جمالية الموقف بين مسرحيتي "الأيدي الناعمة" و"جلفدان هانم"

The Aesthetics of the Situation between Tawfiq alHakim's Naima" and Bakathir's Play "Gulfudan -Aydi al-Play "Al Hanim"

إعداد

د/شريفة مصطفى كامل جسرها

مدرس بكلية الآداب- جامعة طنطا

sherifa.kamel@art.tanta.edu

المستخلص :

لقد درج النقاد على دراسة الجمال في النص وأدبيته من خلال دراستهم للشكل بمعزل عن المضمون، يشترك في ذلك أصحاب التوجهات النقدية التى تهمل المعنى، وتفصل بينه وبين الأدب من حيث هو أدب، أو حتى تلك التوجهات النقدية التى تؤمن بالدور الرسالي للأدبي، في السطور التالية نحاول تناول بعد آخر للجمال في النص الأدبي، حيث الإيمان بأن الجمال يرتبط بثراء المضمون وعمق الرؤية، وكلما امتلك النص رؤية أعمق وأغزر كلما ضاعف ذلك من جمال النص واكتماله.

تناولت الدراسة هذه القضية من خلال الموازنة بين مسرحيتى "الأيدي الناعمة" "لتوفيق الحكيم"، و"جلفدان هانم" "لعلي أحمد باكثير"، فعلى الرغم من تشابه الموضوع الذي تناقشه المسرحيتان فإن اختلاف الرؤية والمنظور الذي ينظر منه الكاتب أدى إلى تباين واضح في الرسالة. فعلى حين سرت الاشتراكية ورؤيتها الأحادية في روح نص "الحكيم"، فالتبس النص بمفاهيم النفعية المادية المباشرة، فحلت الدولة وحل العمل بالمفهوم النفعي المادي في صدارة المشهد، وخفت أو كاد يختفي صوت الإنسان، وآماله، وإرادته.

أدت رؤية "باكثير" التى اتسمت بالتكامل إلى النظر إلى العمل من جهة ارتباطه بالإنسان، فالعمل مفهوم يكتسب قيمته من إنسانيته، وهكذا سار "باكثير" في طريق معاكس للطريق الذي سار فيه "الحكيم" فعلى حين كان العمل غاية "الحكيم" كانت غاية "باكثير" الإنسان.

تولد الجمال في النص كمنتج عفوى تلقائي لتلك الرؤى، فكان الصراع في نص "الحكيم" صراعًا شكليًا، واتسم بالبساطة والتسطيح، بينما حاول "باكثير" أن يجسد صراعًا حيًا بين إرادات إنسانية متباينة تسعى إلى تأكيد كينونتها الحرة دون انتقاص أو مساومة.

لم تعكس الشخصيات في "الأيدي الناعمة" أنماطًا إنسانية متنوعة، وسارت الشخصيتان الرئيستان في خط مستقيم صاعد، على حين تنوعت رؤى ودوافع الشخصيات في "جلفدان هانم" وسارت الشخصيتان الرئيستان في خط منحن فبدت أكثر نضجًا وتركيبًا وتعبيرًا عن الإنسان في علوه وتساميه وفي ضعفه ودنوه .

جنح "الحكيم" إلى المباشرة لإيصال الرسالة التي يريد إيصالها من نصه فعمد إلى التكرار، بدا الحوار على لسان الشخصيات بمثابة بوق لأفكار المؤلف، بينما عمد "باكثير" إلى بث رسالته خلال حوار متعدد الأصوات، فبدا الحوار كجوقة تتضافر عناصرها لتجسيد المعنى الذي أراده الكاتب.

الكلمات المفتاحية: البنيوية - النقد الجديد - الاشتراكية - أدبية النص - الأدب الرسالي - الرؤية الجمالية - المسرح، الجمال والمضمون.

Abstract : Critics have long been accustomed to examining the beauty and literary

quality of a text by studying its form in isolation from its content. This tendency appears among critical schools that dismiss meaning and as literature, as well as among those that believe separate it from literature in literature's didactic purpose. In the following lines, we attempt to address another dimension of beauty in the literary text, rooted in the conviction that d the depth of vision. The more beauty is tied to the richness of content an profound and abundant the perspective a text offers, the greater its beauty .and completeness

-This study explores the issue through a comparison between Tawfiq al Bākathīr's Nāʻima ("Soft Hands") and ʿAlī Aḥmad-Aydī al-Hakim's play Al play Julfudān Hānim. Despite the similarity in the themes tackled by both plays, the difference in each author's viewpoint led to strikingly different messages. While socialism and its monolithic outlook flowed through the ext, causing it to be tinged with notions of direct material Hakim's t-spirit of al placing the state and labor in its utilitarian sense at center stage and —utility —all but silencing the voice of the individual and his hopes and will k in relation to human beings. Bākathīr's more holistic perspective sees wor In this view, work derives its value from its inherent humanity. Thus, -Hakim: whereas work was al-Bākathīr took a path opposing that of al .Hakim's ultimate goal, mankind was Bākathīr's

ously and naturally from these The beauty in each text arises spontane Hakim's play, the conflict remains largely superficial -respective visions. In al and simplistic, whereas Bākathīr endeavors to depict a living struggle between divergent human wills, each striving to affirm its free existence without compromise or loss. The characters in Soft Hands do not mirror a wide variety of human types, and the two principal characters follow a straightforward upward trajectory. By contrast, in Julfudān Hānim, the more diverse, and the two main characters' motives and perspectives are protagonists progress along a more sinuous path, appearing richer and more complex, more indicative of human nature in both its lofty .transcendence and its frailty

ectness, Hakim tends toward dir-In seeking to convey his message, al resorting to repetition, and leaving the characters' dialogue sounding like a mouthpiece for the author's own ideas. Bākathīr, on the other hand, weaves

voiced dialogue. This dialogue resembles a choir -his message into a many .ogether to embody the meaning the writer intendedwhose elements join t

Key wards: Structuralism Socialism Literariness of the -New Criticism --Message -Text Metaphor -Aesthetic Vision -Oriented Literature

.

المدخل

تنظر العديد من الاتجاهات النقدية، "كالنقد الجديد"، و"البنيوية"، إلى الشكل باعتباره مصدر الجمال في العمل الأدبي، حيث عد المضمون عنصرًا زائدًا على الأدب، فدراسته ليست من صميم عمل الناقد الأدبي، إذ لا علاقة لها بالأدب من حيث هو أدب، وإنما يخضع لحقول معرفية أخرى، وجاءت نظريتا "التلقى" و"التفكيكية" لتبعد الأدب عن رسالته، وتعزله عن مضمونه بنسبيتها المطلقة في تحديد المعنى.

ومن ثم شاع في كتب النقد المعاصر اقتباس عبارة "الجاحظ" : "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي، والعجمي، والبدوي، والقروي، والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، فالشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

وقول "قدامة بن جعفر": "ومما يجب توطيده وتقديمه قبل الذي أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وعلى الشاعر إذا شرع في أي المعاني كان، من الرفعة والضعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[2].

إن شيوع هذا التوجه الشكلي حدا بصاحب "المرايا المقعرة" إلى القول تعليقًا على عبارة "قدامة" السابقة بأن تأسيس الحكم النقدي يكون على التجربة الشعرية أو الأدبية، لأنها هي معيار الحكم القيمي الوحيد على الإبداع في نهاية الأمر[3].

على الجانب الآخر نجد الاتجاهات النقدية ذات الاتجاه الماركسي تولي المضمون اهتمامًا كبيرًا، سواء في صورتها القديمة حيث يفهم الأدب في علاقته بالواقع التاريخي والاجتماعي في ضوء التفسير الماركسي لذلك الواقع،[4] أو في صورتها الأكثر تطورًا في " نظريات ما بعد الحداثة"، كما

---

[1] عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان،جـ3، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، 1948)، ص131-132.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية،د.ت)، ص 4.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ط1 (الكويت، عالم المعرفة،2001)، 359.

