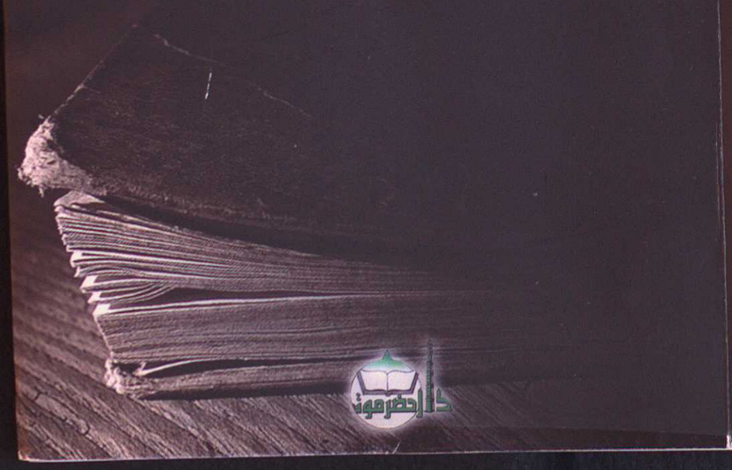
كتاب حضرموت ١٦

د / عبد الله حسين البار

بعيداً عن الشعر..
قريباً من النثر



دار حضرموت

بعيداً عن الشعر.. قريباً من النثر
د / عبد الله حسين البار

من الكتاب ..

والحقّ أنّ خلوّ البال سببٌ في الإتقان كلّه، وسبيلُ الصّانع الحاذق لإجادة صنعته واحكامها، ودونه لا تحُكم صنعةٌ، ولا يجُوّد عملٌ. وفي زمن مثل زماننا أنّى لأمثالنا بالبال الخالي الذي تتاح فيه الفرصُ سوانح للتّأمّل والتّدبّر واستقصاء الفكر والوقوع على المنشود والمنتظر؟ فنحن في دوّاماتٍ لا ينقطع اذاها، والظّافر فينا من إذا غفلت عنه عينُ الزّمان لحظةً اهتبل الفرصة مسرعًا وخلص قليلا إلى عالمه على أمل أنّه يحاول ملكًا أو يموت فيعذر كما قال ابنُ حُجُر في رائيّته البديعة.

معرض الحياة الدائم للكتاب
0/1975
رقم الإيداع لدى دار الكتب
السعر: 3,000 ريال

توزيع معرض الحياة الدائم للكتاب
المكلا - ت : ٣٠٢٨٥٩

الطبعة الأولى ٢٠١٢م

رقم الإيداع بالهيئة العامة للكتاب م/حضرموت : ٢٠١٢/٢٠١م

العنوان : الكتاب: بعيدًا عن الشّعر .. قريبًا من النثر

المؤلّف: د. عبد الله حسين البار

الناشر: دار حضرموت

الصّف الإلكتروني وتصميم الغلاف : حسين عبد الله حسين البار

المقاس : ٢١ × ١٤ سم

عدد الصفحات (٢٤٧)

الكمية : ٥٠٠

التنفيذ الطباعي : مطبعة وحدين الحديثة ـ المكلا ـ ت: ٣١٦٦١٤

جميع الحقوق محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل المرئي المسموع والحاسوبي وغيرها من الحقوق إلا بإذن خطي من الناشر .

دار حضرموت للدراسات والنشر

حضرموت ـ المكلا – ت : ٣٠٢٨٥٩

e-mail : dar_hadhramout@hotmail.com

توزيع : معرض الحياة الدائم للكتاب

المكلا – حضرموت ـ ت : ٣٠٢٨٥٩

الجمهورية اليمنية

كتاب حضرموت ١٦

بعيداً عن الشعر .. قريباً من النثر

د. عبدالله حسين البار

موقع الأديب
★ علي أحمد باكثير ★
www.bakatheer.com

موقع الأديب
★ علي احمد باكثير ★
www.bakatheer.com

هواجس في أدب "باكثير" المسرحيّ

"ماساة أوديب" نموذجاً

برولوج

الأدب حديثٌ عمّا ينبغي أن يكون عليه الحال لا وصفٌ لما هو كائنٌ. تلك مقولةٌ أرسطيّةٌ مشهورةٌ. ولا يشترط في "ما ينبغي أن يكون" أن يكون استشرافاً للغيب، أو استباقاً بالقول عمّا تأخّر به الفعل في الزمان، ولكنّه الواقع المعيش كما نتمنّاه في رؤانا وأخيلتنا، وكما تمور به أفئدتنا لا كما يضجّ به الحال المشهود. فسماتُ صورةِ الواقع في الأدب هي خلافُ ما تتميّز به من سماتٍ إن نُظِرَ إليها في أصلها الأوّل. يستوي في هذا الحكم كلُّ أجناس الأدب شعرًا أو سردًا أو أدبًا مسرحيًّا، وعلى جميع مستويات التكوين الإبداعيّ صورةً شعريّةً أو حكايةً سرديّةً أو مواقفَ وشخوصًا أو دلالةً مستخلصةً. وشواهد الأدب من قديم الزّمان وحديثه دالّةٌ على ذلك. هذا الشّعر العربيّ، وكلّه غنائيٌّ، هل صوره نسخٌ آليّ من واقعه المعيش أو هي تشكيلٌ دلاليّ لما ينبغي أن يكون عليه الحال المشتهى؟ أوَتَحْسبُ أنّ صورة سيف الدولة في مدائح أبي الطّيّب هي عين صورته في واقع الحال ووقائع الأيّام؟ وقل مثل ذلك في صورة كافور في مدائحه إيّاه. هما في الواقع المعيش شخوصٌ لهما تاريخٌ، لكنّهما في مدائحه دلالاتٌ لمعانٍ وأفكار. وغزل الشّاعر بمن يحبّ إن هو إلاّ كذلك، تمثيلٌ لغويّ لما ينبغي أن تكون عليه لا كما هو في واقع الحال. وليس الأمر في السّرد روايةً وقصّةً ببعيدٍ عن هذا التّصوّر. فمؤلّف السّرد

ومنتجه، وإن متح من معطيات الواقع كلّ مكوّنات الحكاية في سرده، لا ينسجها على النحو الذي وقعت به في الحال المشهود ولكنّه يعيد تشكيلها لتتجلّى على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه في نصّه تكوينًا ودلالةً. وحتّى إذا أوغل الأديب في استلهام الواقع المعرفيّ بكلّ أنواعه الثّقافيّة أدبًا أو تاريخًا أو فكرًا دينيًّا أو ما سوى هذا وذاك وذلك فإنّه لا يحتذي معطيات المادّة التي يتناصّ معها كما هي في مصادرها المعرفيّة ولكنّه يعيد تشكيلها كما ينبغي أن تكون عليه، وكما يرسمها خياله وتشكّلها لغةُ إبداعه. ومن هنا تكون دلالة العمل الأدبيّ الذي يبدعه أديبٌ مّا مخالفةً لدلالة مادته في مصادره الإبداعيّة كائنةً ما كانت أدبًا أو تاريخًا أو فكرًا أو غير هذا وذاك.

