**حور محب**" يفسر عدول **إخناتون** عن مبدئه المتشبث باللّاحرب والحب في مواجهة العداء والظلم،، فقد استفاق أخيرا من غفوته بعد أن علم بالانقلاب الخطير الذي وقع ضدّه.

كما تتضمن التساؤلات الآتية **تكرارا** على مستوى أداة الاستفهام **(أولم)** أوضحت أوبة **أخناتون** لربه وإحصائه نعمه عليه فيقول:

"**أولم** يرني نورا في كل ظلام؟

---

[1]- المصدر السابق، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص138.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص142.

أولم يطو لي نعمى في كل مصاب؟

أولم يقبض مني تادو ليخولني تيتي؟

أولم يخسف من أفقي بدرا ليطلع شمسا مكانه؟"[1]

وفي حواره مع **حور محب** عندما أخذ هذا الأخير يهوّن عليه مصابه ويرفع من معنوياته ويدعمه من أجل الوقوف مجددا في وجه الظلم والظالمين وعدم الاستسلام، لكن **أخناتون** غير متفائل ويستبعد حدوث ذلك خصوصا وهو في حالة صراع مع مرضه الشديد الذي هدّ قواه إذ يقول:

"في ظلي؟ **هيهات** يا خلي **هيهات**.. انتهيت!"[2]

هذا ويبدو التكرار جليًّا في المقاطع التالية حين يشعر **أخناتون** بدنو أجله حينها يوصي زوجه **نفرتيتي** بذكره في كل وقت خاصة أوقات الصلاة والتأمل، وقد بين تكرار الكلمات التالية: **(تيتي، اذكريني، صليت)** العلاقة المتينة بين **(أخناتون وتيتي وربه)**، كيف لا وقد كان يرى صورة ربه في جمال زوجه **نفرتيتي.**

"**تيتي..اذكريني يا تيتي.. اذكريني** إذا

صليت العشية أو **صليت** الغداة !

اذكريني في الليلة القمراء إذا

طفق الروض يحلم في صمت وسكون! "[3]

وفي مناجاته قبل موته **تكرار** لكلمتي: **(ربي، أنت)** ما يجسد إيمان **أخناتون** القوي بربه واستشعاره بوجوده إلى قربه فتكون هذه الكلمات آخر ما ينطق به قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة:

"**ربي.. ربي !أنت ..أنت** الصمد !

أنت الحي القيوم.. الأحد"[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص144.

[2]- المصدر نفسه، ص146.

[3]- المصدر نفسه، ص146، 147.

[4]- المصدر نفسه، ص148.

- ينظر في مقاطع المسرحية المتضمنة للجناس في الصفحات التالية: ص(23، 24، 25،31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 39، 40، 42، 43، 61، 63، 92، 93، 95، 108، 109، 117، 141، 144، 145، 148).

تحفل مسرحية "**أخناتون ونفرتيتي**" بظواهر صوتية أخرى تضفي عليها نغما موسيقيا يحقق أثرا أسلوبيا ينسجم والموقف الدرامي، نذكر منها **(الجناس)**. وفي الجدول التالي تبيين للكلمات التي جسّدت مفهوم هذه الظاهرة:

الجناس	نوعه	الجناس	نوعه
(الأمير، الصغير، الأخير)	ناقص	(ثراء، جزاء)	ناقص
(الأطفال، الرجال)		(أبا، سببا)	
(السماء، القضاء)		(الوفي، التقي)	
(حسرات، زفرات، عبرات، قطرات)		(إلها، صباها، أباها)	
(يده، غده)		(الجناب، التراب، العذاب، المصاب)	
(أضاعه، ساعة)		(الحمام، العقام)	
(يريد، الطّريد)		(العياء، الدواء)	
(الزهرات، بسمات)		(الوبيل، العويل)	
(دلالا، جمالا)		(خلقه، حقه، دينه، يعبدونه، تعبدينه، عذابه، كفرنا به)	
(الولهان، الألحان)	تام	(أتون، أمون)	
(فيها، فيها)		(أقدَر، أغيَر)	
(الوارد، صائد)		(حجرا، خيرا)	
(شررا، شكرا)		(منها، عنها)	
(الفضاء، للسماء)		(نهارا، غيارى)	
(النهار، احمرار، اصطبار)		(الجديد، النضيد)	
(أخرى، نشرا)		(المنضور، المسحور)	
(البلاد، اجتهاد)		(الإكليل، الجميل)	
(عقله، لفضله، كله، عنه، صدّقته)		(تشير، يطير)	
(العزاء، الشقاء، البقاء)		(الملساء، الماء، الفضاء)	
(الإله، تلقاه)	ناقص	(الصغير، النمير، العصفور، النضير)	
(لقياي، سواي)			

(خيرا، شرا)		(النضير، المطير)	
(دهرا، شهرا، أحرى ، مستقرا، بشرا)		(الصغير، الكبير)	
(الشقاء، رثاء، الضعفاء، السماء)		(أقطارها، شوارعها، إياها)	ناقص
(حول، الصول، القول)		(الماء، الإعياء، السماء، الغبراء، رجاء)	
(مساء، الثناء)		(حبور، تغور)	
(عيناها، يمناها، شفتاها، ذكراها)		(بينهن، أقبلن)	
(الدعاء، الأغبياء)		(أمون، أتون)	
(اليانع، الساطع)		(أجمعون، الحنون، الأرضون، المبطلون،	
(شحوبا، نضوبا)		الزبون، آمنون)	
(نفسا، يأسا)		(الصالحين، جاهلين، المبين)	
(وحده، شدة)		(تهدون، تجمعون)	
(الرثاء، الدعاء)		(بلادي، أصحابي، رجال، أوالي، خيالي)	
(أماه، أباه، دياره، ذماره)		(ربي، جهلي، عني)	
(الجميلة، ذحوله)		(مكانه، إحسانه)	
		(أسره، ربه، تطوه، جحوده)	
		(الصمد، الأحد، الأبد)	

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن نوع **الجناس** كان كله **ناقصا** باستثناء كلمتين فقط (**فيها، فيها**) جسّدتا النوع الآخر وهو **الجناس التام**. وقد كان على لسان **كبير الكهنة** حينما أخذ يصف **أخناتون** لجماعة من كهنة **أمون** قائلا:

"ويسائلها هل حلّت روح الأميرة **فيها**

ثم يحنو عليها ويطبع قبلته المحمومة في **فيها** !"[1]

لقد تبين لنا من خلال ما سبق ما لهذا المحسن البديعي من قيمة فنية تجسّدت من خلال أثره البلاغي المتمثل في إحداث جرس موسيقي ورنة خاصة تلفت انتباه المتلقي، وتعكس الحركة المعنوية للحوار.

[1]- المصدر السابق، ص25.

يصرح **علي أحمد باكثير** أنّ مسرحيته "**أخناتون ونفرتيتي**" تعدّ "**نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله. فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي وأسميته أنا قديما الشعر المرسل المنطلق**".[1]

أما بالنسبة للبحر فقد اعتمد **باكثير** على بحر عروضي هو: **(المتدارك)** حيث يراه الأنسب لهذا النوع من الشعر وهو ما أكّده في قوله: "**ثم لا حظت أنّ أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك فالتزمته في هذه المسرحية**".[2]

هذا ويعتبر "**أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها وهذا هو معنى المنطلق هنا**".[3] وهو ما يتضح لنا من مسرحيَّته "**أخناتون ونفرتيتي**" على لسان شخصية **أخناتون** الذي بلغ به الحزن الشديد على موت زوجه **تادو** إلى الثورة على ربه باعتباره المسؤول عن فقدها إذ يقول مخاطبا أمه:

"دعيني يا أماه أنل
بلساني ما لم تنله يداي
ولو طالته يداي لعف لساني عنه.
فعلى الرغم مني أن لا أملك من قوة أو حول
لأدفع عن **تادو** يد غاصبها ذي الصول
سوى قولي هذا، وسلاح الضعيف القول !"[4]

وفي قوله كذلك:

"أماه أحس كلامك هذا يمزق أحشائي
إذ يقطع من أملي في عودتها للحياة
كانت نفسي ما تكاد تصدق أن حبيبة قلبي
قضت نحبها أي ولت لغير رجوع

---

[1]- المصدر السابق، ص5.
[2]- المصدر نفسه، ص13.
[3]- المصدر نفسه، ص13.
[4]- المصدر نفسه، ص33.

إلى حيث لا أدري دون أن تستأذنني
أو تدعوني لأرافقها في هذا السفار الطويل.
بل كانت تحدثني نفسي أنها ستعود.
أنها ستتوق إلى لقياي ولو بعد حين
أنني سأراها وألمسها وأكلمها فتجيب
وأحدثها عما عانيت من الآلام
لفرقتها ولقيت من الأحزان
وتحدثني عما سمعتْ في غيبتها
من حديث طريف وعما رأت من مرأى عجيب
كما حدثتني لما عادت من أهلها
بعد شهر قضته هناك بعيدا عني:
كيف كانت تذكرني ليلا ونهارًا
وتحدث أترابها عن مصر وعني
وعن فرعون وأمي فتتركهنّ غيارى.
فطفقت أقبلها قبلات الشهر الذي
غابته بأيامه ولياليه، في
ثغرها المعسول اللذيذ وفي وجنتيها الموردتين
وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت
تعدّ وكنت أغالطها في الحساب !" [1]

فالسطر يطول ويقصر بحسب انفعال الشاعر وعاطفته. كما نلاحظ أن هذه المقاطع الشعرية تتميز بالتماسك والترابط الفكري والشعوري بين الأبيات بحيث لا يمكن التقديم أو التأخير بينها وهو ما يحقق ما يعرف بـ "**الوحدة العضوية**".

"**أما معنى المرسل فواضح أنه مرسل من القافية. على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرّر التحرر المطلق من القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن**

[1]- المصدر السابق، ص40، 41.

القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه".[1] ولعل هذا المثال من مسرحية "**إخناتون ونفرتيتي**"، يوضح ذلك:

"**الأمير**:

كنت أحسب أن الرب **أتون** رحيم سميع الدعاء

كما قلت لي من قبل ويعتقد الأغبياء

ولقد مرضت **تادو** وذوى عودها اليانع

وخبا نور عينيها الساطع

واصفر محياها سقما وشحوبا

وشكا ينبوع تبسمها الفياض نضوبا

ومضت في فراش الموت تسّاقط نفسا فنفسا

مشهد يملأ النفس هما ويأسا

والرب الذي يسطيع إغاثتها وحده

ويرى ما كانت تعانيه من آلام وشدة

لم يهفُ له قلب بالرثاء

ولم تُزعج سمعَه صرخات الدعاء !

وحياة أبي – لا أقسم بالرّب يا أمّاه–

لو أن عدوا قضيت على ولده وقتلت أباه

وسطوتُ على ماله واغتصبتُ دياره

وانتهكت مقابر آبائه وأبحت ذماره

قد رأى ما كانت تعانيه **تادو** الجميلة

لرثا قلبه الموتور لها وتناسى عدوانه وذُحُوله"[2]

نلاحظ أن **باكثير** نوّع في القافية تجنّبا للتكرار والتماثل الذي يؤدي إلى الملل. فنجده قد جعل لكل سطرين قافية واحدة: **(الدعاء– الأغبياء)، (اليانع – الساطع)، (شحوبا – نضوبا)، (نفسا– يأسا)، (وحده– شدة)، (الرثاء– الدعاء)، (أماه– أباه– دياره– ذماره)، (الجميلة– ذُحُوله)**.

---

[1]– المصدر السابق، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

أما على المستوى المعجمي، فنلاحظ أنّ الكاتب قد استخدم ألفاظ وعبارات تصنف ضمن الحقل الوجداني نظرا لما تحمله من معان مفعمة بعواطف فيّاضة تعبر عن شاعرية **إخناتون** ورقّة أحاسيسه. وهو ما يتّضح لنا من خلال الآتي دون احتساب التكرار:

سلوتي، العزاء، الشقاء، تحب، تصبر، تتحرق شوقا، قلبها، قلب، حنانا، تفيض، بشرا، حبا لها، حنانا عليها، أحوج، دفاعي، عوني، أحمده، ابتسمت، تورّد لي خداها، طالعتني عيناها، جالت على رأسي يمناها، رفت على ثغري شفتاها، مرت على خاطري ذكراها، تتضرم في قلبي، شكا ينبوع تبسمها الفياض نضوبا، يملأ النفس هما وحزنا ويأسا، إغاثتها، تعانيه من آلام وشدة، لم يهف له قلب بالرثاء، تزعج، لرثا قلبه الموتور، تمنى، تودع، أحزان، برحاء العذاب، الراحة الكبرى، لطفا، ينقذها، يشفيها، حزني، يلذ، آلام، بغّضت، أشدْت بقسوته، قسوة، أقسى قلبا، نبذنا، لم يحمنا، ندين، لا أحب، القاسي، الشقاء، السعادة، رحمة، نقمة، الخير والشر، رؤوفا رحيما، نتوهّمه، فهمها، حزينا، يمزق أحشائي، تصدق، حبيبة قلبي، ستتوق، أراها، ألمسها، أكلمها، عانيت، الآلام، فرقتها، الأحزان، أقبلها قبلات الشهر، ثغرها المعسول اللذيذ، وجنتيها الموردتين، شعرها الذهبي، حنانيك، رجائي، اليأس العتيد، أيأس، أؤمل، أنساك، أسلو حبك، أعشق، أفرح، أعيش، تكتم أنفاسها، تقبلها بين عيني، أسارقها الطرف فحينا ألمح في شفتيها ارتعاش الصبي، في عينيها اغتباط الطفل، طمأنينة وغرارة، بسمة بيضاء، يبسم الأريحي، يغني لي فمها المعسول الصغير على ألحان خرير الماء النمير، يحرق قلبي، يؤسفني، حزن عميق، أمل وعزاء، ذكرى، قلبي، الحب أبو الذكرى، أقوى، أعجز، الحب، أشكو حزني، أطرح أثقال دمعي، قلبي يحدثني، سترحم دمعي، ستحيا من أجلي، تبشيرها، روحي.

ما أعظم شوقي، حدائقها الغناء، تفيض بألسنة، تنحل قواها ويدركها الإعياء، ترتد يائسة، رائع، أخاذ، يؤلف بين قلوبهم يأس، يفرقها طمع ورجاء، تعلو، تغور، تثور، يغور، ينطق فيها الصخر الأصم، يصلون في صدق وسكون، يدعون مولاهم فيما يخشون وما يرجون، تعشقها، حزنا، لا تبتئسي، حبي، ما أعظم حبي، أسعدني بينهن، إن قلبي ليرقص من طرب، عانقنني، ما أطهر هذي الطفولة ما أحلاها وأعذبها، ابتهاج، لم تبتهجي، تعجبك، تخشين، تضيع، سيحمي، ينصر، يغفر، تغني بلحنك، إني ما أسخر، لا تخف، أسلمت فؤادي إليه، أعبد وجهك فيه، اطمئناني إليك من اطمئناني إليه، وهداني إلى الإيمان بحسنك، إيماني بجماله! الجميل الصغير، الجمال الكبير، ما أجملها، ما أسعد، الجوهرة الغالية، لا يخشى، يا روحي، قومي نتمتع، تناغينا في السماء، قومي يا روحي، تلثم ما بين عينيّ كالمختلس،

وطفقت أسارقك النظرات ولم تفطن لي فما أغفلك، ها قبلت فاك فما أنت فاعلة بي؟، ها قبلت فاك فما أنت بي صانعة؟، ما شعرت بها، إني نائمة، زيديني من عقابك يا روحي ما أحلى هذا العقاب!،

بل تنامين أنت معي لن يأتيني النوم إن لم تكن كفاك على رأسي، حسنا سأنيمك بين ذراعي يا طفلي، إن نورك هذا ينعش قلبي!، لا تذهب عني، لا تتركني وحدي في الظلام، امكث عندي أو خذني معك! ضميني يا روحي، ضميني إليك!، ماذا بك يا روحي، لابأس عليك، عجبا يا رب، لابأس علي، اغمرني يا نور، فض يا نور على قلبي، أقبل يا نور ولا تدبر عني، اغمرني يا نور، رفقا يا حبيبي رفقا بعيني، يحبهما، يحس، ابتساما جميلا، لثمت ثناياك، افرحي، عيشي، فيضي هدى وضياء على العالمين.

تريدين أن تقتلي نفسك!، فلتعيشي، اصبري، سلواي، ألقى، لا ألقى، أنسى، لا أنسى، هلمي إذن فانظري في عيني، انظري يا روحي أما تبصرين سماء فوق سماء، أما تبصرين فضاء لا حد له؟، لن يقوى، تتصدع، لا تخافي، لا تشعرين بشيء، تخافين، أتخافين؟، أحس فتورا شديدا بأعضائي، آه ما أقسى ألمي!، ما هذي النار التي تتضرم في صدري؟، ما أقسى ألمي!، أما تصغي لدعائي؟ أتبصر ما أنا فيه؟، أما ترثي يا رب لآلامي؟ إن لم تشفق يا رب علي فاشفق على دينك! و أسهدت في ظلمات الليل، ليت شعري أأنشأتني أنت أم أنا أنشأتك؟ لا أريد أرى أحدا من صنع يده!، لا تقتربي مني لا أريد، أجمل ما صنعته يداه! غضبي، أين حبك؟ أين سلامك، ما كانا إلا طيفا من خيال! وهما باطلا وضلالا أي ضلال!، لا أخشاك، لا أرجوك، كيف أخافك، سأعصي أمرك– سوف أبيح القتال، سأذبح أعدائي، عاشت، عشت، اغفري لي يا **تيتي** غضبي! واغفر لي يا رب ذنبي! ما أجهلني! بجهلي، والروض الباسم يدعوني لأراه ! عفو، أجهل، أكفر، أجحد، أتنسم روح السماء! مشوق إلى لقياي! والروض الباسم يدعوني لأراه! والطيور التي تشدو فوق أفنان الأشجار، والسحب التي تجري متبارية في الفضاء، ترتل آي الثناء عليك!، ما أبرك الغيث! سيكسو بالعشب آكام الوادي! وسيُطلق في جوه الرطب الدافئ عصفور سجين!! ما أعظم إحسانك! ما أوسع رحمتك الشاملة، يثور، ثورته، جحوده، فهمت، رحمتك العظمى، رحمة الجرّاح، كم ذكرتني يا صاح بها– ليتني أصغيت إليك! تبكين يا روحي؟ لن يطول البين، غدا نلتقي، ما أجمل هذي الدموع على خديك!، فأرى في بسمة ثغرك أجمل منها يا **تيتي**!، اذكريني، صليت، الليلة القمراء، طفق الروض يحلم في صمت وسكون!، قبلي طفلتي الصغرة عني في كل صباح لئلا ينقصها حظها من تدليلي وحناني!، قبليني يا **تيتي** قبلة علها، لا تشفع إلا في الفردوس!، صبرا لن يطول البين غدا نلتقي في السماء! ، ربي ما أعظم شوقي إليك؟، بجمالك تحيا العيون!، وبنورك تشفى القلوب!، أيما

قلب تعمر فهناك الحياة الحق!، لا حيلة للفقر في قلب أنت فيه!، منار، تفيض النور، رب اسمعني صوتك، وأعد يا رب لأعضائي بهواك شبيهتها والجمال، أقبلهما.

