مسرحية [إخناتون ونفرتيتي]
لعلي أحمد باكثير

دراسة في الأنساق الثقافية

دكتور

ضيف عبد المنعم الفرجاني

أستاذ مساعد بكلية الآداب

جامعة المنيا

الملخـــــص

دراسة النقد الثقافي وتطبيقه على مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) لعلـــي أحمد باكثير مجال واسع ومتشعب للدراسة بعدة مناهج وآليات، واعتمد باكثير في مسرحيته على التراث التاريخي بمفرداته، وتراكيبه، وقصصه، وأحداثـــه، وشخصياته ومعاركه، وأماكنه التاريخية. لم يكن اختياره للتراث التـــاريخي – خاصة الفرعوني– في المسرحية اختيار مصادفة، وإنما كان اختيارًا مقصودًا تتحقق به أهداف مختلفة: سياسية، واجتماعية، وفكرية، وفنية. كما تبـــيّن أن أكثر أنواع التراث التي يهتم بها باكثير في مسرحياته التراث التاريخي بعـــد التراث الديني، وأكثر ما تمثّل في الشخصيات التاريخية التي لازمتها الأحداث والمعارك التاريخية، كما تمثّلت في الأماكن التاريخية الأثرية، وتعدّ وظـــائف استخدام هذا النوع من التراث في نصوصه المسرحية ما بين العودة إلى أمجاد الماضي والافتخار بها، أو محاولة ربط الماضي بالحاضـــر؛ فـــي محاولـــة الاقتراب من الواقع لملامسة بعض القضايا المعاصرة السائدة فيه – سياســـية كانت، أم اجتماعية، أم دينية، أم فكرية– أو لاتخاذ التاريخ وســـيلة للإرشـــاد والتوجيه لما يجب علينا فعله، محتذين بذلك التاريخ بكل ما فيـــه. واســـتدعى أسطورة (إخناتون ونفرتيتي) من التراث التـــاريخي المصـــري، الفرعـــوني، ووظفها بما يتلاءم مع فكره وعقيدته؛ لأنه يرى أن الأســـطورة تحمـــل مـــن الدلالات والرموز معاني نافذة ، وقضايا لا تزال حاضرة ، ودروسا تســـتحق أن نعاود تأملها واستخلاص العبرة منها.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي – الأنساق الثقافية – مسرح باكثير .

دكتور
ضيـــــف الفرجانـــي
قسم اللغة العربية، كلية الآداب
جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية.

Abstract

The present paper attempts to uncover cultural criticism and its application to the play (Akhenaten and Nefertiti) by Ali Ahmad Bā Kathīr. In fact, this study is a broad and complex one due to its numerous approaches and methods. His choice of historical heritage - especially the Pharaonic - in the play was not a chance choice, but rather a deliberate choice by which various goals were achieved: political, social, intellectual, and artistic. It also turns out that the most outstanding kinds of heritage that Bakathir employs in his plays are historical heritage after religious heritage, and what is most represented by historical figures who have been associated with historical events and battles, as well as in archaeological historical places, and the functions of using this type of heritage in his theatrical texts are between return to glories of the past and being proud of them, or trying to connect the past with the present; In an attempt to approach reality to touch on some of the prevailing contemporary issues in it - political, social, religious, or intellectual - or to take history as a means of guidance and direction for what we must do, imitating that history with everything in it. He summoned the myth of (Akhenaten and Nefertiti) from the Egyptian historical heritage, and used it in accordance with his thought and belief. Because he believes that the myth carries powerful meanings and symbols, issues that are still present, and lessons that deserve to be re-contemplated and learned from them.

Keywords: Cultural Criticism – Cultural Patterns – Bā Kathīr theatre.

Dr

Deif Alfirjany

Arabic Department, Faculty of Arts,

Minia University , Egypt.

deafferjany @my.edu.eg

عناصر البحث

- مقدمة.
- مدخل موجز الى النقد الثقافي.
- الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي.
- مبادئ وأهداف النقد الثقافي.
- ومن رواد النقد الثقافي (أ- الرواد الغربيين، ب- الرواد العرب).
- نقد منهج النقد الثقافي.
- أما بالنسبة للأنساق الثقافية.
- النسق المضمر.
- على أحمد باكثير والمسرح.
- مسرحية اخناتون ونفرتيتي.
- ملخص المسرحية.
- النسق الظاهر في المسرحية.
- النسق المضمر في المسرحية أو ما وراء كتابة المسرحية عند باكثير.
- لماذا التاريخ؟
- قضية الحرب والسلام في المسرحية.
- بعض الأنساق الثقافية في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي).
- أولا: نسق الشخصية.

- ثانيا: نسق الحوار في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي.)
- ثالثا: نسق الصراع في مسرحية إخناتون ونفرتيتي.
- الخاتمة.
- قائمة بحواشي و مراجع ومصادر البحث.

مقـــدمـــــة

المسرح روح الأمة وعنوان تقدّمها وعظمتها، ففي فضائه وعلى خشبته تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات؛ لأنه يصوّر التجربة الإنسانية حركة وقولًا، فينقلها ممثّلة بصورتها الحقيقية لا مواربة فيها؛ ومن ثم فإن أثر المسرح أشد وقعًا بوصفه فرجة شعبية ومتعة لكل الشعوب على مر الزمن على غرار الفنون الأخرى.

ويعدّ فن المسرحية المكتوبة من أجمل الفنون الأدبية، فاذا تحول النص الي عرض فني كان أجود الوسائل التعبيرية، ويستطيع الأديب أن يُبلّغ رسالته عن طريق تقديم المسرحية. وكانت المسرحية كما تدل بواكيرها عند الاغريق وسيلة لتقريب الناس إلى الدين وتهذيبهم وتعليمهم، وكانت تُقدّم التمييز بين الخير والشر والحق والباطل؛ حتى صارت فنًّا مستقلًا يعنى بالتعبير عن قضايا الحياة الاجتماعية مثل الفنون الأدبية الأخرى كالشعر والقصة مع اختلاف في الشكل الفني، واحتلت مكانة مرموقة بين الأوساط العلمية والثقافية؛ بل فاقت الفنون الأدبية الأخرى فيكتبها الكتاب، ويقرؤها القرّاء، ويُشاهدها المشاهدون على المسارح المختلفة، وبذلك تخاطب الحواس كلها تقريبا، في حين تقتصر الفنون الأخرى على الكتابة والقراءة فقط.

ومن خلال الأهمية العلمية للمسرح – بوصفه معبرًا عن قضايا الشعوب والجماعات وأعرافها وثقافتها– فإن المتابعة النقدية للنص المسرحي،أو للعرض حال إمكان مشاهدته أمر له أهميته في ترشيد الظاهرة المسرحية ، لدراستها الدراسة الأكاديمية التخصّصية؛ لمعرفة الأنساق والأبعاد الثقافية وراء كتابة المسرحية، وما الدوافع الأساسية وراء كتابتها، والغوص في ثقافة الأديب الذي صاغ بفكره وطاقته الابداعية تلك الأحداث،أوتأليفها في قالب مسرحي يستمتع المتلقي بقراءته، ويشبع المدارك حال إحسان عرضه للوصول إلى أعماق المسرحية من خلال رؤية نقدية ثقافية بتطبيق مناهج النقد الثقافي الحديث عليها، من خلال نقد المسرحية من الناحية الثقافية، ونقد المؤلف، ومعرفة ثقافته وكيفية صياغته لأحداث المسرحية.

[1] مدخل موجز إلى النقد الثقافي:

من المناسب هنا إيراد دراسة موجزة، تعطي تصورًا واضحًا لمعالم نظرية النقد الثقافي. وهو منهج نقدي حداثي(ينتمي الى ما بعد البنيوية) يهتم بما وراء النص؛ إذ يتطلّب فهمًا أعمق، من خلال ربط النص بسياقه وظروفه الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، وهو كما سبقت الاشارة يُمثّل اتجاهًا جديدًا قصد به الكشف عن الأنساق الثقافية التي تشكّلت عبر البنية الاجتماعية والثقافية والفكرية ولعل عبد الله الغذامي صاحب الإلتفاتة المبكرة لهذا المنهج النقدي.

ويوضح الغذامي مفهوم النقد الثقافي بأنه: الذي يُحلّل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، ويُعنى بالمؤلف، والسياق، والمقصدية، والقاري، والناقد(١)، وهذا التعريف – على إيجازه- يكشف عن علاقة التضاد أو التمرد على أسس البنيوية ،كما يستوعب بعض مبادىء نظرية التلقي.

وذكر عبد الفتاح العقيلي أن النقد الثقافي ينبغي أن يتجاوز إلى ما وراء النص من ناحية، وبين القيم والمؤسسات والممارسات، حيث كانت في الثقافة من ناحية أخرى، فالنقد الثقافي لديه الكثير لكي يقدمه للنصوص الأدبية والمجتمع من خلال البحث عن ثقافة النص ومضامينه المختلفة(٢).

الفرق بين النقدين الأدبي والثقافي:

ويأتي هنا السؤال: ما الفرق بين النقدين الأدبي والثقافي؟ وهل يمكن الاستغناء عن النقد الأدبي واستعواضه بالنقد الثقافي؟

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت٢٠٠٥، ص ٦٥.

(٢) عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي (قضايا وقراءات) دار المعرفة، (د.ت)، ص ١٦٣.

وللإجابة على هذا التساؤل، لا بد من وجود إجابات للأسئلة الآتية: هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل؟ هل يستطيع النقد الثقافي أن يكون بديلًا عن النقد الأدبي، أو أن النقد الثقافي ليس إلا تسمية حديثة لوظيفة قديمة؟

وهنا يتوجب علينا أن نعود إلى مؤسسي النقد الثقافي في الفكر الغربي: فيقول لفنسنت ليتش إذ يؤكد عند تناوله لطبيعة الروابط بين النقدين الثقافي والأدبي: إنّ هذين النقدين مختلفان؛ على الرغم من وجود بعض نقاط الالتقاء والاهتمامات المشتركة بينهما. وبعكس ما يرى بعض المهتمين بالنقد الثقافي، إذ يرون أنّ على النقد الثقافي أن يركّز على تلك الظواهر التي يهملها النقد الأدبي، مثل: مظاهر الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، ويبتعد عن الميادين الأدبية "المتعالية"كنظرية الأدب. ويرفض فنسنت ليتش الفصل بين النقدين الأدبي والثقافي، ويرى أنّ اختصاصيي الأدب يمكن أنّ يمارسوا النقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية(١).

أما عبد الله الغذّامي فيقول بصدد هذه العلاقة ذاتها: "نحن لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبي إلى الأدب، وبالمقابل فإنّنا سننسب النقد

(١) فنست ب. ليتش: النقد الأدبي الأريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيي، مراجعة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠م، ص ١٠٤- ١٠٩.

الثقافي إلى الثقافة". كما يلاحظ أنّ النقد الأدبي في الثقافة العربية قد ترعرع في أحضان البلاغة، وأصبح يعنى في المقام الأول بجمالية النصوص، والوقوف على مكونات أدبيتها، أو كشف عوائقها(١).

ويتهم عبد الله الغذّامي النقد الأدبي بأنّه – قديمًا وحديثًا– لم يتعامل إلّا مع النصوص التي تعترف المؤسسة الثقافية الرسمية بأدبيتها وجمالها(٢)، واستبعد النصوص والظواهر الثقافية الأخرى التي لا تحظى باستحسان تلك المؤسسة، التي وضعت معايير صارمة لتقنين ما هو جمالي وما هو غير جمالي، وقد أدّى ذلك إلى إهمال ما هو مستحسن جماهيريًّا، مثل: كتاب ألف ليلة وليلة والنكتة والشائعة (٣).

ويرى أنّ تركيز النقد الأدبي على النصوص الأدبية "الرسمية"؛ قد جعل منه قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة بين عامة الناس؛ لهذا يرى أنّ النقد الأدبي الذي لم يلتفت إلا إلى الجماليات؛ قد فشل في

---

(١) عبد الله الغذامي: محاضرة بعنوان: النقد الثقافي حول المرأة واللغة، عام ٢٠٠٢م، ألقاها بمؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن.

(٢) من الجدير أن نلاحظ أن النقد الادبي (الغربي) بدأ في رعاية الفلسفة:أفلاطون وأرسطو....إلخ ، في حين بدا النقد الادبي (العربي) في رعاية الرواة واللغويين،ومن ثم غلب عليه الطابع البلاغي.

(٣) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص ٦٦–٧٠.

الكشف عن القبح الذي يستتر تحت الغطاء البلاغي. ومهمة النقد الثقافي الذي يسعى إلى رفع ستار البلاغة عن العمل الأدبي تبصيرنا بخطر "العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي"(١).

وما زال كثير من الباحثين يرون في النقد الثقافي (مجرد) افتتان فئة من المثقفين العرب بمنهج نقدي غربي، لم يثبت فعاليته حتى داخل الثقافات الغربية التي أفرزته، ومنهم من لا يرى في النقد الثقافي إلا إحدى مظاهر العولمة (٢).

[٣] مبادئ النقد الثقافي وأهدافه:

يسعى هذا المدخل "النقد الثقافي" إلى التعامل مع النصوص؛ بوصف أنّ النص علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، وهذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالتها إلّا من خلال سياقه الذي أنتجها أول مرة (سياق المؤلف، وسياق القارئ أو الناقد)، الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير. ويهتم النقد الثقافي – كما يعبر عنه الغذامي– بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر. هذا الأخير الذي صنعته المؤسسة بعلاقات إنتاجها؛ لذلك فالنقد الثقافي

---

(١) عبد الله الغذامي: محاضرة بعنوان: النقد الثقافي حول المرأة واللغة، مرجع سابق.

(٢) عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م، ط١، ص ٩٦.

في سعيه الحثيث للوصول إلى نقد كاشف، يُبطل مفعول النشاط المُخدّر الذي تمارسه المؤسسة على النشاط النقدي.

وموضوع النقد الثقافي ومجال بحثه "نقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصوره، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك... وهمه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي... وكشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي)[١].

[٣] من رواد النقد الثقافي:

أ – الرواد الغربيون

ميشال فوكو: (1926-1984) فيلسوف فرنسي من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالمدرسة البنيوية، أما في مشروعه الثقافي، فقد حلّل تاريخ الجنون في كتابه (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) [٢]. كما عالج مواضيع مثل: الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، وابتكر مصطلح

(١)عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، دار التنوير للنشر، ١٩٩٠م.

"أركولوجية المعرفة"(١). وحاول التأريخ للجنس من خلال (حب الغلمان عند اليونان)، وصولًا إلى معالجاته الجدلية المعاصرة كما في (تاريخ الجنسانية)(٢). وله أيضًا في هذا المجال كتاب (الكلمات والأشياء)(٣). صدر أواخر الستينيات، وهو بحث حفري في العلوم الإنسانية(٤).

ريتشارد هوجارت: من مؤسسي الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمينجهام، ويعدّ كتابه (فوائد القراءة والكتابة) كتابًا تأسيسيًّا في هذا المجال (٥).

---

(١) يقصد بهذا المصطلح تأثير البيئة المكانية في الكائنات –بما فيها الانسان– التي توطنت في هذا المكان.

(٢) ميشيل فوكو: تاريخ الجنسانية إرادة العرفان، ترجمة: محمد هشام، دار أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤م.

(٣) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠م، بيروت، لبنان.

(٤) ميشيل فوكو: التحليل الثقافي، مراجعة: أحمد أبو زيد، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٠٣.

(٥) علي عبد الأمير عباس: رواد المنهج الثقافي (مذاهب نقدية حديثة)، محاضرة بكلية الفنون الجميلة، قسم الفنون، جامعة بابل، ١٩ ديسمبر ٢٠١٦م، المحاضرة ١١.

ريموند ويليامز: ومن مؤلفاته: "الثقافة والمجتمع"، و"الثورة طويلة الأجل"، ويرى ويليامز أنّ الثقافة كيان واحد لا يتجزأ، وأسلوب حياة كامل من النواحي: المادية والفكرية والروحية. وقد تتبع مراحل تطور الثقافة، كما اهتم بظهور الثقافة الإنسانية في مجتمعات معينة التي تُشكّلها الأنظمة المحلية والمعاصرة(١).

ستيوارت هول: عالم اجتماع وناقد أدبي، انضم إلى مركز الدراسات الثقافية منذ تأسيسه، وقد أمدّ حقل الدراسات الثقافية بتأثيرات ماركسية محوّرة أو مطوّرة، وظلّ مؤمنًا بضرورة أن يكون لهذا الحقل من الدراسات ارتباط وتأثير في الواقع، فالقيمة الحقيقة عنده للمعرفة وللفكر تتمثّل في مقدار تفاعلها وتأثيرها في المجتمع.

وقد تأثرت الدراسات الثقافية البريطانية بكتابات ألتوسير وأنطونيو غرامشي بوجه خاص، إضافة إلى تأثيرات ماركسية أخرى(٢).

---

(١) ريموند ويليامز: الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، ١٩٨٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٦.

(٢) عمر أزراج: مقدمة في الدراسات الثقافية وجهود ستيوارت هول فيها، مقال منشور باتحاد كتاب وأدباء الإمارات، مجلة المنهل، بتاريخ يونيو ٢٠١٣م، ص ١ــ ٤.

بيير بورديو: يعدّ من أعلام الدراسات الثقافية الفرنسية، ومما يراه أنّ الملكة الثقافية هي القدرة على قراءة الشفرات وفهمها (١).