والأدب إذ يعرض الواقع في مثل ذلك المنظور يعمد إلى ترميز الوقائع والشّخوص والمواقف والحالات فتجيء صورةً رامزةً إلى معنى، وقاصدةً إلى دلالة. ولقد تتنوّع الدلالات وتتعدّد المقاصد والعمل الأدبيّ واحد. أترى ذلك يلج بأدب الأديب إلى آفاق النّصّ المفتوح متجاوزًا به دوائر النّصّ المغلق؟ لقد يجوز ذلك. لكن تذكّرْ أنّ العمل الأدبيّ يتغيّر تشكيله، وتتنوّع دلالاته، وتتعدّد مقاصده، وإن كان مصدره واحدًا ما دام مبدعوه متخالفين نشأةً وثقافةً وتكوينًا نفسيًّا وغاياتٍ إبداعيّةً. أو تراك تحسب أنّ "أوديب" سوفكليس تشكيلاً ودلالةً ومقاصدَ هو عينُ "أوديب"

من استخدموا الأسطورة ذاتها في آداب الأمم من سينكا الرومانيّ حتّى الحكيم العربيّ مرورًا بجان كوكتو في "الآلة الجهنّميّة" حتّى عليّ باكثير في "مأساة أوديب" ولا تنس عليّ سالم في "أنت اللي قتلت الوحش" تشكيلاً ودلالةً ومقاصدَ؟

هذا وذاك ما هو إلاّ صورةٌ من صورٍ لا يحيط بها المقام لما استقام له فهمنا لمنظور أرسطو لمهمّة الأدب في الحياة: حديثٌ عمّا ينبغي أن يكون لا وصفٌ لما كان أو هو كائن. وقد أبان عن هذه الفكرة في كتابه "فن الشّعر" حيث أقام تفرقةً بين الشّاعر والمؤرّخ فلتنظر في مظانّها من كتابه ذلك. أمّا في هذا المقام فالانشغال سيكون بمسرحيّة "مأساة أوديب" للمبدع الكبير عليّ أحمد باكثير. وهي واحدةٌ من مسرحيّاته التي عمد فيها إلى استلهام مصادر إغريقيّة وثنيّة وهو الكاتب المشهور بالمنظور الإسلاميّ في كثيرٍ من أعماله الأدبيّة شعرًا وسردًا وأدبًا مسرحيًّا. ولعلّها المسرحيّة الوحيدة التي عمد فيها إلى شيءٍ من التّناصّ مع مثل تلك المصادر الإغريقيّة، وهو غير ما يجده المرء حين ينظر في مصادر مسرح باكثير غير العربيّةِ والإسلاميّةِ كالمصادر الفرعونيّة مثلاً حيث نجد له "إخناتون ونفرتيتي"، و"أوزوريس"، و"الفلاح الفصيح"، و"الفرعون الموعود" ممّا يغري الباحث بتقرّي طرائقه في استلهام ذلك التراث، وأساليب تشكيله، ومقاصده من استخدام موادّه المعرفيّة والثّقافيّة في أدبه المسرحيّ. على أنّ لهذا الحديث مقامًا غير هذا المقام.

بنية الحكاية في متن المسرحيّة كما صاغها باكثير

تروي المسرحيّة صراع أوديب مع من صنعوا له قدرًا مشئومًا ورسموا له وقائعه من قبل ولادته حتّى اعتلائه عرش ملك طيبة. ويتمثّل ذلك القدر في مكيدةٍ شيطانيّةٍ نهض بها الكاهن الأكبر لوكسياس مستغلاً الصّراع السّياسيّ بين مملكة طيبة التي يحكمها الملك لايوس والملكة جوكاستا أبوا أوديب بالنسب، ومملكة كورنث التي يحكمها الملك بوليب والملكة ميروب أبوا أوديب بالتّبنّي فيما بعد. فلقد علم الكاهن لوكسياس بقلق الملك بوليب من الأخبار التي أنبأت عن حمل الملكة جوكاستا بجنينٍ سيرث ملك لايوس بعد موته في حين حرمت الأقدار زوجته الملكة ميروب من الحمل، فخشي من أن يضيع ملكه وأن يئول مصيره إلى لايوس وأسرته من بعد، فدبّر له الكاهن لوكسياس صيغة قدرٍ يضمن به زوال ملك لايوس وضياع ابنه المنتظر شريطة أن يحصل المعبد على "عشرين ألف ألف أوبول" هديّةً منه خالصةً، فوافقه الملك بوليب على ذلك، فبدأ الكاهن في نسج خيوط المؤامرة من حينها.

أُعْلِنَ لايوس بالخبر على أنّه وحيٌ من الإله أبوللون، وحُدِّدَت صيغته على أنّه سيولد للملك لايوس ولدٌ مشئوم السيرة يقتل أباه ويتزوّج أمّه ويعتلي عرشه، فخشي لايوس من تلك النبوءة وشاركته الخوف جوكاستا، فقرّرا الخلاص من المولود في

لحظة ولادته، وكلّفا راعيًا بقتله. لكنّه أسلمه إلى راعٍ من مملكة كورنث بأمرٍ سرّيٍّ من الكاهن الأكبر، فحمله الراعي الكورنثيّ إلى الملك بوليب الذي سبق للكاهن لوكسياس أن أخبره بأنّ الوحي قد صدر بأن يُلْزَمَ الملك بوليب بتربية الطفل الذي أطلق عليه اسم أوديب في قصره. فنشأ أوديب وهو يظنّ أنّه ابن ملك كورنث وملكتها حتّى فاجأه أحدهم - بتدبير من الكاهن لوكسياس - أنّه لقيطٌ تربّى في قصر بوليب وميروب ولا غير، أمّا أبواه الحقيقيّان فمجهولان لا يعرفهما أحدٌ. انزعج أوديب من الخبر فأقنعه الرجل بالذهاب إلى معبد دلف للتأكّد من صحّة ما يقول. ذهب أوديب ليسأل عن أبويه فأخبروه ثمّة بفحوى النبوءة المشئومة وأنّه سيقتل أباه ويتزوّج أمّه، فخاف أوديب على بوليب وميروب اللذين لا يعرف له أبوين سواهما. ففرّ إلى الكاهن لوكسياس يلتمس منه سبيلا للخلاص وبصيصًا من النور يهتدي به في هذه العتمة الحالكة التي أحاطت به، فأنبأه الكاهن الأكبر بحقيقة أمره نسبًا ونبوءةً، وحذّره من الذّهاب إلى طيبة حتّى لا يقع في المحذور وهيهات. لقد كان أوديب أشدّ عنادًا فقرر القدوم على لايوس لتقبيل رأسه تحديًّا لمنطوق النبوءة، فاستغلّ الكاهن هذه الرعونة فيه لكي يمضي بمؤامرته إلى أقصى مداها، فدبّر لقاء لايوس بأوديب عند مفترق الطرق الثلاث بعد أن ملأ قلب لايوس حقدًا على ابنه إذ أوهمه أنّ ابنه قادمٌ من

كورنث لقتله تنفيذًا لمنطوق النبوءة، ونحن نعلم أنّه قادمٌ من كورنث لتقبيل رأس أبيه تحدّيًا لمنطوق النبوءة. وقد تمّ للكاهن ما أراد، فقتل أوديب لايوس ، وتحقّق الجزء الأوّل منها. فرّ أوديب هاربًا إلى كورنث ليكابد قلقًا وألمًا بسبب ما اقترف من جريرة ولم يجد له من سبيل مضيءٍ في هذا الظلام الدامس إلاّ الكاهن لوكسياس فذهب إليه يستشيره في أمر ذهابه إلى طيبة ثانيةً كي يلقى فيها أمّه جوكاستا والاعتذار لها عمّا اقترف من جريرة قتل أبيه، والوقوف إلى جانبها والبر بها. لكن الكاهن حذّره من الذّهاب كيلا يقع في فتنة جمالها فأصرّ أوديب على ما أضمر فكان للكاهن ما أراد.