هذا وتتسم مشاعر **أخناتون** بالبراءة من خلال روح الطفولة التي تبدو عليه وتظهر جليا في أسلوبه في الكلام. ودليل ذلك ما ورد في الفصل الأول عندما قال لأمه:

"حاشا لـ**أتون** الرب الرحيم أن يأخذ مني **تادو** ويجني هذا الإثم العظيم" و كذا في ذكرياته مع حبيبته الأولى **تادو** حينما يسرد لأمه ما كانت تخبره به **تادو** عندما تعود من بيت أهلها فقد كانت تذكره ليلا ونهارا وتحدّث أترابها عن مصر وعنه وعن أمه وأبيه. فيقول:

"قطفقت أقبلها قبلات الشهر الذي

غابته بأيامه ولياليه، في

ثغرها المعسول اللذيذ وفي وجنتيها الموردتين

وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت

تعدّ وكنت أغالطها في الحساب!"[1]

وتبدو عليه هذه الملامح كذلك عندما أراد أن يبشر مربيته بأن **تادو** ستعود لتحيا من أجله فأخبرته أمه أنّ هذه الأخيرة ذهبت لتعد ملابسها فتفاجأ لكونها تعلم بأمر عودتها قبله واستغرب قائلا:

"ويلي! اكل الناس دروا بمجيئك يا **تادو** إلا **أمنوفيس**ك؟"[2]

أما في الفصل الثاني فتظهر سمة الطفولة لديه خاصة عندما يلح على زوجه **نفرتيتي** الخلود إلى النوم وإيّاه لأنه لا يسطيع ذلك ما لم تضع كفاها على رأسه. فيقول:

"بل تنامين أنت معي.. لن يأتيني النوم إن

لم تكن كفاك على رأسي"[3]

فتجيبه **نفرتيتي**:

"حسنا سأنيمك بين ذراعي يا طفلي!"[4]

فتضع كفّها على رأسه وظهره وتهدهده وتغني له:

---

[1]- المصدر السابق، ص40، 41.

[2]- المصدر نفسه، ص52، 53.

[3]- المصدر نفسه، ص85.

[4]- المصدر نفسه، ص85.

"نم يا بني الحبيب نم فالصباح قريب

نم فالهواء جميل.."[1]

وفي الفصل الثالث وعندما اعترض **أخناتون** على **عميد أمون** حين دعا والده باسمه **(أمنوفيس)** طلب منه أن لا يدعوه بذلك قائلا:

"لا تدع أبي عندي باسم **أمنوفيس**".

عميد أمون: بم أدعوه يا مولاي؟

أخناتون: ادعه **نبمار**"[2]

فهذه الطريقة في الكلام تحمل في طياتها مسحة من غرارة الطفولة.

هذا ويتجلى البعد الديني في الفصل الثاني والثالث والرابع من هذه المسرحية من خلال الحقل الدلالي الذي يتضمن مجموعة من الألفاظ والجمل والمقاطع التي تجسد بدورها "**إيمان أخناتون**" بربه حينما يناجيه وعندما يثني عليه شكرا أحيانا، وينقم عليه أحيانا أخرى. ولعلّ الآتي يثبت ذلك:

"(آه ما أقسى ألمي! ربي أين أنت؟/أما تصغي لدعائي؟ أتبصر ما أنا فيه؟/أما ترثي يا ربي لآلامي؟/ إن لم تشفق يا رب علي فأشفق على دينك!/ أنفقت شبابي فيك ومالي وأنفس ما/ملكته يميني، و أسهدت في ظلمات الليل /عيوني، وضيعت أملاكي وبلادي، وعاداني فيك آلي وقومي وأصحابي، وتفرق عني قوادي ورجالي، أعادي فيك وفيك أوالي، لا آلو جهدا في نصرة دينك /دين الحب و السلام./أمضى كل هذا يا مولاي سدى وهباء؟/أين لطفك بي؟ أين عونك لي؟ أين تأييدك؟ / "ربي أين أنت؟ أموجود أنت أم شبح ما كنت أظن أن إلها يسمعني ويراني؟! /ليت شعري أأنشأتني أنت أم أنا أنشأتك؟/أنا من صنع يمناك أم أنت يا ربي من صنع خيالي؟)"[3]

وكذلك حين يسمع الرعد فيقول:

"(أغضبت الآن لقولي؟ أأسمعتك الآن؟/ أم هذا غضبي؟!/ أين حبك؟ أين سلامك؟ ما كانا إلا/ طيفا من خيال!/ وهما باطلا وضلالا أي ضلال!/ أرسلها صاعقة تطويني لا أخشاك./عدت لا أرجوك فكيف أخافك؟/ سأسل السيف –سأعصي أمرك– سوف أبيح القتال)".[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص86.

[2]– المصدر نفسه، ص115.

[3]– المصدر نفسه، ص140، 141.

[4]– المصدر نفسه، ص142.

وكذا عند استغفاره ربه إذ يقول:

"(اغفر لي يا رب ذنبي!/ ويلتا! أين كنت وماذا قلت إلهي/ تعالى قدرك عما قلت علوا كبيرا! / ما أجهلني إذ ثرت على ربي/ أن أخطأت حكمته في الناس بجهلي!/ كان أجدر بي أن أسأله أن يعفو عني./ كيف أجهل حكمته وأثور عليه؟/ أولم يرني نورا في كل ظلام؟/ أولم يطو لي نُعمى في كل مصاب؟ / أولم يقبض مني **تادو** ليخولني **تيتي**؟/ أولم يخسف من أفقي بدرا ليطلع شمسا مكانه؟/ كيف أكفر نعمته كيف أجحد إحسانه؟)"[1] / "(ربي ما أعظم إحسانك!/ ما أوسع رحمتك الشاملة! ... / شكرا لك يا/ ربي! ما قيمة بستاني/ إن قيس إلى شعبي؟/ الآن فهمت لماذا كان أخي/ "حامل الشمس" يحمل سيفا في يسراه !)"[2] / "(ربي! ما أعظم شوقي إليك؟/ بجمالك تحيا العيون!/ وبنورك تشفى القلوب!/ أيما قلب تعمر فهناك الحياة الحق!/ لا حيلة للفقر في قلب أنت فيه/ أي ربي! حقق وعدك لي أن تجعل مصر منار هداك تفيض النور على العالمين!/ بلسان أفصح من هذا، وبيان/ يخلد فيه كلامك في الآخرين!/ (رب أسمعني صوتك العذب حتى في أرواح الشمال)/ (وأعد يا رب لأعضائي بهواك شبيبتها والجمال)/ (مد لي كفيك القابضتين على الأرواح أقبلهما فإذا أنا مبعوث حيا)/ ربي.. ربي.. أنت.. أنت الصمد!/ أنت الحي القيوم.. الأحد/ (نادي باسمي.. في تيه الأبد يعل من جوفه صوتي: لبيك!)"[3]

كل هذه المقاطع تعكس مدى علاقة **أخناتون** القوية بربه فهو يصدّق بوجوده تصديقا جازما ويؤمن بقدرته المسيطرة على كل شيء إيمانا عميقا فنجده مناج لربه وشاكرا لأنعمه، أو منقلبا وثائرا عليه، وإما تائبا مستغفرا.

لقد حرص **باكثير** على تقديم شخصية **أخناتون** تقديما دقيقا ركز من خلاله على التفاصيل المكونة للذات المصرية والعناصر الراسخة في تشكيلها. فنجده قد سلط الضوء على الجانب الفكري والمعرفي لهذا الرجل الرمز والذي يظهر لنا من خلال مجموعة من الدوال التي يمكن تصنيفها ضمن الحقل الإيديولوجي والثقافي والتي تعبر عن حب **أخناتون** للعلم والمعرفة وشغفه بقراءة الكتب ما أكسبه منطقا وفصاحة وقوة حجة لا يقوى عليها مُجادلوه. ولعلّنا نجد في المقاطع التالية ما يبرهن صحة ذلك:

"(فيميل على كتبه يتصفح أوراقها باصطبار/ويراجعها مرة بعد أخرى/لا يمل لها قط طيا ونشرا-/ كتبا جد في جلبها من أقاصي البلاد/ في شتى الديانات والفلسفات فيدرسها باجتهاد/ فيوازن بين مقاصدها

---

[1]- المصدر السابق، ص143، 144.

[2]- المصدر نفسه، ص145.

[3]- المصدر نفسه، ص147، 148.

بهداية عقله/لا يرفض رأي امرئ أو يقبله لوضاعته أو لفضله)"[1] / "(بل ألقى عليّ سؤالات شتى: ما الحياة

وما مغزاها وغايتها، ما الموت وماذا وراء الموت؟ وفيم يعيش المرء وفيم يموت؟/ وهل الروح خالدة أم كالجسم تفنى؟/ وهل نلتقي يوما بأحبتنا الراحلين؟/ ولم لا يعودون يوما إلى هذه الدنيا/ كنبات الربيع يذُرُّ وينمو ويذبل حتى يموت/ فتذروه الريح فوق الأرض أباديد)"[2] / "(يقضي الساعات الطوال بدار الضيافة

عند صحابته العلماء الذين دعاهم من الآفاق/ يباحثهم في أديانهم و عقائدهم./ أمم شتى من بلاد الهند وأرض الصين/ ومن أرض عاد وإثيوبيا وبلاد البنط/ ومن ليبيا وكريد وقبرص والغرب الأقصى/ هؤلاء صحابته لا يصبر عنهم بياض نهار)".[3]

"(إنها كانت لا تصبر عني لحظة،/ أ فتصبر عني دهرا يا أماه ودهرا؟)"[4] / "(إن كان يلذ له أن يشهد آلام خلقه/ فعلام يكلفنا باعتقاد الرحمة في حقه / "إن كان بذا جاهلا فعلام ندين لرب جهول؟ أو كان به عالما إلا أنه لم يكن قادرا أن يحمينا من سطوة أعدائه فعلام ندين إذن لإله ضعيف؟ أو كان قديرا ولكنه لم يفعل فذاك أمر وأدهى، أنعبد ربا ليس يغار علينا؟)"[5] /"(**تي:** إن الأمراء بها خرجوا عن طاعة مصر/ **أخناتون:** أجل خرجوا عن طاعة مصر الظالمة الباغية-/ خرجوا عن طاعة مصر **أمون**/ ولم يخرجوا عن طاعة مصر **أتون**/ إني قد بعثت الرسل إليها وشدت المعابد فيها لدين الحب ودين السلام.)"[6] / "(**تي:** يا **نخت** أجب عني مولاك/ **نخت:** والحيثيون؟/ **أخناتون:** وما للحيثيين؟/ **نخت:** ألم يفتكوا بالآشوريين؟/ **أخناتون:** يبغي الظالمون على الظالمين..)"[7]، / "(**أخناتون:** الرب سيحمي وينصر أبناءه الصالحين./ يغفر الرب للحثيين أن كانوا جاهلين/ سوف تأتيهم رسلهم فيكفون عن بغيهم/ عندما يؤمنون بهذا الدين، كما كفت/ مصر عن بغيها حينما شع فيها النور المبين !/ **نخت:** عيّ يا مولاي بياني دون بيانك/ **أخناتون:** ليس هذا بياني ولكن بيان الحق !/ **تي:** آه لوكنت اليوم حيّا يا **راموس!**/ إذن

---

[1]- المصدر السابق، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص26

[3]- المصدر نفسه، ص101.

[4]- المصدر نفسه، ص31.

[5]- المصدر نفسه، ص36.

[6]- المصدر نفسه، ص107، 108.

[7]- المصدر نفسه، ص108، 109.

لاسطعت حجاج ابني. **أخناتون:** يرحم الرب **راموس** يا أماه !/ إن كان لشيخا فصيح اللسان قوي البيان/ ولكن الحق أفصح منه لسانا)" [1] !/ "**(أخناتون:** آه ! لو تصفو لي رسالة ربي/ وأعتق من فرعونيتي!/ **حور محب:** مولاي لعلّ الرب اصطفى فرعون/ رسولا له أن كان أخا سلطان./ يمكنه أن ينشر في الأرض دينه/**أخناتون:** ما فتئت تغني بلحنك يا حور محب!/ بل كان اصطفاني رسولا له/ ليرى الناس بينهمو فرعونا أخا سلطان/ يعف عن الحرب والبغي والعدوان/ ويدعو إلى السلم والحب والإحسان)".[2]

هذا وقد صور **باكثير** شجاعة" **أخناتون** و"حلمه وكذا نشاطه في العمل إلى جانب القيم التي كان يناشد بها والمتمثلة في مبادئ "الأخوة والمساواة والحب والسلام" دفاعا عن قضيته التي لطالما دعا إليها ألا وهي قضية التوحيد.

إنّ كل هذه الصفات– في الحقيقة– ماهي إلا ثورة على ما كان سائدا آنذاك من فساد وتضليل. وقد استطاع الكاتب أن يعبر عن ذلك من خلال المقاطع التالية والتي يمكن إدراجها ضمن الحقل الاجتماعي والنهضوي أو الثوري:

"**(عميد أمون:** الفلاح إنسان مثلي؟/**أخناتون:** بل أنفع للناس من كاهن مثلك/**عميد أمون:** بل من فرعون مثلك يا مولاي!/**حور محب:(يسل سيفه)**/اصمت يا كلب وإلا أغمدت هذا في صدرك! /**أخناتون:** دعه يا صاحبي.. إنه لم يقل إلا حقا !/ قد يكون الفلاح أنفع للناس من فرعون!. /**عميد أمون:** وجلال أمون ومين ورع وفتاح/ وآلهة الوادي لنثيرنّها شعواء عليك،/ ونشبن مصر عليك من الشلال إلى طرف الوادي نارا تطويك وتطوي/ **أخيتاتون** ورب **أخيتاتون** معك!/ **حور محب:** أتهدد مولاي يا كاهن السوء أنت؟/ دعني مولاي أرو صدى سيفي بدمه !/ **أخناتون:** دعك من هذا يا فتى.. لا تخف/ يا **عميد أمون** فإني معك !/ **عميد أمون:** احم من هم أحوج مني إليك/ احم ملكك في سوريا من عداك/ واحم نفسك من لعنة الأرباب غدا إن قدرت؟/ **حور محب:** لم يدع هذا الوغد لي منزعا في قوس الصبر. غفرا مولاي سأعصيك يا سيدي مرة في العمر!/ (يسل سيفه ويتقدم لضرب **عميد أمون)**".[3]

"**(تي:** إنه ابني الوحيد وأخشى عليه عواقب دعوته هذي/ فالبلاد تراقب أفعاله بعيون السخط وتخشى منه/على أديان أبوتها والآلهة الأقدمين./ انظري كيف حاول ذاك الشقي اغتيال ابني/ عائدا من نزهته القمرية ليلة أمس–/ هذي النزهات التي طالما كنت حذرته منها– لو يسمع لي قولا يا **تاي!**/ انظري

---

[1]– المصدر السابق، ص109.

[2]– المصدر نفسه، ص112.

[3]– المصدر نفسه، ص119، 120.

هل سمعت بفرعون قبله/ يتجرأ إنسان قط أن يغتاله؟/ **تاي:** لكن الرب حماه وألقى الرعب بقلب الشقي./ لا تخافي عليه فمولاه عاصمه/ من كل شقي يريد به أي سوء/ **تي:** ربما كان هذا صحيحا فقد ريع ذاك المجرم/ لما واجه **أخناتون** فخاطبه ولدي بكلام/ رقيق وساء له ماذا أغراه بقتل مليكه،/ ثم أنشأ يدعوه للإيمان بدين **أتون**./ **تاي:** بيد أن الشقي أقر له بعد ذلك/أن **عميد أمون** زجاه إلى جرمه هذا./ **تي:** أنا خائفة يا **تاي** عليه/ **تاي:** تبت أيدي **كهان أمون** وتبوا !/ لا تخافي عليه سيعصمه الرب منهم/ **تي:** ما يؤمنني أن يجيء شقي أغلظ من/ هذا كبدا فيريق دم ابني الوحيد؟/ **تاي:** سيرافقه زوجي دائما فاطمئني عليه)".[1] / "**(حور محب:** أتهدد مولاي يا كاهن السوء أنت؟/ دعني مولاي أرو صدى سيفي بدمه!/ **أخناتون:** دعك من هذا يا فتى.. لا تخف/يا **عميد أمون** فإني معك!)"[2] / "**(عميد أمون:** وتحيات سائر أرباب مصر!/ **أخناتون:** حسبي صلوات **أتون** الحق!. / **عميد أمون:(يلتفت إلى الملكة)**/ ازدانت **أختاتون** بمولاتي الكبرى/ لكن عطلت من زوجة **أمنوفيس** مدينة **أمنوفيس/ أخناتون:** لا تدع أبي عندي باسم **أمنوفيس !/ عميد أمون:** بم أدعوه يا مولاي؟/ **أخناتون:** ادعه **نبمار**./ **تي:** دعه يدعو أباك مما كان يدعى به في حياته/ كيف يا ولدي ننسى اسم **أمنوفيس؟/ أخناتون:** سيسرّ أبي في مرقده أن ليس/ يضاف اسمه لإله باطل./ **عميد أمون:** إني آسف أن أزعجت مولاي باسم أبيه/ **أخناتون:** سمه **نبمار** إذا ما أنت ابتغيت سروري)"[3] / "**(عميد أمون:** ما بال الرب الجديد **أتون؟** أيقصد مولاي توسيع هذي الفرقة باسم جديد؟/ **أخناتون:** كلا. ليس ذا ما أريد كما أنتم تعلمون/ ولكن سأجمعكم باسم واحد تدعون/ به ربكم وتكونون إخوانا أصفياء/ وأؤذن فيهم بأن فقيرهم والغني/ وأن وضيعهم والحسيب أمام الرب سواء/ **عميد أمون:** عجبا! أيكون ابن الفلاح إذن/ في منزلة ابن حسيب مثلي يا مولاي؟ / **أخناتون:** قد يكون ابن الفلاح أعز من ابنك/ هذا حق لا ريب فيه/ ما سبك للفلاح؟ أليس الفلاح إنسانا مثلك؟.../ **أخناتون:** بل أنفع للناس من كاهن مثلك/ **عميد أمون:** بل من فرعون مثلك يا مولاي!/**أخناتون:** دعه يا صاحبي.. إنه لم يقل إلا حقا!/ قد يكون الفلاح أنفع للناس من فرعون!)".[4] / "**(أخناتون:** ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه)".[5] / "**(تاي:** نم قليلا إذن فكفى ما تهجدت في أول الليل/ **أخناتون:** أأنام الآن إذ استيقظت أرواح السماء وساد السكون وشف عن النور الأبدي الحجاب! حسبنا أننا سننام طويلا غدا حيث يحجبنا

---

[1]- المصدر السابق، ص74، 75.