أشيش كاندي: عالم نفسي وناقد ثقافي، الأب الروحي للدراسات الثقافية في جنوب شرقي آسيا، طوّر هذا الحقل ليصبح نشاطًا محليًّا يمكن ممارسته في مجالات المعرفة والهوية. ويعدّ نفسه من ضحايا التاريخ، ومجموعة من الأفكار الغربية مثل، العلم، والعقلانية، والتنمية، والدولة المستقلة...وهذه المعطيات هي التي حاول الوقوف عندها من خلال تناوله لمشروعه الثقافي (٢).

ب: الرواد العرب

إدوارد سعيد: مفكر وناقد ومنظّر أمريكي الجنسية ذو أصول فلسطينية (١٩٣٥-٢٠٠٣)، ويعدّ كتابه "الاستشراق"أحد نتائج هذه المنهجية الدراسية الجديدة. فانطلاقًا من تصوّرات الاستعمار والاستعمار الجديد اللذين هيمنا على جزء كبير من أقاليم الكرة الأرضية، اتجه إدوارد سعيد على دراسة انعكاسات تلك التصورات الاستعمارية في الأفكار السياسية الغربية، والبحوث التاريخية،

---

(١) سعيد بوكرامي: بيير بورديو في ضوء مفاهيم بورديو نفسه، مقال منشور بمجلة الفيصل بتاريخ ٦ نوفمبر ٢٠١٦م، ص ١-٩.

(٢) علي عبد الامير عباس: رواد المنهج الثقافي (مذاهب نقدية حديثة)، مرجع سابق.

وبحوث الآثار، وامتد تحليله إلى رحلات الاستكشاف والأدب الروائي والمسرحي، والفلسفة، وصولًا إلى الثقافة الشعبية...وقد فتح هذا الكتاب آفاقًا جديدة في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد، وكانت نظرته متميزة بمعالجة دقيقة، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي [١].

محمد عابد الجابري: له دراسات تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية سنة ١٩٨٥م، ومنها كتابه "التراث والحداثة" [٢]، وكتابه"العقل السياسي العربي"[٣].

جابر عصفور: من خلال تناوله للكثير من القضايا النقدية التي تُنشر شهريًّا في مجلة العربي الكويتية [٤].

---

(١) إدوارد سعيد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

(٢) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩١م، بيروت، لبنان.

(٣) محمد عابد الجابري: العقل السياسي العربي (محدداته وتجلياته)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٤، ٢٠٠٠م، بيروت، لبنان.

(٤) جابر عصفور: عدد من المقالات ومنها (اكتشاف سحر القص يونيو ٢٠٠٩م، العدد ٦٠٧، أصالة يوسف إدريس، فبراير ٢٠٠٣م، العدد ٥٣١

وغير هؤلاء من الرواد كثير، وتدلّ هذه العناوين بمفكريها على وعي أصيل بالمسألة الثقافية، إلى جانب ما تتناوله من موضوعات لها علاقة بالثقافة العربية، بجانب الكثير من الأعمال النقدية التي تناولت النصوص العربية.

نقد منهج النقد الثقافي:

ما يُؤخذ على النقد الثقافي الجنوح إلى الذاتية؛ "لذا يصطلح الدرس الثقافي دائمًا باللون الشخصي غير الموضوعي، ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية؛ بل أكّدوا وجودها. ومن عيوب التحليل الثقافي أنّه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه؛ بل إنّ ممارسي النقد الثقافي حذرون جدًّا في تصريحاتهم من إنجازات هذا المنهج. أضف إلى ذلك، أنّه نقد إيديولوجي دائمًا وأبدًا".

كما قد يؤخذ عن هذا النقد الثقافي أنه يبحث في العيوب وينصرف عن الجماليات؛ لذلك "فلا بد من الاتجاه إلى كشف عيوب

=ـ يوسف إدريس، ذكريات ومشاحنات، مايو ٢٠٠٣، العدد ٥٣٤، وغيرها)، مقالات منشورة بمجلة العربي، الكويت.

الجمالي، والإفصاح عما هو قبيح في الخطاب، كنوع من علم العلل كما هو في مصطلح الحديث"(١).

وإذ يتردد مصطلح الانساق الثقافية في هذا المدخل النقدي الحداثي ، فإنه من المهم أن نوضح دلالة هذا المصطلح.

أما بالنسبة للأنساق الثقافية:

قام النقد الثقافي على فكرة رئيسة وهي نقد الأنساق الثقافية المتضمّنة للخطابات الأدبية والثقافية عمومًا، وهي أنساق متخفّية خلف أنساق أخرى ظاهرة، وكشف تلك الأنساق الثقافية المضمرة به حاجة إلى قراءة ثقافية تستند إلى معرفة دقيقة وواسعة لثقافة الخطاب الثقافي موضع الدراسة ونواحيه المتعددة، فضلًا عن الاعتماد بشكل كبير على الجهد التأويلي والاستنباطي؛ للكشف عن تلك الأنساق الثقافية المضمرة.

فالنقد الثقافي نقد للأنساق المضمرة، يتوجه بالدرجة الأساس نحو ما تحويه نصوص الثقافة على تنوعها من أنساق؛ إذ" يُشكّل مفهوم النسق محورًا مركزيًّا، ويطرح هذا تساؤلًا جوهريًّا عن مفهوم ذلك النسق، وماهيته، وطبيعته، وأشكال تمظهره، وأنواعه، وما يستلزمه من أنماط القراءة وسبل تحديده، والكشف عنه وآليات تحليله. وهذه

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص٧٨.

الأمور الملحة هي التي تمدّ أذرع هذا المدخل النظري إليها، وتحوطها بالتأطير وتسوّرها بما يوضح مضامينها [١].

ولدراسة ما وراء النص المسرحي عند باكثير، لا بد أولًا من معرفة ما النسق المضمر في مسرحياته؟ وما المقصود به؟ للوصول إلى أهداف باكثير المضمرة من خلال نصوصه الموثقة.

إذ يحمل النسق معطيات ثقافة المجتمع بصوره ومعانيه، ويعرّف الزمخشري النسق في اللغة بأنه: نسق الدرر وغيره نسقه، ودُر منسوق ومنسق، ونسق وتنسقت هذه الأشياء، وتناسقت، ومن المجاز: كلام متناسق، وقد تناسق كلامه، وجاء على نسق ونظام [٢].

ونسّق الكلام: عطف بعضه على بعض، والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد... وأنسق تكلم سجعًا، والتنسيق: التنظيم [٣].

---

(١) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٢) جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، الهيئة المصرية للكتاب، ط٣، ١٩٨٥م، مادة نسق، ص٨٤٩.

(٣) محي الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الجليل، بيروت، (د.ت)، مادة نسق.

ونسق: النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسّقه وتنسقًا، ونسّق الشيء ينسّقه نسقًا ونسّقه: نظمه على السواء(١).

وفي الاصطلاح:

يقابل النسق النظم عند عبد القاهر الجرجاني، فالنظم تركيب الكلمات والتنسيق بينها، بحيث يأخذ بعضها بحجر بعض، ويذكر عبد القاهر الجرجاني مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده قبل دخولها في التركيب، وترجع البلاغة عنده إلى اللفظ لا لذاته بمفرده؛ بل بإفادته المعنى عند التركيب (٢).

النسق المضمر:

يأتي مفهوم النسق المضمر في النقد الثقافي بوصفه مفهومًا مركزيًّا، والمقصود هنا أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة، التي هي أنساق مهيمنة. وهذه الهيمنة النسقية تأتي عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها الجمالية:أي أن الخطاب البلاغي الجمالي يختبئ تحته شيء آخر غير الجمالية: بما يعني أن الجمالية

---

(١) ابن منظـــور: لســـان العرب، دار صادر، بيـروت، ط٦، ١٩٩٧م، ص ٣٥٢.

(٢) عبد الظاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد فايز الدايـة، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٣م، ص ٤٢.

ليست إلا أداة للتشويق، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر. ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية؛ لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع.

والمقصود بالنسق المضمر: أن كل خطاب يحمل نسقين أحدهما واعٍ، والآخر مضمر، ويشمل هذا كل أنواع الخطابات الأدبي منها وغير الأدبي (١).

ويتضح هدف الدراسة النقدية، وهو الكشف عن الأنساق الثقافية عند علي أحمد باكثير، من خلال مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي)، وتحديد المرجعية الثقافية والسياق الثقافي الذي أنتجه، وتستند إلى منهج القراءة الثقافية، وهي قراءة تكاملية، حيث تكشف عن المؤثرات الثقافية التي يحملها النص.

علي أحمد باكثير والمسرح:

يعدّ الأديب علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩) واحدا من الكُتّاب المبدعين الذين مارسوا كتابة المسرحية التاريخية في الأدب العربي، وقد أنتج أكثر من عشر مسرحيات تاريخية طويلة بالإضافة إلى ملحمة عمر، كما كتب العديد من التمثيليات التاريخية القصيرة، التي كان ينشرها في الصحف والمجلات، وأصدر منها في حياته

(١) إبراهيم عوض: المرايا المشوهة دراسة حول الشعر العربي في ضـــوء الاتجاهات النقدية الجديدة، مرجع سابق، ص.١٤٣

مجموعتين، وهما: (من فوق سبع سموات)، و(هكذا لقي الله عمر). وكل مجموعة منهما تحتوي على (٧) مسرحيات قصيرة(من ذات الفصل الواحد)، وما زالت بقية المسرحيات من هذا الشكل غير مجموعة في كتاب حتى الآن.

وباكثير كاتب غزير الإنتاج، متنوّع العطاء، واسع المعرفة والثقافة كأنه مؤسسة أدبـــــية، ومن ثم فإن إبداعه المتنوع يمنحه مكانا مستحقا بين الشعراء والروائيين،والمسرحيين العرب فى هذا العصر الحديث.

وقد تحرر في كتابته المسرحية الشعرية من كافة الأشكال التقليدية؛ ليصبح أحد رواد الشعر الحديث، كما أحدث تطورًا كبيرًا في شكل القصيدة بتمرده على وحدة البيت، وتحريره من وحدة القافية، متخذاً من التفعيلة أساسًا للبناء الموسيقي. ومن الناحية المعنوية كان الدافع والمبرر تحقيق التلاحم بين لغة الشاعر وما يجول في نفسه من مشاعر؛ حتى يصبح الشعر تعبيرًا صادقًا عن وجدان الشاعر وفكره، وهذا الهدف المعنوي نفسه هو ما كان يوقّعه

الحوار المسرحي عند باكثير، الذي كان يمتاز بالبساطة والقرب الشديد من لغة الحياة اليومية [١].

مسرحية إخناتون ونفرتيتي:

كتب باكثير هذه المسرحية الشعرية عام ١٩٣٨م، وطُبعت عام١٩٤٠م. ولأهميتها التاريخية صدرها بمقدمة الكاتب الشاعر «إبراهيم عبد القادر المازني»، مسانداً الطريقة الجديدة التي كان قد بدأ يكتب بها باكثير مسرحه الشعري قائلًا: «إنها تعكس سعة أفق قادرة على استشراف الآفاق المستقبلية لتطور الشعر والمسرح». وكان المازني يرى المسرحية تحفة جديرة بكبار الأدباء والمؤرخين، وبشرى أيضًا لظهور كوكب جديد في عالم الشعر، قال المازني: "..إن باكثير استطاع أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع بين الشخصيات المتباينة، لقد كان عليه أن يقدّم في «أخناتون ونفرتيتي» رؤية الكاتب المهموم بقضايا عصره الكبرى، وطريقة التفاعل معها واتجاه الخلاص"[٢].

---

(١) أماني عبد العزيز عجمي البندر: توظيف التراث في أدب باكثير المسرحي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمان، الأردن، ٢٠١٢م، ص ٩٧-٩٨.

(٢) على أحمد باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ص٥.

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى الدور الكبير الذي أدته في تمهيد الطريق أمام عدد كبير من الشعراء الذين اتجهوا بتجاربهم الشعرية الفكرية نحو الشكل المسرحى، ورغم أهميتها فلم تلق مسرحية (أخناتون) الاستحسان اللائق بها؛ مما دفع باكثير إلى البحث عن أسلوب آخر للكتابة. ولأنه ساعٍ بطبيعته إلى التجديد؛ لذلك كتب أول أوبرا عربية، وعرض لهذه المحاولة الفريدة فى بابها في كتابه (فن المسرحية)، يقول: "إن تجاربي المسرحية جعلتني أعدل عن الشعر جملة، وأرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح، فكتبت بعض المسرحيات النثرية، ثم رأيت أن الشعر لا ينبغي أن يُكتب به غير المسرحية الغنائية التي يُراد بها أن تُلحّن وهي الأوبرا، فكتبت (قصر الهودج)، التي حرصت على أن أجعل نظمها موسيقيًّا ما أمكن؛ لتكون صالحة للتلحين والغناء، ولم أتقيّد فيها ببحر واحد؛ بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام" (١).

ومسرحية (إخناتون ونفرتيتي) من أهم مسرحيات باكثير، التي أطلقت المسرحية العربية لآفاق جديدة وقد صاغ حوارها بالشعر الحر(شعر التفعيلة)، ونالت هذه المسرحية جائزة المباريات الأدبية للفرقة القومية سنة ١٩٤٠م. وفيها تناول باكثير تاريخ مصر القديم،

(١) باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م، ص٣٨.

واستخدم موضوعًا فرعونيًّا، وأراد أن يتحدث فيها عن القومية العربية التي لها جذور مختلفة وحضارات متعددة في الأقطار العربية المختلفة، كما أشار في مقدمة مسرحيته ببيت من قصيدة نظمها على لسان أبي الطيب المتنبي، يقول فيها مخاطبًا المصريين:

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحى بكم جدي[١]

وباكثير في هذا البيت يرد على دعاوى الذين يرون في اعتزاز المصريين بعصور الفراعنه وتاريخهم تهوينا من الاعتزاز بالعروبة.

كما ترجع أهميتها الكبيرة لارتباطها بقضية التجديد في الأسلوب الشعري، حيث وصفها باكثير بأنها "نقطة الانقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله، فقد قُدّر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر"[٢] وهو ما يعرف بشعر التفعيلة.

ملخص المسرحية:

وضع الكاتب الآية الكريمة (ورسلًا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلًا لم نقصصهم عليك)، وكأنما يضع احتمال أن يكون اخناتون نبيا ممن لم يعرض القرآن الكريم لأخبارهم وفي مقدمة المسرحية يستلهم قصتها من التاريخ الفرعوني وحياة إخناتون، الذي كان عادلًا

(١) على أحمد باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، القاهرة، ص ١١.

(٢)على أحمد باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص٥.

مسالماً، رافضاً لديانة (آمون) السائدة المسيطرة يؤثر السلام والحب الموحد الأول للآلهة. ويحذّر كبير الكهنة مَن حوله مِن الأمير الشاب، ابن الملكة "تي" (إخناتون)، وقد بذرت الملكة "تي" فيه بغض الإله (آمون)، وحب آتون الحق (قرص الشمس) منذ صغره. ويعلم كبير الكهنة صفات الأمير الذهنية والروحية وإرادته لتأسيس ديانة جديدة؛ للقضاء على كهنة آمون، الذي يهدد عرش زوجة فرعون (أمنحتب الثالث)، الذي ينغمس في اللهو واللذة والخمر، تاركًا لزوجته تصريف الأمور وإدارة شؤون البلاد.

جابي: إن تي أصبحت فرعون

فما في مصر سواها تدني من تشاء إليه

وتبعد عن عطفه من تشاء

يا لضيعة مصر

غدًا أمرها في أيدي النساء

سقيًا لزمان الفراعنة السابقين(١).

ولهذا فكر كبير الكهنة أن يقتل "إخناتون"بالسم، وشبهه "بالصل"وابن "الحية" ! !

وفي الفصل الأول: تطلب أم إخناتون(الملكة تي) منه أن يصبر، وتحرّضه على نسيان زوجته التي فارقت الدنيا، ويعدّ بالآخرة؛ ولكن الابن يظهر حزنه وقسوة قلب الرب "آتون"إله الشمس. وكان

(١) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٢٢.

إخناتون قويًّا في إيمانه بآتون؛ ولكن يصبح قويًّا في كفره به حين تموت زوجته "تادو"، التي كان يحبها حبًّا جمًّا، ويحمد الرب آتون كلما ظهرت له وابتسمت ثناياها.

الأمير: ما أقسى قلب الرب آتون!

تي: بني تعقّل وزن من كلامك لا تنطق في جنب إلهك كفرًا.

الأمير: أماه. أأملك إلا هذا لمن أشقاني هذا الشقاء، وطوى كل آمالي في الحياة بغير رثاء؟ إنه استلها عنوة من بين ذراعي أعظم ما كنت حبًّا لها وحنانًا عليها"(١).

وتتفكر الملكة الأم في حيلة وتختار إحدى بنات الأمراء لزواجه وتقول لها: أن تغير اسمها إلى اسم حبيبته الأميرة التي توفيت، فرضيت الفتاة بهذه الخديعة، وتلتمس الملكة من كاهن "آتون"ليجري تمثيلية البعث أمام الأمير حتى يصدق، وتقوم الفتاة بدورها جيدًا، وينتهي الفصل الأول بهذا البعث واللقاء بين الأمير والحبيبة. واستفاد فيها باكثير من طقس الشعب الفرعوني، فأقام الغناء احتفالًا بعودة الروح (٢).

ثم يبدأ الفصل الثاني، وفيه يستأنف إخناتون رحلته الإيمانية والانغماس في السعادة الروحية، ويعزم على أن يترك عاصمة

(١) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص٣٢.