[4] century -hteitnewT,"K.M Newton,"Marxist and Neo Marxist Criticism Literary Theory (New York، Martins Press، 1997) ،p.158.

عند "نقاد المادية الثقافية" و"التاريخيين الجدد" حيث يصبح الأدب ظاهرة ثقافية تاريخية تجسد واقع الصراع الاجتماعي ومؤسساته القابضة وشروطه التاريخية، بما في ذلك شروط السوق والمستهلك.[1]

في السطور التالية نحاول النظر في هذه القضية من خلال دراسة مسرحية "جلفدان هانم" لعلي أحمد باكثير، ومسرحية "الأيدي الناعمة"، لتوفيق الحكيم لنرَى هل الجمال مرتبط بالمضمون كما يقول الماركسيون ؟ أم أن التقييم الجمالي للنص منعزل عن الجوانب القيمية والرسالية للنص كما ترى الاتجاهات الشكلية؟، أم نمسك العصا من المنتصف ونرى _كما يقول "نجيب الكيلاني"- "أن الجمال ينسحب على الشكل والمضمون معًا"[2]؟ فالجمال جمال شكلي وجمال معنوي ونحتاج إلى الجمع بينهما ، حيث الاعتقاد الدائم أن الوقوف في المنتصف يمكنه أن يحل جميع القضايا الإشكالية وينهي الخلاف، إن القضية التي تلح هنا ليست قضية الاهتمام بالمعنى في النص الأدبي، وإنما دور معنى ورسالة النص في تقييمه، فهل يمكن لأي دراسة جمالية للنص - فيما يرى "عبد العزيز حمودة"- أن ترجئ النظر في رسالته وتحكم عليه جماليًا[3] من خلال دراسة شكلية محضة؟ وهل النص الجميل هو الذي يحمل معنى جميلًا؟ أم أن الأمر أبعد من ذلك إذ يقود جلال وجمال المعنى إلى جمال الشكل؟.

قضية واحدة

كتب "توفيق الحكيم" و"علي أحمد باكثير" مسرحيتيهما في زمن واحد، هو نهاية العقد السادس من القرن العشرين، وعرضتا على خشبة المسرح في وقتين متقاربين، وقد بدت المسرحيتان متأثرتين بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تمر بها "مصر" في هذه الفترة فقد كان الموقف من الإقطاع، ودور الدولة في القطاع الاقتصادي، والموقف من الصناعة والزراعة، بالإضافة إلى تقييم وتحديد دور المشتغلين بالأدب واللغة في المجتمع، من المشاكل والموضوعات الرئيسة التي أراد الأديبان التعرض لها ومناقشتها من خلال المسرحية.

ولم يكن الاتفاق بين المسرحيتين مقتصرًا على الموضوع فقط بل بدا أن هناك العديد من نقاط الاتفاق في معالجتهما للأمور، فقد قدمت كلاهما صورة سلبية وساخرة للطبقة الإقطاعية، فمن خلال شخصية "البرنس" في "الأيدي الناعمة"، قدم "الحكيم" صورة سلبية أظهرت عيوب ومساوئ الطبقة

[1] رضوى عاشور: لكل المقهورين أجنحة، ط2، (القاهرة، دار الشروق،2019)، صـ 63.

[2] نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامى، ط1 (قطر، كتاب الأمة، 1407)، صـ 94.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، صـ 428، مصدر سابق.

الإقطاعية في مصر، فهو يكره العمل اليدوي، ويحتقر زوج ابنته لأنه يعمل بيده، يقول "البرنس": "لم يعجبها خطيبها النبيل مدحت، وأحبت شابًا قذرًا هو ميكانيكي في جراج، كانت تصلح فيه سيارتها"[1]. وفي المقابل نجد "جلفدان هانم" في مسرحية "باكثير" تنظر بالمنظار ذاته لزوجة حفيدها، حيث تقول: "كلا كلا لن نصاهر أبدًا مثل هذه الأسرة الفقيرة"[2]، وكلتا المسرحيتين مشغولتان بالاهتمام بالصناعة والزراعة، فهما حلان ضروريان لنهضة المجتمع، "سالم" في "الأيدي الناعمة" و"ضياء" في "جلفدان هانم" يريان ضرورة العمل للارتقاء بالأمة، وإن كان "الحكيم" يركز على الصناعة، تقول "ميرفت" عن زوجها "سالم" :"إنه رجل، رجل اعتمد على ذراعه، ولم يأنف يومًا من ارتداء لباس العمل الملطخ بالشحم والزيت ليعمل؛ تحت إمرة أوسطى في الورشة، وهو المهندس خريج الجامعة، حتى ألم بالجانب العملي"[3]، ويقول "عادل" في "جلفدان هانم": "لا يا ابنتي لو كان عمك كما تزعمين؛ لاستطاع أن يقنع القضاء في هذا البلد بأن الغاية مقدمة على الوسيلة، وأن الذي يرفع مستوى الفلاحين بالعمل المثمر أنفع للفلاحين والبلد من الذي يكتب عنهم القصص والروايات"[4].

وقد تعرضت المسرحيتان للثقافة النظرية ودورها في المجتمع، ومشكلة عدم قدرتها على توفير الربح المادي، فتشكل عبئًا على الاقتصاد، "فحمودة" الحاصل على الدكتوراه في النحو، وصاحب المعرفة اللغوية العميقة لا يجد ما يطعم به نفسه، لأن مجال معرفته بعيد عن العلوم التطبيقية، وعن الصناعة والإنتاج، كذلك "عاطف" في "جلفدان هانم" لا يستطيع أن يطبع رواياته، أو يحقق أرباحًا من خلالها، وحده، ويحتاج إلى معونة "ضياء" صاحب المشروعات الاقتصادية الناجحة، كذلك تتناول المسرحيتان الدولة ودورها في دعم الاقتصاد، يقول "سالم" في "الأيدي الناعمة" :"إن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه لكنها ملك الدولة إنه يضعها في الأعمال؛ الأعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الأسر"[5]، ويقول "عادل" في "جلفدان هانم": "إن الجانب الوطني والجانب الإنساني ينبغي أن يكون لهما اعتبار في القضية، ولا سيما في هذا العهد الذي قلب المقاييس العتيقة البالية رأسًا على عقب، ووضع أسسًا جديدةً في تغليب مصلحة المجموع على مصلحة الفرد، أليس

---

[1] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت)، صـ 25 وما بعدها.

[2] على أحمد باكثير: جلفدان هانم، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت)، صـ 34.

[3] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة،صـ 33 ، مصدر سابق.

[4] علي أحمد باكثير: جلفدان هانم، صـ 174وما بعدها ، مصدر سابق.

[5] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، صـ 136، مصدر سابق.

عجبًا من العجب أن يعمل القضاء على خذلان هذا المشروع، بينما تعترف به الدولة، وتتبناه، وتشترك في تمويله"[1].