وإتمامًا لإحكام المكيدة دبّر الكاهن قصّة (أبو الهول) الوحش الذي يقف على أبواب طيبة يمنع القادم إليها من الدخول حتّى يجيب عن سؤاله الذي يلقيه عليه إن رغب في دخول المدينة أو القضاء عليه إن عجز عن الإجابة عن السّؤال، واستمرّ الحال على ذلك النحو حتّى وصل أوديب إلى أبواب المدينة وحلّ اللغز كما علّمه إيّاه الكاهن لوكسياس، فقضى أبو الهول على نفسه تنفيذًا لأمر الكاهن لوكسياس فقد كان مكلّفًا منه بتلك المهمّة، ممّا أفسح المجال أمام بطولةٍ مزعومةٍ لأوديب وهو ما صار.

كان كريون، شقيق الملكة جوكاستا، قد أعلن - حين جاءه نبأ مقتل لايوس واضطراب المدينة بسبب الوحش الرّابض

على أبوابها - عن جائزةٍ مجزيةٍ لمن يتمكّن من اغتيال الوحش، هي الزّواج بالملكة جوكاستا واعتلاء عرش طيبة بعد مقتل مليكها، فخُصَّ أوديب بها وأخذت المكيدة تسير في مساقها المرسوم بدقّةٍ تشبه القدر المحتوم.

زُفّت جوكاستا لأوديب، وهو يعلم أنّها أمّه، وكلّما رام التّصريح بذلك أحاطت به الزّغاريد والدّفوف، وحين رآها استبعد أن تكون وهي في شبابها النّضر أمّه، وتمثّلت له ميروب أمّه التي تربّى في حضنها وكأنّها تلومه على زواجه بعيدًا عنها فنسي ما كان يتعلّق بأمومة جوكاستا وبنوّته لها، فعاش معها سبع عشرة سنة أنجبا خلالها أربعةً من الأبناء، وعاشوا في هناء القصر ناعمين وعاشت معهم طيبة وشعبها في سعادةٍ غامرةٍ، وعيشٍ رغيد، حتّى حلّ بها الوباء وعجز النّاس عن علاجه والخلاص منه، فلجأ الشّعب إلى منقذهم الأوّل (أوديب) طالبين منه أن يخلّصهم من الوباء كما خلّصهم من الوحش فيما سلف من السنين.

لكنّ أوديب وقد أعجزته الحيلة لم يجد أمام الجوع الذي يفترس أهل طيبة، والفقر الذي يعانون منه سوى مصادرة أموال المعبد الذي يرأسه لوكسياس وكهنته. وهنا يظهر (تريزياس)، الكاهن المنبوذ من عهد لايوس بتدبيرٍ من الكاهن لوكسياس، ليؤيّد أوديب فيما يرغب في فعله. وهو لكي يكسب ثقته عمد إلى إطلاع أوديب على سرّ حياته ودور لوكسياس في صياغة القدر

المشئوم ممّا ملأ نفس أوديب قلقًا واضطرابًا حين عرف حقيقة ما ارتكب من إثمٍ، لكنّه وبتشجيعٍ من تريزياس يزداد إصرارًا على المضي في ما قرّر من مصادرةٍ لأموال المعبد كيدًا بكيد.

وهنا تبلغ الحكاية ذروتها، فيعمد الكاهن الأكبر إلى سلاحه العتيد، وهو استخدام وحي أبوللون لإذاعة نبوءاته المزعومة، فأعلن أنّ الوباء في المدينة بسبب الرجس الموجود في قصر أوديب، وأنّه لن يرتفع عنها إلاّ إذا سلّم أوديب ذلك الرجس. وهو قبل أن يعلن نبوءته على الملأ أخذ يساوم أوديب على الرجوع عن قراره بمصادرة أموال المعبد مقابل أن يكتم الكاهن الأكبر تلك النبوءة المزعومة. لكنّ أوديب يرفض ويصر على المضي فيما عزم عليه، فيرتكب الكاهن الأكبر حماقة إعلان النبوءة فتنتحر جوكاستا خوفًا من تبعات الفضيحة، ويحضر الكاهن الأكبر وشيوخ طيبة وشعبها إلى ساحة القصر لينصبوا محكمة لأوديب وكريون والكاهن تريزياس الذي بدا مصلحًا بعد أن كان منبوذًا موصومًا بالإلحاد.

وفي المحاكمة تتضح خيوط المؤامرة التي نسجها لوكسياس وصاغها قدرًا محتومًا لا مهرب منه. فتعاطف شعب طيبة مع أوديب وغفر له ما ارتكب من إثمٍ لا يد له فيه، وقرّر بقاءه ملكًا على طيبة، فيقبل أوديب بعد تمنّعٍ، ثمّ يقضي على لوكسياس بالنبذ، ولتريزياس بتولّي كهانة المعبد، وبتوزيع أموال المعبد

بالسّويّة بين أفراد الشّعب. ويعلن الملك بوليب - الذي جاء والملكة ميروب ليدليا بشهادتيهما في مؤامرة لوكسياس على أوديب - عن تنازله عن عرش كورنث لأوديب وضمه إلى عرش طيبة الذي يعتليه. فيغدو أوديب ملك طيبة وكورنث معًا. ويتفرّق الجمع على ذلك المصير. لكنّ الحكاية لم تتمّ فصولاً، فأوديب الذي جرى ما جرى له، وعرف الناس عنه ما جرى، وكيف جرى، أخذ يستبطن نفسه فرأى أنّه لم يعد جديرًا بملك طيبة ولا بملك سواها فقرّر الرحيل وتبعته ابنته انتيجون. وحين اعترض تريزياس طريقه محاولا إثناءه عن عزمه على الرحيل أبى الانصياع له، فمضى بعيدًا ينادي تريزياس ملء صوته:

" تذكّر .. إنّ مع اليأس لأملاً .. وإنّ مع الماضي لمستقبلاً. أنا الماضي يا تريزياس فلأخلِ الطريق للمستقبل! وأنا اليأس يا تريزياس فلأمضِ ليجيء الأمل! أنا بخيرٍ يا تريزياس ما كانت طيبة بخيرٍ!". وبهذا تنتهي حكاية أوديب كما جلاها قلم الأديب باكثير مسرحيّةً تأخذ من أصول الأسطورة شيئًا وتدع منها أشياء، وتضيف إلى بنيتها الحكائيّة صورًا ومواقفَ وشخصيّاتٍ لم يجر لها ذِكْرٌ لا في الأسطورة ولا في الأعمال المسرحيّة التي استلهمتها من سوفوكليس في أدب الإغريق حتّى الحكيم في الأدب العربيّ الحديث. وهو ما يستوجب فقرةً كاملةً لبيان الانزياح الحكائيّ في بنية الحكاية في هذه المسرحيّة.

الانزياح الحكائي في المسرحيّة

لم يقف الأديب باكثير عند ظاهر بنية الحكاية كما جاءت بها الأسطورة ولا كما وردت في متون مسرحيّةٍ سبقه أصحابها في التّاريخ الزمنيّ للإبداع، ولكنّه أخذ منها أصولاً وترك أصولاً وأضاف إليها وقائع وشخوصًا لم يجر لها ذِكْرٌ عند غيره ممّا ضمن لعمله هُوُيَّةً إبداعيّةً تميّزه عن سواه.