(٢) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٥٢ ــ ٥٩.

"آمون"و"كهنته"، ويذهب إلى الصحراء حيث يبني معبدا وعاصمة جديدة لإلهة "آتون"إله الشمس، كما يصور باكثير في هذا الحوار الذي يجري فى عاصمة الإله آتون وقد سماها أخيتاتون (تل العمارنة،بمحافظة المنيا بصعيد مصر) ومعناها مدينة الشمس:

"إخناتون: كيف يا أماه وجدت مدينتنا ؟ هل راقك منظرها ؟ أو ليست أجمل من طيبة؟

تي: ما أجملها يا بني وأعظمها من مدينة!

كل ما فيها سحر وجمال ونور

إخناتون: لما تبصرى إلا جانبًا منها

سترين محاسنها بعد يا أماه

فتدرين أن أخيتاتون الجديدة درة مصر

وأجمل عاصمة في المشرق والمغرب

سترين حدائقها الغنّاء تحيط بأقطارها....

سترين بها دار الفن يا أماه تُخُطُ

رسوم الطبيعة والإنسان بلا كذب أو رياء

وينطق فيها الصخر الأصم دمى وتماثيل

سترين المعابد حالية بالعمد الرفيعة

والجدران البديعة والرحب الواسعة

وترين بها عبّاد آتون يصلون في صدق وسكون

ويدعون مولاهم فيما يخشون وما يرجون"[١].

ويقدّم باكثير الغناء على لسان الملكة "نفرتيتي"؛ لتسلية إخناتون الذي تعب كثيرًا، ويعرض مشاهد الحب، ثم يرسل القارئين والمشاهدين للمسرحية إلى الفصل الثالث، ويقدّم رسالة إخناتون، ورسالته هي التوحيد والمساواة بين الناس، كما يواجه كهنة آمون أصحاب النفوذ والسلطة، ويبلغ رسالته إلى المحيطة؛ حتى يصبح كثيرًا من أصحابه الذين يتبعون رسالته ويبلغونها، ولكن يصل إليه أصحاب آمون ويفكّرون في أن يردوه عن مواقفه، وتجري مجادلات حادة بين كهنة آمون وإخناتون، وينتهي الفصل الثالث ببيان قوة إخناتون وسيطرته على من حوله بقوة حجته [٢]،ورفضه الاعتراف بديانة آمون، كما رفض العودة الى طيبة (عاصمة آمون)والانصياع لتعاليم كهنته.

وأما الفصل الرابع والأخير، فيصور سيطرة دين آتون وانتصاره، ويعرض خيالات الأموات وذكرى حبيبته بمناجاة إخناتون لربه وهو مصاب بالحمى الشديدة، وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة:

---

(١) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٩٢-٩٥.

(٢) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق،، ص ٩٤-١٠٢.

إخناتون: بجمالك تحيا العيون

وبنورك تشفي القلوب

أيما قلب تعمر فهناك الحياة الحق

لا حيلة للفقر في قلب أنت فيه

رب اسمعني صوتك العذب حتى في أرواح الشمال

وأعد يا رب لأعضائي بهواك شبيبتها والجمال

مد لي كفيك القابضتين على الأرواح أقبلهما فإذا أنا

مبعوث حي نادني بإسمي في تيه الأبد

يعل من جوفه صوتي: لبيك ! (يموت) (١).

وكما رأينا فقـــد استعرض باكثير في هذه المسرحية قدرة الشعر الحر على التشكيل الدرامي، وتناول فيها تفعيلة ذات إيقاع بسيط يستجيب للإنشاد، وبهذا فتح للمسرحية العربية بابًا جديدًا لمن يأتي بعده.

(١) باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٢٢-١٤٨.

(٤٢) عبد الله الغذامي:النقد الثقافي ،قراءة فى الانساق الثقافية العربية ،مرجع سابق ، ص ٦٧

(النسق الظاهر في المسرحية):

قام النقد الثقافي على فكرة رئيسة وهي نقد الأنساق الثقافية المتضمّنة للخطابات الأدبية والثقافية بعامة، وهي أنساق متخفّية خلف أنساق أخرى ظاهرة، والأنساق في مفهوم النقد الثقافي ليست أنساقًا لغوية ولا أنساقًا أدبية، وإنما هي أنساق مضمونية ثقافية مضمرة في الخطاب؛ إذ تستبطنها أنساق ظاهرة، وكشف تلك الأنساق الثقافية المضمرة به تحتاج إلى قراءة ثقافية تستند إلى معرفة دقيقة وواسعة بالخطاب الثقافي المدروس ونواحيه المتعددة، فضلًا عن الاعتماد بشكل كبير على الجهد التأويلي والاستنباطي؛ للكشف عن تلك الأنساق الثقافية المضمرة (١).

وعند تتبع محاولة رصد ما وراء النص في أدب باكثير المسرحي؛ فإنه يتكشف لنا من الدوافع من خلال التعبير المدون فيما يمكن ان نستخلصه بجهد الاستبطان أو الاستنطاق، يكشف لنا هدفان وهما: هدف ظاهر وواضح يمكن استنباطه من القراءة الأولى للمسرحية أو لأي مشهد فيها. وهدف آخر مضمر وراء ذلك النص، وهو الهدف أو المحرك الذي من أجله كتب مسرحيته. وقد سخّر جميع مكوّنات المسرحية لخدمة ذلك الهدف المضمر، سواء أكان ذلك على مستوى المفردات والتراكيب، أو الآيات المستشهد بها أو

على مستوى الأحداث الجزئية، أو استخدامه للشخصيات التراثية معادلًا موضوعيًّا للتجارب المختلفة، التي يتخذها الأديب قناعًا يبث من ورائه خواطره وأفكاره، ويضفي على المشهد المسرحي نوعًا من الهالة التاريخية، التي تُشير إلى تغلغل العمق التاريخي في وجدان المجتمع؛ لأن (باكثير) يعي أن توظيف التراث التاريخي يمثّل حقلًا خصبًا رائجاً عند القارئ، الذي يعدُّ مهيئًا في الأساس للتفاعل مع المُعطى التاريخي. فالتراث التاريخي من أهم المصادر التي اعتمد عليها باكثير؛ لكونه مليئاً بالقيم والمعاني، التي وجد فيها ملاذه في أثناء معالجته لقضاياه، حيث وظّف التاريخ باقتباس قصصه في تجربته المسرحية، كما سيتضح من أوراق البحث:

وبالنظر إلى التراث التاريخي في أدب باكثير المسرحي، يتبيّن وجود مساحة عريضة من التاريخ الإنساني، تتمثّل في التاريخ المصري القديم، الذي استلهمه الأديب في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي)، وقد كتبها عام ١٩٣٨م أثناء بداية إقامته بمصر، ونشرت عام (١٩٤٠م). وبمزامنة تلك الفترة التاريخية من تاريخ مصر؛ يتضح أن سبب اختياره لموضوعها (اخناتون والصراع الديني بين آمون وآتون) أو النسق الظاهر وراء كتابتها، يرجع إلى أنه وجد في مصر في تلك الحقبه دعوتين تتعلقان بين الهوية الوطنية لمصر والمصريين تقفان على طرفي نقيض، الأولى: ترى أن المصريين

من نسل الفراعنة؛ لذلك يجب أن يهتموا بتاريخهم الفرعوني، وأن تكون لهم الصدارة في توجههم السياسي والحضاري بوجه عام. والثانية: ترى أن المصريين- وقد أعزهم الله بالإسلام- أصبحوا عربًا؛ فيجب عليهم أن يكفوا عن ترديد مقولتهم بعظمة الفراعنه والمباهاة بأمجادهم(١)، فوقف باكثير موقفًا وسطًا جامعاً موفقاً متفتحاً بين الدعوتين، ورأى أنه لا مانع أن يأخذ المصريون من تاريخهم الفرعوني الجوانب المضيئة دون التفريط في عروبتهم وإسلامهم(٢).

وكتب مسرحيته هذه التي استقى أحداثها التاريخية من سيرة الملك الفرعون "أخناتون"، الذي نادي بالتوحيد في مصر القديمة،

---

(١) وقد كان كل من الفريقين يملك أسبابه ، فدعاة الفرعونية كانوا متأثرين بثورة ١٩١٩ وقيادة سعد زغلول وإعلان شعار (مصر للمصريين) في مواجهة الاستعمار البريطاني ،كما فى مقاومة التتريك.ثم اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون ،وما كان لهذا الكشف من صدى عالمي فتن وانبهر بعظمة هؤلاء القدماء.أما دعاة العروبة والاسلام فقد كان دافعهم حاضرا معلنا ، فمصر بلد الأزهر، ولغتها العربية،وتكوينها السكاني مزيج من هجرات الجوار العربي الذي استقر منذ زمن الفتح الاسلامي،وربما قبل كذلك. ينظر (الواقعية فى الرواية العربية د/ محمد حسن عبد الله ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤٧

(٢) باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص٣٨.

وجعل الآلهة إلهًا واحدًا؛ مما أسخط كهنة "آمون وبتاح"فثاروا، وظلت الثورة مشتعلة ضده حتى مات في مدينته الجديدة "أخيتاتون"أو "تل العمارنة حالياً"، التي أسسها لعبادة الإله الواحد، ثم طمسوا آثاره وخربوها.

وتعدّ المسرحية نقطة مضيئة في التاريخ الفرعوني؛ إذ إنه الفرعون الوحيد الذي دعا إلى وحدانية الله، وثار على تعدّد الآلهة عند قدماء المصريين. وقدّم باكثير للمسرحية بالآية الكريمة: ﴿ورسلًا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلًا لم نقصصهم عليك﴾[١].

مشيراً بذلك إلى أنه يُحتمل أن يكون إخناتون من الرسل الذين لم يقصّ الله علينا قصصهم[٢]. وتبيّن المسرحية استيعاب باكثير لحضارة مصر القديمة وإعلاء قيمها في "إخناتون ونفرتيتي"، تجلى ذلك في الموقع الذي حلّت فيه تلك الحضارة في وجدانه، وفي التاريخ، "وهي الحضارة التي يضيق القوميون بانتساب المصريين إليها وإحياء رموزها في حياتهم"[٣].

---

(١) القرآن الكريم: سورة النساء، الآية ١٦٤.

(٢) علي أحمد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصدر سابق: ص ٥.

(٣) محمد حسن عبد الله: باكثير رائد المسرح الإسلامي بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، بحث غير منشور، ص ٣-٤.

يقول: "أليست مصر بلدًا عربيًّا في طليعة البلاد العربية؟ أليس تاريخها القديم جزءًا من تاريخها العام؛ ومن ثمّ يكون جزءًا من تاريخ هذا الشرق العربي، ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها: الحضارة الفرعونية في مصر، والحضارة البابلية في العراق، والحضارة الفينيقية في الشام؟ وما الفرق بين هذه الحضارات والحضارة السبئية أو المعينية في اليمن؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار"؟[1]

النسق المضمر في المسرحية أو الدافع الخفي وراء كتابة المسرحية عند باكثير:

عند قراءة النص قراءة ثقافية واعية، ومحاولة استنطاقه وإظهار المخبوء تحت عباءته، والغوص في طبقاته؛ يتضح ما أراده باكثير من وراء كتابة المسرحية، والمرجّح أن هناك نسقين مضمرين بالنظر للفترة التاريخية التي كُتبت فيها المسرحية، وهما:

النسق المضمر الأول:

بعد انتقال (باكثير) من حضرموت إلى مصر، انبهر بالنهضة الفكرية والثقافية التي كانت تتميّز بها مصر عن سائر البلدان العربية

(١) باكثيـــــــر: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص ٤١ ــ ٤٧.

الأخرى؛ ولكن سرعان ما يكتشف أن بجوار هذه النهضة الثقافية والفكرية هناك البدع والخرافات والكثير من الأضرحة والمقابر التي يذهب إليها الناس للتبرك والتوسل بها إلى الله؛ بل لاحظ أن الأمر في مصر يتجاوز الندرة أو خصوصية الضرورة، وهو ما سجله في مقدمة مسرحيته (همام) في عددها الأول؛ إذ قال: "وهذه مصر، وهي كعبة العلم ونهل الشريعة الإسلامية لا يوجد بحضرموت عُشر ما يوجد بها من أصناف البدع وألوان الخرافات"(١).

لذلك اندفع إلى التاريخ الفرعوني يستلهم منه واحدة من أروع الأحداث التاريخية الفرعونية، التي تفضح أمر رجال الدين المنحرفين، وتبيّن مدى تأثيرهم في الشعب المصري القديم، عن طريق نشر الخرافة بتحويل هذه المشاعر لخدمة مصالحهم ونفوذهم هذا التحول الذي يدعو إليه اخناتون يؤدي إلى خسارتهم لمكانتهم بين الشعب؛ وما يترتب على هذا من خسارتهم للأموال التي يأخذونها من الشعب بدعوي أنها تُقدّم قرابين للآلهة. وهي قصة ملك التوحيد في مصر القديمة (إخناتون)، التي استغلها باكثير ليسقطها على الواقع المصري في فترة الأربعينيات.

---

(١) عبد الرحمن صالح العشماوي: الاتجاه الإسلامي في آثار على أحمد باكثير القصصية والمسرحية، مطابع الدرعية، الرياض، ١٩٨٩م، ص ٤٩.

ويتضح أن ما كان يؤرقه في تلك الفترة استغلال رجال الدين لمركزهم الديني والاجتماعي في تحقيق أطماعهم الشخصية؛ لذا حاول أن يتصدّى لهم بكل قوة، ويكشف زيف دعواهم، وها هو يوضح على لسان (إخناتون) أن الأموال التي يجمعها الكهنة من الشعب باسم الدين، ليست من حقهم، وأنهم لا يهتمون بتقوى الناس، ولا يحرصون على تعليمهم دينهم أو محاولة تقويمهم إذا ضلوا؛ الأمر الذي دفعهم إلى الاستيلاء على الأموال، يقول: "ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه؛ إذ اتخذتم دينكم مهنة تكسبون بها رزقكم، لا تبالون من بعده هُدي الناس أو ضلوا، اطلبوا من مالي ما شئتم أعطكم، أما ما ليس بملكي فلا! تلك الأموال للعبادة وهي حرام لغير الرب الحق أتون" (١).

وبعد ذلك يجعل إخناتون هدفه كشف حقيقتهم، وزيف عقيدتهم وتضليلهم للناس، ومسؤوليتهم عن تردي الأوضاع الدينية للمجتمع، فقد استطاعوا بزيف عقيدتهم إقناع الناس أنهم وسطاء التقرب إلى الإله، وأن العبد لكي يتقرّب إلى الإله فيجب أن يبذل العطايا والهدايا والقرابين لهذا الإله عبرهم، وفى الحقيقة أنهم هم الذين يأخذون هذه العطايا لصالحهم، فتزيد ثرواتهم، ويعيش الناس في فقر وتعب(٢).

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٧- ١١٨.

وكردّ فعل من الكهنة على اتجاهات إخناتون، يصل بهم الأمر إلى محاولتهم القضاء على الحكم وقتل الملك الفرعون على جلالة مكانته، ونجد ذلك في حوار الملكة "تي" أم إخناتون مع "تاي" مربيته، تقول الملكة في أثناء حديثها عن إخلاص القائد "حور محب" للملك "إخناتون": "فلقد عرض عليه الكهان العرش ليخله فأبي"(١).

ولا يكتفون بذلك؛ بل وصل الأمر بهم إلى أن يحرّضوا الشعب على مليكهم؛ لأنه أخذ أموالهم، ويريد توحيد الآلهة؛ مما يضرّ بمصالحهم الشخصية، ويؤثر في مكانتهم بين الشعب (٢).

ووضع باكثير حلًّا مختلفًا لهذه المشكلة، وهو تطهير البلاد من هؤلاء القوّام على العقيدة الضالين المضلين، فيأمر إخناتون قائده "حور محب" في نهاية المسرحية بأن يستخدم السلاح في مواجهة هؤلاء الدجالين الذين أشعلوا نار الفتنة بين الناس، وجعلوهم يثورون على الملك ويخربون البلاد (٣).

ويتكشف أحد الأنساق المضمرة عند باكثير وراء كتابته لهذه المسرحية عن بعُد فكري آخر، وهو أن الفكر الإسلامي الذي يتحرك منه باكثير داخل أعماله، النابع عن ثقافته؛ يفرض عليه أن يكون

---

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٩٨.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٩٧.

(٣) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٤٤،١٤٢.

هناك إله واحد فقط وليس عدة آلهة، كما في المسرحية وتاريخ مصر القديمة، وإذا كان هناك من ينظر إلى هذا الإله على أنه ظالم أو عاجز(١)؛ فلابد أن هذا الشخص يكتشف في النهاية أنه مخطئ في حق الإله، وأن العيب ليس في الإله؛ بل في القوّامين على شئون العقيدة الذين يشوّهون الدين ويضرونه أكثر مما ينفعونه، فهم يستغلون جهل الناس بأمور الدين، ويفرضون عليهم النذور والأوقاف؛ ليحصل هؤلاء القوّامون على هذه الأموال فتكثر ثرواتهم، ويظل الناس فقراء يعانون الجوع، معتقدين أنهم بذلك يرضون الإله، ويحصلون على الحسنات التي ترفع من شأنهم(٢).