منظومتان قيميتان

بالرغم من أن القضية التي يطرحها "الحكيم" في "الأيدى الناعمة"، والقضية التي يطرحها "باكثير" في "جلفدان هانم" تبدوان متشابهتين في كثير من الجوانب، بل وفي طريقة الحل والمعالجة، لكن ذلك لا ينبغي أن يدفعنا إلى الاعتقاد أن رؤيتي الكاتبين للموضوع واحدة، إن الفهم الحقيقي والجيد لموقف الكاتب من قضية ما لا ينبغي أن يقتصر على الرصد السطحي لها، لأن ذلك من شأنه أن يبعدنا عن محاولة جادة للاقتراب من النص، وفهمه، مهما كانت تلك الظواهر عديدة، وتغري بالقول بالتماثل بين النصين، بل نحتاج إلى القراءة الواعية لنصل إلى فهم أدق للنص، وحتى نتمكن من ذلك يجب أن نعرف المنطلق والمنظومة القيمية للكاتب والنص، حتى نتمكن من تمييز موقفه تمييزًا واعيًا لا غموض فيه ولا التباس.

معتقد الحكيم

يجدر بنا قبل أن نحاول معرفة القاعدة القيمية التي ينتمي إليها نص "الأيدي الناعمة" أن نعرج قليلًا على "توفيق الحكيم" المفكر والأديب، ونحاول تلمس معتقده العام، - والمقصود "بالمعتقد" معنى يتقاطع مع كلمة "الأيديولوجيا"- فقد يعيننا ذلك على تكوين تصور ما أوضح عن الكاتب، وقد يساعدنا على فهم النص فهمًا واضحًا ودقيقًا، وإن كان ذلك لا ينبغي أن يعني أن نحمل النص مفاهيم جاهزة من نصوص أخرى للكاتب نفسه، ولكن يعني بالضرورة أن النص إنما هو جزء من سياق أوسع، ولنفهمه علينا دائمًا أن نخرج من النص إلى سياقه، ثم نعود إليه في عملية تصحيح مستمرة حتى ندرك معناه.

يتحدث "الحكيم" عن معتقده في الحياة في كتب شتى بصورة مباشرة، ونلاحظها ونتأملها في أدبه وكتبه الأخرى بصورة غير مباشرة، ولا شك أننا للوهلة الأولى قد نجد صعوبة في تحديد ومعرفة ذلك، إذ إن كتبه تُظهر تأثره بتيارات فكرية متعددة؛ فتارة يظهر تأثره بالتيارات الليبرالية الغربية ومفاهيمها عن الديمقراطية، وتداول السلطة، وتارة تبدو الثقافة الإسلامية هي المصدر الذي يستقى منه

[1] على أحمد باكثير: جلفدان هانم، صـ 148، مصدر سابق.

على نحو ما نجد في كتابه "التعادلية"، وحديثه عن التوازن بين المادة والروح، وتارة يبدو كاتبًا متأثرًا بالاشتراكية ويصدر عنها في كثير من آرائه وتصوراته، وأخيرًا قد نجد القومية هي الركيزة الأساسية في فكره وتصوره، فكيف نفهم الحكيم إذا؟ وعن أي فلسفة يصدر؟. لمعرفة ذلك علينا أن نبحث عن المرجع الذي يلجأ إليه "الحكيم" إذا تعارضت منظومتان قيميتان للحكم على أمر ما، فلأيهما يميل "الحكيم"؟ ولأيهما يحتكم؟.

قد يبدو المنطلق القومي هو المنطلق الأقوى في فكره، "فمصر" هي المصدر الأولي لكل المبادئ والقيم، يقول "الحكيم": "من هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال العدم، تشبثا بهذه الأرض المحبوبة، لم تخلق الآلهة جنة سواها، فهي المرجع والمآب"[1]، ويتحدث عن "مصر" كيف أنها صاغت الأديان وسبكتها في إطارها الخاص، فهي المهيمنة عليها، يقول: "ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الإسلام دينًا لها لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرهاولبها، وقد رفضت "مصر" دين إسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش "مصر" بغيرها"[2].

ولكن إذا كانت القومية ممثلة في الفكرة المصرية هي العقيدة التي نشأت وتبلورت فيها شخصية "الحكيم"، نتيجة عوامل عدة منها تكوينه في ظل ثورة 1919 ذات الأبعاد القومية والوطنية الواضحة، فإن أهداف هذه الثورة فيما يرى "غالي شكري" من الإصلاح الزراعي، والتصنيع، والجلاء، والتنمية الاقتصادية بدت وكأنها ستتحقق في ظل العهد الناصري، ومن ثم بدت مفاهيم ذات بعد قيمي آخر تحتل حيزًا مهمًا في فكر "الحكيم" وهي "الاشتراكية"، وتطبيقاتها الاجتماعية والاقتصادية، حيث نجد خطابًا يعلي من شأن القيم المرتبطة بالاشتراكية، ويجعلها في مكان الصدارة، بحيث تصبح مهيمنة على الدين والأخلاق يقول "الحكيم": "إن أولى الغايات كانت هي الغذاء، وأولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه، وعندما فكر الإنسان الأول في وسيلة لصيده بدأ العلم، وعندما اكتشف وسيلة لصنع سكين من الحجر بدأ العلم التطبيقي، وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن، وعندما رفع عينيه إلى السماء يستنزل المطر لزرعه بدأ الدين"[3]، ويخلص من ذلك "غالي شكري" إلى أن التفسير المادي للوجود، والحضارة، والمجتمع، والتاريخ هو

[1] توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، (القاهرة، مكتبة مصر،د.ت)، صـ 83.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] توفيق الحكيم: حديث مع الكوكب، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت)، صـ 107.

الإطار المنهجي الشامل الذي يضم أفكار الحكيم، في غمرة الصراع الحضاري بين الاتجاهات الثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المضروبة، ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر أساسي وحاسم، وعلى ضوء هذا المنهج يفسر النمو والسرطانية لمجتمعات الاستغلال الطبقي، والاستعمار الاقتصادي والعسكري[1].

هذه الرؤية الاشتراكية المادية التي تأثر بها الحكيم هي جزء من الفلسفة المادية التي ترى الحياة مؤسسة على منظور مادي جدلي، حيث الواقع المادي يؤثر في الوعي الإنساني، ومن ثم تصبح جميع المفاهيم المرتبطة بتلك الفلسفة مفاهيم مادية، وطبقًا لهذا المنظور فلا وجود للإنسان مستقلًا عن الطبيعة، أي لا وجود للإنسان باعتباره كائنًا مكلفًا موحى إليه من قبل الله، إذ لا وجود سابق على المادة التي تشكل هي الوعي الإنساني، ومن ثم يصبح الدين وتصبح القيم والأخلاق انعكاسًا لظروف هذا الواقع المادي ونتيجة له فلا توجد قيم وأخلاق مستقلة ومتعالية قادرة على التأثير في هذا الواقع المادي.

رؤية الكاتب في الأيدي الناعمة

فإذا عدنا إلى مسرحية "الأيدي الناعمة" التي كتبت إبان انتهاء الملكية وقيام الجمهورية، وما حمله هذا التغيير من تغييرات اقتصادية واجتماعية هامة أبرزها التأثر بالاشتراكية ومحاولة محاكاتها في بعض الجوانب، في البداية يبدو التأثر بالنظرة الاشتراكية للاقتصاد، حيث الدولة هي المتحكم الرئيسي في الملكية، وهي المسيطرة على الاقتصاد، تقول "ميرفت" عن زوجها "سالم" البرجوازي الذي يتنازل عن أملاكه طوعًا لصالح الدولة - التي هي في رأيه يجب أن تكون هي المسيطرة والمهيمنة على الاقتصاد- :"زوجي يا بابا إنه ليس غنيًا نحن لا نعيش حياة الأغنياء... إنه يحيى حياة أي مهندس عادي على الرغم من عشرات الآلاف التي يملكها"[2]، ويرد زوجها "سالم" فيقول: "إني امتلكها اسمًا لا فعلًا، إن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه لكنها ملك الدولة، إنه يضعها في الأعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه، ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الأسر، لحياة العلم الصناعي، لحياة الإنتاج الشعبي والنفع العام"[3]، ويقول: "المال عنده محرك في جهاز الإنتاج العام"[1]، لا يقف التأثر بالنزعة المادية

[1] غالى شكري: ثورة المعتزل، ط3 (بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1983)، صـ 325.