أمّا ما أخذه باكثير من العناصر التي وردت في الأسطورة:

- التنشئة في بلاط كورنث
- مقتل الملك الأب.
- القضاء على الوحش
- الزواج بالملكة الأم.
- اكتشاف سرّ النبوءة.

وقد أصاب التقيّدُ بها المسرحيّةَ بالاضطراب والوقوع في شيءٍ من التناقض بين ما سعى إليه المؤلّف وما نصّ عليه منطوق الأسطورة. وقد كان في مقدور باكثير أن يجعل من مسرحيّته طرسًا خُطَّت عليه أسطورة أوديب فيمحو ما خُطَّ عليه من قبل ليكتب من بعد عليه ما يروم، فتظلّ الأسطورة وهجًا يتلقّى المتلقّي دفئه دون الوقوع في دائرة لهيبه، كالذي صنعه برنارد شو في مسرحيّته "بجماليون"، لكنّه لم يعِ ذلك على الرغم من وقوفه على تلك المسرحيّة ولا مراء. على أنّ هذا ليس أساسًا في حديثنا

هذا وإنّما ذكرناه عرضاً، فلنمض عنه لنقف على العناصر التي انزاح بها باكثير عن أصول الأسطورة وترتيب حكايتها في ما سبق عمله من مسرحيّات. وهي تتمثّل في ما يأتي:

- الافتتاح بلحظة انعدام التوازن حيث يعمّ الوباء المدينة، وهو آخر ما يظهر في أصل الأسطورة.
- مصادرة أموال المعبد وأملاكه سعيًا لإنقاذ المدينة من البؤس الذي أحاط بها.
- معرفة جوكاستا وأوديب بحقيقةِ قتلِ أوديب الملكَ لايوس، وهو في الأسطورة مخفيٌّ حتّى لحظاتها الأخيرة.
- معرفة أوديب بتفاصيل النبوءة وإخباره جوكاستا بها دون أن تثير فيها هجسًا ما. حتّى عندما ساءلها أوديب بقوله:"ألم تشعري بأيّ حرجٍ قطّ من زواجك بعده بمن قتله؟" لم تَهَبِ القول أيَّ اعتبارٍ. وهو ما كان لحظة تحوّل حاسمة في الأسطورة وما استلهمتها من مسرحيّات.
- كَشْفُ الكاهن الأكبر لوكسياس تفاصيلَ النبوءة لأوديب.
- ادّعاءُ أوديب الجهلَ بأبويه على الرغم من اعترافه بما أخبره الكاهن لوكسياس من سرّه وسرّ أبويه. وهذه واحدةٌ من المظانّ التي تقيّد فيها باكثير بمنطوق الأسطورة فأوقعت متن مسرحيّته في شيءٍ من الاضطراب والتناقض كما قد سلف.

- قدوم تريزياس إلى بلاط أوديب والاختلاء به، وشروعه في قصّ تفاصيل حياة أوديب كاملةً في آخر المشهد الأوّل من الفصل الأوّل ممّا غلّب بنية الأسلوب السّرديّ على بنية الأسلوب الدراميّ فيه.

- مخاصمة أوديب للمعبد وكهنته، ومؤازرة تريزياس إيّاه انزياحٌ عن الأصل. ففي مسرحيّة سوفكليس يضع أوديب نفسه في مصافّ الآلهة فيسعى لتحدّيها. لذلك بدا صراع (أوديب سوفكليس) مأساويًّا في حين تراءى صراع (أوديب باكثير) ذا نكهةٍ اجتماعيّة.

- تواطؤ أوديب وتريزياس في تدبير طريقةٍ لإعلام جوكاستا بحقيقتها وحقيقة أوديب، وأنّه ابنها ولم يعد يصلح أن تعاشره معاشرة الأزواج انزياحٌ حكائيٌّ لم يجر في الأسطورة على ذلك النحو بل هي عرفت بالنبأ المهول في اللحظة التي يعلم به أوديب. لكنّ أوديب باكثير يسبقها في الاطلاع على السر قبلها بكثيرٍ.

- أضاف باكثير إلى مسرحيّته شخوصًا لم تعرفها الأسطورة ولا متون المسرحيّات التي استلهمتها مثل الكاهن لوكسياس، وأحداثًا مثل حدث المحاكمة في الفصل الثالث كاملاً. ومشاهد المحاكمة تذكّر بمشهدي محاكمتين مسرحيّتين سبقتا عمل باكثير هذا بزمنٍ، أحدهما ساذجٌ في عرضه وهو ما قدّمه أمير الشّعراء شوقي في مسرحيّته ((مجنون ليلى))، والآخر ذو صنعةٍ محكمةٍ ومعقدة وهو ما قدّمه شيكسبير في مسرحيّته ((يوليوس قيصر)).

وكلاهما من المشهور الذائع. وفيها – كما فيهما – يتراءى الشّعب متخبّطًا لا يقوى على الالتزام برأيٍ ولا موقفٍ، هذا يستميله بحجّةٍ وذاك يصنع به ما صنعه الأوّل، ولم يقرَّ له موقفٌ إلاّ بعد لأيٍ.

- سلمت عينا أوديب باكثير من الفقء وهو عند سوفكليس لا يبارح طيبة إلاّ أعمى بعد أن فقأهما بدبوسين استلّهما من شعر جوكاستا بعد أن انتحرت.

هذا كلّه وسواه صنعه باكثير في متن مسرحيّته فجاءت منزاحةً عن أصول الأسطورة ومتّحدة بها معًا. ولو وعى باكثير مفهوم الأطراس كما تجلّى في مسرحيّة بجماليون ل(شو) فقط لارتقى بعمله إلى سمتٍ شامخٍ وسامٍ. لكنّ ما نتمنّاه لعمل الأديب ليس ملزمًا له في شيءٍ، فحسبه أن يقول وعلينا أن نتأوّله وكفى.

وإذ وصل بنا الطواف مع هذه الهواجس في هذه المسرحيّة إلى هذا الموضع فلنعط بعض الهواجس النقديّة الأخرى بعض حقّها في هذا المقام. ولنبدأ أوّل ما نبدأ ب

ثريّا النصّ

والمقصود بهذا التركيب هنا عنوان المسرحيّة. وهو أوّل ما يطالعه قارئها منها ثم ينساب من بعد إلى ما تلا صفحة العنوان من صفحات لكنّه لا يفقد الصّلة بين دوالّ العنوان وما تردّد منها في متن النصّ، ولا ما بينها وما تنثّه دوالّ المتن من معانٍ ودلالات.

وإنّا على نيّةٍ أن نتلبّث قليلاً ههنا ندير حول عنوانها بعض الهواجس.

وفي الحقّ أنّ عنوان المسرحيّة لا يخلو من لبسٍ باعثه هذه الهلاميّة التي اتّسم بها، فهو لا يحدّد مقصودًا، ولا يقي المتلقّي من الوقوع في منحدر أسئلةٍ لا تكاد تُحَدُّ. وهذا مخالف ما جرى به الاستخدام اللغويّ في عنوانات مسرحيّاتٍ كثرٍ تخذت من أسطورة أوديب موضوعًا لها، منذ سوفوكليس في "أوديب ملكًا" في الأقدمين حتّى توفيق الحكيم في "الملك أوديب" في المحدثين، وعدٍّ عن كوكتو وعنوان مسرحيته "الآلة الجهنّميّة" كما في الترجمة العربيّة، وهو أمرٌ يدرك أبعاده من وعى اتّجاهه الأدبيّ ومقاصده من الإبداع.