[2]- المصدر نفسه، ص120.

[3]- المصدر نفسه، ص114، 115.

[4]- المصدر نفسه، ص118، 119.

[5]- المصدر نفسه، ص115.

عن نور الشمس ونور النجوم التراب)".[1] /"(إنما همي من أجل حبيبي **أخناتون** فإني أخاف عليه السوء لإجهاده نفسه دون أن يهتم بصحته أو يرحم جسمه، سهر ليلي وصحته تضمحل على الأيام. لا يقر له بالنهار قرار ولا يطمئن له جنب في الليل). وتقول: (ولقد يأتيني مكدودا فأحاول ترفيهه بالزهر أؤلفه طاقة وأقدمها له، فيكون له الزهر شغلا جديدا يتعب فيه: يتأمله جاهدا جهده ويحدثني عن لطيف المعاني فيه وتسبيحه للإله- لكل فصل من الزهر تسبيح وصلاة!)".[2]

"(**أخناتون:** ما لهذا الفتى واقفا؟ اقعد يا **أخي/ أخناتون:** أهلا بـ**الأخوة**.. جئتم هنا للسلام على أمي. / **أخناتون:** ذلك اليوم الحق لا ريب فيه وإن كره المبطلون !/ يوم لا يبغي المصري على السوري، ولا/ يزهى المصري على النوبي، وتلغى الحرب الزبون/ يوم يغدو الناس جميعا وهم **إخوة آمنون.)**"[3] / "(**أخناتون:** ما زاد عليكم **أخوكم** بفرعونيته بل بدينه)".[4] / "(**عميد أمون:** ما بال الرب الجديد **أتون؟** أيقصد مولاي/ توسيع هذي الفرقة باسم جديد؟/ **أخناتون:** كلا. ليس ذا ما أريد كما أنتم تعلمون/ ولكن سأجمعكم باسم واحد تدعون/ به ربكم وتكونون **إخوانا** أصفياء. / **أخناتون:** قد يكون ابن الفلاح أعز من ابنك/هذا حق لا ريب فيه/ ما سبك للفلاح؟ أليس الفلاح إنسانا مثلك؟...**أخناتون:** بل أنفع للناس من كاهن مثلك/ **عميد أمون:** بل من فرعون مثلك يا مولاي!/ **أخناتون:** دعه يا صاحبي.. إنّه لم يقل إلا حقا!/قد يكون الفلاح أنفع للناس من فرعون!)".[5]

لقد ترابطت ألفاظ المسرحية وجملها بطريقة متوازنة عبر التكرار في النص. وهذا التكرار الذي توافق مع التكرار الوزني العروضي وكذا موسيقى الأصوات والحروف أنتج دلالات تؤكد على مشاعر الحب والحزن والألم، تؤكد على قوة الإيمان والشجاعة والإحسان، تؤكد على القيم الإنسانية الفاضلة التي صنعت شخصية **أخناتون** وفرديّتها.

2-2-3- المثالية الأخناتونية والتمركز حول الذات

إنّ "إيمان المثالي عادة ما يتميز بأنه لا متناه؛ فالحقيقة التي يؤمن بها هي كل الحقيقة، والجمال الذي يستشعره هو الجمال الحق، والخير الذي يعتقده هو الخير المحض".[6] وهو ما ينطبق تماما على

---

[1]- المصدر السابق، ص64.

[2]- المصدر نفسه، ص100، 101، 102.

[3]- المصدر نفسه، ص107، 108.

[4]- المصدر نفسه، ص115.

[5]- المصدر نفسه، ص، 118، 119.

[6]- نورة السفياني، **أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير دراسة نقدية تحليلية**، ص133.

شخصية **أخناتون** وقد علمنا أن ما يميزه رقة شعوره وشبوب عاطفته التي ظهرت من خلال حزنه اللامحدود على فقدان زوجه **تادو**، وكذا حبه العظيم **لنفرتيتي** بعدها وتأثره الشديد وإعجابه بجمال الطبيعة وسحرها الخلاب، وقناعته التامة بمبدأ الحب والسلام واعتماده كمنهج حياة لا يمكن أن يحيد عنه. وهو ما ساقه إلى الهلاك.

فلم يكن من السهل على من يحيط بأ**خناتون** أن يقنعه بالعدول عن مبدئه هذا، فقد كان هذا الرجل عنيدا مصمّما على رأيه و متمسّكا بقيمه.

كما صوّر **باكثير** مثالية **أخناتون** في الفصل الثاني من مسرحيته وتحديدا في منظر **(البعث)** حينما بكى على زوجه الأولى المتوفاة، فقد حزن عليها حزنا لم يخرج منه إلا بأعجوبة.

وعليه فسيتم تبيين هذه المثالية الأخناتونية المتطرفة من خلال:

أ- عاطفة الحزن

فقد بين **باكثير** إسراف **أخناتون** في ذلك فهو لم يصبر على بعد زوجته وألم فراقها، بل ولم يتقبل ذلك حتى إنه كان يتخيل أنها ستحيا لأجله من جديد. وعلى الرغم من محاولة الملكة **تي** مساعدته للخروج من هذه الحالة إلا أنه لم ينصت لها وقد كان يؤلمها أن ترى ابنها يذبل يأسا، فليس بيدها حيلة سوى نصحه وإرشاده للطريق الصحيح إذ تقول:

"ولداه ! لقد غابت عنك حكمة ربك.

حين استسلمت كثيرا لأحزان قلبك.

إنه لم يشأ أن تطول بها برحاء العذاب.

فاختار لها الراحة الكبرى في ظل رفيع الجناب"[1]

فهي تذكّره بربه وأنه هو من اختار لها هذا المصير. ثم تسأله قائلة:

"ماذا؟ أتفضل أن تبقى في ذاك العذاب؟

أو ماكان لطفا منه بها أن ينقذها من ذاك المصاب؟ "[2]

فهي تحاول إقناعه بوجوب التخلي عن حزنه وأن ما أصاب زوجه إنما هو لطف بها من ربه. لكن الأمير ينفي ذلك اللطف وتلك الرحمة منه فقد عجز عن استيعاب الفكرة إذ يقول:

"أتعدينها رحمة أن يأخذ **تادو** مني

---

[1]- علي أحمد باكثير، **مسرحية أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص35.

[2]- المصدر نفسه.

ويتركني مقطوع نياط القلب حزينا؟"[1]

هذا ويبرز حزنه أكثر في المقاطع التالية:

"**تادو** ! لن أنساك ياتادو !

لن أسلُوَ حبك يا **تادو** !

لن أعشق غيرك ياتادو !

لن أفرح بعدك يا **تادو**–لن أعيش!" [2]

ففي هذه الأبيات تكرّر اسم **تادو(5مرات)** والضمير المتصل **(الكاف)** الذي يعود عليها **(4 مرات)**، كما أنه ينفي مرات عدة سعادته بعدها في قوله: **(لن أنساك، لن أسلو حبك، لن أعشق غيرك، لن أفرح بعدك، لن أعيش)** فهذا التكرا ر إنما هو تأكيد على غرق **أخناتون** في حزنه لدرجة القنوط ، وما يعكس إفراطه في هذه الحال قوله:

"إن قلبي يحدّثني أنها **ستجيب** دعائي

سترحم دمعي **ستحيا** من أجلي من جديد".[3]

فهذه الكلمات **(ستجيب، سترحم دمعي، ستحيا)** وتأكيده لها تصوّر الوضع الذي آل إليه الأمير وتعكس انغماسه وبشدة في كآبته ويأسه. وهو ما أثار دهشة أمه وما دفعها للتفكير بجدية في حيلة لتنقذه من هذه الحال بناء على ما كان يتوقعه. حيلة تجسّد ما يفكر فيه وهي إمكانية حياة زوجه من جديد تلبية لدعائه.

"**تي: (على حدة)** ويلي ! ما يفتأ يطمع في أن تعود،

ما أرى إلا أن حيلتنا سوف تنجع فيه:

إن ابنة **آي** لتشبه **تادو** كثيرا

لولا أنها سمراء ونونان في خديها

وفي جفنيها نعاس وفي شعرها احليلاك

لقلت هي ابنة عاهل ميتاني".[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص38، 39.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص49.

[4]– المصدر نفسه، ص49، 50.

ولعل ما دفع الكاتب للتوغل في هذا الشعور شعور **(الحزن)** هو حالته النفسية التي عرفها، والتي كانت نتيجة لتجربة مماثلة للاضطراب السيكولوجي الذي يعاني منه **أخناتون**.

فب**اكثير** وفي زواجه الأول ارتبط بامرأة أخلصها الحب وأخلصته، لكن هذا الحب لم يكتب له الاستمرار وذلك بسبب وفاتها في سن مبكر، وهذه الفاجعة كان لها تأثير كبير في حياة الكاتب فقد حزن على زوجته حزنا شديدا دفعه للفرار من بلاد إلى بلاد وكأنه يريد الهروب من ذكرياته التي تلاحقه في كل مكان.

وعليه فقد استطاع **باكثير** أن يعبر عن أزمته النفسية الحادة من خلال علاقة **أخناتون** بزوجه الأولى **تادو**.

ب- أخناتون والدعوة

رأينا سابقا كيف صوّر **باكثير** مثالية **أخناتون** حين أبرز التكوين الداخلي لهذه الشخصية والنوازع والقيم الجميلة التي أصبحت تمثل أحد أهم مرتكزات الشخصية المصرية، لكن وبالمقابل أوضح جانبا آخر ترتّب عن هذه المثالية ألا وهو المثالية المتطرّفة، وقد أودت به هذه الأخيرة إلى مآلات غير منتظرة.

يرى **أخناتون** أنّ دعوته إلى الدين الجديد إنما تقوم على مبدأ الحب والسلام فقد استمر في دعوة أعدائه بالحسنى رغم كل ما كان يصدر منهم من شر، ورغم محاولتهم لاغتياله فقد علم بذلك ولم يحرّك ساكنا أو يتخذ أي موقف ضدهم ليعاقبهم على فعلتهم اعتقادا منه أن هذا الأسلوب في الدعوة وفي التعامل مع الأعداء هو الأسلوب الأمثل، فهو يؤمن أنّ موقفه هذا إنّما هو رسالة الربّ إليه و العدول عنه إنّما هو خروج عن طاعته.

وقد جاء في المسرحية على لسان الملكة **تي** في حوار لها مع المربية **تاي** عندما سألتها عن حال الناس بطيبة فأخبرتها أنها لم تعد كما كانت، فقد أصبحت موحشة وأصبح الشغل الشاغل **للكهنة** فيها هو القضاء على ابنها **أخناتون**، خصوصا بعد علْمهم أنه سيصادر أوقافهم ويهدّ معابدهم فقد بدت خائفة على مصير ابنها وهي تعلم بروحه المسيحية المسالمة فتقول:

"ليت شعري ماذا ابني فاعل ضد هذي القُوى

كلها وهو مَن تعرفين عقيدته في السلام؟" [1]

لقد كانت تخشى على مصير ابنها إذا ظل على هذه الحال، إلا أنها توصلت في نهاية المطاف إلى الحل المناسب ألا وهو **(الحرب)**، فتخبر به المربية **تاي** وتوافقها هي الأخرى على ذلك.

"**تي:** القول الفصل هنا للظبى والحراب !

[1]- المصدر السابق، ص97.

تاي: فلدينا إذن هذا الليث الوثّاب

القائد **حور محب..**

تي: هذي أنت يا **تاي** قلت الآن الصواب". [1]

فقد عُرف عن **حور محب** أنه قائد مخلص ووفيّ لأ**خناتون** حتى إن **الكهنة** عرضوا عليه تولّي العرش على أن يخذل **أخناتون** لكنه أبى ذلك. لكن هذا لا يعني أن **أخناتون** سيأخذ برأيه بخصوص الحرب، وهو ما ورد على لسان أمه مؤكّدة مرة أخرى أنّ ابنها شديد العناد إذ تقول:

"إلا أن ابني فيما أرى لن يتبع رأيه،

إنه يؤثر البطش بالثائرين وتأديب العاصين

وإخماد أنفاس الخائنين اللئام.

لكن ابني كافر بالسيف الحسام

لا يؤمن إلا بدين الحب ودين السلام

وهو من تعرفين عنيد الرأي شديد المراس

فإذا ما حاول أمرًا مضى فيه لا يثنيه أحد.

(صمت قصير)

إلا زوجه طبعا فهو لا يعصي أمرها.

تاي: كلا يا مولاتي.. حتى زوجه

لا تقدر تصرفه عن أمر الرب.."[2]

إذن فالملكة **تي** تبين مدى ثبات **أخناتون** على مواقفه وتشبثه بها فحتى زوجه **نفرتيتي** التي لا يرفض لها طلبا، بل إن أمه اعتبرت أن أمرها له هو من أمر الرب، لم تستطع أن تغيّر من رأيه بخصوص الحرب وهو ما تؤكده **تاي** للملكة **تي** حينما تنفي ذلك عنها قائلة:

"كلا يا مولاتي.. كم أشارت عليه

ببعث الجند إلى سوريا بقيادة **حور محب**

للقضاء على الثورات بها فعصاها" [3]

---

[1]– المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه، ص98.

[3]– المصدر نفسه.

وهذا ما أكدته **نفرتيتي** للملكة **تي** عندما أخذت تشكو لها حال زوجها ومخافتها عليه فهو يُجهد نفسه كثيرا ولا يبالي بصحته، وتطلب منه زوجه يد العون للقضاء على من خرجوا عن طاعة مصر لكن دون جدوى. تقول **نفرتيتي:**

"تأتيه رسائل عماله في ممالكه بالشام

يريدون نجدته ضد الثائرين العصاة

وضد الحثيين العتاة الذين علا

شأنهم وغدوا خطرا يتهدد أملاكه.

فيرد إليهم رسائل ينصحهم فيها

بلزوم السلم وينذرهم أخطار الحرب وسخط الرب.

وتجيء رسائل أخرى فيهملها من دون جواب".[1]

إنّ أصحاب الرأي ممن حوله وهم: **(تي، نفرتيتي، نخت، حور محب)** لم يقفوا ساكنين وتقبلوا الوضع الذي آلت إليه مصر، فقد ألحّوا على **أخناتون** بضرورة التعامل مع الأمور بطريقة منطيقة تستدعي الاحتكام إلى مبدأ القوة في مواجهة الفساد.

فقد تشاوروا فيما بينهم حتى يُسهموا في إقناع **أخناتون** بفكرة الحرب ضد هؤلاء المتمرّدين والظالمين، وهو ما يتضح لنا من خلال ما جاء في قول الوزير **نخت** للملكة **تي** عندما قدمت لزيارة **أخناتون،** إذ يصف وأمين القصر **آي** هذا المجيء بأنه كان في الوقت المناسب:

"**نخت:** هل لنا أن نقول لمولاتنا أيضا إنها

جاءت في أوفق حين..

آي: وأبرك ساعة". [2]

فقد كان وقت مجيئها مناسبا حتى تقنع ابنها بضرورة التصرف فورا في شؤون الدولة والعمل على استرجاع الأمن في سوريا ووضع حدّ للحثيين وغيرهم من العصاة. يقول **نخت:**

"جئنا أولا للسلام على أم **أخناتون،**

ولنرجوها ثانيا أن تنصح مولانا

---

[1]- المصدر السابق، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص105.

بالتفكير في مستقبل مصر وأملاكه الواسعة" [1]

فهم يرون أنّ أملهم الوحيد هو حثّ الملكة **تي** لابنها في ذلك علّه ينصت إليها ويلحقوا ما يجب اللّحاق به قبل فوات الأوان.

يُدلي الوزير **نخت** برأيه في هذه القضية مشيرا إلى القائد **حور محب** قائلا:

"رأينا أن نبعث هذا الفتى بالجند إلى
سوريا فيعيد الأمن بها لنصابه،
وبذلك نقطع ألسنة الكهان اللئام
الذي سيتَّخذون ضياع سيادتنا بالشام
سبيلا إلى النيل من مولاي لدى شعب مصر
ودعوته للخروج عليه.
فا**نصحي** ابنك يا مولاتي **انصحيه** و**أوصيه**
بالإصغاء إلى ما نشير ولمّا يزلْ في الأمر سعة،
علَّ مولانا حين يسمع رأيكِ أن يتَّبعه".[2]

نلاحظ من خلال هذا المقطع تكرار فعل الأمر(**انصحيه**) مرتين إضافة إلى فعل الأمر(**أوصيه**) وهما متقاربان في المعنى. هذا التكرار على مستوى اللفظ والمعنى يعكس حقيقة معرفة هؤلاء بصعوبة استجابة **أخناتون** لمطلبهم فهم يدركون تمسّكه الشديد بمواقفه ومع ذلك يرجون أن يتراجع عن قراراته الرافضة لاستعمال السيف في وجه العداء والظلم، ويعتمدون على الملكة الأم في تحقيق ذلك فقد أخبرت هذه الأخيرة ابنها بأنها تخشى ضياع ممالكهم بالشام فيجيبها **أخناتون** قائلا:

" تخشين هنا؟ ماذا تخشين؟

تي: ضياع ممالكنا بالشام.