[2] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، صـ 136 ، مصدر سابق.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على التأثر بالاشتراكية في جانبها الاقتصادي، حيث يبدو العمل كقيمة مطلقة، تنبثق منها باقي القيم، يقول بائع الذرة: "العلم عندنا بلا قافية هو الشغل... عندنا لا نعرف العالم ولا الجاهل... الناس عندنا إما عامل وإما عاطل"[2]، وتقول "مرفت":" العمل هو الحرية ... لقد تعلمت أشياء كثيرة منذ عشت مع زوجي سالم" ... شعرت أنى إنسانة تعيش حقًا منذ بدأت يداي تعملان"[3]، ويقول "سالم": "العمل هو الحب... كل عمل منتج هو وليد حب أو هوى أو هواية"[4]فالعمل قيمة تعلو ويصدر عنها سائر القيم.

فإذا كان العمل يحتل هذه القيمة المهمة ويمثل مصدرًا للقيم، فما الذي يعنيه الحكيم بالعمل؟، وما المعنى الذي قصده منه؟، يقصد الحكيم بالعمل في المسرحية العمل ذا النفع المادي المباشر، العمل المنتج إنتاجًا ماديًا، فبتتبع السياقات التي ورد فيها الحديث عن العمل يتأكد المعنى الذي قصده "الحكيم" منه، فمن أسرة "بائع الذرة" الذي يتربح هو وأولاده من بيع الذرة المشوية، ومن الزراعة، وزوجته التي تربي الدجاج، مرورًا "بسالم" الذي يمتلك مصنعًا لعمل شاسيهات السيارات، وصولًا "للبرنس" الذي تغير بعدما أحب "كريمة"، وأصبح يحب القيام بالأعمال المنزلية البسيطة، والحاج عبد السلام الذي أحب عمله ناظرًا في محطة السكة الحديد، كل هذه الأعمال تستحوذ على إعجاب "الحكيم"، وتستدعي الإشادة والتقدير في السياقات التي وردت فيها.

فماذا إذًا عن العمل الذي لا يتحقق فيه هذا الشرط؟ ماذا عن العمل التي لا ينتج نفعًا ماديًا مباشرًا، كالعمل المرتبط بالإنتاج الثقافي والتعلم؟، هنا نجد الحكيم يضطرب ويتأرجح في كيفية النظر إليه، فاللغة على سبيل المثال بدلًا من النظر إليها مستودعًا للثقافة؛ فهي الأساس الذي يحفظ للأمم كينونتها، نظر إليها في هذه المسرحية بوصفها مشكلةً تحتاج إلى حل، لقد وضع حامل الدكتوراه في النحو - "الدكتور حمودة"- موضع السخرية، وجعل من تخصصه مادة للتندر، وأصبح أيقونة، وعلامة على علم غير نافع، يحلق في أبراج عاجية بعيدًا عن حاجات البشر، كذلك المعرفة الأكاديمية سواء في المدرسة أو الجامعة نظر إليها بوصفها معرفة متحجرة راكدة، وفضل عليها المعرفة الحية في الواقع والحياة، "فبائع البسبوسة" يأسى على أولاده الذين تلقوا تعليمًا جامعيًا لكنهم لا يعلمون شيئًا عن الحياة، ويعيشون عالة على أبيهم، ومثلهم الدكتور حمودة حامل الدكتوراه، وإذا كان "الحكيم" رفض الوظيفة

---

[1] المصدر نفسه، صـ 137.

[2] المصدر نفسه، صـ 24.

[3] المصدر نفسه،صـ 35.

[4] المصدر نفسه، صـ 170.

المكتبية وسخر منها في بداية المسرحية فقد لجأ إليها في النهاية لتكون حلًا للذين لا يجيدون العمل والإنتاج المباشر.

معتقد باكثير

يرى كثير من النقاد والدارسين أن "باكثير" ذو توجه إسلامي واضح، فهو يحاول من خلال مسرحياته ورواياته أن يبرز القيم الاسلامية، حيث تشكل الرؤية والتصور الاسلامي الركيزة والمنطلق الذي يصدر عنه الكاتب، وإذا رجعنا إلى "باكثير" نجده يذكر أنه كاتب قومي، وأنه يصدر عن فكر القومية العربية، فيقول: "ولما بدأت أزاول الكتابة المسرحية كان من الطبيعي أن أتخذ القومية العربية منبع إلهامي الأول، وأن يقع اختياري على الموضوعات المناسبة لذلك"[1]، ويقول: "على أن القومية العربية ظلت مع ذلك رائدي في أغلب ما كتبت بعد ذلك من مسرحيات وقصص، ولكن لغير ذلك الغرض الخاص الذي انتفت الحاجة إليه، وإنما لإبراز ما في تاريخنا الحافل المجيد من مثل عليا ينبغي أن تستثير الأمة العربية في جهادها من أجل التحرر والاستقلال، وفي كفاحها لبناء مستقبل مجيد يليق بماضيها المجيد"[2].

قد تبدو القومية فكرة مناهضة للفكرة الاسلامية وهي كذلك في مبدئها وفلسفتها الأصلية، ولكن القومية العربية في رأى عديد من المفكرين كان لها وضع مختلف، واتجاهات متباينة، وربط كثير من المدافعين بينها وبين الفكرة الاسلامية، يقول المفكر اللبناني القومي "منح الصلح": "إن العلاقة بين العروبة والإسلام تشبه بعض المعادن البلورية التي تتداخل فيها انعكاسات الأشياء والأحجام تداخلًا يصعب فيه حتى الاستحالة التقاط الحدود والتمايزات، فكان الالتباس من طبيعة العلاقة"[3]، فإذا كان هناك اتجاه قومي عربي يفصل فصلًا واضحًا بين العروبة كقومية وركائزها اللغة والتاريخ، وبين الإسلام دينًا والنزعة الاسلامية فإن هذا الاتجاه كان تواجده الفعلي -كما يرى "منح الصُّلح"- في دول الهلال الخصيب، وذلك لظروف سياسية ودينية خاصة؛ منها تعدد الأديان والمذاهب في دول الهلال الخصيب، ونزاعهم مع إستانبول عاصمة السلطة العثمانية، أما في مصر والخليج فكان رؤيتهما للقومية العربية مختلفًا، فمصر لم تكن مدفوعة بتركيبتها الاجتماعية وتاريخها إلى التأكيد على التمايز

---

[1] على أحمد باكثير: فن المسرحية من تجاربي الشخصية، (القاهرة، مكتبة مصر،د.ت)، صـ 42.

[2] المصدر نفسه: صـ 44.

[3] منح الصلح: التمايز والتكامل بين القومية العربية والإسلام ،(ضمن بحوث ندوة القومية العربية والإسلام)، ط3، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988)، صـ 213.

بين المفهومين، أي العروبة والإسلام[1]، ومن ثم يبرز -كما يذكر "محيي الدين صابر"- اتجاه توفيقي يرى ألا تعارض بين العروبة والإسلام، فالقومية العربية ممثلة في الثقافة العربية بحكم مكانتها الدينية مدعوة إلى قيادة المحيط الإسلامي[2].