لكن مالنا وهذه الأحكام ننثرها عن العنوان، أفليس من الأجدى أن ننظر في مكوّناته اللغويّة نستقرئها لعلّ فيها النبأ اليقين؟

وهو يتكوّن من مركّبٍ إضافيّ يتضايف فيه دالاّن، أحدهما نكرة هو (مأساة)، وثانيهما معرفة هو (أوديب). والعَلَمُ هو بطل الأسطورة المشهورة التي حكت عن القدر المشئوم الذي قضى بشقاءٍ أبديٍّ على مخلوقٍ بريءٍ لمّا يجن ذنبًا ولمّا يرتكب إثمًا، وهو بطل المسرحيّة فحوله يُدَنْدِن من كتب ومن قرأ، وعنه يساق الحديث.

أمّا الاسم النكرة (مأساة) فدالّ ملبس على مستويين، أحدهما المستوى النحويّ، وهو أهونهما. وثانيهما المستوى الدلاليّ، وهو أعقدهما.

فهل هذا الدّال خبرٌ لمبتدأ محذوف؟ أو هو مفعولٌ به لفعلٍ محذوف؟ أو هو مبتدأٌ خبره العمل الأدبيّ بأجمعه؟ أو أمرٌ آخر قريبٌ من قريب؟ وكلّها افتراضاتٌ واردةٌ ومحتملة.

على أنّ هذا المستوى النّحويّ هو أهون المستويين كما قد سلف، أمّا أشدّهما تعقيدًا فهو المستوى الدلاليّ. فهل المقصود بالمأساة معناها المعجميّ وهو كما جاء في "المعجم الكبير": "فاجعةٌ شديدةٌ تصيب فردًا أو جماعةً، كمأساة الحسين بن علي، ومأساة العرب في الأندلس."؟ فأين تكمن الفاجعة في حياة أوديب كما عرضها باكثير في هذه المسرحيّة؟

أفي نبوءة معبد أبوللون؟! وكيف ذلك وهي – وإن كانت الباعث على وجود الأحداث التي بها نشأت هذه المسرحيّة – موضعُ اعترافٍ من البطل وكاهنه المصلح، وجرت في حوارهما مجرى الخبر المسرود؟

أم هي في مؤامرة الشيطان البشريّ الذي يمثّله لوكسياس، وأوديب فيها أداةٌ لتدمير ملك لايوس ولا غير، وإذا ارتقى قليلاً فلا يزيد على كونه ضحيّةً من ضحايا ذلك الكاهن الأكبر؟

أم هي كامنة في خاتمة المسرحية؟ وأنّى ذلك وفيها نرى أوديب وقد خرج ظافرًا منتصرًا؟

حتّى ما يمكن أن يكون مصدرًا للمأساة حقًّا - كما هو في منطوق الأسطورة، وفي متن مسرحيّة سوفوكليس - انزاح عنه باكثير فأخلى مسرحيته من هذا البعد وأعني به فقءَ أوديب عينيه.

كتب كاتبٌ مرّةً عن (قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر) فقال في معرض تحليله لطبيعة المأساة في مسرحيّة "أوديب الملك" لسوفكليس: "والعمليّة التي يبدو أن أوديب كان فيها متمتّعًا بحريّته هي ما يتمثّل في سمله عينيه. ومن أجل ذلك كانت هذه العمليّة هي الحادثة المأساويّة بحقٍّ. وليست كذلك لأنّها عمليّةٌ مفزعةٌ مروّعة للجمهور، بل لأنّها اختيارٌ واجه به أوديب الموقف." فأين في مسرحيّة باكثير ما يماثله، وما يُستَدَلُّ به على المنحى الدلاليّ للعنوان؟ ألم يبارح (أوديب باكثير) أرض طيبة ويهيم في الأرض وهو مبصرٌ؟

ولقد تُوِّج أوديب في المسرحيّة بطلاً لأنّه خلّص طيبة من ذلك الوحش، وعلت منزلته في أفئدة الشّعب بسببٍ من ذلك، ثمّ اكتشف أنّه الرجس الذي أوجب انتشار الداء في المدينة فاستحال من خيرٍ مطلقٍ إلى شرٍّ مطلق فصار حتمًا عليه السّقوط، وكان يمكن لسقوط البطل أن يكون مبعثًا لمأساة ما دام قد جاء ما

جاء وهو جاهلٌ به، لكن بطولة أوديب لم تزد على كونها أكذوبةً تواطأ عليها لوكسياس مع آخرين من كهنة المعبد، وكان أوديب على علمٍ ببعض خباياها، أمّا الكاهن تريزياس فمطّلعٌ عليها كاملةً ممّا أفقد الحدث بعده المأساويّ.

ومن حيث أتيت لا تجد في متن المسرحيّة ما يمكن أن يكون مسوّغًا لوجود هذا الدّال في بنية العنوان. هذا والنظر فيه لم يتجاوز بعده المعجميّ، وإنّ له لبعدًا اصطلاحيًّا هو كما جاء في المعجم الكبير" والمأساة: التراجيديا TRAGEDI ...مسرحيّة تمثّل عملاً عظيمًا يبعث في النّفس الرعب من الجرم الفاضح، والإعجاب بالصنع الجميل، ..." ويضيف مؤلّفو المعجم الوسيط: "وتنتهي بخاتمةٍ محزنةٍ"، وهذا وصفٌ للدالّ من حيث هو علامةٌ على جنسٍ أدبيٍّ، فما صلته بالتركيب اللغويّ لعنوان المسرحيّة؟ وكيف نتبيّن دلالة المصطلح؟ أعلى المنظور الكلاسيّ كما أثبته أرسطو؟ أم على المنظور الرومنسيّ كما جاء في العصور التالية للكلاسيّين؟ وما إخالك منتظرًا هنا جوابًا لا أملكه على سؤالٍ لا يزال تتردّد أصداؤه في النفس، فحسبك ما علمتَ، ولك أن تجيب بما أردت. بيد أنّي أشير إلى أمرٍ وهو أنّ ضبابيّة العنوان نابعةٌ من عدم المواءمة بينه وبين موضوع المسرحيّة ومقاصدها الدلاليّة. ولعلّ شيئًا من الغموض في هذا الموضع من المقال يستبين حاله إنْ نحن وقفنا على عتبة التّصدير في المسرحيّة.

عتبة التّصدير

وما أكثر ما يعمد باكثير إلى تصدير أعماله الإبداعيّة بآياتٍ قرآنيّةٍ يراها – فيما حسب دارسوه – وسيلةً لهداية القارئ إلى مقاصد المؤلّف من إنتاج العمل الأدبيّ، وتأكيدًا على المنظور الإسلاميّ الذي وُضِع في إطاره أدب باكثير. وهو يصدّر هذه المسرحيّة بقوله تعالى: "يَا أَيُّهَا النَّاسُ كُلُواْ مِمَّا فِي الأَرْضِ حَلاَلاً طَيِّبًا وَلاَ تَتَّبِعُواْ خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ{١٦٨} إِنَّمَا يَأْمُرُكُمْ بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاء وَأَن تَقُولُواْ عَلَى اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ{١٦٩}". وبمطالعة متن المسرحيّة نتبيّن أنّ المقصود بالشيطان الذي تومئ إليه الآية هو الكاهن الأكبر لوكسياس، فهو الذي دبّر النبوءة ورسم دروبها التي سار عليها شخوص المسرحيّة مجبرين، وحتّى حين تتجلّى لبعضهم إرادة واختيار فبتدبيرٍ من الكاهن الأكبر نفسه مثلما حدث مع أوديب حين أغراه بعدم الذهاب إلى طيبة مرّتين وهو يضمر في سرّه حرصه على ذهابه، فأصرّ أوديب على تنفيذ ما نوى فكانت نتيجة ذلك تحقيق مقاصد الكاهن لوكسياس كما رسمها من قبل. فهو إذًا الذي أمر بالسوء وبالفحشاء، ودفع أوديب إلى أن يقول على الله ما لا يعلم.