أخناتون: ضياع ممالكنا بالشام؟ وكيف تضيع؟

تي: إن الأمراء بها خرجوا عن طاعة مصر..

أخناتون: أجل خرجوا عن طاعة مصر الظالمة الباغية–
خرجوا عن طاعة مصر أمون

---

[1]– المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه، ص106.

ولم يخرجوا عن طاعة مصر أتون

إني قد بعثت الرسل إليها وشدت المعابد

فيها لدين الحب والسلام.

وغدا يودى بعل ذو الانتقام، وتيشوب السفاك،

ويقضى على عشتار الغضوب.

ويبيد بمصر فتاحُ ومين ورع وأمون

ويقضى الآلهة الآخرون ولا يبقى

إلا رب واحد يدعوه الورى أجمعون-

الرب الكريم الرحيم العطوف الرؤوف الحنون

الذي جعل الحب أسًّا تقوم عليه السماوات والأرضون

ذلك اليوم الحق لا ريب فيه وإن كره المبطلون !

يوم لا يبغي المصري على السوري، ولا

يزهى المصري على النوبي، وتلغى الحرب الزبون

يوم يغدو الناس جميعا وهم إخوة آمنون".[1]

نلاحظ من خلال هذه المقاطع أن **أخناتون** يرى ما يحصل من ردة على سلطانه ولكنه لم يفسر الأمر على أنه كذلك، فهذا نوع من التغافل يعكس شيئا من اللّايقين على مستوى ردة فعله وتجاوبه مع هذا الانقلاب، وكأنه يحاول إقناع نفسه بأنّ ما يحصل هو أمر طبيعي وسيخضع في النهاية لنداء المحبة والسلام، لذلك لم يرفع السلاح ولم يقبل بقرار الحرب بل قابل ذلك ببناء المعابد ونشر دينه دين الحب والسلام وترسيخ مبادئ الأخوة والمساواة بين الناس.

لقد أعجزت ردّة فعله هذه أمه عن الكلام وطلبت من الوزير **نخت** أن يتكلم بدلا عنها قائلة:

"**تي:** يا **نخت** أجب عني مولاك".[2]

فهذا الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي يفيد النداء **(يا نخت)** والأمر**(أجب عني مولاك)** يحمل دلالة اليأس من محاولة إقناع ابنها لكن دون جدوى، فيحاول الوزير **نخت** أن يقنعه بأسلوبه الخاص ويسأله عن مصير الحيثيين إذ كانوا ظالمين فهو يقترح على **أخناتون** التحرّك والتصدّي لهم.

---

[1]- المصدر السابق، 107، 108.

[2]- المصدر نفسه، ص108.

لكنّ **أخناتون** يرفض العنف تماما ويُصرّ على التعامل بمحبة وسلام مهما كانت الظروف لذلك نجده لا يعاتب الحيثيين، بل و يعذرهم لجهلهم ويدعو الربّ بأن يغفر لهم جهلهم هذا، وقد كان على يقين أنهم سيتوقفون عن أفعالهم بعد إيمانهم بهذا الدين الجديد يقول **أخناتون:**

"يغفر الرب للحثيين أن كانوا جاهلين

سوف تأتيهم رسلي فيكفون عن بغيهم

عندما يؤمنون بهذا الدين، كما كفّت

مصر عن بغيها حينما شع فيها النور المبين !"[1]

فيجيبه **نخت:**

"عيَّ يا مولاي بياني دون بيانك" [2]

فهذه محاولة أخرى تقف عاجزة دون تبديل **أخناتون** عن رأيه الذي يعتبره حقا مبينا إذ يقول:

"ليس هذا بياني ولكن بيان الحق !" [3]

فتتألم أمه لسماع ذلك وتتمنى لو كان **راموس** حيا حتى يتمكن من حجاج ابنها فتقول:

"آه ! لو كنت اليوم حيا يا **راموس** !

إذن لاسطعت حجاج ابني.

أخناتون: يرحم الرب **راموس** يا أماه !

إن كان لشيخا فصيح اللسان قوي البيان

ولكن الحق أفصح منه لسانا ! "[4]

نلاحظ إذن أن **أخناتون** لا يترك لمن يحاجّه فرصة لمجاراته إلا وأفحمه بالصمت فلا يجد ما يقول بعد ذلك. حقا إن **أخناتون** كان رجلا قوي الحجة والبرهان وذلك بفضل اطلاعه الواسع وقراءاته للكتب المتنوعة والمتعددة ومجالسته لصحابته العلماء.

لكن هذا الأمر على قدر ما هو إيجابي على قدر ما أثّر على **أخناتون** سلبا فقد جعل منه قليل خبرة بالحياة الواقعية وبالناس وصرفه عن الاهتمام بشؤون الدولة وسياستها الداخلية والخارجية. إذ سنصل

---

[1]- المصدر السابق، ص109.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

[4]- المصدر نفسه.

إلى نتائج ذلك بعد أن نعرض الجدل الذي دار بينه وبين القائد **حور محب** الذي ناقش **أخناتون** وبقوة بخصوص موضوع الحرب وضرورة التدخل العسكري.

يسأل **حور محب أخناتون** قائلا:

"مولاي أليس يحب إلهك أن يقوى

دينه ويعم الأرض **!؟**

أخناتون: بلى ولتحقيق هذا وقفت حياتي.

حور محب: لكن السبيل الذي أنت سالكه مفض

لا ريب لفقد ممالكنا وسقوط الدين معًا

فنكون غدًا لا دين الرب نشرْنا ولا

سلطان البلاد حفظنا

أخناتون: هذا والرب كلام حكيم

حور محب: ليست هذه حكمتي بل حكمة سيفي **!**" [1]

عندها يسأله **أخناتون** عما تعنيه حكمة سيفه وإلى ما تدعوه؟ فيوضح له **حور محب** قصد ذلك وهو أن يوافق على طلبه الذهاب إلى سوريا للقضاء على الطغاة وإنقاذ الولاة وإصلاح الوضع فيها والتصدّي للحثيين فيوقفهم عند حدّهم، ثم بعدها يرسل رسله لنشر تعاليمه العليا ونشر دينه دين التوحيد بالحجة والبرهان دون إكراه أحد على ذلك، لكن أولا يجب الحفاظ على الأمن الذي يستلزم استعمال القوة والضرب بالسيف على أيدي المفسدين.

لكن **أخناتون** لم يستوعب هذه الخطة المبنية على مرحلتين:

مرحلة تحقيق الأمن والاستقرار أولا. ثم مرحلة نشر القيم المثلى والدين الجديد دون تعسف. فيسأل **حور محب** قائلا:

"كيف أدعو لدين الحب والسلام

وأعمل سيفي فيهم**؟**"[2]

فيجيبه **حور محب** بسؤال آخر ذكي:

---

[1]- المصدر السابق، ص110.

[2]- المصدر نفسه، ص111.

"هل نهاك الرب عن الحرب يا مولاي؟ "[1]

نلاحظ أن هذا الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي يفيد الاستفهام، ليس الاستفهام فيه غاية في حد ذاته، فكأنّ **حور محب** ينكر على **أخناتون** أن ينهاه ربه عن الحرب لأن ذلك سيكون أمرا غير معقول. لكن جواب **أخناتون** كان كالآتي:

"بل دعاني إلى السِّلم والحب"[2]

فحتى الجواب هنا لم يكن بـ **(نعم)** أو **(لا)** وإلا فسيدعوه الأمر إلى التشكيك في هذا الإله الذي يعبده ويفني نفسه من أجله، فكانت إجابته هروبا من الإجابة نفسها، وهو ما أدركه **حور محب** لذلك أصرّ على سؤاله مرة أخرى بقوله:

"لكنّ هل تلقيت أمرا صريحا منه بترك القتال ؟

أخناتون: كلا.. لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال؟" [3]

إذن ومن خلال هذا الردّ نستنتج أنّ رفض **أخناتون** للحرب والقتال إنما هو تفسيره وفهمه لدعوة الحب والسلام ولم يمنعه ربه من ذلك مطلقا. وهو المنهج أو الطريقة التي اختارها هو لنشر دينه ولم تكن أمرا مقدورا عليه.

وهذا ما استنتجه **حور محب** حيث يقول:

"يبدو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي

أخناتون: أنا أعرف منك بقصد إلهي يا هذا !" [4]

وفي عبارة **(ياهذا !)** عدم تقبّل لما قاله **حور محب** وإنكار لكلامه وعدم استحسان، فيفهم **حور محب** ذلك ويجيبه قائلا:

"لا أعارض مولاي في أنه أدرى بمقاصد ربه،

بيْد أني أرى أن خالق هذا الورى أحجى

أن يأمر يومًا بما لا يمكن تحقيقه".[5]

---

[1]– المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه.

[3]– المصدر نفسه.

[4]– المصدر نفسه.

[5]– المصدر نفسه.

فحور **محب** ومن خلال قوله هذا يبين لأ**خناتون** بالحجة القاطعة أنّ موقفه الصامد تجاه موضوع الحرب ليس طاعة للربّ لأنه وببساطة لم يأمره بذلك، فلا يمكن للربّ أن يأمر العبد بشيء لا يقدر على تنفيذه.

إنّ رأي **حور محب** هذا هزّ **أخناتون** وجعله يعتبر ذاك اعتراضا لحكمة الرب، لكن **حور محب** ينفي ذلك و يردّ الأمر إلى وجود مشكلة في استيعاب هذه الحكمة حيث يقول:

"لا اعتراض على حكمة الرب يا مولاي.

غير أني أرتاب في فهمنا حكمته!" [1]

وقد لاحظ **أخناتون** أدب قائده في أن لا ينسب نقص الفهم له بطريقة مباشرة بل استخدم الضمير **(نا)** الدال على جماعة المتكلمين دون تخصيص، أو استعمال لضمير المخاطب الموجه لأ**خناتون** نفسه. وهو ما جعل **أخناتون** يثني عليه بقوله:

"أنت ذو أدب جم وشعور رقيق.

أتريد القول بأني في فهم حكمته أخطأت؟" [2]

نلاحظ من خلال هذا الاستفهام أن **أخناتون** أدرك جيدا وفهم رأي **حور محب** تجاه موقفه الثابت، وهو أنه مخطئ في فهمه رسالة ربه باختصار.

لكن يا ليت **أخناتون** أصغى ل**حور محب** وأخذ برأيه الحكيم. لأن العواقب في مثل تلك الظروف وبالتعامل معها بهذا الأسلوب ستكون حقا وحتما وخيمة.

هذا ويبيّن **أخناتون** مرة أخرى تمسّكه بسنته في التعامل مع هكذا قضايا لأنه وباختصار رسول والأمر الذي يدعو إليه إنما هو رسالة. فيقول في حديثه عن ربه ومؤكدا ل**حور محب** بأنه اصطفاه رسولا يعْفُ عن الحرب ويدعو إلى السلم والحب والقيم العليا:

" بل كان اصطفاني رسولا له

ليرى الناس بينهمو فرعونًا أخا سلطان

يعف عن الحرب والبغي والعدوان

ويدعو إلى السلم والحب والإحسان" [3]

---

[1]– المصدر السابق، ص112.

[2]– المصدر نفسه.

[3]– المصدر نفسه.

نلاحظ إذن ورغم كل محاولات **حور محب** في إقناع **أخناتون** للعدول عن رأيه إلا أنه بقي مُصرًّا ومُصرًّا.

لقد أسف **حور محب** عن ذلك وتمنى لو قبل بطلبه خصوصا لمّا جاءه وفد من الكهان وقد اتحدوا ضده بعد أن كانوا ألدّ أعداء.

"**حور محب:** آه.. يا ليت مولاي قبل مسيري إلى الشام

يأذن لي أن أحكِّم سيفي في هؤلاء اللّئام !

مولاي انظر كيف اتحدوا بعد إذ كانوا

أعداء يلعن بعضهم بعضًا

ليكونوا إلبًا على فرعون ويغروا

مصر بعصيانه والخروج عليه !" [1]

لكن **أخناتون** أجابه قائلا:

"دعك من هذا .. علّهم جاءوا مؤمنين بدين **أتون**

(يرفع بصره إلى السماء)

يا رب اهدهم يُهد خلق كثير !" [2]

فأ**خناتون** لم يصغ ل**حور محب** وقد كان يرجو ويأمل بأنهم قد أتوه مؤمنين بدين **أتون** فأخذ يدعو لهم بالهداية.

حقا إنّ ردة فعله هذه لدليل على المثالية الزائدة عن الحدّ والمبالغة في الطيبة تجاه الأعداء.

إنّ **أخناتون** يرى إلى الأمور من ناحية أخرى ويزن الأشياء وفقا لما يدعو ويصبو إليه. وقد شرح الغاية من رسالته وأوضحها لأعدائه فهو لا يرغب في معاداة ولا مجابهة أحد، وقد أكد موقفه هذا حينما سأله **عميد أمون** عن الرب الجديد **أتون** قائلا:

"ما بال الرب الجديد **أتون؟** أيقصد مولاي

توسيع هذي الفرقة باسم جديد؟" [3]

فيجيبه **أخناتون** مفسرا له وللكهنة فحوى رسالته قائلا:

---

[1]- المصدر السابق، ص113.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه، ص118.

"كلا. ليس ذا ما أريد كما أنتم تعلمون

ولكن سأجمعكم باسم واحد تدعون

به ربكم وتكونون إخوانا أصفياء

يؤلف بينكم الحب والرحمى والسلام،

وأعلم هذا الورى طرا أنه

ليس بين الرب وبينهمو من حجاب

وأؤذن فيهم بأن فقيرهم والغني

وأنّ وضيعهم والحسيب أمام الرب سواء".[1]

فرسالة **أخناتون** واضحة وهي دعوة الناس لعبادة إله واحد بدل الآلهة المتعددة التي ما أنزل الله بها من سلطان. إلى جانب دعوته إلى الأخوة والمساواة والحب والسلام.

ولكن هل استجاب له الكهنة ؟

طبعا لا. فلم يتقبّلوا فكرة الإله الواحد أساسا كما لم يستوعبوا مبدأ الأخوة والمساواة إذ رأوا فيه إطاحة وتقليلا من شأنهم، فلا يمكن أن يستوي ابن الفلاح وابن الحسيب في نظرهم لأنهم يرون أنفسهم أعلى درجة من عامة الناس، فهم أسياد وأشراف ومنزلة العوام لا تناسبهم.

يظهر هذا الموقف جليّا حينما تساءل **عميد أمون** قائلا:

"الفلاح إنسان مثلي؟" [2]

فهو ينكر و ينفي ذلك إذ لا يُعقل أن يكون الفلاح إنسانا مثله فهذا الاستفهام يحمل معنى الاحتقار للفلاح ولمكانة الفلاح. و لم يكن ينتظر جوابا من **أخناتون** لأنه يعلم بموقفه المناشد بمبدأ الأخوة والمساواة وفعلا هو كذلك إذ كان جواب هذا الأخير كالآتي:

"بل أنفع للناس من كاهن مثلك"[3]

فيردّ عليه **عميد أمون** بعد شعوره بالانتقاص في حين أنّ **أخناتون** لم يقصد ذلك مُطلقا:

"**عميد أمون:** بل من فرعون مثلك يا مولاي !.."[4]

---

[1]- المصدر السابق.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- المصدر نفسه.

[4]- المصدر نفسه.

حور محب: (يسل سيفه)

اصمت يا كلب وإلا أغمدت هذا في صدرك !

أخناتون: دعه يا صاحبي.. إنه لم يقل إلا حقًّا !

قد يكون الفلاح أنفع للناس من فرعون !" [1]

لقد أثار ردّ **عميد أمون** غضب القائد **حور محب** فلم يتمالك أعصابه إذ أراد القضاء عليه بضربة سيفه، لكن **أخناتون** دافع عنه بمسايرة رأيه وقبوله وتأييده فقد بدا له ذلك أمرا عاديا ومنطقيا وهو لم يخطئ التقدير.

إنّ هذا الموقف لأ**خناتون** يعكس الطيبة التي يتحلّى بها والتي يعتقد أنّها ستكون طريقة ناجحة لاستمالة الأعداء فيؤمنوا برسالته ويدركوا قدرها. لكن وحتى سماحته هذه فُهمت على أنّها سخرية لذلك توعّده سائر الكهنة وهم في حضرته بالانتقام منه والانقلاب عليه وتحريض الناس ضده، الأمر الذي جعل **حور محب** ينتفض وقد أراد التخلص من **عميد أمون** لولا تدخّل **أخناتون** بقوله:

"دعك من هذا يا فتى.. لا تخف

يا **عميد أمون** فإنّي معك !" [2]

فسخر **عميد أمون** من موقف **أخناتون** هذا واستصغر من قيمته ووصفه بالعجز وأخبره أنّ الأجدر به هو حماية من هم بحاجة إلى حمايته، كما طلب منه كذلك حماية ملكه في سوريا وحماية نفسه من مصيره المحتوم الذي ينتظره.

"**عميد أمون:** احم من هم أحوج مني إليك

احم ملكك في سوريا من عداك

واحم نفسك من لعنة الأرباب غدا إن قدرت؟"[3]

وهذا الأسلوب في الكلام أفقد **حور محب** صوابه وجعله يستلّ سيفه ويتقدم لضرب **عميد أمون.**

عميد أمون: واغوثاه..

حور محب: خذها يا وغد.."[4]

---

[1]– المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– المصدر نفسه.

[4]– المصدر نفسه.