فإذا عدنا إلى "باكثير" لنفهم حقيقة انتمائه القومي فإنه لن يصعب علينا إدراك شدة ارتباط مفهوم العروبة عنده بالإسلام، "فباكثير"- وهو العربي الحضرمي - لا مجال للفصل عنده بين المعنيين، وأنه عندما يستلهم مثل الأمة العربية العليا إنما يعني بذلك أن يستلهم مثل الإسلام وقيمه، ويسعى إلى إبرازها، إن رواياته ومسرحياته مثل واضح وبارز على هذا التوجه الواضح في ثقافته، وفهمه لمعنى العروبة، ومن ثم فلا ينبغي أن نجد تعارضًا بين الصفة الاسلامية التي وصفه بها بعض الدارسين وبين الاتجاه القومي الذي صرح بتبنيه، فإنه تباين في المصطلح لا المضمون، وإذا كان كل من "توفيق الحكيم" و"باكثير" قد أبدى إعجابه "بعبد الناصر" فإن أسباب إعجاب الكاتبين ليست واحدة، لقد رأى "توفيق الحكيم" في "عبد الناصر" القدرة على تحقيق أحلام الطبقة المتوسطة من أجل الإصلاح الزراعي، والتصنيع، والجلاء، والتنمية الاقتصادية، أما "باكثير" فرأى في "عبد الناصر" صورة الزعيم الذي حقق حلم القومية العربية.

رؤية الكاتب في جلفدان هانم

يصدر باكثير -كعادته في مسرحياته ورواياته- مسرحية جلفدان هانم بالآية الكريمة: "فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض" [آل عمران: 195]، وربما كان هذا الاستدلال هو النص الوحيد المباشر الذي أظهر من خلاله الكاتب المضمون أو الفكرة التي يريد أن يناقشها من خلال المسرحية، إذ أننا بعد ذلك سنجتهد كثيرًا لنعرف الرؤية أو الرسالة التي يحملها النص. فبالرغم من وجود عدة محاور للصراع في المسرحية فإن الصراع الأساسي الذي يمتد في العمل من بدايته حتى نهايته هو الصراع بين صورتين للعمل: العمل المنتج إنتاجًا ماديًا ممثلًا في الزراعة والصناعة والعلم التطبيقي، والإبداع الأدبي الذي يصعب عليه تحقيق الربح المادي.

---

[1] المرجع نفسه، صـ 215.

[2] محيي الدين صابر: الجامعة العربية والجامعة والإسلامية، (ضمن بحوث ندوة القومية العربية والإسلام)، ط3، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988)، صـ 184.

ففي البداية يدور صراع بين "جلفدان هانم" المرأة الثرية المتسلطة وبين حفيدها "ضياء" على أي مجالات العمل ينبغي أن يسلك، وفيما كانت تحاول "جلفدان" أن ترغم حفيدها على احتراف الكتابة الأدبية، كان "ضياء" يجاهد من أجل التهرب من دراسة الأدب، راغبًا في الدراسة في كلية الزراعة، وإذ تنتصر إرادة الحفيد "ضياء" ويتمكن من دراسة الزراعة في "ألمانيا"، يظهر صراع آخر بين "ضياء" وبين "عاطف" الذي كان موهوبًا في كتابة الروايات الأدبية، ويبدأ هذا الصراع عندما يشتري "ضياء" إحدى روايات "عاطف" وينشرها باسمه، لكن "عاطف" لا يلبث أن يرفض هذه الصفقة، ويرغب في التراجع عنها، وتستمر مطاردته "لضياء" إلى أن يقوم "ضياء" بمساعدة "عاطف" على نشر رواياته باسم "عاطف"، وفي نهاية المسرحية يُظهر "ابن ضياء" وهو" ابن حفيد جلفدان" ميلًا واضحًا للأدب، والقراءة، والمطالعة، كما كانت جدة والده ترغب في ذلك.

وهكذا نجد أن مفهوم العمل يسير في خطين متوازيين ليس لأحدهما غلبة على الآخر أو استحواذ عليه، فكلا الخطين يسدد انتصارًا يعقبه تراجع إلى أن تنتهي المسرحية بالاعتراف بكلا العملين، وبأهميتهما للمجتمع، وتنهي المسرحية بانتهاء الصراع وبتحقيق التوازن والانسجام بينهما، فاذا نظرنا إلى الخط الذي صور من خلاله باكثير الصراع بين نوعي العمل، وتأملنا في الآية الكريمة التي استهل باكثير مسرحيته بها اتضح أن العمل الذي يعنيه إنما هو مفهوم متكامل، ينظر إلى الإنسان في جانبيه المادي والروحي، فكلا الجانبين يشكل الإنسان، ولا يمكن النظر إلى أحد الجانبين وإغفال الجانب الآخر، هذه النظرة المتوازنة للإنسان تتوافق مع التصور الإسلامي.

فالإنسان في الإسلام ليس كائنًا ماديًا فقط تحركه الرغبات المادية، وليست احتياجاته احتياجات ماديةً وحسب، إنما هو قبضة من طين ونفخة من روح، فإذا نظرنا إلى أحد شقي الإنسان وأهملنا الشق الآخر أصبحت نظرتنا شائهة ناقصة، عاجزة عن فهم الإنسان وإدراك كينونته، وباكثير وهو يصدر عن هذه النظرة إنما يجسد المفاهيم الإسلامية في صورة فنية حية مبثوثة في النص دون افتعال أو خطابة، وإنما من خلال الصراع وتحريكه على مدار المسرحية، إن اختلافًا واضحًا يتغلغل في الروح التي تسري في النصين، على الرغم مما يبدو من تقارب في الموضوع والقضية التي يعالجها النصان، ولكن المنظور وزاوية الرؤية هي ما يميز نصًا عن نص، فعلى حين تعلو في نص "الحكيم" القيم المادية، وتأخذ حيز الصدارة والاهتمام.

نجد أن التوازن وإدراك الحياة في بعديها المادي والروحي هو ما يسم نص "باكثير"، وهذا ينقلنا إلى السؤال الذي طرحناه في البداية وهو هل تؤثر رؤية الكاتب على الجوانب الفنية والجمالية للنص ؟

وإذا كانت الإجابة نعم، فكيف يتجلى أثر هذه الرؤية على اختياراته؟ وإلى أي درجة تندمج معها، وتبرزها؟ سنحاول فهم ذلك واستيضاحه من خلال ثلاثة عناصر أساسية، تشكل بنية المسرحية وهي: الصراع، والحوار، والشخصيات.

أولا: فاعلية الصراع

يمثل الصراع العمود الفقري للبناء الدرامي،[1] فهي تختلف في ذلك عن الرواية التى من الممكن أن تخفت فيها حدة الصراع بينما يبرز فيها التحليل الاجتماعي للواقع، [2]والصراع الدرامي صراع بين إرادتين ومن ثم يشير النقاد إلى الخطأ الذي يقع فيه الكاتب المسرحي حين يحول الصراع إلى صراع فكرى قائم على الإقناع، بدلًا من صراع إنساني قائم على التعاطف[3].

في مسرحية "الأيدي الناعمة" يسير الصراع بين طرفين في خطين متوازيين بين "البرنس" من جهة وبناته من جهة أخرى، وهو صراع بسيط يبدأ ببداية المسرحية وينتهي بنهايتها، ومحور الصراع هو إعلاء قيمة العمل والكسب، فالبنتان تسعيان إلى كسب ود أبيهما الذي يرفضهما لأنهما سلكتا طريقًا يخالف الطريق الذي رسمه لهما، وينتهي الصراع بقبول الأب فكرة العمل والكسب التي تؤمن بها البنتان، وإذعانه لأسلوب الحياة التي تدافعان عنها.