فهل المأساة كامنةٌ في اتّباع أوديب خطوات لوكسياس دون تدبّرٍ وإمعان نظر؟ لكنّ أوديب ينتفض على لوكسياس ويتّبع

خطوات الكاهن المصلح تريزياس، فكيف يتّسق لنا المعنى وتستقيم الدّلالة؟

أضف إلى ذلك أمرًا نذكره هنا ونحن نجول في المتعاليات النّصّيّة للمسرحيّة كما أمكنت الطّاقة المعرفيّة وهي محدودةٌ وكالّة، والمقصودُ بهذا الأمر التفسيرُ الذي عرضه باكثير للبعد الرمزيّ لمسرحيته في كتابه (فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة). وهو يذهب في تفسيره إلى أنّ الذنب الذي ارتكبه أوديب هو نتاجُ مكرِ شيطانٍ بشريّ هو لوكسياس غلّفه بصيغة قدر موحى به من إله المعبد، وقد سار أوديب إليه مغمض العينين. يوازي هذا ما حدث في فلسطين، فهو نتاجُ كيدِ شيطانٍ بشريّ هو الصّهيونيّة العالميّة مزجناه نحن المؤمنين بالقضاء والقدر بغلاف من القدر الموحى به والذي لا مناص من الرجوع عنه أو الخروج عليه. ومن هنا اتّسقت له عتبة الآية القرآنيّة التي صدّر بها مسرحيّته.

لكن – ولا بدّ من لكن في بعض المظانّ – إذا نحن نظرنا في الأمر على ذلك النحو الذي أصرّ عليه باكثير – ذكره أوّلاً شفاهًا للدكتور عز الدين إسماعيل كما أشار إلى ذلك في كتابه قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر في الصفحة ١٢٦، ثم كرّره في كتابه فنّ المسرحيّة في موضعين هما الصفحة ٥٨، والصفحتان ٩٢ و٩٣ منه – اتضح لنا ما يأتي:

١- مكيدةُ شيطانِ المسرحيّة لوكسياس ذاتُ بعدٍ أخلاقيٍ يتّسق مع عتبة التصدير. أمّا مكيدة شيطان التفسير فذات بعدٍ سياسيٍ لا يتّسق مع عتبة التصدير.

٢- بالوقوف على التماهي بين مفهوم الصّراع في متن المسرحيّة ومنطوق العتبة تتراءى المسرحيّة ذات بعدٍ وعظيٍ، وهو ما سعى باكثير إلى تنزيه مسرحيّته منه كما جاء في كتابه (فن المسرحيّة...) فأصرّ على تأكيد البعد الرمزيّ فيها. أمّا بالوقوف على تفسير باكثير لطبيعة الحدث فإنّ عتبة التّصدير تفقد وظيفتها، فتضمر دلالتها إلى حدّ التلاشي، ويوغل متن المسرحيّة في الموقف القوميّ نائيًا بالنصّ عن المنظور الإسلاميّ للأدب كما تنادى به المتنادون. وبعبارةٍ أدقّ فإنّ مثل هذا التفسير يفرغ المسرحيّة من بعدها الإيديولوجيّ ذي المنظور الإسلاميّ على الرغم من تجلّيه فيها. وهو ما نجلوه في الفقرة اللاحقة.

"تريزياس" الكاهن المصلح أم الإمام الشهيد؟!:

لا يمترينّ ممترٍ في أنّ تكوين باكثير الإسلاميّ منذ نشأته الأولى قد أهّلت ذهنه لتقبّل أيّة إيديولوجيا ذات منزعٍ إسلاميٍ كائنةً ما كانت صفتها. فهو قد ولج الإيديولوجيا من باب التّديّن الصافي وليس من أيّ بابٍ آخر سواه. ولعلّه لهذا سرى المنظور الإسلاميّ في أدبه سلسًا كالنسيم العليل ينعش المتعرّض له دون

تقصّدٍ أو تعمّلٍ. فهو لم يسعَ إلى ذلك المنظور سعيَ كتّاب الإيديولوجيّات بمختلف صورها وإنّما انفعل به وتفاعل معه بوصفه بنيةً فكريّةً تتفاعل في وجدانه مع سواها من بنى الفكر الإنسانيّ فيكون لها حضورٌ في المتن الأدبيّ الذي ينتجه الأديب ولا غير. وهو لهذا يحرص على حشد المتناقضات في أدبه لتتضح الأبعاد وتتماز المقاصد، تجد ذلك في رواياته مثلما تجده في أدبه المسرحيّ تمامًا بتمام. وهذه حقيقةٌ لا يختلف حولها دارسو أدب الرجل وإن اختلفوا حول كثافة التعبير عنها، فيضعها ثلّةٌ في دائرة أسلوب الحصر والقصر فتضيق أبعاد أدبه. وتنفتح به ثلّة أخرى فيتراءى متعدّد الرؤى والأبعاد. على أنّ هذه مسألةٌ لا يتّسع لها هذا المقام، فكفاك منها ما ذُكِرَ، وحسبك من القلادة ما أحاط العنق.

والسؤال الآن هو: كيف صاغ باكثير في هذه المسرحيّة منظوره الإسلاميّ؟ وقبل وصف ذلك نشير إلى أنّ اللافت في الأمر هنا أنّ موضوع المسرحيّة وثنيٌّ مقتبسٌ من ثقافةٍ لا تقول بالتوحيد ومع ذلك وجد فيه المبدع مندوحةً للحركة بمنظورٍ إسلاميّ دون الوقوع في حرجٍ، أو التعثّر في مضيق. وفي هذا ما يؤكّد ما سلف القول به أوّلاً من أنّ الأدب حديثٌ عمّا ينبغي أن يكون وليس شيئًا آخر من النعوت والأفكار.

وقد تجلّى المنظور الإسلاميّ في متن المسرحيّة من جهتين، أولاهما الانزياح بجوهر الصّراع في المسرحيّة، فبعد أن كان في مسرحيّات سالفة بين أوديب وآلهة المعبد انزاح به باكثير ليجعله صراعًا بين الإيمان بالله كما يمثّله تريزياس والكفر به كما يمثّله أوديب في لحظاتٍ من تاريخ حياته، والاتّجار بالدين كما تومئ إليه شخصيّة الكاهن لوكسياس. ويتّخذ الصراع هنا صورًا متنوّعة منها ذلك الصراع الذي دار بين تريزياس ولوكسياس على أوديب، حيث اقتضت مصلحة لوكسياس العبث بأوديب من أجل الوصول إلى مبتغاه، وهو ما يعارضه تريزياس لأنّه افتراء على الإله وهو ما أدّى إلى نفي تريزياس ونبذه، وبدا هذا انتصارًا للوكسياس. لكن عودة تريزياس في بلاط أوديب تجدّد صورة الصّراع على نحو آخر حيث عمد تريزياس إلى تحويل أوديب من دائرة الكفر إلى دائرة الإيمان أولاً ثمّ دعّم موقفه الإصلاحيّ بمصادرة أموال المعبد لتكون تلك أولى ضرباته للوكسياس تتلوها أُخَرُ غايتُها جميعا فضح أعماله المنافية للدين القويم الحقّ، وهنا ينتصر تريزياس للقيمة التي يمثّلها الدين في المجتمع عقيدةً ووظيفةً اجتماعيّةً، وهي ليست نابعةً من تصوّرٍ ذهنيٍّ مجرد كالذي عهده القرّاء في أدب الحكيم المسرحيّ وتدارسه الدارسون على شتّى الاتجاهات، ولكنّها امتداد لما عرفته السنوات الأولى من النّصف الأول من

القرن العشرين من حركاتٍ فكريّةٍ واجتماعيّةٍ تنظر في معنى الدّين ووظيفته في المجتمع وطرائق فهمه.