لكن الأمر غير المتوقع هو تدخُّل **أخناتون** في هذه اللّحظة ليحمي **عميد أمون** من هجمة **حور محب** فتصرخ "**نفرتيتي** والملكة **تي** لهول ما حصل:

نفرتيتي: واحبيباه !

تي: واولداه ! "[1]

إنّ هذا المشهد الذي صوّر دفاع **أخناتون** عن **عميد أمون** جسّد وبقوة مثالية **أخناتون** المتطرّفة، فقد أسرف في معاملته للأعداء معاملة حسنة كما لو أنه كان مع أقربائه أو أصحابه.

إننا لا ننفي القيم الجميلة لهذا الرجل الرمز كما لا يمكن تجاهل أهدافه السامية وتطلعاته الإنسانية التي كان يسعى إلى بلوغ مراميها، لكن طيبته وسعة صدره والمبالغة في حسن تعامله مع الأعداء دون اتخاذ أي موقف يجعلهم يضعون له ألف حساب هو الذي أدّى به فيما بعد إلى النهاية المأساوية، فكلّ ما كانت تخشى وقوعه الملكة الأم و**نفرتيتي** وقع وكل ما حذّر به **نخت** و**حور محب** حصل بالفعل إلا **أخناتون** الذي بقي مُصرّا على موقفه ولم يُنصت لأحد منهم وغضّ الطرف عن آرائهم ومقترحاتهم، وبقي منشغلا عن إدارة شؤون مملكته بالأوهام والأحلام إلى أن كانت استفاقته بطريقة مؤلمة على يد زوج ابنته **سمنقارا**، ذاك الذي وصفته **نفرتيتي** بـ **(الأحمق البليد)** فقد جاء **أخناتون** بخبر صادم تمثّل في قوله:

"جاء اليوم رسلك من سوريا هاربين

بأنفسهم بعد هدم معابدهم كلها.

أخناتون: يا للحديث الفاجع !" [2]

لقد تفاجأ **أخناتون** لوقوع ما كان لا يتصور وقوعه على الرغم من كل النصائح والتحذيرات التي تنبّأت بذلك لكنه تغافل عن الأمر، وما زاد فزعه هو علمه بخلو الخزينة من المال بسبب عدم دفع الناس للخراج وذلك بفعل تحريض الكهنة لهم، فتعجّب **أخناتون** ممّا يحصل وقد وعده **الكهنة** بذلك ووفّوا بوعدهم حقّا.

هذا وقد فُوجئ من انضمام قواده لهم وحتى صهره **توت عنخ أتون** خانه والتحق بهم.

يقول **أخناتون** في ذُهول:

"ويلي ! حالم أنا أم يقظان؟

ابعدوا كلّكم عني! اتركوني هنا وحدي!

---

[1]- المصدر السابق، ص121.

[2]- المصدر نفسه، ص136.

لا أريد أرى منكم وجه إنسان ! "[1]

فقد حزن **أخناتون** حزنا شديدا وأخذ يلوم ربه على الحال التي آل إليها قائلا:

"آه ما أقسى ألمي ! ربي أين أنت؟

أما تصغي لدعائي؟ أتبصر ما أنا فيه؟

أما ترثي يا رب لآلامي ؟

إن لم تشفق يا رب علي فأشفق على دينك !

أنفقت شبابي فيك ومالي وأنفس ما

ملكته يميني، وأسهدت في ظلمات الليل

عيوني، وضيعت أملاكي وبلادي،

وعاداني فيك آلي وقومي وأصحابي،

وتفرّق عني قوادي ورجالي،

أعادي فيك وفيك أوالي،

لا آلو جهدا في نصرة دينك دين الحب والسلام. أمضى كل هذا يا مولاي سدى وهباء؟

"أين لطفك بي؟ أين عونك لي؟ أين تأييدك؟

ربي أين أنت؟ أموجود أنت أم شبح

ما كنت أظن إلها يسمعني ويراني؟ !

ليت شعري أأنشأتني أنت أم أنا أنشأتك؟"[2]

لقد كانت حقّا كلمات مؤثرة استطاع **باكثير** أن يصور من خلالها معاناة **أخناتون**، ولعلّ المُحزن في الأمر أنّ ما وصل إليه كان نتيجة لاختياره فقد أدرك حقيقته ولكن بعد فوات الأوان، فهو مريض طريح الفراش لا يقوى على فعل شيء.

"**أخناتون:**

(يسمع صوت صاعقة تخر قريبا من القصر)

أرسلها صاعقة تطويني- لا أخشاك.

عدت لا أرجوك فكيف أخافك؟

---

[1]- المصدر السابق، ص139.

[2]- المصدر نفسه، ص141.

سأسل السيف– سأعصي أمرك– سوف أُبيح القتال

سأذبح أعدائي كهان **أمون** ومن

والاهم وناصرهم لا أبقي منهم نافخ نار!

إنهم ليسوا أعداءك بل هم أعدائي ! السيف السيف! ادعو لي **حور محب** أين **حور محب**" [1]

لقد أيقن **أخناتون** أنه كان على خطأ عندما أقصى حكمة السيف في ضبط الأمن والاستقرار وعدل عن رأيه طالبا من **حور محب** الوقوف معه من أجل تسوية الأوضاع.

يقول **أخناتون:**

"لا سلام ولا حب بعد اليوم !

حور محب: بل اليوم يوم الحب والسلام

(يجرد سيفه)

سنحطم سيف الظلم بسيف العدل !

أخناتون: أجل !

حور محب: ونحطم آلهة الوادي بإله الحق !

أخناتون: صدقت !

حور محب: وننشر دين الرب

أخناتون: على الدنيا كلها !" [2]

إنّ خطأ **أخناتون** ليس في مثاليّته ولا في إيمانه بالحب والسلام وإنما الخطأ عنده يكمن في منهجه المعتمد في نشر دعوته، فقد كان لابد له من توظيف القوة لدرء العداء والظلم ومحاربة الفساد ومن أجل تهيئة الظروف الملائمة التي تساعد على إبلاغ الناس الدين الجديد بكل حب وسلام.

هذا ويعترف **أخناتون** بجهله إذ ثار على ربه عندما ساءت أحوال مصر وأحواله، فيندم على ما بدر منه ويطلب العفو من ربه قائلا:

"ما أجهلني إذ ثرت على ربي

أن أخطأت حكمته في الناس بجهلي !

كان أجدر بي أن أسأله أن يعفو عني.

---

[1]– المصدر السابق، ص142.

[2]– المصدر نفسه، ص143.

كيف أجهل حكمته وأثور عليه؟" [1]

كما يصرّح **أخناتون** في المقاطع التالية أنّ ما آل إليه كان بسبب إغفاله لحكمة ربه، هذا ويربط **باكثير أخناتون** بحامل الشمس في تفسير هذه القضية.

ولعلّ المقصود بحامل الشمس في هذا السياق انطلاقا من خلفية الكاتب الإيديولوجية وبناء على تكوينه الفكري والثقافي كما سبق ذكره في الفصل الثاني هو النبي **محمد** ﷺ، فقد أراد **باكثير** من خلال هذه المقاربة تبيين وجه الاختلاف بين منهج **أخناتون** ومنهج النبي **محمد** ﷺ في الدعوة. حيث أظهر الفرق بينهما وهو أن **أخناتون** أسقط ما أقامه الرسول **محمد** ﷺ، و ما أقامه الرسول **محمد** ﷺ هو **(السيف)**.

لقد جاء فهم **أخناتون** لرؤياه متأخرا حين أدرك لماذا رأى أن حامل الشمس كان يحمل السيف في يسراه، ويتّضح ذلك من خلال قوله:

"الآن فهمت لماذا كان أخي

"حامل الشمس" يحمل سيفا في يسراه !

إن رحمتك العظمى رحمة الجرّاح الذي

يبتر العضو كي ينقذ الجسم من قرحة ساعية.

حكمة غابت عني فانهار لها صرح أعمالي".[2]

إنّ مدلول الشمس هنا هو نور الحق المبين الذي جاء به النبي **محمد** ﷺ وهو **(الإسلام)**، وأما السيف فهو دليل القوة ورمز واضح أشار من خلاله الكاتب إلى مبدأ "**الجهاد في الإسلام**" [3]، هذا المبدأ الذي يقف في وجه الظلم والظالمين وينصر الحقّ ويحافظ على الدين، وهو ما غاب عن سنة **أخناتون** في إدارته شؤون البلاد والعباد.

ثم يلتفت **أخناتون** إلى **حور محب** ويخبره بندمه لأنه لم يأخذ برأيه الحكيم، فلطالما نبّهه هذا الأخير وأشار عليه بضرورة التحرّك لكن لا حياة لمن تنادي.

"**أخناتون:** كم ذكرتني يا صاح بها- ليتني أصغيت إليك !

حور محب: خفض يا مولاي عليك ! ففي الماضي عظة للغد:

سنسل السيف الرحيم غدا ونعزز دين الرب.

---

[1]- المصدر السابق، ص144.

[2]- المصدر نفسه، ص145، 146.

[3]- عبد الحكيم الزبيدي، **الرافد**، ص122.

أخناتون: أزعيم أنت بهذا يا صاحبي؟

حور محب: في ظلك حين تعافى يا مولاي !

أخناتون: في ظلي؟ هيهات يا خلي هيهات.. انتهيت !"[1]

يستبعد **أخناتون** أن يتحقق ما يؤمّله به **حور محب** فلا الصحة ولا الجهد ولا الظروف مناسبة لذلك، فقد فات الأوان وأدرك **أخناتون** بعد كل ذلك أن الدعوة إلى السلام والإيمان المطلق بقيم الخير الجميلة ليست كافية للصمود والقضاء على الشّرّ. لابد من قيم خيّرة صحيح ولكن مع تحكيم القوة لتحقيق التمكين والسيطرة على زمام الأمور.

[1]– علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص146.

المبحث الرابع: اتجاه "علي أحمد باكثير" الفكري في معالجة قضية الهوية.

1- ملامح الاتجاه الإسلامي في المسرحية

تتجلى ملامح الاتجاه الإسلامي **لباكثير** في مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** من خلال توظيفه للقرآن الكريم بدءا بالآية القرآنية التي تصدّرت المسرحية والمتمثلة في قوله تعالى: "**وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ**".[1]

وكأنّ **باكثير** أراد القول أنّ **أخناتون** قد يكون نبيّا من الأنبياء الذين لم يقصص علينا القرآن قصصهم، إضافة إلى التلميح بوجود فكرة لها علاقة بالإسلام.

هذا وقد تجلّت النزعة الدينية **لباكثير** من خلال ظاهرة الاقتباس من النّص القرآني بما يُناسب الموقف الدرامي. جاء في قول **أخناتون** مخاطبا أمه:

"يستجيب الرب دعاءك يا أماه

ربنا هب لنا من لدنك غلاما زكيا". [2]

وكذلك في ردّ **أخناتون** على **عميد أمون** بأنّ همّهم الوحيد هو إرضاء أهوائهم وتحقيق مطامعهم على حساب الناس الذين يصدّقون دعواتهم الزائفة إلى عبادة الآلهة المتعددة.

"**أخناتون:**

ما **أمون** ورع **وفتاح** وتلك الآلهة الأخرى

إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم

ما أنزل ربي من سلطان

تبغون بها عرض الدنيا ومتاع الغرور"[3]

---

[1]- **سورة النساء**، الآية: 164.

[2]- علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص95.

[3]- المصدر نفسه، ص117، 118.

كما يظهر التناص الديني من خلال ظاهرة الاقتباس من الحديث النبوي الشريف**(حديث الإسراء والمعراج)** الذي ورد فيه وصف سيدنا **عيسى بن مريم**- عليه السلام-[*] فعندما استفاق **أخناتون** من منامه مُرتجفا أخذ ينظر في عيني **نفرتيتي** ويروي لها رؤياه قائلا:

"ما هذا أرى؟ هذا أحد الرجلين، جميلُ الوجه شديد الأدمة، تقطر جمته كالخارج من ديماس، يحمل في يمناه الفجر وهذي مصر تضيء بنوره!"[1]

كما تجلى وصفه للرسول **محمد** ﷺ بقوله:

"هذا ثاني الرجلين بهي الطلعة أبيض

مسقي بالحمرة أدعج في عينيه بريق،

واسع المنكبين قوي الذراعين يحمل في يمناه

الشمس وهذي مصر تموج بأنوارها وتفيض

*- "عَن أبي هريرة رضي الله عنه، قال: قال رسول الله ﷺ: لَيلَةَ أُسريَ بِي رَأَيتُ مُوسَى: وَإِذَا هُوَ رَجلٌ ضَرْبٌ رَجِل، كَأَنَّهُ مِنْ رِجَالِ شَنُوءَةَ، وَرَأَيتُ عيسَى، فَإِذَا هُو رَجُل رَبْعَةٌ أَحمَر، كَأَنَّمَا خَرَجَ مِنْ دِيمَاسٍ، وَأَنَا أَشْبَهُ وَلَد إبرَاهِيمَ صَلَّى اللهُ عَلَيْه وَسَلَّمَ بِهِ، ثُمَّ أُتيت بِإِنَاءَيْن: فِي أَحَدِهِمَا لَبَنٌ وَفي الآخَرِ خَمْرٌ، فَقَالَ: اشرَب أَيَّهُما شِئْتَ، فَأَخَذتُ اللَّبَنَ فَشَربتُهُ، فَقيلَ: أَخَذتَ الفِطْرَةَ أَما إِنَّكَ لَوْ أَخَذتَ الخَمْرَ غَوَتْ أُمَّتكَ". **الصحيح**، البخاري، كتاب بدء الوحي، باب قول الله تعالى: {وَهَل أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى} [طه:9]، رقم: 3394.

[1]- علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص89.

رويدا رويدا على الكون من أقصاه إلى أقصاه !" [1]

وهذه صفات النبي – ﷺ– كما ذكرها الإمام **علي**– رضي الله عنه..[**]

إن ميل **باكثير** إلى هذا الاتجاه يظهر كذلك من خلال علاقة **أخناتون** بربه فقد بدا إيمانه العميق به عندما كان يناجيه ويدعوه ويذكره في كل وقت وحين. إضافة إلى القيم الإسلامية في المسرحية **(الحب والسلام والأخوة والمساواة)** والتي تعكس بدورها نزعته الدينية.

كما لاننسى رأيه بخصوص الموقف الذي ثبت عليه **أخناتون** فبالرغم من إعجابه بصفاته وخلقه إلا أنه كان مخالفا لمنهج **أخناتون** في نشر دعوته والتعامل مع الأعداء، وقد تبيّن رفضه هذا من خلال تلك المحاولات والجهود المبذولة من طرف الملكة **تي** و**نفرتيتي**، والوزير **نخت** والقائد **حور محب** من أجل إقناع **أخناتون** بضرورة اللجوء إلى القتال للحفاظ على الأمن والاستقرار أولا حتى يفسح المجال لنشر الدين. كما أنّ ندم **أخناتون** وحسرته بعد جهل حكمة ربه وبعد فوات الأوان تؤيد إدانة الكاتب **باكثير** لتغافل **أخناتون** عن منطق الأشياء رغم تقديره لشاعريته وأخلاقه وأهدافه السامية.

وفكرة إقصاء **أخناتون** لمنطق القوة والسيف ومعارضة الكاتب له في ذلك إنما هي في الحقيقة إشارة و دليل يكشف عن قناعات أخرى للكاتب تعلّل رفضه لقرار **أخناتون**، وما هذه القناعات إلا صورة تعكس عقيدته التي تؤمن بضرورة اللّجوء إلى القتال إعلاء لصوت الحق ونصرة لكلمة الله، وهو ما يُفَسَّرُ بمبدأ **(الجهاد)** في الإسلام هذا المبدأ الذي يُعتبر قيمة أو مقصدا من مقاصد الشريعة الإسلامية يدعو المسلم

---

[1]– المصدر السابق.

–"حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ يُونُسَ عَنْ عُمَرَ مَولَى غُفرة قَالَ: ثنَا إبرَاهيمُ بنُ مُحَمَّدٍ مِنْ وَلَدِ عَلِيٍّ قَالَ: كَانَ عَلِيٌّ إذَا نَعَتَ رَسُولَ الله ﷺ قَالَ: " لَم يَكُن بالطَّوِيل المُمَغَّطِ وَلَا بالقَصِير المُتَرَدِّدِ، كَانَ رَبْعَةً مِنَ الرِّجَالِ، كَانَ جَعْدَ الشَّعْرِ، وَلَمْ يَكُن بِالجَعْدِ القَطَطِ وَلَا بِالسّبطِ، كَانَ جَعْدًا رَجِلًا، وَلَمْ يَكُن بِالمُطَهَّمِ وَلَا المُكَلْثمِ، كَانَ فِي الوَجْهِ تَدْويرٌ، أَبْيَضَ مُشْرَبًا حُمْرَةً' أَدْعَجَ العَيْنَيْنِ، أَهْدَبَ الأشْفَارِ، جَلِيلَ المُشَاشِ وَالكَتَدِ؛ أَجْرَدَ ذَا مَسْرُبَةٍ شَثْنَ الكَفَّين وَالقَدَمَين، إذَا مَشَى تَقَلَّعَ كَأَنَّمَا يَمشي في صَبَبٍ وَإذَا الْتَفَتَ الْتَفَتَ مَعًا، بينَ كَتفَيه خَاتَم النبوّة وَهوَ خَاتَم النَّبيينَ، أَجوَدَ النَّاس كَفًّا وَأَجرَأَ النَّاس صَدرًا، وَأَصدَقَ النَّاس لَهجَةً، وَأَوفَى النَّاس بذمَّة، وَأَلَيَنَهم عَريكَةً وأكْرَمَهُمْ عِشْرَةً، مَنْ رَآه بَديهَةً هَابَه، وَمَن خَالَطَه مَعرفَةً أَحَبَّه؛ يَقُولُ نَاعتُهُ: لَم أَرَ مِثْلَهُ قَبْلَهُ وَلَا بَعْدَهُ" . **الصحيح، البخاري، كتاب بدء الوحي، باب قول الله { وَاذْكُر فِي الكِتَابِ مَرْيَم إذ انْتَبَذَت مِن أَهْلِهَا}[مريم:16]، رقم: 3437. **الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار**، ابن أبي شيبة، تح: كما يوسف الحوت، دار التاج، بيروت–لبنان، ط1، 1409هـ – 1989م، ج6، ص328، رقم: 31805.