يرفد الحكيم هذا الصراع بصراع صغيرٍ أساسه الكوميديا والسخرية، بين البرنس والدكتور حمودة، اللذين يتباريان في كسب ود "سالم" زوج ابنة "البرنس" الكبرى للموافقة على زواجهما، ويكون أساس الصراع خوفهما من الرفض لكونهما عاطلين، وينتهي الصراع بحصولهما على وظيفتين، فالصراع محوره تبني قناعة ضرورة قبول العمل بالمفهوم الذي طرحه "الحكيم" في المسرحية، أي العمل بصورته المادية المباشرة، بهدف الحصول على الربح، والإيمان بضرورة كونهما جزءًا نافعًا في الدولة التي عليها أن تحتل صدارة المشهد بحيث تكون الدولة بمثابة الآلة والبشر بمثابة التروس، فهم لا يحققون ذواتهم المستقلة، وإنما تتجلى قيمتهم في أدائهم للأدوار المنوطة بهم داخلها، وينتهي الصراع بأن يحتل كل إنسان مكانه في ماكينة الإنتاج الضخمة، التي تمثلها الدولة، يقول سالم (

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م)، صـ 105.

[2] انظر: محمد مندور:فى المسرح المصري المعاصر، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2020)، صـ 152، وما بعدها.

[3] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي،صـ 110 وما بعدها، مرجع سابق.

النموذج الأمثل للإنسان داخل المسرحية): "إن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه لكنها ملك الدولة، إنه يضعها في الأعمال، الأعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه، ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الأسر، ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي، لحياة الإنتاج الشعبي، والنفع العام[1]"، إنه أجير يجب أن يعيش كالأجير"[2]، وهنا نجد أن مفهوم الحرية باعتباره مفهومًا إنسانيًا جوهريًا يتلاشى، فالإنسان يجب أن يعيش كالأجير، إن سعي الإنسان وكدحه ينتهي به إلى أن يكون مجرد أجير، ويكون ماله محركًا في جهاز الإنتاج العام. فالصراع هنا يأخذ شكلًا غاية في البساطة، وينتهي بتحقيق الغاية المادية المنبثقة من الاشتراكية، وبالتالي يبتعد الصراع عن التعقيد والقوة والتداخل، فهو صراع أحادي يسير في إطار من الآلية.

فإذا انتقلنا إلى الصراع في "جلفدان هانم" فسنجده يأخذ صورة دائرتين متداخلتين، الدائرة الأولى تتمثل في الصراع بين الجدة "جلفدان هانم" و"ضياء الحفيد" وتتمثل الدائرة الثانية في الصراع بين "ضياء" من جهة و"عاطف" الأديب من جهة أخرى، ويدور في الخلفية صراع ثالث بين "عبد الشكور" والعائلة، لكنه صراع من طرف واحد، حيث يوجد "عبد الشكور" دائمًا في خلفية الأحداث، يحارب العائلة من طرف واحد، دون أن يشعروا، ثم ينكشف أمره في نهاية المسرحية.

ينتهي الصراع في الدائرة الأولى بانتصار إرادة "ضياء" على إرادة جدته، فقد استطاع دراسة الزراعة كما يحب، لا الأدب كما أرادت جدته، وتزوج من فتاة من الطبقة المتوسطة لا من الطبقة الارستقراطية كما أرادت، أما الصراع في الدائرة الثانية الذي دار بعد أن تنازل "عاطف" عن ملكية روايته "لضياء" نظير مقابل مادي، حيث حاول "ضياء" ترضية "عاطف" لكنه لم يفلح إلا بعد أن استطاع "عاطف" توكيد إرادته كاملة، وذلك بالحصول على التمويل المناسب لقصصه، مع الاحتفاظ بملكيته لها، يركز الصراع هنا على تأكيد الإرادة الإنسانية فهي الهدف النهائي من الصراع، وبتوكيدها والانتصار لها ينتهي، حيث يتسق الصراع وأهدافه مع المنظور القيمي للكاتب، بل ينبثق منه.

يظهر الصراع في "الأيدي الناعمة" كخط مستقيم لتحقيق هدف واضح، له بعد واحد هو الإيمان بقيمة العمل، بينما يظهر الصراع في "جلفدان هانم" على هيئة دوائر متداخلة متكاملة، تعكس تداخل وتعقيد

[1] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، صـ 136، مصدر سابق.

[2] المصدر نفسه، صـ 137.

كينونة الإنسان، التي لا يمكن تفسيرها طبقًا لمبدأ واحد، لقد رفض "ضياء" الانصياع لإرادة جدته في الزواج والدراسة والعمل، وتداخلت رغبة "عاطف" في تحقيق دخل مادي مع رغبته في تحقيق ذاته والاعتراف به أديبًا اعترافًا غير منقوص.

إن الصراع الذي يتخذه الكاتب في المسرحية منبثق تمامًا من الرؤية والموقف القيمي للكاتب، لا ينفصل عنه، وكما ولدت الرؤية المادية التوجه صراعًا أحادي التوجه، ينتهي لا بتحقيق الإنسان لإرادته الحرة، بل بكونه جزءًا وترسًا في الدولة، أي بكونه جزءًا من النظام العام، فإن الرؤية المنبثقة من الثقافة الاسلامية ولدت صراعًا متعدد الأبعاد، ينتهي بتحقيق الإنسان لكينونته وإرادته الحرة، ونيل حقوقه فالإنسان جوهرٌ متميزٌ عن المادة، ليس مسحوقًا فيها، بل هو حر، يعني أنه قادر على الاختيار، وتتأكد حريته بتحقيق إرادته كاملة، وبنيل حقوقه التي يستحقها، لكونه إنسانًا مكرمًا من قبل الله، والإنسان بهذا المعنى لا يمكن أن يوجد إلا في الدين، فبدون الحرية التي يمنحها الله جل شأنه للإنسان لا وجود لحرية حقيقية قائمة على الاختيار، ويظل الإنسان محض كائن مادي خاضعٍ لحتمياتٍ عدة، والإنسان يحتاج لإشباع البعدين المادي والروحي، "فضياء" في مسرحية "جلفدان هانم" يحتاج للعمل، ويحتاج لنيل حريته، و"عاطف" يحتاج للمال، ويحتاج للتقدير.

ثانيًا: الشخصية المركبة أو المكتنزة

في مسرحية "الأيدي الناعمة" يستعين الكاتب بعدة شخصيات مسرحية، وعلى حين تبدو أغلب الشخصيات شخصيات ثابتة، بمعنى أنها صاحبة موقف ثابت لا يتغير، مثل شخصية "ميرفت"، و"جيهان"، و"كريمة"، و"الحاج عبد السلام"، و"سالم"، و"بائع البسبوسة" و"بائع الذرة"، فهي جميعًا شخصيات خيرة بمفهوم الخير الذي يراه الكاتب، محبة للعمل وللكفاح، لا نجد إلا شخصيتين فقط متطورتين هما: البرنس، والدكتور حمودة، فقد حرص الكاتب أن يبين انتقالهما من حالة احتقار العمل إلى الإيمان به ، فى خط مستقيم صاعد، ومع ذلك يبدو هذا الانتقال باهتًا وغير مقنع ففى الموقف الذي تبدل فيه حال "البرنس" و"حمودة" من رفض العمل إلى حبه بعد إعجابهما "بكريمة" و"جيهان"، هذه المرحلة لم تكن مقنعة لتبرر التغير الحاصل، ومرت سريعًا فكأننا بين شخصيتين متعارضتين لا رابط بينهما، لم يقف الكاتب عند تطور الشخصية ، ولم يبرزه.

صورت المسرحية شخصية ميرفت شخصية خيرة فهي بارة بأبيها تسعى لرضاه رغم صدوده عنها، والكاتب ينظر لعلاقة البنوة بما لا يتعارض مع تحقيق الهدف العام، وهو تمجيد قيمة العمل وتمجيد

المؤمنين به، فالبنت تتزوج دون إذن أبيها، وهي في ذلك محقة، ما دامت تتزوج من شخص مكافح محب للعمل، فعلاقة الأبوة تمثل المرتبة الثانية بعد المرتبة الأهم والقيمة الأصيلة العمل.