يتراسل مع هذا الصراع صراعٌ آخر بين جوكاستا وتريزياس وأوديب، وهو يتخذ صورة رامزة للصراع بين الرذيلة والفضيلة، بين الإثم والسموّ الخلقيّ. فجوكاستا تصر على البقاء في مهاوي الرذيلة على الرغم من علمها الأكيد بفداحة ذنبها، وتريزياس يصر على الارتقاء بها كما ارتقى من قبل بأوديب حتّى صار يعظ أمّه بالعدول عن البقاء في دائرة الرجس الذي تمرغّا فيه معًا قبل وفود تريزياس عليهما. وكأنّ باكثير يرى أنّ الإصلاح لا يكون إلاّ إذا حرص المرء الفاسد على تغيير ما بنفسه، فما كان في مقدور أوديب أن يواجه أمّه ويعتزل فراشها لو لم يغيّر نفسه ويطهّرها من رجسها، وما كان له أن يواجه لوكسياس ويتحدّاه بجرأة وشجاعة فيصادر أموال المعبد ويوزّعها على الشّعب لو لم يملأ قلبه بالإيمان بالإله الواحد الأحد، وهذا كلّه ما كان له أن يكون لولا ظهور تريزياس في بلاط أوديب وعيشه في قصره. وهنا يتراءى تريزياس معادلا موضوعيًا لما كان ينبغي أن يكون عليه موقف الإمام حسن البنا من الملك فاروق إذّاك، لكنّه لم يكن كما رام وأراد فليس أكثر من أن يجسده حلمًا يرتجى ووعيًا منشودًا لعلّ الأيّام تسعف بتحققه في الواقع المشهود.

أمّا الجهة الثانية التي يتجلى فيها جوهر المنظور الإسلاميّ في متن المسرحيّة فيتجلى في شخصيّة الكاهن المصلح تريزياس حيث رسم له باكثير صورةً غير التي ألفها قرّاء الأدب المسرحي من قديم الزّمان إلى حديثه. فهو منذ أبدعته عبقريّة سوفوكليس صورةٌ للخصومة الدائمة والمطلقة لأوديب، فهو الذي يجابهه بحقيقته كما جرى ذكرها في النبوءة، وهو الذي حين يأبى التصريح بمضمونها يهدده أوديب ويتوعّده بالويل الماحق. لكن باكثير انزاح بهذه الصورة ليشكّلها على نحوٍ آخر يتراءى من خلالها صورةً زاهية الألوان لمعالم المصلح المسلم كما ينبغي أن يكون. تدرك ذلك من خلال مفهومه للإله الواحد الأحد، فهو ثالث كلّ اثنين يخلوان في مكانٍ مّا من هذه الأرض، فحين يطلب تريزياس الخلوة بأوديب ويتمّ له ما أراد يحرص على التأكد من ذلك فيجيبه أوديب بقوله: "قل ما لديك فليس بيننا ثالث" فيردّ عليه تريزياس بقوله: "تذكّر يا أوديب أنّ الإله ثالثا وهو يسمع ما نقول". وهو يقينٌ لا يجحده " ولا ينكره إلا جاهل أو مكابر". وهو خيرٌ محض لا يوحي بالشّر، فحين يدعو تريزياس أوديب للإيمان بالإله الواحد يتمردّ عليه ويصف الإله بأشنع الصفات ويحاججه بأنّه "يوحي بالشرّ والإثم إلى كهنته وسدنة معبده" يردّ عليه بقوله: " كلاّ يا أوديب .. إنّ الإله لا يوحي بالشّرّ والإثم وإنّما هو يوحي بالخير والبر". وهو ينزّه الإله من

الوحي بالشّر والإثم في موضعٍ آخر حين يَجْبَهُ أوديب بقوله: " حاشا للإله الحكيم أن يوحي بمثل هذا الإثم". وحين يتأوّه أوديب من قبيح صنعه ويصفه بأنّه "أعظم وأبعد من أن يتخيّله ذهن إله". ينكر عليه تريزياس هذا الكفر وقد فاء إلى ظلال الإيمان، فيراجعه أوديب بأنّ ما جرى على لسانه ليس بكفرٍ "فإنّي ما لمت الإله بل عذرته". فيردّ عليه بقوله: "هنا الكفر يا أوديب. ما يكون لمخلوق أن يلوم إلهًا ولا أن يعذره. إنّما يُعْذر يا أوديب من يجوز أن يلام". وهو يسمو به عن اتّباع هوى البشر كائنين ما يكونون. قال: " تمهّل يا أوديب وتدبّر ما أقول. لو اتّبع الحقّ هواك لما كان عدل ولا ظلم ولا إثم ولا إحسان ولا عدوان، ولكن الإله الحكيم الذي لا يحيط بحكمته سواه قد خلق الخير والشر، ومنحنا عقلا نميز به بينهما، وقدرة نأتي بها أيهما نشاء ونختار، ليبلونا أينا أحسن عملا". و"الإله لا يظلم أحدًا ولكن النّاس أنفسهم يظلمون". وهكذا، فمن حيث ترصدت أقوال تريزياس عن الله وجدتها ذات منظور إسلاميّ محض. ومثلها أقواله عن الوجود كلّه، فهو يزجر أوديب حين يستخبره عن دار ثالثة في ملكوت الله يفر إليها من لا يروم البقاء في الحياة الدنيا ولا يقوى على الرحيل إلى دار الموتى بقوله: "ويحك يا أوديب .. ليس في الوجود إلا داران، دار الفناء ودار البقاء .. دار العمل ودار الجزاء". والله خلق لنا الأعضاء والحواسّ نعمًا لا يجوز العبث بها أو التفريط فيها،

ولذلك يعظ أوديب بحرارةٍ حين فكّر أن يفقأ عينيه بقوله:"حذار يا أوديب! حذار أن تطفئ بيديك هذا النور الذي منحته لتبصر سواء السبيل". وهو يزدهي فرحًا حين تتراءى بروق النّصر للرؤية الإسلاميّة فيصيح بأعلى صوته حين يتحمّس أوديب لمواجهة لوكسياس وكهنة المعبد قائلا:"أنت الكوثر الطهور الذي سيغسل الرجس عن طيبة ويكشف عن أهلها العذاب، هذا يومك يا أوديب، هذا يوم الحساب، هذا يوم الفصل، هذا يوم طيبة، هذا يوم الإله". أمّا تضمين كلامه نصوصًا من القرآن تترصّع بها جمله كما في قوله:"إنّ النفس الأمّارة بالسوء كثيرا ما تخدع صاحبها" وما أشبهها فممّا لا تخطئه الباصرة، ولا يزلّ عنه الوعي.