إلى بذل كل ما أوتي من جُهد وطاقة من أجل القضاء على الفساد في الأرض وردع الظالمين ونشر الدين.

2- الاتجاه العربي

ظهرت النزعة القومية لـ**باكثير** من خلال مسرحيته **أخناتون ونفرتيتي** بداية مع البيت الشعري الذي ورد بعد الآية القرآنية التي استهلّ بها هذا العمل الفني:

"**أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحى بكم جدي**"[1]

وبهذا فقد استطاع **علي أحمد باكثير** أن يُجسّد "علاقته المتشابكة بالأمة العربية التي ينتمي إليها نسبا والحضارة المصرية التي ينتمي إليها انتسابا من خلال حبه المصريين ومن ثم فلم يكن غريبا أن يعتمد **باكثير** اعتمادا رئيسا في معظم أعماله على التراث الذي تنوع بين العربي والمصري والقديم واليوناني".[2] وقد علّل ذلك بقوله:

"**أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها: الحضارة الفرعونية في مصر والحضارة البابلية في العراق والحضارة الفينيقية في الشام؟** ".[3]

3- التيمة الرئيسة

إنّ لمسرحية **أخناتون ونفرتيتي** قيمة فنية تظهر من خلال أسلوب الشاعر في بناء نصه المسرحي، فقد لجأ إلى طريقة جديدة في ذلك واعتبرها التجربة الأولى في تاريخ الشعر العربي الحديث.

وقد لقيت هذه التجربة إعجاب بعض النّقاد منهم كما ذكر لنا **باكثير** الأستاذ **إسعاف النشاشيبي**- رحمه الله- حيث تأثر بهذا الضرب من الشعر فنسج على منواله، إلى جانب ذلك فقد أقرّ **بدر شاكر**

---

[1]- علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص11.

[2]- عزة منير، **التراث في أدب باكثير المسرحي، موقع الأديب علي أحمد باكثير: www.bakatheer.com**، ص327.

[3]- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص42، 43.

السياب بأسبقية **باكثير** في كتابة هذا النوع من الشعر وذلك من خلال كلمات الإهداء التي كان يخطها على كتبه المهداة إلى **باكثير**.[1]

أما **المازني** فقد كان يشك في صلاح البحر الذي اختاره **باكثير** وهو بحر **المتدارك** ورأى أنه لو كتب قصة منثورة أحسن من مسرحية شعرية، لكن لم يلبث أن تراجع عن رأيه فقد وجد في شعر **باكثير** تحدرا وسلاسة وسهولة لا تدع للنثر مزية، والنظم قيد، ورأى أنّ **باكثير** لا يُشعرك أنه تكلف فيه جُهدا فلا يكاد قارئه يدرك أنّ هذا شعر موزون.

يؤكد **المازني** في مقدمة المسرحية أنّ **باكثير** قد وُفق في اختيار بحر لشعره التمثيلي يسهل وروده على الأذن ويطرد فيه الكلام اطراد النثر. ويضيف أنّ مسرحية **باكثير** هذه إنما هي تُحفة جديرة بإكبار الأدباء والمؤرخين، وبشرى بظهور كوكب جديد في عالم الشعر ويعترف كذلك بشعوره بعد قراءة المسرحية والذي يتمثل في متعة العقل والنفس معا.[2]

هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** تحمل قيمة ثانية تتعلق بالموضوع. فقد أراد **باكثير** أن يثبت من خلال منجزه الأدبي هذا هويّة المواطن المصري الضاربة في عمق التاريخ متأثرا بأزمة الهوية التي هزّت كيان المجتمع المصري آنذاك.

وقد استعان في ذلك بشخصية **أخناتون** هذا الملك الفرعوني العظيم والرجل الرمز في تاريخ مصر القديم للتعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

إنّ توظيف **باكثير** للتاريخ في هذه المسرحية لم يكن غاية في حدّ ذاته بل أراد أن يُوجّه من خلاله رسالة يؤكد فيها على ضرورة الاعتزاز والافتخار بتاريخنا المجيد وأبطاله ولا يصحّ إنكاره قط.

لقد صوّر **باكثير** شخصية **أخناتون** تصويرا دقيقا استطاع من خلاله تحديد ملامحها وصفاتها، فأ**خناتون** هو ذاك الملك المُوحّد والمُسالم والمُحبّ للخير، وهو ذلك الرجل الشاعر والحالم والمؤمن والمتواضع و الداعي إلى الحبّ والسلام والأخوّة والمساواة.

---

[1]– ينظر، علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، ص6.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص7، 8، 9.

لقد كان **باكثير** مُعجبًا بمثالية **أخناتون** ولكن إعجابه هذا لم يمنعه من تسليط الضوء على جوانب أخرى من حياته تعكس قلّة خبرته بالحياة الواقعية وبالناس، الأمر الذي أودى به إلى نهايته المأساوية وقدره المحتوم. لقد عمد الكاتب إلى تصوير هذا الجانب المُظلم من أجل الاعتبار وتفادي الوقوع في نفس الأخطاء في حال ما تكرّرت نفس الأسباب.

هذا وقد حاول **باكثير** "أن يستوعب سيرة هذا الرجل داخل إطار إسلامي، حين جعل قصته واحدة من القصص التي أشار إليها القرآن دون أن يقصّه- ومن ثمّ فقد نظر إلى **أخناتون** بوصفه نبيّا يحمل رسالة التوحيد إلى قومه الذين كانوا يدينون بآلهة مختلفين. و"**التوحيد**" في الإسلام- كما هو معروف- يمثل عصب العقيدة".[1]

لقد ربط **باكثير** سيرة **أخناتون** بالإسلام لوجود نقاط مشتركة بين سيرة هذا الرجل وتعاليم الدين الإسلامي فمعلوم أنّ **أخناتون** رجل مُوحّد لا يعترف بالآلهة المتعددة و بالمقابل فإنّ التوحيد يُعتبر الأساس الذي يقوم عليه الدين الإسلامي، فقد كان **أخناتون** قريبا من الإسلام في دعوته إلى التوحيد ولكنه كان بعيدا كلّ البعد عن منهج الإسلام في فهمه لدعوة الحب والسلام. ذلك أنّ **أخناتون** قام بإقصاء السيف في مواجهة الباطل واكتفى بالمعاملة الحسنة للأعداء بل وبالغ فيها ظنًّا منه أنّ ما يقوم به هو عين الصواب والأسلوب الأمثل لمواجهة قوى الشّرّ.

أمّا الإسلام فإنه ينُص على وجوب التصدّي للشّرّ والاستعداد لمجابهته ولا يستغني عن سيف العدل للقضاء على الظلم والفساد في الأرض مع العلم أنه يحُثّ على قيَم الخير والحب والسلام. وكأنّ **باكثير** وبهذه المقاربة يريد أن يُفهِمنا أنّ الإسلام قد جاء ليصحّح أخطاء أُمم قد خلت من قبل. وعليه فيجب على المصريين وعلى العرب بصفة عامة أن ينظروا إلى تاريخهم القديم بعين فاحصة تختار من تراثها ما ينفعُها، أمّا الأمر الناقص أو الحائد عن الصواب فينبغي تصويبه انطلاقا ممّا ينصّ عليه الإسلام باعتباره الرسالة الخاتمة لجميع الرسالات والجامعة لها والمهيمنة عليها.

[1]- عز الدين إسماعيل، **مسرح باكثير الشعري، مجلة المسرح – العدد70- فبراير1970م، موقع الأديب علي أحمد باكثير: www.bakatheer.com**، ص11.

وعليه فإنّ هدفَ الكاتب من خلال هذه المسرحية هو هدف إصلاحي توعوي حيث يتسنّى للإنسان المصري المعاصر لتلك الفترة أن يفهم ذاته ويستعدّ لمواجهة الآخر بدل بقائه منهمكا في صراع ذات البين أو صراع الهويّة الذي لا يُسمن ولا يغني من جوع.

يرى بعض النقاد أنّ مقاطع المسرحية والتي كانت على لسان **أخناتون** افتقدت الشاعرية واللغة الموحية، كما يمكن أن نلاحظ خصوصا عند قراءتنا للمقاطع الطويلة من المسرحية والتي كانت على لسان **كبير الكهنة** عندما أخذ يصف **أخناتون** لكهنة المعبد، والمقاطع التي كانت على لسان **أخناتون** وهي متعددة، وكذا تلك التي كانت على لسان **تي** و**نفرتيتي**، عند قراءتها تنسيك تماما أنك بصدد قراءة مسرحية وتشعر وكأنك تقرأ قصيدة من الشعر الحديث، ففي الحقيقة هذا الأمر يؤثر على درامية العمل الدرامي، لكن هذا لا يُنقص من قيمة المسرحية مطلقا إذ نجد تناسبا وتقابلا بين ما لدينا من ألفاظ ومعان يتحقق من خلالها الغرض المطلوب ويرتسم المشهد الدرامي كما يجب.

هذا وقد ظهرت العلاقة الاتصالية بين اللغة والفكر خصوصا في المواقف التي وصل فيها **أخناتون** إلى مراحل تصور حزنه الصارخ وإسرافه في الكفر، أو عندما استشعر بعض الحالات الإيمانية الرائعة من كثرة ذكره لربه إذ يفترض أنه يعجز عن التعبير عنها لأنه قد لا يجد الألفاظ لعرض أو لوصف تلك الحالات، إلا أن **باكثير** استطاع أن يوصل تلك المعاني اعتمادا على قدرة استعماله للغة استعمالا بسيطا أسهم في بناء الموقف الدرامي.

لقد تمكّن **باكثير** ومن خلال مسرحيته هذه أن يجسّد أزمة الهوية التي عاصرها عند قدومه إلى مصر سنة**1934**م، فقد نجح في استخراج مغزى واقعي بالرجوع إلى التراث الفرعوني والتأمل في مجد **أخناتون** مع وضع هذا التأمل في إطار إسلامي ليبين مميزات الشخصية المصرية وما قدّمته من إنجازات وما وقعت فيه من إخفاقات، فيُفسّر بذلك التكوين المعاصر لإنسان ثلاثينيّات القرن العشرين.

خاتمة

خاتمة

أما وقد فرغت بحمد الله وتوفيقه من إتمام هذه الأطروحة فلابُد من عرض ملخص عام على ضوء ما توصّلت إليه من نتائج علّها تفي الجواب عن الإشكالية حقّه.

فقد خلُصت– إذن– إلى أنّه ومن أقدم الفنون الجميلة التي رافقت الوجود الإنساني منذ الأزل فنّ المسرح، هذا الأخير الذي يعتبره أغلب الدارسين أبا الفنون جميعا نظرا لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة من رقص وموسيقى وشعر ورسم وغناء.

أما في عالمنا العربي فيُعدّ المسرح فنًّا دخيلًا، وفد إلينا من الغرب وبالتحديد منذ حملة **نابليون بونابرت** التي قادها إلى مصر سنة **1798**م. فكان واحدًا من نتاجات النّهضة الأدبية الحديثة التي فعّلت حركيّة تطوّر أشكال الكتابة النثريّة خاصة، فواكب ظهوره فنّ المقالة والقصة والرواية والسيرة الذاتية.

لقد تمّ استنبات فنّ المسرح في التربة العربية وذلك بفضل تضافر جُهود رُوّاده ورُوّاد النّهضة الأدبية الذين أصرّوا على إقحام فنون نثرية جديدة فضلا عن التجديد في الشعر وضُروبه، وقد شهد الأدب العربي الحديث تطوّرا تدريجيّا عبر مراحل مُتتابعة، ولعلَّ المرحلة ما بعد الحرب العالميّة الأولى كانت من أهمّها، حيث اتّسمت برجوع أدباءنا ومُؤلفينا إلى التراث لتأصيل نتاجهم الأدبي الجديد، وقد حظي المسرح و التأليف المسرحي خاصة بهذه العملية بعد أن صرّح المسرحيون الأوائل بتأثّرهم الشديد بالآخر وأخْذِهم عن أعماله ومؤلفاته.

إن التحول في المواضيع والمضامين لم يحصل بشكل مباشر، بل حدث بصورة متأنّية وتدريجيّة؛ إضافة إلى ذلك فإنّ المسرح في هذه الفترة لم يعد يقتصر على مصر وبلاد الشام فحسب، بل تعدّى ذلك ليشمل معظم البلاد العربية؛ وما تفسيرُ هذا التلقّي الواسع لفنّ المسرح إلا دليل على جودة الإبداع المسرحي وقدرته على الإفصاح عن معاناة الأمّة العربيّة ومشاكلها وأهمّ قضاياها لذلك آمنت به.

وهذا الاستحقاق لم يكن بالسّهل ولا اليسير على أدباءنا الأُوَل الذين تكبَّدوا عناء المسير قُدُمًا ورفعوا التحدّيات من أجل إرساء مبادئ هذا الفنّ وفرضه على ثقافتنا وأدبنا العربيَّين بما جادت به أفكارُهم وجسَّدته أقلامُهم.

لقد أصبح الأدب المسرحي في العصر الحديث يمثّل أحد أبرز أشكال الوعي الاجتماعي، حتى إن كثيرا من النقاد من اعتبره المرآة العاكسة لصورة المجتمع، وهذا ما يدل على مكانته المهمة التي بلغها آنذاك بفعل تجاوزه وظيفته الجمالية ليصل إلى أبعد من ذلك، إلى تحقيق رسالته التنويرية والتي أسهم من خلالها في نشر الوعي وبعث القيم والأخلاق الفاضلة، والابتعاد عن المفاسد ومحاربة الرذيلة، والدعوة إلى الحرية والعدل والمساواة بين أبناء الشعب الواحد.

وعليه فقد اتخذ كُتّاب المسرح الحديث من هذا الفن حقلا أدبيا مهما للتعبير عن قضايا وهموم الأمة العربية كان من أهمها آنذاك قضية المرأة، قضية أسباب التخلف وعوامل النهضة، قضية الهوية.

أما قضية المرأة فقد انعكست تداعياتها على الأدب المسرحي الحديث فأسهم الكتّاب بعدها في تحديد ملامح صورتها التي ارتسمت بدورها في شكلين: شكل أول يمثل صورة المرأة التقليدية، وشكل ثان يمثل صورة المرأة الجديدة. وقد سعى الكتّاب من خلال هذا التصنيف إلى توضيح مكانة المرأة ودورها المنوط بها على مستوى الأسرة والمجتمع.

هذا وقد استطاعت المسرحية العربية الحديثة أن تُعبّر عن مشكلات الأمة وما ألمّ بها من خير أو شر من انكسار، أو انتصار، من فساد أو صلاح، من ظلم وجور، أو عدل ومساواة. وقد بيّن هذا الأمر ومن جهة أخرى روح الانتماء والالتزام التي تميّز بها كُتّاب المسرح الحديث على غرار كل المبدعين والمؤلفين في شتى الأجناس الأدبية والمجالات الفكرية.

لقد كان المسرح الحديث لسان حال الشعوب العربية فقد تطرّق إلى موضوعات عدّة عكست واقع الأمة حينها ولعلّ من أهم تلك الموضوعات التي تطرّق إليها هي قضية الهوية. هذه القضية التي فوجئ بها الإنسان العربي عند اصطدامه بالآخر الغربي فأخذ يقاومه بكل الطرق ليُؤكّد وجوده من جهة، وليُؤمّن ذاته ويحفظها من الزوال من جهة أخرى.

وقد عالج فن المسرحية الحديثة هذا الموضوع حيث تجلّت من خلاله مكونات الهوية وأهمّ عناصرها المُشكّلة لها والمتمثلة في (الأرض، اللغة، التاريخ، الدين، التراث الشعبي)، كل ذلك من أجل إثباتها وتعزيزها وحمايتها من الضياع في ظل تناقضات كبيرة شهدها العالم العربي آنذاك من محيطه إلى خليجه.

وقد كان من أشهر رواد المسرح الحديث الذين عايشوا أزمة الهوية وعالجوها ضمن كتاباتهم المسرحية **علي أحمد باكثير**. هذا الكاتب الذي تميّز بتكوين فكري وثقافي خاص أسهم وبشكل واضح في تحديد مساره الأدبي والإبداعي.

لقد كان بين المسرح و**باكثير** علاقة خاصة ظهرت من خلال أسلوبه في الكتابة إلى جانب انتقاء هذا الأخير لموضوعات مسرحياته انتقاء فائق العناية، وبالتالي فقد تنوّعت مسرحياته من حيث المضمون فكتب مسرحيات اجتماعية وسياسية وتاريخية كما تنوّعت كذلك من حيث وسيلة التعبير فنجده ألّف مسرحيات شعرية وأخرى نثرية.

ولعلّ من بين أهم الأعمال المسرحية التي تطرّق الكاتب من خلالها إلى موضوع الهوية هي مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** وقد ألفها **باكثير** في ظل ظروف سياسية وثقافية متوترة كانت سببا في خلق أزمة الهوية على مستوى الفكر العربي الحديث بشكل عام. فتباينت آراء المفكرين العرب في طريقة معالجة هذه الإشكالية واختلفت بين مناصر للتراث و آخر للحداثة، وغيرهم ممن يسعى إلى التوفيق بين الأمرين.

أما في مصر تحديدا فقد تجلّى صراع الهوية من خلال خلق المسألة الفرعونية الأمر الذي أدّى إلى نشوب خلافات حادّة تبنتها تيارات متناقضة تهدف إلى تفتيت أواصر الوحدة المصرية. وهذه الظروف المتأزّمة دفعت **باكثير** إلى اختيار موضوع مناسب يعكس واقع الأزمة ويدعو من خلاله إلى الامتثال لحلّ صواب يؤلف بين أبناء مصر ويجنبهم الفُرقة.

لقد استطاع **باكثير** ومن خلال مسرحية **أخناتون ونفرتيتي** تجسيد هذه القضية التي استلهم موضوعها من التاريخ الفرعوني ولم يكن الأمر عنده غاية في ذاته، وإنما استعان بأحداث التاريخ ليعالج قضايا الواقع المرير ويستخلص منه العبر والعظات.