فإذا انتقلنا إلى مسرحية "جلفدان هانم" سنجد رسم الشخصيات أكثر تعقيدًا وتداخلًا يرسم باكثير شخصيتين رئيسيتين متطورتين هما: "ضياء" و"عاطف"، تبدو باقي الشخصيات ثابتة، فهناك شخصية الجدة المتسلطة التي تحركها عاطفتان: عاطفة حب قديم، وعاطفة أرستقراطية، وهي تريد أن ترضى هاتين العاطفتين عن طريق حفيدها، الذي ترغب في أن يصبح أديبًا كبيرًا كحبيبها التي لم تتمكن من الزواج منه، ولأن الأدب مهنة مرموقة تناسب الطبقة الأستقراطية، بدلًا من دراسة الزراعة التي تحتقرها فهي وظيفة الفلاحين، وهناك أيضًا شخصية راضية ابنة "جلفدان هانم" التي تتخذ موقفًا أخلاقيًا من بداية المسرحية، بداية من رفضها إغضاب أمها في أي صورة، وانتهاء برفضها ظلم "نامق" ابن عمتها التركي، وأخذ نصيبه في الميراث، حتى لو كان ذلك ضد مصلحتها ومصلحة ابنها، وبخلاف شخصية "راضية" نجد شخصية "عبد الشكور" فهو على النقيض تمامًا من شخصية راضية، شخصية وصولية، لا يتورع عن فعل شيء يوصله إلى غايته، فهو يسرق ويكذب ويوقع بين الجدة وحفيدها ويزور الأوراق الرسمية، فإذا انتقلنا إلى الشخصيتين الرئيسيتين نجد الكاتب يعرضهما من جوانب متعددة، متداخلة فشخصية ضياء على قدر عال من التركيب، فقد بدا في البداية في صورة سلبية باهتة، مسحوقة أمام إرادة جدته، إلا أنه لم يرضخ لها، في البداية كانت مقاومته مقاومة سلبية لمحاولة جدته فرض زواجٍ لا يريده، ومسارًا وتعليميًا يرفضه، ومن ثم نجد شخصيته تبدأ في التحول من شخصية منسحقة إلى شخصية أخرى مبادرة مسيطرة على زمام أمورها، تسير نحو هدفها بخطى واثقة. والكاتب هنا ينجو من التسطيح، والنظرة الأحادية، فبالرغم من الجوانب الجيدة التي تمثلها الشخصية كالمثابرة والقدرة على التغيير، واحترام المواضعات الاجتماعية إلا أن الشخصية تبدو من ناحية أخرى شخصية وصولية، فهو بدلا من مواجهة جدته بدراسته التخصص الذي يريد، يختار أن يخدعها وينتحل رواية "عاطف" وينسبها لنفسه، حتى لا يحرم من ميراثها، لكن سرعان ما يحدث صعود آخر في الشخصية، يتمثل في اعتذار واعتراف ضياء بانتحاله للقصة.

وفي المقابل نجد شخصية "عاطف" لا تسير في خط مستقيم، بل نجد الشخصية تتعرض لمراحل هبوط وصعود، فهو يبدو أولًا واثقًا من نفسه، ومن نجاحه، يقول لزوجته التي تنتقص منه لفقره: "لا بأس اصبري قليلا يا فوزية، غدًا يصبح زوجك أشهر كاتب في الشرق، فينهال عليه المال من كل

صوب"[1]، ويتحدث عن عمله قائلًا: "شتان بين من يعمل في الحجر والطوب، ومن يعمل في النفوس والأرواح"[2]، ثم يمر بمرحلة هبوط، حين يرضى ببيعه قصته لضياء لقاء المال، ثم بعد ذلك مرحلة أخرى من الرفض والمقاومة لموافقته على بيع قصته يقول: " جريمة ارتكبتها في حق الأدب، وفي حق التاريخ، وفي حق نفسي، أجل لقد قتلت نفسي، قتلت نفسك يا عاطف"[3]، وتتصاعد هذه المرحلة فينشر ضياء اعترافًا في الصحف بأن القصة لعاطف، وإنما هو منتحلها، ثم نكوص مرة أخرى مقابل المال، ثم تنتهي الرواية بحصوله على التمويل الكامل لطباعة قصته الجديدة من أسرة ضياء، وتظل مع ذلك باسمه، يقول عادل: "يا أستاذ عاطف هات قصتك الجديدة لتنشرها باسمك"[4]، فيقول عاطف: "باسمي اسمي أنا عاطف الأشموني" ترد راضية: "نعم يا أستاذ عاطف سأطبعها على حسابي وباسمك أنت"[5].

وهكذا تبدو شخصيات المسرحية في "جلفدان هانم" شخصيات مركبة، تمر بمراحل متباينة من الانكسار والهبوط، ومن ثم الصعود، لتمثل نمطًا ناضجًا ومكتنزًا للشخصية المسرحية، لا يسير في خط مستقيم صاعد من الأسفل إلى الأعلى، بل خط متعرج منحن، فيبدو من خلاله العمل الأدبي عملًا إنسانيًا مثقلًا برؤية إنسانية، لم تكن الشخصية من خلاله تؤدي أدوارًا باردة لإيصال الفكرة المباشرة، بل تمثيلًا لواقع بشري أكثر تعقيدًا وثراءً من أن يختزل في خط واحد، أو اتجاه مستقيم.

ثالثًا: ثراء اللغة

يستخدم الحكيم في مسرحيته أسلوبًا يختلف عن الأسلوب الذي استخدمه باكثير في مسرحيته، يطرح الحكيم وجهه نظره فى عبارات واضحة محددة، وفي صورة دعائية مباشرة، تتعاضد الكثير من شخصيات المسرحية لتأكيد ذات الفكرة، تظهر رغبة الأديب هنا في تأكيد الفكرة، عن طريق التكرار السطحي، فنجد بائع الذرة يردد كلام بائع البسبوسة، يرسم بائع الذرة صورة للحياة التي يحياها مع عائلته صورة ملؤها العمل والنشاط، ويتحدث عن أولاده فيقول: "أحدهما يعمل في الغيط في قيراطين

---

[1] غلى أحمد باكثير: جلفدان هانم: صـ 42، مصدر سابق.

[2] المصدر نفسه، صـ 43.

[3] المصدر نفسه، صـ 92.