وإذا كان هدف باكثير المضمر من وراء كتابة تلك المسرحية واتخاذه لسيرة (إخناتون) من التاريخ الفرعوني مثلًا وعبرة له، في محاولة لتوحيد الآلهة في مصر ونبذ التشتت والتعدد في الآلهة والديانات، كتوحيد الناس تحت القرآن الكريم والسُّنة وحسب، ونبذ التعدد في الأولياء والأضرحة، ونبذ الاختلافات بين المشايخ والتعددية، أفليس من الأولى أن يتخذ باكثير من سيرة الرسول والقرآن الكريم والسنة المحمدية مثالًا يُحتذى به؛ لتوحيد الاتجاه الديني ونبذ التعدد؟! أم أنه وجد في قصة الفرعون المصري

(١) باكثير: مسرحية مأساة أوديب، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٢٥.

(إخناتون) القدوة أو المثل الأفضل ليتخذ منه النموذج والمثل المقنع؛ لإرشاد الناس للرجوع إلى الدين السليم؟ أليس عند الدعوة أو الحديث في أمور الدين يُستحسن العودة بالناس إلى رسول الدين؛ لأنه القدوة والمثل الأفضل والأشمل لأمور دينهم؛ ولذلك وكما يبدو لنا فهنا نسق مضمر بعيد إلى حد ما عن هدف باكثير من وراء كتابة مسرحيته، ولكن كان لا بد من الأخذ به في الحسبان، وقد اعتمد هذا السبب بعض الباحثين(١).

أما النسق المضمر الآخر وراء كتابة باكثير للمسرحية – خاصة في تلك الحقبة التاريخية العصيبة التي كانت تمر بها مصر والوطن العربي، ودخول العالم على مشارف الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ــ ١٩٤٥م)– فقد أرى أن المغزى العام وهدف باكثير المضمر وراء كتابة تلك المسرحية ارتباطه الوثيق بمفهوم القومية العربية، فقد كتبها بوعي رافض للدعوات الإقليمية التي روّج لها الاستعمار، التي نعي المتحمّسون لها على مصر اعتزازها بأمجادها الفرعونية، وكان في عالمية الدعوة التي نادى بها إخناتون ما يعينه على تصوير هذا الموقف، فقد أراد إخناتون أن يتخطّى بدعوته

(١) سلامة معتز: مسرح على أحمد باكثير في ضوء النقد السوسيولوجى: الرؤية والأداة، بحث منشور، مجلة آداب ذي قار، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١٧م. ص ١٩٥-١٩٧.

الحدود الضيقة للقومية المصرية؛ ليحقّق لها العالمية، ويُرسي دعائمها دينًا لكافة البشر.

وبهذا الوعي حاول باكثير أن يحلّ ما قد يبدو من التناقض بين الواقع الراهن والموقف التاريخي الذي يسبق بزوغ الحضارة العربية كلها، من خلال الدعوة إلى الخروج من الإطار الضيق لمعنى القومية، فلا معنى أن يُقال: قومية فرعونية أو بابلية أو آشورية، وإنما قومية عربية تضمّ في إطارها الوطن العربي كله، بحيث لا يكون هناك أدنى تناقض بين الاعتزاز بهذا والاعتزاز بذلك. وقد كشف بهذا الوعي عن تبلور فكرة القومية العربية في نفسه، بوصفها عقيدة رحبة تربط الشرق العربي كله بتاريخه وتراثه القديم والحديث في وحدة شاملة.

وتتمثّل السمة الأساسية هنا في أن الوحدة العربية ضرورة؛ لذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يرتكز عليها الكاتب في عمله، فالأحداث تدور حول محور فكري ثابت، يهدف إلى إبرازه لخطورة تهديد الحضارة والثقافة العربية بالتخلف والانهيار [1].

---

(١) مديحة عواد سلامة: مسرح على أحمد باكثير: دراسة نقدية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٨٠م، ص ٣٤ -٣٥.

لمـاذا التاريـخ:

ولكن الأسئلة التي تطرح نفسها هنا في هذا المقام: لماذا استقى باكثير مسرحياته من التاريخ؟ وماذا مثّل التاريخ بالنسبة له؟ وما مدى سعة ثقافته بالتاريخ وقضاياه؟ وإلى أي مدى توافق في مسرحيته مع التاريخ؟ وهل نجحت "الأداة" في تحقيق "الرؤية"؟!(١)

كان التاريخ مصدرًا لقصص باكثير المسرحية، يتضح ذلك من قوله: "إن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تُنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذي بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب، للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني؛ ولذا فإن أحداث التاريخ تُعين الكاتب على بلوغ غايته في جعل العمل الفني يصور حقيقة أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثّلها الواقع"(٢).

ورغم اعتماد باكثير على التاريخ مصدرًا لعدد من مسرحياته؛ فإنه لم يقع في أسر التاريخ، ولم يكن يعيش في عالم بعيد عن عالم

---

(١) الرؤية والأداة مصطلحان وضعهما وحددها الدكتور عبد المحسن بدر، وله كتاب بهذا العنوان ،عرض فيه لأهم المنجز الروائي لنجيب محفوظ، ورأى أن "الرؤية والاداة" أكثر دقة من المصطلحين السائدين في ذات الفترة الزمنية وهما: الموضوع والشكل.

(٢) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص ٣٥ــ٣٦.

الواقع الذين يحياه، بل لقد كان يتخذ التاريخ وسيلة لنقد الواقع بطريقة غير مباشرة، "كان باكثير من أوائل الكُتّاب المسرحيين الذين تصدّوا لمحاولة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا الإبعاد الزمني المتمثّل في استمداد عقدة المسرحيات من التاريخ، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر؛ بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الأفضل والأكثر رقيًا وازدهارًا"(١).

وطبيعي أنه لم يقدّم هذا الاهتمام بالواقع التاريخي لذاته، وإنما كان يعمد في هذا إلى الإبعاد الزمني؛ ليتسنى له التعليق على الواقع المعاصر، الذي يحدّ من قدرته على تناول الأمور من الزاوية التي يراها.

ومما يلفت النظر أيضًا عند استخدامه للتاريخ في مسرحياته التزامه بحرفية الحدث التاريخي الرئيس الذي تقوم عليه المسرحية، فينقله كاملًا كما روته المصادر التاريخية، دون أن يهمل منه شيئًا أو يغيّر فيه؛ بل إنه ينقل الحوارات بنصها كما وردت في المصادر المختصة أو في المؤلفات الأدبية المهمة، على أنه قد يأخذ برواية دون أخرى في حالة تعدد الروايات؛ لاعتبارات فنية أو فكرية تجعله يرجّح رواية على أخرى. وقد يغيّر تغييرًا طفيفًا في بعض التفاصيل

(١) مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير: دراسة نقدية، مرجع سابق، ص ١٦.

الجانبية، بما لا يُخلّ بأصل الحدث التاريخي، كما انه يفسّر الأحداث ويشرح ملابساتها، ولا يكتفي بمجرد سرد هذه الأحداث.

ويأتي هنا السؤال الأهم، وهو: هل وُفّق باكثير في تشكيل أحداث مسرحيته مع ما ذكره التاريخ؟

وللإجابة على هذا التساؤل لا بد من معرفة ما ذكره التاريخ من خلال الكتب والنقوش الفرعونية عن إخناتون (محور المسرحية عند باكثير) وحاكم مصر الفرعوني:

فإخناتون: أو أمنحوتب الرابع فرعون من الأسرة الثامنة عشرة، يُدعى في المصادر الكلاسيكية أَمنوفيس، والده أمنحوتب الثالث (١٤١٧ -١٣٧٩ ق.م)، ووالدته تيي التي تحدّرت من بيئة شعبية، على خلاف ما عُرف عن زوجات الفراعنة اللواتي تحدّرن من سلالات مميزة، أما مُرضعته فهي تي، وزوجها قائد المركبات أيي.

حكم الفرعون امنحتب الرابع مع زوجته نفرتيتي لمدة (١٧) سنة منذ عام ١٣٦٩ ق.م. وكلمة أخناتون معناها الجميل مع قرص الشمس. حاول توحيد آلهة مصر القديمة بما فيها الإله (آمون رع) في شكل الإله الواحد "أتون"، ونقل العاصمة من طيبة إلى عاصمته الجديدة أخيت أتون (بالمنيا الآن)، وانشغل الملك أخناتون بإصلاحاته الدينية، وانصرف عن السياسة الخارجية وإدارة الإمبراطورية

الممتدة حتى أعالي الفرات شمالا وشرقا والنوبة جنوبًا، فانفصل الجزء الآسيوي منها [١].

سنوات حكمه المبكرة:

مرّت السنوات الأولى من حكم أمنحوتب الرابع (أخناتون)، بوصفه مشاركًا للسلطة مع أبيه في العاصمة طيبة مهد آمون؛ ولكنه كان مصممًا على تحقيق إِصلاح ديني جذري، فهجر العاصمة طيبة برضا أبيه الملك، وأسّس على مسافة تقرب من ثلاثمائة وخمسة وسبعين كيلو مترًا إِلى الشمال من طيبة – بعيدًا عن أرض آمون– مدينة جديدة سرعان ما أضحت عاصمة زاهرة هي أخيت آتون (تل العمارنة).

ونقل أخناتون بعدئذ مقره إِلى هذه المدينة الجديدة، ليعيش فيها مع زوجه وجواريه وأفراد حاشيته من كبار الموظفين وبناته الست اللواتي أنجبتهن نفرتيتي. ويبدو أن العائلة المالكة عاشت حياة سعيدة في أخيت آتون، حتى انقسام الأسرة في أواخر سنوات حكمه [٢].

---

(١) سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، ج ٥، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٤٨م، ص ٢٩٥ –٢٩٨.

(٢) أحمد فخري: مصر الفرعونية، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٩٧–٩٨.

ولم يقتصر التغيير في أسلوب حياة الفرعون على علاقته بأسرته ورعيته؛ بل ثمة تغيير في سياسة الملك المصري (الموحّد) داعية السلام والمحبة.

وتدلّ دراسة عصر العمارنة برمته على تدهور النفوذ الفرعوني في المناطق التابعة بعد التراخي في فرض هيبة الملك، التي تراجعت كثيرًا عما كانت عليه في عصر تحوتمس الثالث، فمبالغ الجزية المفروضة على البلاد لم تعد تصل إلى خزانة فرعون، ولم يتحرّك القصر الفرعوني كما يقتضي الأمر لمواجهة الوضع الدولي الناجم عن تراجع سلطان مصر أمام تقدّم النفوذ الحيثي. ويبدو أن مؤامرة كبيرة أطرافها من الداخل: كهنة آمون في طيبة، وقائد الجيش حورمحب من جهة، وأمراء كنعان وأمورو من جهة أخرى، قد دُبّرت للإطاحة بحكم العاهل، الذي كان منصرفًا إلى الإصلاح الديني، من دون أن يكون محيطًا بما كان يجري حوله (١).

وفي هذه المرحلة ازدادت إصلاحات إخناتون الدينية، اكتسبت حدّة إذ أمر بتحطيم تماثيل آمون، وبمحو اسمه من النقوش، وألغى ألقابه وكل ما كان يُطلق عليه من صفات تُعبّر عن الاعتقاد بحماية عرشه الملكي، واتسع نطاق هذا التغيير في الحياة الدينية بمصر

(١) عبد الحليم نور الدين: تاريخ وحضارة مصر القديمة، دار المعرفة الجامعية، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٣٠ –١٣٨.

القديمة، حتى شمل صورة الصقر التي يُرمز بها إلى الربة (نخبت)، وشُوِّه اسم مدينة آمون (طيبة) المكتوب بالهيروغليفية، وأصدر الملك أوامره بإزالة تلك الصور الممقوتة حتى حدود النوبة، وإحلال عبادة آتون محلها في كل أنحاء البلاد (١).

وقد اصطدمت هذه السياسة الدينية التي قادها الملك بمعارضة قوية تزعّمها كهنة المعابد، الذين كانوا أكثر المتضررين من هيمنة هذا الدين الجديد، وكذلك النبلاء الذين هدِّدت الإصلاحات امتيازاتهم، والضباط والقادة العسكريون الذين تقلّص نفوذهم في الدولة؛ لقلة اهتمام الملك بالجيش، وعزوفه عن متابعة سياسة أسلافه التوسعية؛ فأصاب الوهن القدرات العسكرية للدولة، وتدهورت هيبتها المعهودة داخليًّا وخارجيًّا، وتوغّلت دول الأناضول القوية في سورية، وكان لانصراف أخناتون عن قيادة جيوشه أو تحريكها بطريقة فعّالة من أجل المحافظة على مواقع مصر في آسيا الغربية، والاكتفاء بالعمل على نشر عقيدته الجديدة عواقب وخيمة كلّفت البلاد ثمناً باهظًا، إضافة إلى انهيار العلاقات التجارية؛ لانعدام الأمن والاستقرار، وانتهت أيام الملك في خضم أزمة مأساوية، وآلت الأمور بادئ الأمر

(١) إريك هودنج: ديانة مصر القديمة الوحدانية والتعددية، ترجمة: ماهر عطية ومصطفي أبو الخير، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٨٥-٨٨.

إِلى وريثه (سمنخ كارع)، الذي عمل على إِعادة الاتصال بمنفيس وطيبة، وأعاد مصر إِلى التعددية الدينية، ودفن أخناتون في عاصمته أخيت آتون (١).

ويتبيّن مما سبق أن باكثير في مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي) اعتمد على التاريخ وشخصياته التاريخية بما لازمها من أحداث وما خاضت من معارك، واتخذها مصدرًا للكثير من أعماله المسرحية، ولم يكن يعيش في عالم بعيد عن عالم الواقع الذي يحياه؛ بل كان يتخذ التاريخ وسيلة لنقد الواقع بطريقة غير مباشرة.

وعندما اتخذ باكثير من التاريخ مصدرًا في مسرحياته، ولا يعني ذلك أنه أراد أن يربط ذلك العمل المسرحي بالحاضر؛ ولكنه يتخذ من الماضي وسيلة إلى ذلك الارتباط، ويسعى من ورائه إلى تناول قضية من قضايا مجتمعه أو أمته العربية والإسلامية، أو طرح فكرة جديدة ترتبط بعصره، ولا ترتبط بذلك التاريخ الذي اعتمد عليه، وما كان اعتماده عليه إلا وسيلة للتعبير عن تلك الفكرة.

وفي النهاية يتضح أن باكثير قد نجح في هذه المسرحية في الإفصاح عن صدق رؤيته للتاريخ من ناحية، ثم ملائمة الواقع التاريخي للمغزى الذي استنبطه من قصة إخناتون، كما يصورها في مسرحيته من ناحية أخرى. وكان مدركًا لوظيفة الأديب حين يستقي

(١) أحمد فخري: مصر الفرعونية، مرجع سابق، ص ١١٨-١٢٥.

مادة أعماله الفنية من أحداث التاريخ وسيرة شخوصه، وأنه مطالب دائمًا بأن يقدّم رؤيته وفهمه للأحداث فهمًا خاصًّا؛ وإلا أصبح العمل الفني أو الأدبي مجرد تسجيل حرٍّ في التاريخ. ويبدو وعي باكثير بهذه الحقيقة وعيًا عمليًّا في هذه المسرحية، مطابقًا لوعيه بها من الناحية النظرية، حيث يقول: "إن الفن عمومًا، والفن المسرحي خصوصًا؛ ينبغي عندي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد، فتكون الحقيقة التي يصوّرها العمل الفني أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثّلها الواقع" (١).

ومما يُؤخذ عليه في هذه المسرحية النهاية التي وضعها لإخناتون، حيث لا تبدو محقّقة للصدق التاريخي، فقد جعل إخناتون يموت على فراشه، وقد تشكّك بعض المؤرخين في موت إخناتون، هل مات حتف الأنف على فراشه، أم اغتاله المتآمرون بعد أن غفلت عنه عين العناية التي كانت تحرسه، ورجّح بعضهم أن موته حدث نتيجة مؤامرة دُبّرت لقتله (٢)، غير أن "الشك" يفسّر لصالح الأديب،

---

(١) باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص٣٥.

(٢) عبد المنعم أبو بكر: إخناتون، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٥ أبريل ١٩٦١م، ص ١١٧.

إذ هو احتمال قائم ،ولم يأخذ موقع اليقين، والمهم من الناحية الفنية أن تكون "النهاية" خاتمة مقبولة لما سبقها من أحداث.

وخلاصة القول: إن باكثير قد نجح من الناحية العملية في أن يستخرج من سيرة إخناتون مغزًى لا يجافي خصوصية حياة هذه الشخصية من جهة، ويحمل في الوقت نفسه صفة العمومية، من حيث إن قضية الحرب والسلام التي عالجتها المسرحية، ورأت فيها رأيًا؛ هي قضية إنسانية من الطراز الأول (١).

قضية الحرب والسلام في المسرحية:

اهتم باكثير بقضية مهمة في المسرحية وهي قضية الحرب والسلام، وهل الدين ينتشر بالسلام (التعريف أو التبشير أو القدوة الحسنة) أم بالحرب (القوة)، ونتيجة استخدام كل منهما لنشر الدين، أم لا بد من السلام في نشر الدين مع وجود قوة تحمي هذا الدين وتدافع عنه، وتساعد على نشره، وأرجع باكثير سبب فشل دعوة إخناتون إلى أنه لم يكن سببها القصور في العقيدة، إنما القصور في المنهج، كان إخناتون مطالبًا بنشر دعوته؛ ولكن هذا المنهج السلبي الذي أراد أن يحمل الناس جميعًا ــ وفي مقدمتهم الكهنة أنفسهم ــ على اعتناقه، لم يكن له أن يحقّق شيئًا إيجابيًّا، فلم يكن نشر دعوته

(١) مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير: دراسة نقدية، مرجع سابق، ص ٣٤.