قضاءٌ وقدرٌ أم معصيةٌ وإثمٌ وسعيٌ لتوبةٍ نصوحٍ؟!:

كتب كاتبٌ عن مسرحيّة باكثير هذه:"والمعنى الإسلاميّ الثّاني يرتبط بمشكلة القضاء والقدر، والحريّة والاختيار، وما يتّصل بذلك من العدالة الإلهيّة. فأوديب قد أتى ما أتى من الجرم دون إرادةٍ منه، بل تنفيذًا لخطّةِ الوحي. أمّا إرادته الحقيقيّة فقد كانت على نقيض ما حدث تمامًا". هذه مسألةٌ تقتضي مراجعةً لأنّها لا تخلو من تناقضٍ بين منطوق النصّ وحكم النّاقد. والنّاقد قد أبان عن حكمه فلا حاجة بنا إلى إعادة عرضه، أمّا النّصّ ففي حاجةٍ إلى عرضٍ في ضوء ما ذكره النّاقد لتستبين القضيّة وتتضح أبعادها. ولنبدأ بها خطوةً خطوة.

بدأت المشكلة بنبوءة كاذبةٍ مزعومةٍ افتراها الكاهن لوكسياس ونسبها زورًا وبهتانًا لوحي الإله أبوللون. فهل ما صنعه لوكسياس قضاءٌ وقدرٌ؟ أو يتّصل به من جهة المنظور الإسلاميّ للقضاء والقدر؟ الحقّ أنّ ما تقرّه المسرحيّة هو صنيع لوكسياس فقط، لكنّها لا تنسبه لقضاء الله وقدره بدليل أنّ تريزياس يقول لأوديب عن هذا الوحي المكذوب:"إنّه وحيٌ باطلٌ افتراه الكاهن الأكبر من عنده ليحمل لايوس على التّخلّص من ولده فلا يبقى له ولد". وفي موضعٍ ثانٍ ينزّه الإله عن مثل ذلك الوحي المزعوم بقوله:"حاشا للإله الحكيم أن يوحي بمثل هذا الإثم. لقد كان هذا الافتراء على الإله ممّا أنكرتُه على لوكسياس". فهو إذًا معصيةٌ في حقّ الإله وليست مشيئةً شاءها الله فأمضاها لوكسياس. وبين الحالين فرقٌ. فمشيئة الله هي قدره، أمّا المعصية فاتّباعٌ لخطوات الشّيطان. وإذا كان لوكسياس تابعًا للشيطان بمنطوق نصّ المسرحيّة من عتبة التّصدير حتّى خاتمتها فإنّ تريزياس صوت العقيدة الصّافية ولا مراء. وهنا يبرز النّصّ تقابلاً ضدّيًّا بين بنيتين، بنية الكفر واتّباع الشيطان، وبنية الإيمان واتّباع الرحمن. وهي تنبثق من منظورٍ إسلاميّ تَمَثَّلَه النّصّ إيماءً دون تصريح. وينبئ عنه قوه تعالى:"الشَّيْطَانُ يَعِدُكُمُ الْفَقْرَ وَيَأْمُرُكُم بِالْفَحْشَاء وَاللّهُ يَعِدُكُم مَّغْفِرَةً مِّنْهُ وَفَضْلاً وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ"البقرة ٢٦٨. تستقطب الآية في بنيةٍ لغويّةٍ تشفّ عن تقابلٍ

ضدّيّ بين (الشيطان) و(الذات الإلهيّة)، ويتراسل معها في بنية (المشاكلة) وعد الشّيطان وهو زيفٌ وباطلٌ ووعد الله وهو حقٌّ ويقين، ثمّ تتمدّد النواتج الدلاليّة للوعدين في إطار ذلك التّقابل الضّدّيّ فإذا الفقر هبة الشيطان مشفوعٌ بالأمر بارتكاب المعصية، يقابله عطاء الرحمن بكلّ صوره الحسيّة والمعنويّة دون تكليفٍ بأمر أو مشقّة سوى الإيمان به والالتزام بأوامره ونواهيه.

هذه الآية منطوقًا ومعطى تفسيريًّا هي التي تشكّلت منها بؤرة الصّراع في المسرحيّة، فتراءى لوكسياس تابعًا للشيطان، وتراءى تريزياس تابعًا لله الواحد الأحد. ولهذا بدا فعل لوكسياس – وإن كان اختيارًا وإراديًّا من جهته – معصيةً أوقع في حبائلها أوديب فغدا ضحيّةً من ضحاياه. يقابل ذلك فعل تريزياس – وهو كذلك اختيارٌ وإراديّ – طاعةٌ أنقذت أوديب من شناعة الفعل الذي كانت المعصيةُ سَبَبَه. وهنا يحتدم الصّراع في نفس أوديب حين أدرك شناعة ما أوقعه فيه الكاهن لوكسياس بعد أن أيقظه من ظلمات غفلته الكاهنُ تريزياس. لكن أنعدّ ما فعله أوديب قضاءً وقدرًا؟ كلاّ، إنّه إثمٌ جناه واستمرأته نفسه الأمّارة بالسوء، فلقد كان يعلم ما يفعل لكنّه تخادع فانخدع، ومن هنا أدانته المسرحيّة، قال له تريزياس: "إنّ جلّ التبعة على الكهنة الأثمة، وإنّما بعضها عليك"، وقال له: "إنّ للإثم لمسارب في النّفس أدقّ من الوهم وأخفى من الخفاء لا يدركها غير علاّم الغيوب!". وهو لا

يقوله له ذلك ليوئسه من النّجاة بما تبقّى له من فطرةٍ سليمة شوّهها أتباع الشيطان بمكائدهم له ولكن ليحثّه على التطهر مما وقع فيه من إثم. فيقول له في موضعٍ: "إنّ ربّك وحده هو الذي يتولّى حسابك فهو وحده المطّلع على سرائر خلقه". وفي موضعٍ ثانٍ يقول: "لا تنس يا أوديب أنّ باب التوبة أمامك مفتوح". وحين يسأله أوديب عن الكيفية التي بها يبدأ رحلة التوبة والتكفير عمّا صنع وأمُّه يقول له: "عليك وعلى أمّك أن تقلعا اليوم عمّا أنتما فيه، وتتوبا إلى ربّكما التوّاب الرحيم". ووصف الربّ في هذا الموضع بالتوّاب والرحيم يطامن من جيشان النفس التي أدركت هول ما صنعت ووعت سوء المصير. وهنا تتراءى براعة الأديب باكثير في تجسيد المعنى الإسلاميّ أو قل الرؤية الإسلاميّة في عمله الأدبيّ، وليس على النّحو الذي قدّره الدكتور عزّ الدين إسماعيل على جليل قدره، ولا على النحو يتنادى به المتنادون بدعوى الأدب الإسلاميّ في هذا الزّمان. ومنه نخلص إلى أنّ مسألة القضاء والقدر لم تكن مشكلة المسرحيّة كما أشار الدكتور عزّ الدين إسماعيل من قبل، وكذلك لا علاقة لقضيّة فلسطين بها من أيّ وجهٍ من الوجوه. وإذا كان كثيرٌ من الدارسين قد قالوا بوجود شيءٍ مثل هذه العلاقة فلأنّهم وقعوا في دائرة تفسير المؤلّف لعمله، وإنّ للمؤلّف عذره في القول بذلك التفسير، لكن ليس للدارس مثل ذلك العذر، لأنّ تفسيره العمل الأدبيّ لا ينبع من