ترمز شخصية **أخناتون** إلى الإنسان المعاصر وما يعيشه من تقلبات وتذكّرنا بواحد من الأجداد الذين ينبغي أن نقتبس من سيرتهم الذاتية ما ينفعنا لمواجهة مشكلات الحاضر.

لذلك بيّن الكاتب مميزات شخصية **أخناتون** ودعوته الدينية وكذا صراعه النفسي الذي تعلّق بمسألة استخدام السيف في وجه الأعداء أو الاكتفاء بمبادئ المحبة والسلام. وهي الفكرة التي جسّدت التيمة المحورية لموضوع المسرحية.

هذا وقد ركّز **باكثير** على حضور المرأة في هذه المسرحية فظهرت موازية لشخصيّة البطل الأول، وهذا ما يفسّر في الحقيقة موقف الكاتب الداعم للمرأة والمُؤكّد على دورها الفعّال في المجتمع والأمة مبيّنا

أنّ المرأة هي تلك الإنسانة الذكية والجميلة والقوية والمفعمة بالأحاسيس الراسخة في تكوين شخصيتها والتي تميزها عن الآخر (الرجل).

إنّ هذه المساندة للمرأة تعكس مدى تأثّر الكاتب بقضيّتها الرّائجة في العصر الحديث، فكانت بذلك من التيمات الأساسية لموضوع المسرحية.

أما قضية الهوية فقد عبّر عنها **باكثير** عندما أبرز **مثالية أخناتون**، وقد شكّلت هذه الفكرة تيمة جزئية مهمة من تيمات المسرحية أوضح الكاتب من خلالها السمات الفردية المُكوّنة للذات المصرية والمتمثلة في: الشاعرية ورقة الشعور وشبوب العاطفة، والإيمان، والمنطق، والفصاحة وقوة الحجة، والحلم، والشجاعة، والحب والسلام والأخوة والمساواة.

وقد استطاع الكاتب أن يُظهر هذه السمات انطلاقا من بنية العمل الأدبي مُعتمدا في ذلك على المستويين(الإيقاعي والمعجمي) وكذا من خلال ظاهرة التكرار، الأمر الذي يعكس حرصه الشديد على التّوغّل في داخل الشخصية وعدم اكتفائه برصد تكوينها الداخلي ونوازعها الخاصة من الخارج.

كما أوضح **باكثير** من خلال التيمة الأساسية التالية: **المثالية الأخناتونية وفكرة التمركز حول الذات** الجانب السلبي لشخصية **أخناتون**، حيث تبدّى لنا من خلالها إسرافه في عاطفة الحزن والقنوط إسرافا يُفقد المرء صوابه، وكذا إصراره على اعتماد منهج ليّن في التعامل مع الأعداء وفي الحفاظ على ملكه ونشر دينه.

لقد بيّن **باكثير** عظمة هذا الرجل من خلال ما يتّصف به من قيم وأخلاق وما يدعو إليه من مبادئ سامية، لكنه صوّر ومن جهة أخرى تغافله عن واقع الأمور ممّا أدّى إلى إخفاقه في إحكام السيطرة على شؤون مملكته واستتباب الأمن بها وفشله في نشر دعوته التي أفنى حياته من أجلها.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ استعمال القوة أمر ضروري لضبط الأمن والاستقرار وتحقيق التمكين في الأرض، وهذا لا يعني طبعا الاستغناء عن قيم الخير والحب والسلام مطلقا.

إضافة إلى ذلك فقد اتضح اتجاه **باكثير** الفكري في معالجة قضية الهوية من خلال مسرحيته **أخناتون ونفرتيتي** متمثلا في الاتجاه الإسلامي وكذا الإيمان بفكرة القومية، وما استهلال الكاتب لمسرحيته بآية قرآنية إلا خير دليل على ذلك فهي إشارة منه إلى نبوءة **أخناتون**، كما أكّد وبتوظيفه لذاك البيت الشعري إيمانه الراسخ بالقومية العربية.

لقد تأكّدت رؤيا **باكثير** هذه من خلال ظاهرة الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكذا التضمين من خلال قول الصحابة، ناهيك عن تماثل القيم النبيلة التي دعا إليها **أخناتون** والتي يحثّ عليها الإسلام وهي مبادئ السلم والمحبة والأخوة والمساواة والتسامح والإيثار.

هذا وقد ظهر اتجاهه الإسلامي في المسرحية من خلال موقفه الرافض لقرار **أخناتون** الثابت والمتمثل في نفي الحرب والقتال، وإقصاء مهمة السيف في القضاء على الباطل ونصرة الحق والعدل.

فموقف الكاتب هذا إنما هو تعبير عن إيمانه الجازم بفكرة أخرى تخالف منهج **أخناتون** في تعامله مع أعدائه ونشر دينه ألا وهي فكرة المقاومة ووجوب التصدّي للشرّ والاستعداد لمجابهته، وهو إقرار غير مباشر بمبدأ الجهاد الذي شرّعه الإسلام.

إنّ لمسرحية **أخناتون ونفرتيتي** قيمة فنية أثنى عليها النقاد والأدباء، فقد أقرّوا **لباكثير** بالسبق في ما أصبح يُعرف بالشعر الحر. هذا وقد تجلّت من خلال المسرحية كذلك مظاهر الاتساق والانسجام بين ألفاظ النص ومعانيه ما عكست قدرة الكاتب على بناء حوارات مُعبرة ومُسترسلة أظهرت أسلوبه الخاص في استعمال اللغة دون الإخلال بدرامية المسرحية إلا في بعض المواضع التي أخذ فيها الحوار مساحات واسعة.

أما من حيث الموضوع فقد أراد **باكثير** ومن خلال مسرحيته هذه أن يؤكّد على هويّة المصريين العريقة، وهي هويّة جامعة لكل الحضارات المتعاقبة على مصر وصولا بها إلى الحضارة الإسلامية.

كما أراد أن يوجّه رسالة تتضمن وجوب الاعتزاز بالإرث القديم واستخلاص الفائدة منه. لقد تمكّن **باكثير** من تحقيق التيمة الرئيسة والمغزى العام من الموضوع من خلال قدرته التعبير عن هدفه الإصلاحي، هذا الهدف الذي يُعدّ دعوة غير مباشرة للمصريين بضرورة التماسك وعدم الخضوع للنزاعات البينيّة التي تُحطّم أواصر الوحدة والأخوة بين أبناء الوطن الواحد.

لقد استنبط **باكثير** من التاريخ فوائد وعبرا استخلصها من حياة **أخناتون** رمز الإنسان المصري المعاصر. فيجب الأخذ بسيرة هذا الرجل الرمز فيما ينفع من جهة، وينبغي تجنب سقطاته وغفواته من جهة أخرى، تفاديا للوقوع في أخطاء نتائجها ستكون مُكلِفة. كل ذلك مع مُراعاة تعاليم الدين الإسلامي وما تحمله الحضارة الإسلامية من قيم وحلول وتصويبات تشمل الجزئيّات قبل الكلّيات. فنكون بذلك قد حفظنا تراثنا واعتزازنا به، وكذا عشنا حاضرنا وافتخرنا بما فيه، وكل ذلك سيُسهِم حتما في رسم خُطى ثابتة للتطلّع إلى مستقبل أفضل بعين متفائلة ومبصرة.

من خلال كل ما سبق أرجو أن يكون هذا البحث المتواضع جهدا آخر يُضاف إلى الجهود المُقدّمة في سبيل تدعيم البحوث والدراسات الأدبية التي تُسلّط الضوء على أدب **علي أحمد باكثير** بشكل عام وعلى أدبه المسرحي بشكل خاص.

ولعلّ جهدي هذا أن يكون نافعا، أسأل الله تعالى أن يتقبله قبولا حسنا.

- والله وليّ التوفيق-

ملخص:

ظهرت في العصر الحديث نِزاعَات حادّة بين تيّارات مُتناقضَة وعلى مستوى كلّ قُطر عربي تدعمُها مرجعيّات غربية، ويُطلق على هذه النّزاعات "**حربُ الهويّات**". هذه الحربُ التي يسعى كلّ طرف فيها إلى فرض وجوده بناء على إقصاء الطرف الثاني، بينما الأصلُ هو التّماسك والوحدة من أجل بناء شخصية وطنيّة مُتكاملة تجمعُ بين أبناء الوطن الواحد.

لقد أخذ **باكثير** على عاتقه مسؤوليّة التعبير عنْ هذا النّوع من الصراعات والذي كان شاهِدَ عيَان عليه خُصوصًا عند قُدومه إلى مصر سنة **1934**م. حيثُ سعى إلى تجسيد أزمة الهويّة التي عَرفَتها السّاحة المصرية من خلال مسرحيته الشّعرية "**أخناتون ونفرتيتي**" مُنطلِقا في ذلك من مرجعيّة مُختلفة في مُعالجة القضايا الإنسانية الكُبرى، مرجعيّة تُعبّر عن انتمائه العربي والإسلامي.

تبحث هذه الدراسة إذا في: أزمة الهويّة في المسرح العربي الحديث مسرحية "**أخناتون ونفرتيتي**" لعلي أحمد باكثير أنموذجا. وذلك عبر **فصل تمهيدي** و**ثلاثة فصول** أخرى مُتتالية:

أما **الفصل التمهيدي** فيحمل عُنوان: **المسرح العربي الحديث: الظهور والتطور** وهو مُقسَّم إلى ثلاثة مباحث، أوّلها في نشأة المسرحية العربية الحديثة. وثانيها في مراحل تطور المسرحية. وثالثها في أشهر كُتّاب المسرح الحديث.

وفي **الفصل الأول** المُعَنون بـ: **قضايا المسرح العربي الحديث** تبحثُ الدراسة عن أهمّ المسائل الإنسانية التي عبر عنها فن المسرح الحديث وهي مُقسَّمة عبر ثلاثة مباحث، أوّلها في قضية المرأة. وثانيها في قضية أسباب التخلف وعوامل النهضة. وثالثها في قضية الهويّة.

هذا وفي **الفصل الثاني** الموسوم بعُنوان **علي أحمد باكثير وموضوعات مسرحياته** فقد خُصِّص له مبحثان، يهتم أوّلهما بتقديم نبذة عن حياة **علي أحمد باكثير**. أما الثاني فيتمحور مضمونه حول موضوعات مسرحياته.

وفي **الفصل الثالث: أزمة الهويّة في مسرحية** "**أخناتون ونفرتيتي**" تستند الدراسة فيه إلى أربعة مباحث، يُقدِّم أوَّلها مُلخّصا عامًّا عن المسرحية. أما ثانيها فيبحث في أزمة الهويّة في الفكر العربي الحديث. ويُركّز ثالثها على أزمة الهويّة في المسرحية وهي دراسة تطبيقية. هذا ويهتم رابعها برصد اتجاه **باكثير** الفكري في مُعالجة قضية الهويّة.

وفي خاتمة الدراسة نُورد أهمّ الأفكار التي تمّت مُناقشتها عبر فُصول الأطروحة ومبَاحثها، لنصل في النّهاية إلى عرض مُلخّص شامل نُجيبُ من خلاله عن إشكاليّة البحث.

Résumé:

Des conflits aigus sont apparus à l'époque moderne entre des courants contradictoires et au niveau de chaque pays arabe appuyés par des références occidentales, et ces conflits sont appelés **« la guerre des identités»**. C'est une guerre dans laquelle chaque partie cherche à imposer son existence sur la base de l'exclusion de l'autre partie, alors que l'origine est la cohésion et l'unité afin de construire une personnalité nationale intégrée qui rassemble les fils d'une même nation.

Ali Ahmed Bakathir se considérait comme un témoin oculaire de ce type de conflit, notamment lorsqu'il vint en Égypte en **1934** après JC, et il prit sur lui la responsabilité de l'exprimer, où il cherchait à incarner la crise identitaire dans l'arène égyptienne à travers sa pièce poétique « Akhenaton et Néfertiti », partant d'une référence différente dans le traitement des grands enjeux humains, et sa référence était l'expression de son appartenance arabe et islamique.

Cette étude examine donc: Crise d'identité dans le théâtre arabe moderne La pièce « Akhenaton et Néfertiti » d'Ali Ahmed Bakathir comme modèle. Cela se fait à travers un chapitre introductif et trois autres chapitres consécutifs :

Le chapitre introductif porte le titre : Théâtre arabe moderne : émergence et évolution et se divise en trois sections dont la première porte sur l'émergence du théâtre arabe moderne. La seconde porte sur les étapes de développement de la pièce. Et le troisième parle des écrivains les plus célèbres du théâtre moderne.

Dans le premier chapitre intitulé: les enjeux de Théâtre arabe moderne, l'étude examine les enjeux humains les plus importants exprimés par l'art du théâtre moderne, et elle se divise en trois sections, dont la première est la question des femmes. La seconde est la question des causes du sous-développement et des facteurs de renaissance. Le troisième est la question de l'identité.

Dans le deuxième chapitre intitulé Ali Ahmed Bakathir et les thèmes de ses pièces, deux sections lui sont consacrées, dont la première traite d'un aperçu de la vie d'Ali Ahmed Bakathir. Tandis que le deuxième contenu tourne autour des thèmes de ses pièces.

L'étude s'appuie dans le troisième chapitre : la crise identitaire dans la pièce «Akhenaton et Néfertiti » sur quatre sections dont la première propose un résumé général de la pièce. Quant au second, il examine la crise identitaire de la pensée arabe moderne. Alors que le troisième se concentre sur la crise d'identité dans la pièce, qui est une étude appliquée. Le quatrième concerne l'observation de la tendance intellectuelle de Bakathir à aborder la question de l'identité.

La conclusion de l'étude a porté les idées les plus importantes qui ont été discutées à travers les chapitres et les sujets de la thèse, et à la fin, un résumé complet est présenté à travers lequel nous répondons au problème de recherche.

Summary:

In the modern era, conflicts have arisen between Contrasting currents And at the level of all Arab

countries Supported by Western references Where these disputes are called "the war of identities". This is a war in which each party seeks to impose its existence based on the exclusion of the other party, While the most important and the original is Cohesion and unity in order to build an integrated national personality that brings together the people of the same nation.

Bakathir took upon himself the responsibility of expressing this kind of conflict, which he was an eyewitness to, especially when he came to Egypt in 1934 A.D. Where he sought to embody the identity crisis in the Egyptian arena through his poetic play "Akhenaten and Nefertiti", starting from a different reference in dealing with major humanitarian issues, a reference that expresses his Arab and Islamic affiliation. This study, then, examines: Identity Crisis in Modern Arab Theater The play "Akhenaten and Nefertiti" by Ali Ahmed Bakathir as a model. This is done through an introductory chapter and three other consecutive chapters:

As for the introductory chapter, it is entitled:

The Modern Arab Theatre: Origin and Development It is divided into three sections, the first of which is the emergence of the modern Arab play. The second is in the stages of development of the play. And the third in the most famous writers of modern theater. In the first chapter entitled: the Issues of Modern Arab Theater, the study searches for the most important human issues expressed by the art of modern theater, and it is divided into three sections, the first of which is the issue of women. The second is the issue of the causes of underdevelopment and the factors of renaissance. The third is the issue of identity.

In the second chapter entitled Ali Ahmed Bakathir and the themes of his plays, two sections are devoted to him, the first of which is concerned with providing an overview of Ali Ahmed Bakathir's life. As for the second, its content revolves around the themes of his plays.

In the third chapter: the identity crisis in the play "Akhenaten and Nefertiti", the study is based on four sections, the first of which provides a general summary of the play. As for the second, it examines the identity crisis in modern Arab thought. The third focuses on the identity crisis in the play, which is an applied study. The fourth is concerned with observing Bakathir's intellectual trend in addressing the issue of identity. In the conclusion of the study, we list the most important ideas that were discussed through the chapters and sections of the thesis, in order to reach, in the end, a comprehensive summary presentation through which we answer the research problem.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم.**

1- قائمة المصادر

- إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.
- ابن أبي شيبة(أبو بكر عبد الله بن محمد بن القاضي أبي شيبة ت 235هـ)، **الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار**، تح: كما يوسف الحوت، دار التاج، بيروت-لبنان، ط1، 1409هـ1989م، ج6، رقم: 31805.
- ابن حجر العسقلاني(شهاب الدين أحمد بن علي بن محمد بن علي بن محمود بن أحمد بن حجر بن أحمد العسقلاني الكناني ت852هـ)، **إتحاف المهرة بالفوائد المبتكرة من أطراف العشرة**، تح: زهير بن ناصر الناصر، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1415هـ- 1994م، ج1.
- أبو داوود، **سنن أبي داود**، أخرجه أبو داوود في سننه، كتاب: الأشربة، باب: الخمر، مما هي، تح: شعيب الأرناؤوط و محمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط1، 1430هـ- 2009م، كتاب الطهارة باب الرجل يجد البِلَّة في منامه، ج1، رقم: 236.
- أحمد شوقي، **علي بك الكبير**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- أحمد شوقي، **عنترة**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- أحمد شوقي، **قمبيز**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- أحمد شوقي، **مصرع كليوباترا**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- باتريس بافي، ترجمة ميشال ف. خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، **معجم المسرح**، المنظمة العربية للترجمة، (مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت، ط1، 2015م.
- البخاري(أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ت265هـ)، **الصحيح**، كتاب بدء الوحي، باب قول الله { وَاذْكُر فِي الكِتَابِ مَرْيَم إِذ انْتَبَذَت مِن أَهْلِهَا}[مريم:16]، رقم: 3437.
- البخاري(أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ت265هـ)، **الصحيح**، كتاب بدء الوحي، باب قول الله تعالى: {وَهَل أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى} [طه:9]، رقم: 3394.
- البيهقي(أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخسروجردي الخراساني ت 458هـ) ، **السنن الكبرى**، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1424هـ، 2002م، جماع أبواب ما يوجب الغسل، باب المرأة ترى في منامها ما يرى الرجل، ج1، رقم: 796.