بالأمر الهين في مواجهة خصومه الأقوياء من كهنة الديانات المتعددة أصحاب السلطان والنفوذ الروحي على جماهير الشعب آنذاك.

وقد ركّز باكثير وجهة نظره في هذه القضية (قضية الحرب والسلام) في الحوار بين إخناتون وقائده حور محب، الذي يجسّد الصراع بين مبدأ الحرب كما يمثّله حور محب، ودعوة السلام كما يمثلها "إخناتون "في محاولته لنشر عقيدته بالحجة والبرهان:

إخناتون: ليس في دين الرب إكراه يا حور محب.

حور محب: بالحجة والبرهان؟

إخناتون: نعم، بالحجة والبرهان.

حور محب: حتى هذا يا مولاي لن يتحقّق إلا بحفظ الأمن، ولن يتسنى حفظ الأمن بغير الضرب علي أيدى العابثين.

إخناتون: كيف أدعو لدين الحب ودين السلام وأعمل السيف فيهم؟ !

حور محب: هل نهاك الرب عن الحرب يا مولاي؟

إخناتون: بل دعاني إلى السلم والحب.

حور محب: لكن هل تلقيت أمرًا صريحًا منه بترك القتال؟

إخناتون: كلا. . لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال (١).

ويجمل هذا الحوار في وضوح اقتناع الكاتب بوجهة النظر التي يُعبّر عنها "حور محب"، ورفضه لوجهة النظر التي عبر عنها

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٢٩ -١٣١.

"إخناتون" في إصرار فشلت معه كله محاولات "حور محب" في إقناعه، وهذا الموقف – موقف إخناتون – لا يتفق ووجهة النظر الإسلامية التي يصدر عنها باكثير؛ لأن السلام لا يستغني عن سيف العدل. وقد أدرك إخناتون هذه الحقيقة بعد أن استفحل أمر الخارجين على سلطته وعقيدته داخل مصر وخارجها، وانصرف عنه أقرب رجاله لينضموا إلى أعدائه؛ وهنا تكمن مأساته؛ ولذا يظهر في النهاية المسرحية "في مشهد الاحتضار" ينقلب على نفسه ويدرك خطأه، فيصيح:

إخناتون – السيف السيف! ابغوا لي حور محب، أين حور محب؟

حور محب: أجل في خدمة مولاي إخناتون العائش في الحق(١)، ناشر دين الحب ودين السلام.

إخناتون: لا سلام ولا حب بعد اليوم.

حور محب: بل اليوم يوم الحب ويوم السلام (يجرد سيفه)، سنحطم سيف الظلم بسيف العدل.

إخناتون: أجل(٢).

---

(١) عرض الروائي العالمي نجيب محفوظ لدعوة إخناتون إلى إلهه الواحد، ومصيره ومصير دعوته في رواية: "العائش فى الحقيقة" نشرت سنة ١٩٨٥م

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٧٣ – ١٧٤.

لقد تحوّل إخناتون عن إصراره على مبدأ السلام إلى الإيمان بمبدأ القوة وسيف العدل الذي يحطم سيف الظلم، وكانت هذه الفكرة أو المقدمة المنطقية إذا جاز أن نستعير وصف لايوس إيجري للفكرة الأساسية "التي ينبغي أن تتوفر لكل مسرحية جيدة، وينبغي كذلك أن تكون واضحة المعالم، سليمة التكوين"(١).

ويتضح هنا أن باكثير كان من أنصار استخدام القوة في نشر الدين والعقيدة؛ ولكن يُؤخذ عليه أنه لم يهتم لثقافة المتلقي في فهم تلك الجزئية، فالمتلقي العادي يفهم من ذلك أن الدين الإسلامي خاصة انتشر بحد السيف، كما اتضح من خلال المسرحية، في إشارته إلى السيد المسيح والرسول وذلك في الحلم الذي رآه "أخناتون" وقصه على زوجته "نفرتيتي"، وهو أنه رأى رجلين أحدهما: "جميل الوجه شديد الأدمة، تقطر جمته كالخارج من ديماس، يحمل في يمناه الفجر وهذي مصر تضيء بنوره!"(٢) هذا وصف عيسى بن مريم كما ورد في الإسراء والمعراج، والرجل الآخر: "بهي الطلعة، أبيض مسقي بالحمرة، أدعج في عينيه بريق، واسع المنكبين، قوي الذراعين، يحمل في يمناه الشمس، وهذه مصر

(١) مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير: دراسة نقدية، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٨٩.

تموج بأنوارها، وتفيض رويدًا رويدًا على الكون من أقصاه إلى أقصاه!". وهذه صفة النبي محمد كما وصفه الإمام علي – كرم الله وجهه– وقد كان باكثير دقيقًا حين وصف عيسى بن مريم على لسان أخناتون بأنه يحمل في يمناه الفجر، بينما الرسول يحمل في يمناه الشمس؛ "ذلك لأن الفجر ناتج عن ضوء الشمس، يأتي قبلها ليهيئ الناس لاستقبالها، وكذلك النصرانية ما هي إلا شعاع من نور الإسلام جاءت قبله لتهيئ الناس لاستقباله. وكذلك عندما تحدث عن نور الفجر، فذكر أن "مصر تضيء بنوره" فقط لكنه عندما ذكر أنوار الشمس، ذكر أن "مصر تموج بأنوارها، وتفيض رويدًا رويدًا على الكون من أقصاه إلى أقصاه"(١).

وفي ذلك إشارة إلى الدور الحضاري لمصر في ظل الإسلام، الذي لم يكن لها في ظل النصرانية، كما أن هذا الدين الذي يدعو إلى عبادة إله واحد لا آلهة متعددة؛ لا يمكن نشره إلا باستعمال السيف، وأن هذا لا يتنافي مع دعوة الحب والسلام، وهذا ما اقتنع به "أخناتون "في نهاية المسرحية حين قال: "الآن فهمت لماذا كان أخي حامل الشمس يحمل سيفًا في يسراه"(٢).

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٤٥.

فالمسرحية ترمز فى مضامينها الجزئية إلى أن استخدام السيف لنشر الدين ضرورة يجب أن يتوصل الإنسان إلى إدراكها دون وحي مباشر من الله، فإخناتون يمثّل العقيدة المسيحية التي تدعو إلى التسامح والحب، معتقدًا أنه ما دام الله قد أمر بالحب والتسامح، فمعنى هذا أنه لا ينهي عن استخدام القوة مع الذين لا ينفع معهم الحب والتسامح، وهذا خطأ في فهم العامة وليس في الديانة، حتى جاء الإسلام بتعاليم واضحة، ووحي مباشر من الله تعالى، أمر بضرورة الجهاد في آيات صريحة في القرآن الكريم، مثل قوله تعالى: "كتب عليكم القتال وهو كره لكم"(١).

وكأن باكثير يريد أن يقول: إن المسيحية والإسلام دين واحد، ولكن سوء فهم الناس للمسيحية وتحريفهم لها جعلهم يعتقدون خطأ باختلافها، وأن الإسلام بشموله وصراحة تعاليمه ووضوحها هو الدين الخاتم الشامل الناسخ لما قبله من شرائع سماوية، كالشمس التي أشرقت؛ فاستغنى الناس عن الشموع والمصابيح؛ وبهذا يكون باكثير قد جمع في مسرحيته التيارات المصرية المختلفة: الفرعونية، والمسيحية والإسلام، واستطاع ببراعة أدبية وحجج مقنعة أن يصهر التيارات الثلاثة في بوتقة واحدة، ويجعل الفرعونية والمسيحية – المتمثّلة في دعوة "إخناتون "السلمية– مقدمات وإرهاصات للحضارة

(١) القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية ٢١٦.

الخالدة والرسالة الخاتمة، وهى الإسلام، يؤكد ذلك دعاء "إخناتون "لربه قبل أن يموت:

"أي ربي وعدك لي أن تجعل مصر منار هداك تفيض النور على العالمين، بلسان أفصح من هذا، وبيان يخلد فيه كلامك في الآخرين!"(١). فإلصاق باكثير هنا للسيف مع سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم يجعل المتلقي يفهم من الوهلة الأولى أن الدين الإسلامي انتشر بالسيف والقوة ، وليس بالسلام والمحبة والدعوة الحسنة.

ولكن باكثير أراد أن يوصل فكرة الجهاد في الإسلام من خلال المسرحية مؤيدة بالحجة والدليل العلمي؛ غير أنه أخفق في إيصالها للمتلقي العادي بتلك الصورة، ومع التوغل والتعمّق في دراسة المسرحية، وفهم أحداثها، والاستيعاب لمرامي وتأويلات الحوار بها، ومراقبة حدة تصاعد الصراع بها؛ يتضح أن رؤية باكثير تلك قد تكون ردًّا على الذين يقولون: إنه ما دام الإسلام يقوم على مبدأ "لا إكراه في الدين"، فكيف يأمر بالقتال لنشر الدين؟ ويظهر ذلك أن "إخناتون" في أول الأمر رفض استخدام العنف ضد مناوئيه من الكهنة الذين قاوموا دعوته الجديدة، وحرّضوا الشعب ضده، وكذلك فعل أعداؤه في الشام؛ إذ طردوا الرسل الذين أرسلهم للتبشير بالدين الجديد، وهدموا المعابد التي أقاموها، وقد حاول كبير قادته "حور

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٤٧ –١٤٨.

محب" أن يقنعه أن استعمال السيف ضروري لنشر الدين؛ لأن الكهنة يقفون حائلًا بين الناس وقبول الدين الجديد؛ ولكن "إخناتون" لم يقتنع بكلام كبير القادة قائلًا له: إن الحرب لا تتفق مع دعوة الحب والسلام التي أمره الرب بها [١].

وقد أدّت سياسة إخناتون السلمية إلى أن تجرّأ عليه الكهنة؛ حتى إن عميد كهنة آمون أساء أدبه فيه، ووجّه إليه كلامًا جافًّا فيه تهديد ووعيد؛ لدرجة جعلت كبير القادة يفقد صوابه، ويهجم عليه بالسيف؛ لولا أن "أخناتون" حال بينهما[٢]. وحرض الكهنة الشعب على خلع طاعة "أخناتون"، والامتناع عن دفع الخراج، واستمالوا قادة الجيش إليهم؛ حتى ساءت أحوال الدولة، وجفت خزائنها، وتفرّق أتباع "أخناتون" عنه، واستولى الحيثيون على ولايته في الشام، وحين أصبح "أخناتون "على فراش الموت، تبيّن له خطأ تصوره، وأنه لا مناص من استخدام سيف العدل لتحطيم سيف الظلم، وقد برر الأديب ضرورة استخدام السيف بقوله على لسان "أخناتون" مخاطبًا ربه: "إن رحمتك العظمى رحمة الجراح، الذي يبتر العضو كي ينقذ الجسم من قرحة ساعية، حكمة غابت عني فانهار لها صرح أعمالي"[٣].

---

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٢٤.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٣٤.

(٣) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٦٢.

بعض الأنساق الثقافية في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي):

أولًا: نسق الشخصية:

عند دراسة الشخصية المسرحية – خاصة الشخصية التي صاغها وصوّرها باكثير في مسرحيته (إخناتون ونفرتيي)– لا بد من تعريف الشخصية المسرحية وأنواعها؛ حتي يتسنى دراسة الشخصية المسرحية عند باكثير، خاصة في مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي) دراسة ثقافية موضوعية؛ لاستخراج الأنساق الثقافية منها، التي تُعبّر عن ثقافة الكاتب، ومدى جدارته في صياغته نمط الشخصية وخصالها بما يتناسب مع هدفه من المسرحية، للوصول المقنع المؤثر في وجدان المتلقي / المشاهد، وفكره.

والمسرح بدون شخصية كالجسد بلا روح؛ إذ إنها الوقود المحرك لعمل المسرح، فالشخصية تتقمص الدور وتؤديه بطريقة تجعل المشاهدين يستجيبون لها،وربما توحدوا بها، وكأنهم شخصيات حقيقية وليسوا ممثلين، وهذا ما يُطلق عليه التشخيص: أي طريقة تأدية الممثل للشخصية، وذلك باعتماد أساليب يلجأ إليها. وتعدّ الشخصية من العناصر الأساسية المكوّنة للمسرحية، والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي؛ لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية،

وبما تظهر وبما تخفي، وبما تلبس، وما تشارك فيه من صراع، وبما تقدّمه من مشكلات تكون المادة الحيوية التي تقدم عليها المسرحية(١).

الشخصية في المسرحية: شأنها نفسه في القصة والرواية، وهي ضرورية لتجسيد الفعل أو الحدث؛ إذ إن الفعل لا يكون إلا بواسطة الشخصية، والشخصية هي صانعة الحدث(٢)، كما أن الفعل الذي يصدر منها هو الذي يحدد أبعادها (الجسمي، والنفسي، والاجتماعي). ويعرّف "إبراهيم حمادة" الشخصية الدرامية بقوله: "هو الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث، ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون هناك أيضًا رمز مجسد يلعب دورًا في القصة، كمنزل أو بستان أو نحوهما"(٣).

---

(١) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ١، عالم المعرفة، ١٩٨٠ص ٥٧.

(٢) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٢٤.

(٣) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١، ص ٨٥.

ومن هذا التعريف يتبين أن الشخصية المسرحية كائن بشري يُشار إليه في النص المسرحي المكتوب، ويجسّدها أشخاص على خشبة المسرح، وقد يتجاوز مفهوم الشخصية حدود الكائن البشري، حيث يمكن أن تشمل الأشياء المجردة، وتكون رمزًا له دور مؤثر في المسرحية ، كالمدينة مثلًا، أو المنزل، البستان...وتنمو الشخصية المسرحية وتتضح دلالتها وسماتها من خلال المواقف المتواترة والمتوترة في الصراع الذي تخوضه مع الشخصيات الأخرى. وقد يكون الصراع داخليًّا، فالصراع يؤدي دورًا مهمًّا في الكشف عن الشخصية(*)، حيث نتعرّف من خلاله على الشخصية المتميّزة عن الحياة الواقعية. وقد وضع "أرسطو" معايير لرسم الشخصية المسرحية، التي يجب على الكاتب المسرحي أن يدركها، ومنها:

أ- **الملاءمة**: أي أن تكون صفات الشخصية ملائمة لنوعها، فهناك صفات تلائم

وتختص بالرجال دون النساء، مثل: القوة والشجاعة...

ب- **التشابه**: أي أن هناك شخصيات تشبهها في الواقع، حيث يحاكيها الكاتب في

مسرحيته.

ج- **التناسق**: أي أن تكون الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها، حتى مع

وجود بعض الاختلافات في أفعالها، حيث يكون في هذا الاختلاف والتناقض، انسجام وتناسق يؤدي دورًا إيجابيًّا في المسرحية.

د- **التمرد** على صفاتها الغالبة: وهو ما يجعل الشخصية مرنة، حيث إن هناك شخصيات تتغلب في صفاتها حسب المواقف التي تفرضها، مثلًا البخيل يمكن في بعض المواقف أن يكون كريمًا [١].

ومن هنا يتبيّن أن الشخصيات هي المحرك الأول للحدث في المسرحية، حيث تُسهم في بناء هذا الحدث فتدير الحوار وتحرك الصراع، فلا وجود للمسرح بدون شخصيات.

أنواع الشخصيات:

من أهم أسس نجاح العمل المسرحي تقسيم الشخصيات وتحديد أنواعها، وتنقسم الشخصيات في المسرحية إلى: شخصيات أصلية ثابتة لا يستغنى عنها الحدث؛ لأنها جزء من تكوينه. وشخصيات ثانوية تقوم بأدوار عابرة غير مؤثرة، وإن تكن مطلوبة لتقوية عنصر الامكان ومشابهة واقع الحياة فهي على هامش المسرحية[٢].

---

(١) شكري عزيز ماضي، فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٢٨.

(٢) محمد عبد المنعم محمد: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، جامعة الأزهر، ط ١٩٧٨م، د.ت، ص ٧.

الشخصيات الرئيسة:

الغاية من المسرحية تجسيد الحياة الاجتماعية في منحى من مناحيها أو ملمح من ملامحها على نحو أعمق وأخصب؛ ومن هنا كان التشخيص محور التجربة الممسرحة، ولا شك أننا نبتهج كثيرًا حين ندرك بعمق أبعاد الشخوص؛ إذ إن هذه الأخيرة تتفوّق على الحياة الحقيقة في كونها تستطيع أن تجذبنا إلى عمق الإنسان ووعيه، ونحن حين نقرأ أو نشاهد المسرحية نهتم أكثر بالشخصيات المركّبة والمعقدة، وتعدّ الشخصية الرئيسة مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة (المتكاملة)، وغالبًا ما تتسم بالتعقيد بحيث يصعب رسمها، وهذا النوع من الشخصيات قد وُهب من القوة ما يجعلها تجسّد القضايا والمواقف بشكل مقنع. ويمكن للكاتب أن يعدّد الشخصيات المحورية، عبر استخدامه لشخصيتين أو أكثر، فالشخصيات الرئيسة هي التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر فيها وتتأثر بها بشكل أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية [١].

الشخصيات الثانوية:

هي التي تملأ عالم المسرحية، وعن طريقها تتكشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وقد تكون هذه الشخصيات العادية صديقة

(١) عبد القادر القط: فن كتابة المسرحية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٦.

للشخصية الرئيسة، وقد يكون منها ما يعلّق على الأحداث (وكانت هذه الوظيفة منوطة بالكورس في المسرح – الإغريقي – القديم) فتأتى هذه التعليقات مجسّدة للمعيار الأخلاقي السائد، ويعدّ هذا النوع مساعدًا للشخصية الرئيسة، وهى أقل ظهورًا، وتكون أدوراها مكملة للدور الرئيس الذي يقوم به البطل (١).

الشخصية المركبة:

تسمّى بالشخصية المنغلقة أو المستديرة، وهي مركبة من مجموعة السمات، وتبدو مكتملة التكوين ثابته على معتقدها وصفاتها بعكس الشخصية النامية غير منسجمة وليست مستقرة، ويصعب التنبؤ بمصيرها وهى تدهش القارئ بما لا يتوقعه (٢).

الشخصية النمطية:

هي الشخصية التي تتحقّق فيها صفات يُفترض أن تتحقّق عندما ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب، أو الحلاق، أو الخادم في المقهى، أو غير هؤلاء ممن نراهم في المسرحيات العربية. كما عرّفها

---

(١) عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ٢٠١١، ص ١٨١.

(٢) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٧، ص ٥٢.

بعضهم بأنها: "تلك التي لها وجه واحد يُعطي مظهرًا واحدًا يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حدٍّ بعيد، وتتحقّق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها"(١).

الشخصية الكاريكاتورية:

هي التي يركّز فيها المؤلف على رسم ملامحها، مهملًا بذلك كثيرًا من الجوانب التي تظل الشخصية من دونها كيانًا مفتعلًا غير مقنع؛ وهي بذلك تكون النموذج الذي لا يتغير ولا تتبدل سماته طوال النص، ويظل ثابتًا دون أن يتأثر بالمتغيّرات، وفي الوقت نفسه ليس له أي أثر مهما تغيرت الظروف المحيطة به(٢).

نسق الشخصية في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي):

فلقد قدّمت المسرحية أحاسيس متباينة وعواطف مضطربة وصراعات متعاقبة؛ بسبب التوتر والقلق الذي يدفع للبحث عن الخلاص، وهى معالجة جديدة قدّمها باكثير لعصر القلق في الزمن الفرعوني أيام "أخناتون "صاحب أول ثورة فكرية عرفها التاريخ، حيث أفصح الأديب عن شخصيات نزع عنها أقنعتها التاريخية،

---

(١) فتحية شبوبة: أبعاد الشخصية المسرحية في مسرحية هكذا لقى الله عمر، لعلي أحمد باكثير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، ٢٠١٥م، ص ١٧.

(٢) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٥-٢٦.

عارضًا لجوانبها الإنسانية وهمومها وما تضمر من خفايا؛ ليصبح تميّز الشخصية مرتبطًا بالتكوين الداخلي والنفسي والنوازع والأحاسيس والمشاعر الخاصة. وهو ما يظهره المقطع الذي يجمع بين "أخناتون" ووالدته الملكة تي، يحدثها عن زوجته الأولي "نادو":

"أخناتون: طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها وتقبّل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني.. وأسارقها الطرف.. حينًا فحينًا.. فألمح في شفتيها ارتعاش الصبي، وقد اختلس الحلوى في مخدع جدته الشمطاء، وفي عينيها اغتباط الطفل تملأ من ثدي أمه.. ثم يغزو التثاوب فاها الجميل.. ويلوذ النعاس بأهدابها.. فتميل إلى جنبي وتعود إلي نومها في طمأنينة وغراره "[1] ،وهذا المقطع الشعري في طاقته الايحائية والتصويرية يليق بالشاعر باكثير من جانب ، كما يليق بالملك الشاعر المتصوف من جانب آخر.

ومن خلال دراسة المسرحية يكتفي البحث بدراسة شخصية (إخناتون)، بصفته الشخصية الرئيسة التي تقوم عليها المسرحية، وهي المحرك الرئيس للأحداث. ويتبيّن من خلال المسرحية تصوّر باكثير لشخصية (إخناتون) بوصفها شخصية مثالية لا تشوبها شائبة يختلف عن طبيعة عصره في تصرفاته وصفاته، حيث صوّره بالمحب للعدل والمساواة، الذى يكره التعالي على الناس، المتواضع،

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٣٢.

المتسامح لحدود بعيدة فيما يخص شخصه. أراد باكثير أن يجسد فيه صفات الرسل والأنبياء، التي تختلف عن طبيعة عصره، وهي الصفات التي يرسل الله رسله من أجل غرسها في البشر، وهذا ما أراد باكثير أن يضعه في شخصية إخناتون ليصوّره بوصفه نبيًّا أو رسولًا (١) يتحلّى بكل الصفات الحسنة.

---

(١) الفرق بين النبي والرسول: الجواب: المشهور عند العلماء: أن النبي: هو الذي يوحى إليه بشرع، ولكن لا يُؤمر بتبليغ الناس، يوحى إليه يفعل كذا ويفعل كذا، يصلي كذا يصوم كذا؛ لكن لا يُؤمر بالتبليغ، فهذا يقال له: نبي. أما إذا أُمر بالتبليغ، فيبلغ الناس، ينذر الناس؛ صار نبيًّا رسولًا كنبينا محمد، ومثل: موسى، وعيسى، ونوح، وهود، وصالح، وغيرهم.

وقال قوم آخرون من أهل العلم: إن النبي هو الذي يُبعث بشريعة تابعة لغيره، تابعة لنبي قبله، يُقال له: نبي، أما إذا كان مستقلًا؛ فإنه يكون نبيًّا رسولًا، فالذين بُعثوا بعد موسى بشريعة التوراة يسمون أنبياء؛ لأنهم تابعون للتوراة؛ والصواب الأول أن الرسول هو الذي يُبعث ويؤمر بالتبليغ، وإن كان تابعًا لنبي قبله، كما جرى من داود وسليمان وغيرهم من الأنبياء بعد موسى، فإنهم دعوا إلى ما دعا إليه موسى وهم أنبياء ورسل، عليهم الصلاة والسلام.

فالرسول هو الذي يؤمر بالتبليغ مطلقًا، وإن كان تابعًا لنبي قبله، كمن كان على شريعة التوراة، والنبي هو الذي لا يُؤمر بالتبليغ، يُوحى إليه بصيام أو بصلاة أو نحو ذلك؛ لكنه لا يُؤمر بالتبليغ، لا يُقال له: بلغ=

ويتضح ذلك بإظهار باكثير لمبدأ المساواة بين الحاكم والمحكوم في كل تصرفات (إخناتون) الملك مع كل من يتعامل معهم من قادة وكهنة وخدم، فهو يتزوج من ابنة خادمه، ويعامل خدم قصره من الفلاحين معاملة الند للند؛ بل إنه ينادي على قادته وعامة الناس دائمًا بلفظ (يا أخي). وعندما يأتيه الكهنة الذين يكيدون له المكائد وهو يعلم بذلك، ويحرّضون الشعب عليه، يرحّب بهم قائلًا: "أهلًا بالإخوة"(١). ويجعل من مبدأ المساواة أساسًا من أسس دين التوحيد، الذي يدعو إليه، فهو يحدث أمه الملكة (تي) عن مبادئ دينه الجديد، وعما سيحدث في البلاد عندما ينتشر هذا الدين؛ إذ سيصبح الكل أخوة متحابين -حتى وإن اختلفت بلادهم- لأنهم يجمعهم دين واحد، يقول: "يوم لا يبغي المصري على السوري، ولا يزهو المصري على النوبي، وتلغي الحرب ليوم يغدو الناس جميعًا وهم أخوة آمنون"(٢).

=الناس. موقع ابن باز: الفرق بين النبي والرسول، مؤسسة الشيخ عبد العزيز بن باز الخيرية.

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٠٧.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١٠٨.

كما يظهر أيضًا في شخصية (إخناتون) رفضها لاستخدام قوة سلطتها وعدم التباهي بقوته بصفته حاكمًا لمصر وفرعونها الأوحد، فلم يدخله الغرور حتى في المواقف الصعبة، ويتضح ذلك عندما يجتمع مع الكهنة في محاولة لإقناعهم بالدخول في الدين الجديد، وهم يمدحونه مداهنة ويوضحون له أنه أصبح أفضل منهم؛ لأنه فرعون ونبي في الوقت ذاته، فيردّ عليهم مبينًا أنه عبد مثلهم، ولم يزده أنه فرعون شيئًا؛ لأن الأمر ليس له علاقة بالمناصب، إنما الأفضلية عند الله بالالتزام الديني للفرد: "ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه)[١].

ويستعين باكثير بالمبدأ الإسلامي الذي يؤكّد أن أفضلية الإنسان عند الله بالتقوى وليس بأي شيء آخر، وكل ذلك ليرسخ فكرة المساواة داخل عمله.

ويتضح تأثر باكثير بالدين الإسلامي والسُّنة النبوية بقوله: "ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه"[٢].

وهو اقتباس من الدين الإسلامي، الذي حثّ على هذا المعنى في أكثر من موضع، سواء من خلال القرآن الكريم؛

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٥.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٥.

حيث يقول الله عز وجل: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم)[١]. أو من خلال السُّنة النبوية: "لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى"[٢]. ولم يأخذ باكثير الكلمات الإسلامية نفسها المرتبطة بالدين الإسلامي للاستدلال بها على المعنى المقصود منه، وإنما استعاض عنها بكلمات أخرى من صنعه تؤدي المعنى المقصود نفسه، أو هدفه من النص؛ تمسكًا منه بروح العصر الذي جرت به أحداث المسرحية، وهو العصر الفرعوني وليس عصر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وإن نمّ ذلك على شيء فإنما ينمّ على ثقافة باكثير الواسعة، سواء كانت إسلامية أو ذات صلة بعلوم وثقافات أخرى، مع تمكّنه من اللغة العربية ومصطلحاتها.

وأراد باكثير أن يعلّل سبب تلك الصفات الحسنة بإخناتون، فجاء بالمثل الآتي في المسرحية: "هذا الصل لمن تلك الأفعي" وهو مثل يشبه المثل الذي يقول: "هذا الشبل من ذاك الأسد"، فوظّف المثل على لسان إحدى شخصياتها، وهو الكاهن "جابي" في حديثه عن إخناتون، وأراد باكثير من توظيفه للمثل في هذا المقام، أن يفصح

(١) القرآن الكريم: سورة الحجرات، الآية ١٣.

(٢) الألباني: صحيح الألباني، باب شرح الطحاوية، رقم ٣٦١.

عن حال شخصية هذا الفرعون، وأن يعلّل سلوكها، هو في قوته ودهائه يشبه والده:

"جابي: لا أري فيما قال سيدنا بدعًا، إن هذا الصل لمن تلك الأفعي!

راني: عجبًا لك يا صاحبي ! ما أصدق تشبيهك! إنه يشبه الصل يا قوم حقًّا .

سادي: كيف ذلك؟

راني: أليس صغير الجسم كبير الهامة؟ زوروني إن شئتم لتروا من هذا الصل ضروبا لدي"(١).

كما يظهر اهتمام باكثير بالنظرة الدونية التي كانت تنظرها الطبقات الراقية إلى الفلاح، إذ نراه أوجد تلك الصفة في محاولة منهم إلى التنويه إليها من خلال إيجادها كأحد صفات الفرعون (إخناتون)، وتظهر في حوار مطول بينه وبين الكهنة، يعترض على كلام عميد كهنة آمون، الذي صرّح فيه أنه أفضل من (ماي) خادم (إخناتون)؛ لأن (ماي) من طبقة الفلاحين، في حين أن عميد آمون من طبقة الكهنة، التي ترى في نفسها أنها أفضل من سائر فئات الشعب؛ فيرفض إخناتون هذه النظرة الطبقية، ويؤكد (لعميد آمون) أنه لا فرق بين الفلاح والكاهن، أو حتي بين الفرعون والفلاح، فالناس جميعًا سواء أمام الرب، لا فرق بينهم إلا بالتقوى(٢).

---

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٢٧-٢٨.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٧، ١١٩.

ضمّن باكثير مسرحيته رؤية جديدة لتاريخ حياة أحد فراعنة مصر "إخناتون"، تتفق مع مضمون المسرحية تقليدًا مميزًا لكل أعماله؛ إذ إن محور المسرحية الفكري يدور حول معاني الآية الكريمة التي تصدّرت المسرحية، سواء كانت من التاريخ الإسلامي أو من غير الإسلامي، أو من الحياة المعاصرة؛ إذ يطرح باكثير احتمال أن يكون "إخناتون رسولاً" من الرسل الذين لم يتعرّض القرآن لذكرهم، الذين أتوا رغم ذلك وأدوا واجبهم في تبليغ الدعوة دون أن نعرف عنهم شيئًا. وقد حاول باكثير أن يفسّر سيرة حياة "إخناتون" تفسيرًا إسلاميًّا، دون أن يرد في العمل الذي تدور أحداثه في إطارها التاريخي قبل الإسلام أي إشارة مباشرة للإسلام، إلا المعني الذي يخرج به القارئ والمتوافق مع الآية الكريمة، فنجد الأديب قد فسّر حياة الملك الفرعوني "إخناتون"، الذي دعا إلى التوحيد وعبادة إله واحد في ضوء هذه الآية الكريمة التي صدّر بها مسرحيته، قال تعالي: (ورسلًا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلًا لم نقصصهم عليك)[1] كما سبقت الإشارة.

ويلاحظ أن باكثير أجاد استخدام الشخصية في مسرحيته، واستطاع أن يظهر الشخصية بما تحمله من قيم وما تعبر عنه من دلالات، وما تشير إليه من سياق إنساني، ووضعها بجانب

(١) القرآن الكريم: سورة النساء، الآية ١٦٤.

كل ذلك في سياق عصرها، تأهيلًا للقيام بدورها والمطلوب منها لإيصال الفكرة للمتلقي؛ لأن الشخصية بالنسبة له تعدُّ مرآة لعصرها، قادرة على أن تكون مجالًا للرمز عبر ربطها بعصر المتلقي /المشاهد، ليرسّخ من خلالها قيمة من القيم الإنسانية العامة، وهكذا نلمس مقدار الثراء الدلالي والرمزي الذي حقّقه توظيف باكثير للشخصيات التاريخية.

ثانيًا: نسق الحوار في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي):

الحوار أداة الكاتب في تشكيل المسرحية وتنمية الحكاية في داخلها، بتراتب مشاهدها أو فصولها، فهو الذي يعرض الحوادث ويوجد الشخصيات، ويقيم بناء المسرحية من مبدئها إلى ختامها. و"الحوار أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، ويعدّ هو الخصيصة التي تميّز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح". ويعتمد التأليف المسرحي اعتمادًا كليًّا على الحوار، كما أنه أوضح جزء في العمل الدرامي، حيث يُعبّر به الكاتب عن فكرته وأحداث مسرحيته، و"الحوار الجيد هو الذي تدلّ عليه كلمة على معنى يكشف حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرًا دقيقًا لا مبالغة فيه... لأنه

الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"(١). فهو الذي "يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده"(٢).

ويُسهم الحوار في تطوير الحركة والحدث، حيث ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمّقه، ويدفعه إلى التأزم، كما أنه يعطي الفعل المسرحي قيمته، إذ يرافقه شارحًا، أو يسبقه ممهدًا، أو يتبعه مفسرًا(٣). ويُعبّر أيضًا "عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية"(٤). وبهذه الجوانب التي يعبر عنها الحوار فإنه يُسهم في تصوير الشخصيات، حيث نتعرف بواسطته على أفكار الشخصية

---

(١) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط ١، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٧. ص٢٨.

(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص ٨١.

(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص ٦٥٩.

(٤) محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ط ١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص ٦٨.

وعواطفها وثقافتها، كما يكشف عن "الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانبًا من الماضي؛ ولكنه يتجه أساسًا إلى المستقبل، فالحوار لا بد وأن يؤدي دائمًا إلى مزيد من التطور في الحدث"(١).

أنواع الحوار ووظائفه:

[١] **الديالوج (الثنائية)**: صوت إرادتين بشريتين متعارضتين: أي كلام متبادل بين اثنين.

[٢] **المونولوج (المناجاة)**: صوت الشعور والوعي في داخل شخصية واحدة، وهو محادثة النفس.

[٣] **الجوقة (الجماعة)**: صوت الرأي العام أو ضمير الطبقة أو الأمة(٢)، وهو مصطلح يوناني قديم يعني (الكورس)، وهو مجموعة من المغنين والراقصين يشتركون في الاحتفالات الدينية وفي تمثيل الدراما. وكان للجوقة دور

(١) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص ٥٠.

(٢) سلامة أبو الحسن، الظاهرة الدرامية والملحمية، الإسكندرية، ط١،٢٠٠٤م، ص ٣٢١.

التعليق على أفعال الشخصيات، كما تفسر للمشاهدين دلالة الأحداث المسرحية، وعملها هذا عبارة عن حوار(١).

خصائص الحوار المسرحي:

[١] **التركيز والإيجاز**: نظرًا لارتباط العمل المسرحي بالمتلقي، وما يحمله النص من دلالات وطبائع تتسم بها الشخصيات. يُستحسن أن يكون "الحوار في المسرح موجزًا مركزًا؛ لأن الكاتب المسرحي مطالب بملء ذلك الحيز الزماني الضيق؛ بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع يقوم على اللمحة الدالة، والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة"، وكل الرموز والإيماءات والكلمات التي يحملها الحوار بشكل موجز، ومركز لها معنى ورسالة في النص (٢).