- الترمذي (محمد بن عيسى بن سورة بن موسى بن الضحاك، السلمي الترمذي، أبو عيسى ت 279هـ)، **سنن الترمذي**، تح: أحمد شاكر وآخرون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1382هـ، 1962م، باب فيمن يستيقظ فيرى بللا ولا يذكر احتلاما، باب فيمن يستيقظ فيرى بللا ولا يذكر احتلاما، ج1، رقم: 113.
- توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- توفيق الحكيم، **الأيدي الناعمة**، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت.
- توفيق الحكيم، **براكسا أو مشكلة الحكم**، دار مصر للطباعة، ط2، 1960م.
- توفيق الحكيم، **شهرزاد**، دار مصر للطباعة، ط3، دت.
- جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1979م، ط2، 1984م.
- علي أحمد باكثير، **أخناتون ونفرتيتي(مسرحية شعرية)**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- علي أحمد باكثير، **ديوان علي أحمد باكثير(سحر عدن وفخر اليمن)**، تحقيق وتقديم د. محمد أبو بكر حميد، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، مكتبة كنوز المعرفة، المملكة العربية السعودية، ط1، (1429هـ–2008م).
- علي أحمد باكثير، **سر شهرزاد**، مكتبة مصر، مصر، دط، دت.
- علي أحمد باكثير، **سلسلة الغفران**، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت.
- علي أحمد باكثير، **شيلوك الجديد**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- علي أحمد باكثير، **مسمار جحا**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، **معجم التعريفات**، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة– مصر، دط، دت.
- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م،ج6.
- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م،ج5.
- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م،ج7.

- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م،ج2.
- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م، ج1.
- كامل سليمان الجبوري، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ – 2002م، ج 4.
- ناصر الدين الألباني، **سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها**، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 1416هـ–1996م، ج6، وما بعدها.

2- قائمة المراجع:

- أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف**، دار الوفاء، الإسكندرية، دط،2007م.
- إحسان بن صادق اللواتي، **نظرات ثقافية**، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط1، 1429هـ– 2008م.
- أحسن تليلاني، **المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.
- أحمد أمين، **الشرق والغرب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1955.
- أحمد أمين، **ضحى الإسلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ج1.
- أحمد برقاوي وآخرون، **التراث والنهضة قراءات في أعمال محمد عابد الجابري**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، دط، دت.
- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري–نشأته وتطوره**– دار هومه، الجزائر، دط، 2011م.
- أحمد زايد، **تناقضات الحداثة في مصر**، مكتبة الأسرة، دط، 2006.
- أحمد شوقي، **الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات)**، دار العودة– بيروت، ط1، ج1، 1988.
- أحمد عبد الحليم عطية، **جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي**، دار عبد ربه للطباعة، ط1، 1997م.
- أحمد عبد الله السومحي، **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**، موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com** ، 1428هـ./ 2007م.

- أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب- صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
- أسامة الألفي، **الهوية القومية في الشعر العراقي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- إسماعيل زروخي، **الدولة في الفكر العربي الحديث (دراسة فكرية فلسفية)**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1999.
- بركات عمرو علي، **الهوية الجديدة بين مالك بن نبي وعلي عزت بيجوفيتش**، مجلة القاهرة، العدد 165، 15 أغسطس1996.
- بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2001.
- بيكو باريك، **سياسة جديدة للهوية- المبادئ السياسية لعالم يتسم بالاعتماد المتبادل**- تر: حسن محمد فتحي، مر: محمود ماجد عبد الخالق، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2013م.
- تحت إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014م.
- توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، مكتبة مصر، مصر، دط، دت.
- توفيق الحكيم، **حماري قال لي**، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1945م.
- توفيق الحكيم، **فن الأدب**، دار مصر للطباعة، دط، دت.
- جاسم بن محمد بن المهلهل الياسين، **الهوية الإسلامية**، مؤسسة السماحة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1433هـ-2012م.
- حامد خليل، **مشكلة الهوية في الفكر العربي المعاصر**، من الموقع: فلاسفة العرب، صدر بتاريخ 28 ماي 1998.
- حسن حنفي حسنين، **الهوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012م.
- حسن حنفي، **التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ- 1992م.
- حسين جمعة، **الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته**، مجلة "**الموقف الأدبي**"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 472/471، 01 يوليو 2010.

- حفناوي بلعلي، **تجربة المسرح الإسلامي في الأدب الجزائري، مجلة الأدب الإسلامي**، العدد45، مج12، 1426هـ-2005م.
- حلمي بدير، **فن المسرح**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003م.
- حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.
- خليل موسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ- تنظير- تحليل)**، اتحاد كتاب العرب، دط، 1997.
- الزواوي بغوره، **الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس(في التاريخ والهوية والعنف)**، دار القصبة، حيدرة –الجزائر، دط، 2003.
- سعيد بنسعيد "**الإيديولوجيا والحداثة**"، **قراءات في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987.
- سعيد يقطين، **الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م.
- سعيدة بن بوزة، **الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي**، دار نينوى، دمشق- سورية، ط1، 1437هـ2016م.
- سليمان معوض، **مدخل إلى الأدب العربي**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2008م.
- شاكر عبد الحميد، **الوعي بالمكان ودلالته في قصص "محمد العمري"**، مجلة فصول، المجلد13، العدد4، 1995.
- شفيق البقاعي، **أدب عصر النهضة**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1990م.
- شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، دار المعارف، 1992م، ط10.
- طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2015م.
- طيب تيزيني، **من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي**، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1978.
- عادل قاسم شجاع، **دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي**، مجلة التواصل، العدد(26).
- عباس محمود العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، دار اليقين، مصر، ط1، 1437هـ-2016م.

- عباس محمود العقاد، **على الأثير**، دط، دت.
- عبد الحكيم الزبيدي "**ريادات باكثير**"، منشور في موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com**
- عبد الحكيم الزبيدي، **الرافد**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، دت.
- عبد الحكيم الزبيدي، **النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير**، إشراف الدكتور: حسن الأمراني، جامعة الشارقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، برنامج الماجستير، 2010، 2011.
- عبد الرحمان بن زيدان، **أشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي**، مجلة فصول المجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.
- عبد الرحمان منيف، **بين الثقافة والسياسة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المملكة المغربية، ط4، 2007.
- عبد العزيز بن عثمان التويجري، **الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤيا المتكاملة، مؤتمر الإسلام والغرب في عالم متغير**، من الموقع: **www.islamtoday.net**
- عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1978م.
- عبد القدّوس أبي صالح؛ "**من كلمة أمين عام المؤتمر رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية**"، **مجلة** "**الأدب الإسلامي**"، العدد67، المجلد17، 1431هـ– 2010م.
- عبد الكريم برشيد، **المسرح والتجريب والمأثور الشعبي– بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا**– مجلة فصول، المجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.
- عبد الله أبوهيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2002م.
- عبد الله ركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، دت.
- عز الدين إسماعيل، **مسرح باكثير الشعري، مجلة المسرح – العدد70– فبراير1970م**، موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com**
- عزة منير، **التراث في أدب باكثير المسرحي**، موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com.**
- العشماوي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1414هـ–1994م.
- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مكتبة مصر، الفجالة، دط، دت.

- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، دار المعرفة، دط، 1979م.
- علي الراعي، **مسرح الشعب- الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا- مسرح الدم والدموع-** مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006م.
- علي حرب، **أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وسجالية**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994.
- علي حرب، **حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2000، ط2، 2004.
- عمر الدسوقي، **المسرحية: نشأتها- تاريخها- أصولها**، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1423هـ-2003م.
- عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، **ملامح النثر الحديث وفنونه**، دار الأوزاعي، بيروت- لبنان، ط1، 1997م.
- عهد كمال شلغين، **الهوية العربية صراع فكري وأزمة واقع "دراسة في الفكر العربي المعاصر"**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2015م.
- غريب حسن خليل، **الاختلاف حول الهوية الثقافية والهوية القومية أزمة سياسية تعيق طريق حركة التحرر العربي**، مؤتمر **(إشكالية الهوية في ظل العولمة)**، عمان، 2008.
- فارح مسرحي، **التراث والهوية**، الوطن اليوم، دط، 2017م.
- فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر من 1952-1970**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2006م.
- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم- دراسة-** من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2001م.
- فريد أمعضشو، **أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ: الشاعر والربيع نموذجاً**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد الثالث، جامعة وجدة- المغرب.
- فؤاد المرعي، **في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط، 1419هـ-1998م.
- فوزي عطوي، **أعلام الفكر العربي- أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ** دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، ط1، دت.

- قاسم أمين، **المرأة الجديدة**، دط، دت.
- كامل الخلعي، **كتاب الموسيقى الشرقي**، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر، دط ، دت
- مالك بن نبي، **بين الرشاد والتيه**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط2، 2001م.
- مالك بن نبي، **تأملات**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط5، 1412هـ-1991م.
- مالك بن نبي، **شروط النهضة**، بن مرابط، دط، 2017.
- مالك بن نبي، **في مهب المعركة**، دار الفكر، دمشق- سورية، ط3، 1981م.
- مالك بن نبي، **من أجل التغيير**، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995م.
- محفوظ كحوال، **الأجناس الأدبية النثرية والشعرية**، دار نوميديا، دط، دت.
- محمد أبو بكر حميد، **علي أحمد باكثير رائدُ قضية فلسطين في المسرح العربي، مجلة "الأدب الإسلامي"**، العدد64، المجلد16، 1430هـ- 2009م.
- محمد الدراجي، **الإسلام والغرب**، دار قرطبة، المحمدية- الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م.
- محمد الكوخي، **سؤال الهوية في شمال إفريقيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب.
- محمد حسن عبد الله، **أقنعة التاريخ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007.
- محمد زكي العشماوي، **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر-المسرح-القصة-النقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط،2000م.
- محمد شبل الكومي، **النظريات الأدبية- دراسة في الأدب المصري المعاصر**- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2003.
- محمد صايل حمدان، **قضايا النقد الحديث، دار الأمل**، إربد- الأردن، ط1، 1991م.
- محمد عابد الجابري، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 1989، ط2، 1990.
- محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.
- محمد عابد الجابري، **الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان.
- محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية العروبة والإسلام... والغرب**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1995، ط2، 1997، ط3، 2006، ط4، 2012.

- محمد عبد الله حسين، **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م.
- محمد عمارة، **المشروع الحضاري الإسلامي**، دار السلام، مصر، ط1، 1429هـ-2008م.
- محمد عمارة، **تحرير المرأة والتمدن الإسلامي**، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1988، ط2، 2008.
- محمد عمر أحمد أبو عنزه، **واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية والإسلامية "دراسة من منظور فكري"**، إشراف: الدكتور غازي الربابعة، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011، الجامعة الأردنية.
- محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، دار العودة، بيروت، دط، 1975.
- محمد مسلم، **خصوصيات الهوية وتحديات العولمة**، دار قرطبة، ط1، 1425هـ- 2004م.
- محمد مصطفى هدارة، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م.
- محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط3، دت.
- محمد مندور، **مسرحيات شوقي**، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت.
- محمود أمين العالم، **الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر**، منتدى مكتبة الإسكندرية، دط، دت.
- محمود تيمور، **دراسات في القصة والمسرح**، مكتبة الآداب ومطبعتها، دط، دت.
- **مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، 4 يونيو 2010م- القاهرة الجزء الأول57.
- مصطفى بيومي عبد السلام، **إشكالية قراءة التراث**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد63، 2004م.
- مصطفى عبد الغني، **الاتجاه القومي في الرواية**، عالم المعرفة، دط، 1994.
- نادية مصطفى، ماجدة إبراهيم، أسامة مجاهد، **دوائر الانتماء وتأصيل الهوية**، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة- مصر، ط1، 1434هـ-2013م.
- الناصر عبد اللاوي، **الهوية والتواصلية في تفكير هابرماس**، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2012.

- نانسي علي عوض مصلح، **مسرح فاروق جويدة الشعري** "**دراسة نقدية تحليلية**"، رسالة ماجستير- جامعة الأزهر-غزة، 1436هـ- 2015م.
- نعيم اليافي، **مرايا المتخالف- مقاربات نقدية في الفكر العربي المعاصر**- مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000.
- نورة السفياني، **أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير دراسة نقدية تحليلية**، مجلة جامعة لبن رشد في هولندا، العدد الخامس، مارس 2012، موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com**
- هاني الجزار، **أزمة الهوية والتعصب(دراسة في سيكولوجية الشباب)**، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1432هـ-2011م.
- هشام غصب، **هل هناك عقل عربي؟ قراءة نقدية لمشروع محمد عابد الجابري**، دار التنوير السلمي، عمان الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، دت.
- هيفاء رشيد عطاالله الجهني، **ملامح التشكيل والتجديد في ديوان** "**سحر عدن وفخر اليمن**" **لعلي أحمد باكثير**، موقع الأديب علي أحمد باكثير: **www.bakatheer.com**
- وجيه جرجس فرنسيس، **المسرح العربي والموروث الشعبي**- دراسة تحليلية لنماذج مختارة- مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

فهرس الموضوعات

العنوان	رقم الصفحة
الإهـداء	-
كلمـة شـكر	-
مقدمة	أ - هـ
الفصل التمهيدي: المسرح العربي الحديث: الظهور والتطور	
تمهيد	1
المبحث الأول: نشأة المسرحية العربية الحديثة	5
أولا/فن المسرح: المفهوم والنشأة	5
1- مفهوم المسرح	5
2- نشأة المسرح	5
3- المسرحية: مفهومها، أنواعها، مقوماتها	8
3-1- مفهوم المسرحية	8
3-2- أنواع المسرحية	9
3-2-1- التراجيديا(المأساة)	9
3-2-2- الكوميديا(الملهاة)	9
3-3- مقومات المسرحية	10
ثانيا/ المسرح العربي الحديث: الجذور والبدايات	10
1- العرب والمسرح	10
2- نشأة المسرح العربي الحديث	14
المبحث الثاني: مراحل تطور المسرحية	17
أولا/ البدايات في القرن التاسع عشر	17
ثانيا/ المسرحية العربية في القرن العشرين	19
المبحث الثالث: أشهر كتاب المسرح	24
- جدول لأعلام المسرح الحديث	24
الفصل الأول: قضايا المسرح العربي الحديث	
المبحث الأول: قضية المرأة	31
أولا/ المرأة العربية والتغير الاجتماعي	31
1- مكانة المرأة في التاريخ الإنساني العربي	32

1-1- في الجاهلية	32
1-2- في الإسلام	33
1-3- في عصر النهضة	35
ثانيا/ صورة المرأة في المسرحية العربية الحديثة	37
1- صورة المرأة التقليدية	38
2- صورة المرأة الجديدة	40
المبحث الثاني: قضية أسباب التخلف وعوامل النهضة	49
أولا/ المجتمع العربي في العصر الحديث واقعه وتحولاته	49
ثانيا/ المسرح العربي الحديث والتغير الاجتماعي	53
المبحث الثالث: قضية الهوية	59
أولا/ الهوية: مفهومها، مكوناتها(عناصرها)	59
1- مفهوم الهوية	59
2- مكونات الهوية(عناصرها)	60
ثانيا/ تجليات عناصر الهوية في المسرح العربي الحديث	62
1- البعد القومي في المسرح العربي الحديث	62
2- اللغة في المسرح العربي الحديث	71
3- البعد التاريخي في المسرح العربي الحديث	76
4- البعد الديني في المسرح العربي الحديث	80
5- التراث الشعبي والمسرح العربي الحديث	82
الفصل الثاني: علي أحمد باكثير وموضوعاته المسرحية	
المبحث الأول: نبذة عن حياة علي أحمد باكثير	88
1- المولد والنشأة	88
2- سفره	89
3- استقراره بمصر	90
4- نشاطه الأدبي والثقافي	91
المبحث الثاني: موضوعات مسرحياته	93
أولا/ علي أحمد باكثير والكتابة المسرحية	93
1- علاقة باكثير بالمسرح	93
2- باكثير والشعر الحر	94

3- باكثير والالتزام	95
4- باكثير والمسرح الإسلامي	97
5- رياته في المسرح السياسي	98
6- موقفه من القضايا السياسية	99
7- باكثير في أعين النقاد	102
ثانيا/ مسرحياته	104
1- جدول لمسرحيات باكثير وأنواعها	104
2- موضوعات مسرحيات باكثير	107
2-1- المسرحيات الاجتماعية	107
2-2- المسرحيات السياسية	107
2-3- المسرحيات التاريخية	108
الفصل الثالث: أزمة الهوية في مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"	
المبحث الأول: مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" ملخص عن المسرحية	110
المبحث الثاني: أزمة الهوية في الفكر العربي الحديث	116
أولا/الاستعمار الحديث وسؤال الهوية	116
ثانيا/الهوية والهوية الثقافية	118
1- الهوية	118
2- الثقافة	119
3- أزمة الهوية العربية	121
ثالثا/اتجاهات المفكرين العرب في معالجة إشكالية الهوية	127
1- التراث	127
2- بين التراث والتحديث	129
المبحث الثالث: أزمة الهوية في المسرحية	141
أولا/ صراع الهوية في مصر	141
ثانيا/ تأصيل المسرح العربي الحديث	144
1- قيمة التراث	144
2- المسرحية التاريخية	148
ثالثا/ تجليات أزمة الهوية في مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"	149
1- سيميائية العنوان	150

2- التيـــــــــمات	151
2-1-التيمة المحورية	151
2-2- التيمات الجزئية	151
2-2-1- تيمة المرأة	151
أ- سعة الحيلة والذكاء	153
ب-الغيرة	157
جـ- حب السيطرة والنفوذ	167
2-2-2- المثالية الأخناتونية	175
2-2-3- المثالية الأخناتونية والتمركز حول الذات	196
أ- عاطفة الحزن	197
ب-أخناتون والدعوة	199
المبحث الرابع: اتجاه "علي أحمد باكثير" الفكري في معالجة قضية الهوية.	216
1- ملامح الاتجاه الإسلامي في المسرحية	216
2- الاتجاه العربي	219
3- التيمة الرئيسة	219
خاتمة	224
ملخص	230
فهرس المصادر والمراجع	234
فهرس الموضوعات	245