[٢] **مناسبة الحوار للشخصية المسرحية**: من بين شروط الحوار أن يتلاءم مع الشخصية، "ويكون صادقًا موضوعيًّا: أي يلتزم فيه الكاتب حدود شخصيته، المرسومة، فلا ينطقها بما لا يتلاءم معها... كما يحذر فيه من الأسلوب الخطابي الجاف الذي يجمد الممثلين على المسرح... أن يكون الحوار متفقا ومنطق الشخصية،

---

(١) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية، تونس، دط، ١٩٨٦، ص ١.

(٢) رابح دياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، ص ١٠٨.

ومسايرًا لمستواها الفعلي"، فمستوى الشخصية المثقّفة لا يتلاءم مع الشخصية الأمية على سبيل المثال [١].

[٣] **مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:** لكل مسرحية لغة خاصة بها وتتلائم موضوعها، فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب المسرحية ذات الموضوع الواقعي (الاجتماعي)، ولغة المأساة تختلف عن الكوميديا أو المهزلة، وكذا الاختلاف حسب العصور، فالجاهلي يختلف مستوى تخاطبه ومعجم مفرداته عن شخص يعيش زماننا ويسعى بيننا عن العصر الحديث.

[٤] **الحوار مساعد للممثّل على ضبط الإيقاع:** يجب أن يكون الحوار ذا إيقاع، فالجملة التي ليس فيها إيقاع موسيقي مناسب يستكمل المعنى ويتوافق والدوافع والحركات لا تفتن المتفرج أو القارئ، وإذا لم يحفل الحوار بالموسيقى الداخلية الخفية؛ فإن المتفرج يضيق بسماع النغمة الواحدة مهما برع الممثل في أدائه، وما على الكاتب إلا مراعاة الكلمات وحروفها ومدلولاتها وانسجامها في الجملة، من حيث: التراكيب اللغوية والبنية الصرفية والتشكيل

(١) عيسى عمراني: المسرح المدرسي، دار الهدي، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ٦٥.

الإيقاعي؛ لإيجاد صوت أو حركة موسيقية على مستوى النص والعرض المسرحي (١).

نسق الحوار في مسرحية إخناتون ونفرتيتي:

صاغ باكثير الحوار في المسرحية بالشعر المرسل ــ كما أسماه في المقدمة ــ أو الشعر الحر كما شاعت التسمية فيما بعد؛ وبذلك تعد هذه المسرحية أول مسرحية عربية تؤلف بالشعر الحر، بل أول تجربة شعرية فيه، وذكر الكاتب "إبراهيم عبد القادر المازني" في تقدمته للمسرحية أن باكثير قد وُفّق في اختياره لهذا النمط من الشعر؛ لأنه يصلح للشعر التمثيلي، حيث "يسهل وروده على الأذن، ويطّرد فيه الكلام اطراد النثر"(٢).

ويتميّز الحوار بالسهولة والسلاسة والتدفق، ولا يظهر فيه أي تكلف؛ بل إن القارئ قد لا يدرك أن هذا شعر موزون ــ كما عبر المازني في المقدمة ــ وقد استطاع الحوار أن يكشف عن صفات كل شخصية، وأن يجعل الأحداث تنمو وتتطور، ومن الأمثلة على تصوير الحوار لصفات "إخناتون" حواره مع كبير القادة "حور

(١) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، ٢٠٠٣، ص ٥٠ــ ٥١.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٨.

محب"، حيث يبدو فيه "إخناتون" فصيحًا قوي الحجة ، وذلك حين حاول "حور محب" إقناعه باستخدام السيف:

"حور محب: مولاي ! لعل الرب اصطفى فرعون رسولًا له أن كان أخا سلطان يمكنه أن ينشر في الأرض دينه.

إخناتون: ما فتئت تغني بلحنك يا حور محب! بل كان اصطفاني رسولًا له ليري الناس بينهمو فرعونًا أخا سلطان يعف عن الحرب والبغي والعدوان، ويدعو إلى السلم والحب والإحسان"[(١)].

وتظهر شاعرية باكثير في عدة حوارات، ومنها:

غرام الأمير الشاب (إخناتون) بزوجته الجميلة، فأشبع الحوار وصفًا للقبل، كما لم يضنّ على المشاهد بالاستمتاع بمشاهدة عدد آخر منها، وهذه القبل "شرعية"؛ لأنها بين زوجين! ولكن هل يكون إعلانها "شرعيًّا" بالدرجة نفسها؟! من حق الشاعر أن يبرز طبائع شخصياته، كما أن من حق الأمير الشاب أن يبكي زوجته (تادو) التي فقدها بالموت[(٢)]، يصف الأمير لهفته عند عودة زوجته تادو من زيارة أبيها وقد غابت شهرًا:

---

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص١١٢.

(٢) محمد حسن عبد الله: باكثير رائد المسرح الإسلامي بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، بحث غير منشور، مرجع سابق، ص٩- ١٦.

فطفت أقبلها قبلات الشهر الذي
غابته بأيامه ولياليه، في
ثغرها المعسول اللذيذ، وفي وجنتيها الموردتين
وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت
تعد علي، وكنت أغالطها في الحساب(١) .
ويعبر الأمير عن شغف تادو به:
طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عينيّ في رفق حتى لا توقظني
وأسارقها الطرف حينًا فحينًا، فألمح في
شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها
اغتباط الطفل تملّأ من ثدي أمه (٢).

بلغت شاعرية باكثير ذروتها، ويحتل عن جدارة مكانة راقية بين شعراء الغزل، كما يحتل المكان نفسه بين شعراء المسرح؛ لأن المشهد مروي في سياق التذكّر والحنين المتحسر، من ثم جمع في توازن دقيق بين حسية الاشتهاء وشفافية الشعور، ثم يأتي المشبه به ووجه الشبه الممتد (التمثيلي)، مستمدًا من تجربة باكثير في بيت

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٤٠-٤١.
(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٤٢.

نشأته ورعاية جدته، فهذه الحلوى المختلسة من مخدع الجدة الشمطاء لا تعرفها القصور الملكية منذ عرف النظام الاجتماعي القصور الملكية؛ وبذلك وضع ممارساته هو في بؤرة الصورة، واحتفظ بالإطار الخارجي لممارسة الأمير العاشق. أما إشارات التقبيل التي تنتشر في سياق المشاهد فتجري أمام الجمهور، فتبدأها الملكة الأم (تي) التي تعاتب زوجها (أمنوفيس) وقد وصفته بأنه "زير نساء"، فألقى اللوم عليها، بأنها توهمت أنه دخل طور الشيخوخة، وينهض ليبرهن على عكس ذلك [١]، فيقول للملكة:

كلا يا روحي! إن شبابي لم يمت

إنه نائم لا توقظه إلا شفتاك

(يقبلها) [٢].

وبقدر ما تبدو "كلا يا روحي" مأنوسة شعبيًّا، وكان لهذا الملك كما كان لابنه أمنوفيس (إخناتون) تلك الميول الشعبية كذلك؛ فإن التعبير المباشر في الإشارة إلى شفتيها، ثم القبلة ما يهبط بالرفعة الملكية، ولا يندمج مع النزعة الشعبية. وقد تكررت القبل مقرونة بالضم (ص٨٨، ٩٠)؛ ولكن هذا المشهد الحواري الذي ينفرد

---

(١) محمد حسن عبدالله: باكثير رائد المسرح الإسلامي بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، بحث غير منشور، مرجع سابق، ص٩- ١٦.

(٢) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٤٧.

بخصوصية تخرج به عن النسق المألوف، بخاصة في مسرحية بطلها (إخناتون) – أحد السابقين إلى عقيدة التوحيد– هذا المشهد يستحق أن نستعيد صياغته بإيقاعه الصوتي والحركي الفريد، ثم برسم معالم المشهد الغزلي بين الزوجين، وقد اقترب الفجر فعزم إخناتون على الخروج إلى الحديقة لمشاهدة إشراقة آتون، ورغب في صحبة نفرتيتي؛ ولكنها تظاهرت بالنوم:

(يقبلها برفق) تيتي! (لا تجيب فيقبلها ثانية وثالثة) تيتي! قومي تيتي! آن وقت التهجد يا روحي. تيتي! (يقبلها)

(لا تجيب وتغطي وجهها بالملاءة)

قومي تمتع بهذا الهواء العليل

وهذا السكون الجميل

قومي نخرج للبحيرة حيث البدر يطالعنا

والنجوم تناغينا في السماء وفي صفحات الماء،

وظلال النخيل على الماء ساكنة في خشوع الصلاة !

قومي يا روحي! أمتعبة أنت؟ نامي إذاً

بسلام: سأخرج وحدي وحالاً أعود إليك.

(يقبلها من فوق الملاءة ويهم بالخروج)

نفرتيتي: أوتاركُني وحدي أنت إخناتون؟

ستضيع عليك الجوهرة الغالية!

بئس حارسها أنت!

إخناتون: (يندفع نحوها بقوة فيحتضنها)

ويلٌ لك! هل كنت يقظى؟ ظننتك نائمة يا حياتي،

أكنت سمعت حديثي؟

نفرتيتي: (ضاحكة) أجل قد سمعت حديثك كله،

ورأيتك تلثم ما بين عيني كالمختلس،

وطفقت أسارقك النظرات ولم تفطن

لي فما أغفلك!

(تلمس ذقنه بسبابتها)

سأعود الآن إلى نومي (تنام)

إخناتون: لأعود إلى تقبيلك هه؟ كلا كلا ! لن أقبلك الآن. .

نفرتيتي: لا تقبلني – من قال لك افعل ذلك؟

ما فائدتي أنا من هذي القبلات؟

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

إخناتون: (يقبلها في فمها)

ها قبلت فاك، فما أنت فاعلة بي؟

(لا تتحرك. . يقبّلها أيضاً)

ها قبلت فاك، فما أنت بي صانعة؟

نفرتيتي: (تتثاءب) ما شعرت بها، إني نائمة.

إخناتون: لكن النائم لا يتكلم. .

نفرتيتي: لكن الحالم قد يتكلم.

إخناتون: هل أنت إذاً حالمة؟

نفرتيتي: طبعًا . .

إخناتون: ماذا تحلمين؟

نفرتيتي: أن إخناتون يقبلني في فمي.

إخناتون: ثم ماذا ؟

نفرتيتي: فعاقبته!

إخناتون: بم عاقبته؟

نفرتيتي: قبَّلت فمه!

إخناتون: كيف قبلته؟

نفرتيتي: (تنهض فتقبله) هكذا.

إخناتون: هكذا ؟ زيديني إذاً من عقابك يا روحي، ما أحلى هذا العقاب! (١)

ربما يكون التجاوز الوحيد في هذا الاقتباس مناداة الملك للملكة مختصرًا اسمها إلى "تيتي" – وهو اسم شائع بين الطبقات الوسطى في مصر زمن كتابة المسرحية – ولكن هذا المقطع لا يختصر اسم "نفرتيتي". أما المشهد في جملته، فقد رسم بحرفية عالية من منظور الغزل المتدافع من عاطفة متوحدة (العشق المتوحد وصف للعشق

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ٦٥-٦٧.

العذري: أي أنه مكتف بها عن جميع النساء)، فهذا المشهد مقنع بذاته، ولذاته، مشبع بديناميكيته وتدافع لحظاته ورغباته.

كما يظهر من خلال الحوار في المسرحية ظهور المعجم القرآني بغزارة؛ ليمنح الحوار المسرحي مستواه الروحي السامي المحكم، ويتجلى في تصريف كلمة (عجاب) مثلا، أو بناء جملة. ويمكن تلمّس هذا الجانب واستخلاص ما يدل عليه تجاه العبارة على امتداد المسرحية، ومن المثير حقًّا أن في هذه المسرحية نفسها مفردات وعبارات غير مسرحية بالمرة، ويمكن أن تفسد هذا الجو الروحي (العشقي) في المسرحية على امتدادها، مثل: الحوباء، والداء العقام، والطليح، والرعبوب القصيرة، والبشام، وغيرها(١).

وفي النهاية يتضح أن باكثير صدّر حواراته في مسرحيته (إخناتـــون ونفرتيتـــي) عن رؤية تاريخية متكاملة ومتميزة من حيث بعدها الفكري وأدائها الفني، وكان عماد هذه المسرحية إيمانًا قويًّا بأهمية ما يكتنزه تراثنا التاريخي من رصيد غني بالصور المشرقة، التي من شأن إعادة تدبرها، والتأمل فيما تعكسه من قيم ومثل أن يُسهم في إعادة بناء واقعنا الراهن، ويسمو بإدراكه، ووسائله التعبيرية.

---

(١) محمد حسن عبدالله: باكثير رائد المسرح الإسلامي بين النزعة الإنســانية والمطالب الدرامية، بحث غير منشور، مرجع سابق، ص٩- ١٦.

وهذا الموقف الإيجابي من الرصيد التاريخي يدفعه نحو العمل على كتابة الحوار ممتلئًا بمعطيات التاريخ وتوظيفها بشكل فني؛ بغية إيصال خطاب تحفيزي على التغيير نحو الأفضل، خاصة في مواجهة كيد الخصوم والأعداء المتربصين بالأمة عبر الأزمان، وقد كان من العرف لدى الكثير من نقاد المسرحية التاريخية عملية الإسقاط الفني لقضايا الحاضر على الماضي؛ إذ سرعان ما سيتحوّل التاريخ في أعمال باكثير إلى عامل بناء إيجابي يدفع الذات نحو التفكير في التغيير وتغيير الواقع المتردي نحو آفاق العدالة والتحرر.

وكان حوار باكثير في مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي) يدعو إلى ضرورة حسن استيعاب حقيقة العلاقة التي تربط التاريخ بالحاضر، وعدم التعسف في تقييد الكاتب بحقائق التاريخ، ومطالبته بالتزامها وعدم الخروج عليها، ما دام لا يكتب بحثًا تاريخيًّا، وإنما يصنع عملًا فنيًّا يسعى إلى فكرة جيدة ترتبط بعصره ولا ترتبط بالتاريخ، وما الرجوع إلى التاريخ إلا وسيلة للتعبير عنها، حيث يقول باكثير: «إن الكاتب إذ يتناول موضوعًا تاريخيًّا، لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث، فتلك مهمة المؤرخ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك اللقطة من التاريخ عالمًا جديدًا فيه الأحداث، وتتصرّف فيه الأشخاص، وتتعقّد فيه المشكلات، وتصدر عنه النتائج، لا كما

أثبتته سجلات التاريخ(١)؛ بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلها على ضوء معرفة ذلك العصر على وجه خاص، وخبرته بالحياة على وجه عام، مستهدفًا في ذلك كله بالهدف الذي يرمى إليه، والرسالة التي يريد أداءها»(٢).

والمتأمل في الإبداع المسرحي لباكثير من منظور الحوار، يقف عند محاولة جادة للكاتب في ترجمة هذا الموقف الفني المرن من الحدث التاريخي، وإعادة صياغة التاريخ صياغة جديدة لا تتقيّد بالاستنساخ الحرفي لأحداثه؛ بل يستوحي هذه الأحداث استيحاءً ، وينطلق منها في حرية كاملة، فيعدل فيها ويضيف، ويقدّم تاريخًا جديدًا يقدّم أفكارًا عملية، ويسقط عليه قضية مستمدة من الحاضر، وهذا ما دفعه في كتابة الحوار إلى اتباع طريقة الانتقاء الذكي للحوار، الذي يتوافق مع الأحداث والشخصيات، إضافة إلى التحليل والتفسير، تحليل الأحداث وفكر وسلوكيات الشخصيات ونفسيتها بشكل يضفي حيوية جديدة على الأحداث التاريخية.

---

(١) وهنا نتذكر عبارة "لاسكندر ديماس (الابن) الذى صنع روايات تاريخية فائقه ،تقول عبارته:التاريخ ؟ من يعرفه ؟ ما التاريخ إلا مشجب أعلق عليه لوحاتى"، ينظر محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٠م، ص١٤٨

(٢) على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصدر سابق، ص ٧٣.

ثالثًا: نسق الصراع في مسرحية إخناتون ونفرتيتي:

تقوم المسرحية في أساسها على الصراع؛ لأنه "روح المسرحية، وهو من العناصر التي تميّز المسرحية عن غيرها من الفنون، وهو الذي يولّد الحركة وينمّي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية، ويضفي على الشخصيات وجودًا مسرحيًّا متميزًا، وهو مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين"(١). كما أن الصراع يرتبط بالحوار، فالحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والصراع هو المظهر المعنوي لها.

كما أنه قوام البناء الدرامي للمسرحية، ومن أهم العناصر فيها، حيث يستمد قوته من مقدار التباعد بين موقفين أو فكرتين أو قوتين متعارضتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان متقاربتين؛ كان الصراع قويًّا. والمسرحية الناجحة هي التي يكون فيها الصراع سببًا في الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه، ومن ثمّ تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذي توجده الشخصيات مدفوعة برغبتها في الوصول إلى الهدف العام، وهو ما يعرف بالصراع الصاعد.

---

(١) شكري عزيز ماضي: فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٣٠.

وهناك عدة أنواع للصراع منها:

أ- **الصراع الخارجي:** أي الذي يحدث بين الشخصيات في المسرحية، ويتجلى في

الحركة والحوار والفعل، ويكون بفعل قوى خارجية، وهذا ما نجده في المسرحية اليونانية القديمة، حيث ساد فيها هذا النوع من الصراع: أي الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته، كأن تكون شخصية أخرى، أو قوة غيبية كالقدر أو الزمن، مثل مسرحية " أوديب ملكا لسوفوكليس"، حيث يجري فيها الصراع بين أوديب والقدر الذي يلاحقه.

ب-**الصراع الداخلي:** وسمّي بالداخلي؛ لأنه يحدث داخل الشخصية المسرحية: أي بين الشخص ونفسه، ويقوم بين إرادتين، كالصراع بين العقل و الواجب أو الضمير والعاطفة من جهة أخرى، أو الصراع بين الخير والشر.

"وليست المشكلة دائمًا بين الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ومن ثم يرتبط

المسرح بالحياة أشد الارتباط؛ لأنه يتصل اتصالًا مباشرًا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثّل في النفس الإنسانية"(١).

و"الدراما فن أدائي في المقام الأول، والصراع يمثّل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"(٢). والصراع الدرامي هو العنصر الذي يتسم بالتشويق، الذي يشد المتفرجين في مقاعدهم طول مدة العرض، حيث يثيرهم ويشد انتباههم، "فالعرض المسرحي بصفة عامة يصوّر أو يقدّم صراعًا، أو خطًّا عامًّا للصراع بين إرادتين، تحاول إحداهما هزيمة الأخرى"(٣).وفرض إرادتها أو مقولتها.

والصراع الدرامي مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصارعهما عبر الحدث الدرامي، ويتفق الدارسون على أن الصراع الدرامي من أهم عوامل تماسك بنية النص المسرحي، وتحريك أحداثه، وإثارة تشويق المتفرج.

---

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط ٨، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٤٤.

(٢) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص ١٠٥

(٣) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص ١١٤.

نسق الصراع في المسرحية:

هناك عدة صراعات في المسرحية فأولها:

الصراع الذي يدور بين رغبة "إخناتون" في نشر دعوته الجديدة بين الناس سلمًا؛ لأن دعوته إنما تقوم على الحب والسلام، ورغبته في استخدام السيف ضد الكهنة الذين وقفوا له بالمرصاد، وحرضوا الشعب ضده، ويتجلّى الصراع في فكرة رئيسة يدور حولها، ألا وهي فكرة الجهاد في الإسلام، وهذا ما يظهره الحوار الذي دار بينه وبين كبيرة قادته "حور محب":

"حور محب": مرني أذهب بجميسي إلى سوريا، فأؤدب فيها الطغاة، وأنجد فيها الولاة، وأصلح فيها الأمور، وأمنع عنها الحيثين، وأضرب سدًّا منيعًا دون إغاراتهم، يقبعون به في دارهم الأولى أبدًا، ثم أرسل رسلًا في إثري ليبثوا فيهم تعاليمك العليا يدخلون في دينك أفواجًا .

إخناتون: ليس في دين الرب إكراه يا حور محب.

حور محب: بالحجة والبرهان؟

إخناتون: أجل، بالحجة والبرهان.

حور محب: حتى هذا يا مولاي لن يتحقّق إلا بحفظ الأمن، ولن يتسنى حفظ الأمن بغير الضرب على أيدى العابثين!

إخناتون: كيف أدعو لدين الحب ودين السلام وأعمل سيفي فيهم؟[1]

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٠-١١١.

والنوع الثاني من الصراع: الصراع الخاص الفردي الذي يضطرم في أعماق الملكة "تي" بين الضمير وشعور الغيرة من زوجة ابنها "نفرتيتي"، وصراع آخر تضطرم به أعماق نفرتيتي بين حبها لإخناتون وغيرتها من طيف زوجه الأولى "تادو"، وذكرياتها التي تلاحقها في كل لحظة وفي كل مكان، وإن كان الكاتب ينتصر للضمير على مشاعر الغيرة في أعماق الملكة "تي"، فإن الصراع يظلّ في أعماق نفرتيتي دون أن يحسمه الكاتب حتى نهاية المسرحية(١).

أما النوع الثالث من الصراع، والذي تدور حوله أحداث المسرحية فالصراع بين (إخناتون) و(كهنة معبد آمون ومن تبعهم)، وتصاعد الصراع بينهم، خاصة بعد أن محا إخناتون اسم آمون من المعابد، واستولى على أوقافه لينفقها في مجد إلهه الذي آمن به "آتون"؛ حتى تصل حدة الصراع بين الملك والكهنة في عدم احترامهم له، ومحاولتهم قتله، كما يظهر من خلال الحوار:

عميد آمون: هل حاجتنا عند مولاي مقضية؟

إخناتون: لا شك ـ إذا لم تخالف إرادة ربي!

(١) مديحه عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير: دراسة نقدية، مرجع سابق، ص ٦٥.

عميد آمون: إنا جئنا من شتى أنحاء مملكة الشمس راجين مولانا عفوه عنا ورضاه، أردد أوقاف آمون إلينا، ولا تمسس أوقاف الآلهة الآخرين وتطول علينا، نكن لنداك من الشاكرين.

إخناتون: اطلبوا من مالي ما شئتم أعطكم، أما ما ليس بملكي فلا!

تلك أموال للعبادة وهي حرام لغير الرب الحق آتون.

عميد آمون: إنها أموال آمون، وكهانه القيّمون عليها .

إخناتون: لا وجود اليوم لشيء يسمّى آمون!

عميد آمون: هو رب أبيك وجدك من قبله وأبيه وأسلافك الأولين

الغر الميامين أبناء الشمس الأكرمين [1].

.....

عميد آمون: الفلاح إنسان مثلي؟

إخناتون: بل أنفع للناس من كاهن مثلك.

عميد آمون: بل من فرعون مثلك يا مولاي!

حور محب: (يسل سيفه) .

اصمت يا كلب، وإلا أغمدت هذا في صدرك!

إخناتون: دعه يا صاحبي. . إنه لم يقل إلا حقًا !

قد يكون الفلاح أنفع للناس من فرعون!

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٦.

عميد آمون: اسخر ما شئت!

إخناتون: كلا.. إني ما أسخر.. هذا عين الحق.

عميد آمون: (ينهض) هيا يا رفاق بنا هيا نبرح هذا القصر المغضوب على أهله وعليه (١).

بهذا المشهد يبلغ صراع كهنة آمون ،والفرعون (العائش في الحقيقة) أعلى ذراه ،فلا يبقى إلا الصدام الفعلي بين الفريقين صداماً/ صراعاً / مواجهة بالسلاح أو بالتآمر الماحق ، لا يتوقف إلا بإزالة أحد الطرفين عن موقعه ،أو – وهذه نهاية محتملة تاريخا وواقعا – أن يتدخل القدر ، فيظهر عنصر كان متوقعا، ولكنه غائب أو غير واضح الخطر عند طرفي الصراع، غير أن هذا (غير المتوقع) هو الذي يفرض حضوره على المشاهد الختامية، لينهي الصراع .. وتنتهي المسرحية (على الخشبة) ينتهي العرض، ليبدأ عرض آخر في مخيلة جمهور المشاهدة، وهذه المسرحية المستأنفة في خيال/ ذاكرة كل مشاهد، تخرج عن حدود النقد الثقافي، لتبدأ مرة أخرى على مشارف " نظرية التلقي "، ولهذ حديث آخر.

(١) باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مصدر سابق، ص ١١٩-١٢٠.

الخـاتمـــة

دراسة النقد الثقافي وتطبيقه على مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) لعلي أحمد باكثير مجال واسع ومتشعب للدراسة بعدة مناهج وآليات، وعلى الباحث أن يحفر ويتعمّق للبحث في ثقافة الكاتب؛ ليعلل من خلال ثقافته عن سبب اختياره للمسرحية، وأهدافه من وراء كتابتها، والفئة التي يخاطبها في مسرحيته، والأنساق الثقافية التي شكلت الدوافع المؤثرة في حكاية المسرحية، واختيار شخصياتها، وتحديد علاقتها السلوكية والخلقية، التي تدلّ على ثقافة الكاتب، وصولًا إلى عدة نتائج أسفرت عنها الدراسة، وهي:

[١] اعتمد باكثير في مسرحيته على التراث التاريخي بمفرداته، وتراكيبه، وقصصه، وأحداثه، وشخصياته ومعاركه، وأماكنه التاريخية.

[٢] لم يكن اختياره للتراث التاريخي – خاصة الفرعوني– في المسرحية اختيار مصادفة، وإنما كان اختيارًا مقصودًا تتحقق به أهداف مختلفة: سياسية، واجتماعية، وفكرية، وفنية.

[٣] تبيّن أن أكثر أنواع التراث التي يهتم بها باكثير في مسرحياته التراث التاريخي بعد التراث الديني، وأكثر ما تمثّل في الشخصيات التاريخية التي لازمتها الأحداث والمعارك التاريخية، كما تمثّلت في الأماكن التاريخية الأثرية، وتعدّ وظائف استخدام هذا

النوع من التراث في نصوصه المسرحية ما بين العودة إلى أمجاد الماضي والافتخار بها، أو محاولة ربط الماضي بالحاضر؛ في محاولة الاقتراب من الواقع لملامسة بعض القضايا المعاصرة السائدة فيه – سياسية كانت، أم اجتماعية، أم دينية، أم فكرية– أو لاتخاذ التاريخ وسيلة للإرشاد والتوجيه لما يجب علينا فعله، محتذين بذلك التاريخ بكل ما فيه.

[٤] رأى باكثير في التراث التاريخي مادة للتعبير عن أفكاره ورؤاه وغاياته، كما رأى فيه أسلوبًا يجدّد فيه إبداعه المسرحي، فلجأ إلى أسلوب توظيف الشخصيات التاريخية بشكل كبير نسبيًّا في نتاجه المسرحي.

[٥] استدعى أسطورة (إخناتون ونفرتيتي) من التراث التاريخي المصري، الفرعوني، ووظفها بما يتلاءم مع فكره وعقيدته؛ لأنه يرى أن الأسطورة تحمل من الدلالات والرموز معاني نافذة، وقضايا لا تزال حاضرة، ودروسا تستحق أن نعاود تأملها واستخلاص العبرة منها.

[٦] تنوّع الاستلهام والاقتباس والتضمين في مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي)، حيث استوحى القرآن الكريم، والكتاب المقدس، من خلال اقتباس ألفاظهما وتراكيبهما وبعض آياتهما، وضمّن نصه المسرحي منه وأضاء به جوانب فكره ورؤيته.

[٧] لم يسمح في توظيفه للتاريخ بأدبه المسرحي أن يخلّ الفكرة التي يدعو إليها وينتصر لها أحيانا بفنيه عمله؛ بل التزم بالشكل الفني للمسرحية بجميع عناصرها الفنية، مثل: المقدمة المنطقية، والشخصية، والصراع، والحركة، والحوار، والبناء اللغوي.

[٨] أجاد توظيف التراث التاريخي في مسرحيته، وتبيّن من توظيفه له ثقافته وقدرته على تقديم أفكاره دون التصريح بها، وذلك في قالب تراثي قادر على الإثارة والتشويق يظهر مدى ارتباطه بموروثه التاريخي.

وقد عبّرت مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) لباكثير عن الرمز السياسي والفكري، مستمدة من واقع الأحداث المعاصرة لفترة كتابتها، وجاءت معبرة عن الهدف الذي كُتبت من أجله، حتى وصلت في قالب مسرحي متناسق كنموذج للمسرح الشعري للمتلقي.

ولم يشغل أديب من معاصري باكثير بقضايا الأمة العربية والإسلامية والمحن التي مرّت بها منذ الحرب العالمية الثانية حتى أواخر الستينات كما شُغل باكثير بها، حيث سخّر لها قلمه وفنه، وكان في مختلف الأشكال الفنية ينطلق من التصور التاريخي والإسلامي خاصة للإنسان والكون والحياة، وكان قلب أمته النابض في كل ما كتب همًّا وحلمًا وسعادة وشقاء، كان هدفا يحتضن مجمل أهدافه الفنية (الجمالية) والفكرية.

والمصـــادر والمراجـــع

أولا: المصـــــادر:

القرآن الكريم.

ثانيا: المراجـع "

١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧.

٢- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية، تونس، دط، ١٩٨٦.

٣- أحمد فخري: مصر الفرعونية، القاهرة، ١٩٧٥م.

٤- إدوارد سعيد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق، ترجمـــة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

٥- إريك هودنج: ديانة مصـــر القديمـــة الوحدانيـــة والتعدديـــة، ترجمة: ماهر عطية ومصطفي أبو الخير، مكتبة مدبولي، القـــاهرة، ١٩٩٠م.

٦- باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصـــية، مكتبـــة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.

٧- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.

٨- ريموند ويليامز: الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، ١٩٨٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٩- الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، الهيئة المصرية للكتاب، ط٣، ١٩٨٥م.

١٠- سلامة أبو الحسن، الظاهرة الدرامية والملحمية، الإسكندرية، ط١،٢٠٠٤م.

١١- سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، ج ٥، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٤٨م.

١٢- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

١٣- شكري عزيز ماضي:

- فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، ٢٠٠٨.

١٤- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط ١، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٧.

١٥- عبد الرحمن صالح العشماوي: الاتجاه الإسلامي في آثار على أحمد باكثير القصصية والمسرحية، مطابع الدرعية، الرياض، ١٩٨٩م.

١٦- عبد الظاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد فايز الداية، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٣م.

١٧- عبد العزيز حمودة:

- البنـــاء الدرامـــي، الهيئة المصرية العـــامة للكتـــاب، مصر، ١٩٩٨.
- علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م، ط١.

١٨- عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي (قضايا وقراءات) دار المعرفة، (د.ت).

١٩- عبد القادر القط: فن كتابة المسرحية، مكتبة لبنـــان، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م.

٢٠- عبد الله الغذامي:

- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ١٩٩٥.
- محاضرة بعنوان: النقد الثقافي حول المـــرأة واللغـــة، عـــام ٢٠٠٢م، ألقاها بمؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن.

٢١- عبد المجيـــد شـــكري، فنـــون المســـرح والاتصـــال الإعلامي، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ٢٠١١.

٢٢- عبد المنعم أبو بكر: إخناتون، القاهرة، وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٥ أبريل ١٩٦١م.

٢٣- عبدالحليم نور الدين: تاريخ وحضارة مصر القديمة، دار المعرفة الجامعية، ط١، ٢٠٠١م.

٢٤- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط ٨، دار الفكر العربي، القاهرة.

٢٥- على أحمد باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢.

٢٦- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ١، عالم المعرفة، ١٩٨٠.

٢٧- علي عبد الأمير عباس: رواد المنهج الثقافي (مذاهب نقدية حديثة)، محاضرة بكلية الفنون الجميلة، قسم الفنون، جامعة بابل، ١٩ ديسمبر ٢٠١٦م.

٢٨- علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٧.

٢٩- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، دار الهدي، الجزائر، ٢٠٠٦.

٣٠- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، ٢٠٠٣.

٣١- فنست ب. ليتش: النقد الأدبي الأريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيي، مراجعة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠م.

٣٢- محمد عابد الجابري:

- التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩١م، بيروت، لبنان.
- العقل السياسي العربي (محدداته وتجلياته)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٤، ٢٠٠٠م، بيروت، لبنان.

٣٣- محمد حسن عبد الله، الواقعية فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

٣٤- محمد عبد المنعم محمد: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، جامعة الأزهر، ط ١٩٧٨م، د.ت.

٣٥- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.

٣٦- محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٣٧- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم ، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٠م.

٣٨- محي الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الجليل، بيروت، (د.ت).

٣٩- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧م.

٤٠- ميشيل فوكو:

- التحليل الثقافي، مراجعة: أحمد أبو زيد، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠م، بيروت، لبنان.
- تاريخ الجنسانية إرادة العرفان، ترجمة: محمد هشام، دار أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤م.
- تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، دار التنوير للنشر، ١٩٩٠م.

ثالثا: الرسائل العلمية:

٤١- أماني عبد العزيز عجمي البندر: توظيف التراث في أدب باكثير المسرحي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمان، الأردن، ٢٠١٢م.

٤٢- رابح دياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة باتنة.

٤٣- فتحية شبوبة: أبعاد الشخصية المسرحية في مسرحية هكذا لقى الله عمر، لعلي أحمد باكثير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، ٢٠١٥م.

٤٤- مديحة عواد سلامة: مسرح على أحمد باكثير: دراسة نقدية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٨٠م.

رابعا: الدوريات:

٤٥- جابر عصفور: عدد من المقالات ومنها (اكتشاف سحر القص يونيو ٢٠٠٩م، العدد ٦٠٧، أصالة يوسف إدريس، فبراير ٢٠٠٣م، العدد ٥٣١ ــ يوسف إدريس، ذكريات ومشاحنات، مايو ٢٠٠٣، العدد ٥٣٤، وغيرها)، مقالات منشورة بمجلة العربي، الكويت.

٤٦- سعيد بوكرامي: بيير بورديو في ضوء مفاهيم بورديو نفسه، مقال منشور بمجلة الفيصل بتاريخ ٦ نوفمبر ٢٠١٦م.

٤٧- سلامة معتز: مسرح على أحمد باكثير في ضوء النقد السوسيولوجي: الرؤية والأداة، بحث منشور، مجلة آداب ذي قار، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١٧م.

٤٨- عمر أزراج: مقدمة في الدراسات الثقافية وجهود ستيوارت هول فيها، مقال منشور باتحاد كتاب وأدباء الإمارات، مجلة المنهل، بتاريخ يونيو ٢٠١٣م.

٤٩- محمد حسن عبد الله: باكثير رائد المسرح الإسلامي بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، بحث غير منشور.