[4] المصدر نفسه، صـ 164.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اشتريتهما من كسبي وتدبير امرأتي التي تربي الدجاج، وتبيع البيض، في هذين القيراطين نزرع الذرة التي أبيعها هنا على العربة، أما الولد الآخر فيعمل أجيرًا في دكان فحام، ومن هذا الدكان أجلب الفحم الذي أشوي عليه"[1]، وعندما يسأله الدكتور "حمودة" عن التعليم والمدرسة يقول: "العلم عندنا بلا قافية هو الشغل، الناس عندنا إما عاطل وإما عامل"[2]، ذات الفكرة تتكرر على لسان "بائع البسبوسة" المحب لعمله، والذي أنجب أولادًا متعلمين، ولكنهم عالة على أبيهم، يقول عنهم: "إنهم بكوات، كانوا في الجامعة إذا سألوا عن أبيهم احمرت وجوههم خجلًا، إني أكسب من هذه العربة جنيهًا في اليوم، وهذه العربة التي أدفعها من الصبح إلى الليل هي التي دفعتكم إلى ما وصلتم إليه، وها أنتم اليوم أساتذة، وأصحاب ليسانس، ودبلوم، وبكالوريوس، وما زالت العربة الحقيرة هي التي تنفق عليكم، يا حضرات الأساتذة والبكاوات"[3]، ثم نجد أن هذه العبارة تتردد مرة أخرى على لسان الدكتور "حمودة"، الذي يكتشف أنه في علاقته بأبيه يعيش علاقة مشابهة لعلاقة "بائع البسبوسة" بأولاده، حيث العلم غير النافع مقابل العمل النافع، ثم نجد الفكرة ذاتها ترددها "مرفت" ابنة البرنس، التي تفتخر بزوجها العصامي المحب لعمله اليدوي، ليستمر ترديد نفس الفكرة على لسان باقي الشخصيات: سالم، جيهان، الشيخ عبد السلام، كريمة، والكاتب إذ يحتشد بأغلب شخصيات المسرحية، لترتيد الفكرة ذاتها، يؤكد على هذا الأسلوب المدرسي التعليمي، فنجد المسرحية بعيدة عن أن تجسد حوارًا مسرحيًا حقيقيًا، تنمو فيه الأحداث من خلال الحوار، حيث تعرض القيم التي يريدها الكاتب من خلال صراع حقيقي وحيوي، بل يعتمد الكاتب على التكرار لتأكيد الفكرة، لا زرعها في حياة حقيقية.

فإذا انتقلنا إلى مسرحية "جلفدان هانم"، وباستثناء الآية الكريمة التي بدأ بها باكثير مسرحيته، سنجد الكاتب ينأى عن أي صورة مباشرة لعرض فكرته، وبالتالي نجد من الصعب فهم الرسالة أو القضية التي يطرحها الكاتب، حيث يرد على لسان الشخصيات خلال المسرحية عبارات متعارضة، حيث يأتي على لسان "عاطف" في المشهد الثاني في الفصل الأول ما يدل على انحيازه للأدب وتفضيله على العلوم التطبيقية فيقول: "شتان بين من يعمل في الحجر والطوب، ومن يعمل في النفوس والأرواح"[4]، ويأتي على لسان "عادل" في الفصل الأخير ما يفيد ضده، حيث يقول: "إن الذي يرفع

---

[1] توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، صـ 23، مصدر سابق.

[2] المصدر نفسه، صـ 24.

[3] المصدر نفسه، صـ 47.

[4] على أحمد باكثير: الأيدى الناعمة، صـ 43، مصدرسابق.

مستوى الفلاحين بالعمل المثمر أنفع للفلاحين والبلد من الذي يكتب عنهم القصص والروايات"[1]، وكذلك باقي شخصيات الرواية، حيث نجد من المستحيل وجود تطابق في كلام الشخصيات، وبالتالي في المعتقدات التي يتبنونها، "فجلفدان هانم" ينم كلامها عن إعجاب بالأدب، لأسباب لا تخص الأدب، وإنما لأن حبيبها الذي مات ولم تتزوجه، كان أديبًا، تقول: "أنا داخلة يا حبيبي إلى المكتبة إنها مكتبتك أنت، لك فيها كتب أربعة، هي سلواي الوحيدة، يا ليتك عشت حتى صرت مؤلفًا، حتى صارت مؤلفاتك تملأ خزانة بأكملها"[2]، أما "زوجة ضياء"، و"زوجة عاطف" فيعكس حوارهما تعزيز المصلحة المادية عند زوجيهما من أي طريق كان، فزوجه "ضياء" تريد أن يحصل زوجها على الميراث، سواء كان عن طريق الاحتيال أم عن طريق شرعي، كذلك زوجة "عاطف" تهتم بكسب زوجها سواء كان ذلك عن طريق العمل، أو رواياته، أو الحصول على مساعدة. تتعدد إذا وجهات النظر، وتختلف العبارات تبعًا لاختلاف الشخصيات، واختلاف بواعثها، ومن ثم فهي تعكس حوارًا حقيقيا لأنماط بشرية حقيقية، فالحوار بين الشخصيات ليس مجرد بوق لمعتقدات المؤلف، يجري على لسانها ما يريد قوله، والرسالة التى ينطوى عليها النص لا يعطيها لنا الكاتب مباشرة، ومن ثم فهي تحتاج من القارئ إلى التأمل والتأويل.

فإلى أي حد يرتبط هذا الاختلاف في الأسلوب بين المسرحيتين بالأيديولوجيا؟ في كتابه "اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود" يميز دكتور "عبد الوهاب المسيري" بين استخدامين للغة: الأول هو التعامل الحرفي أو اللغة الحرفية، وذلك في مقابل اللغة المجازية، فاللغة الحرفية هي ابنة المجتمع الصناعي، حيث تشير اللغة إلى أشياء محددة، فهي مجرد أداة للتعبير عن الأفكار العلمية، والمعادلات الرياضية، ولابد أن تتسم بالدقة، ومع زيادة التسرع وتغلغل العلاقات التعاقدية، تتغلغل اللغة التعاقدية الرشيدة في الحياة الخاصة للناس، وتصبح وسيلتهم الوحيدة في التعبير عن أنفسهم.

أما اللغة الانسانية غير المباشرة، أو الاستخدام المجازي للغة يشير إلى الوجود الإنساني المركب، الذي لا يمكن رده إلى عالم المادة وحسب، فإذا كانت العلاقة في المجاز تصدر عن إدراك الإنسان لحدوده الأرضية، فالمجاز هو وسيلتنا أيضا لتجاوز المسافة التي تفصل بين الدال والمدلول، بشكل جزئي فالمجاز والتجاوز صنوان، والمجاز يؤكد الصلة بين الأشياء، ولكنه في تأكيده الصلة يؤكد المسافة بينهما، إذ تصدر الحرفية أو المباشرة عن رؤية ترى الإنسان جزءًا لا يتجزأ من النظام

[1] المصدر نفسه، صـ 137 .

[2] المصدر نفسه صـ 7.

الواحدي الكوني (الإنسان الطبيعي)، يمكن أن ترد جميع جوانبه إلى المبدأ الواحد، وهي المادة، وبالتالي يمكن التعبير عن وجوده الكلي من خلال لغة حرفية مباشرة، ويتواصل الإنسان مع الإنسان من خلال لغة تعاقدية محايدة تمامًا، أما استخدام المجاز أو التعبير غير المباشر فيصدر عن رؤية إسلامية للإنسان ترى أن الإنسان كائنًا ربانيًا متجاوزًا للنظام الطبيعي، وبالتالي لا يمكن للغته مهما بلغت من دقة وتركيب أن تعبر عنه، ويتواصل الإنسان مع الإنسان بلغة مباشرة بسيطة، للتعبير عن الأمور الحياتية اليومية الواضحة، لكنه يلجأ إلى استخدام المجاز للتعبير عن حالته الشعورية، وعن تركيبته الجوانية"[1].

فالنص الذي يستخدم لغة مباشرة للتعبير عن الإنسان وقضاياه، إنما يصدر عن رؤية مادية، أما النص الذي ينأى عن اللغة المباشرة لتصوير القضايا الإنسانية، فإنما يصدر عن رؤية ترى في الإنسان كائنًا مركبًا من مادة وروح، لا يمكن رده إلى المكون المادي وحده، ومن ثم يحتاج إلى نص غير مباشر، قادر على تقديم رؤية مركبة للإنسان في بعده المتجاوز للمادة، وهذا لا يمكن إلا عن طريق المجاز.

وهذا نجده بوضوح في نصي "الأيدى الناعمة" و"جلفدان هانم"، يستخدم "الحكيم" التعبيرات الجاهزة المباشرة للحديث عن قيم العمل، في عبارات لا لبس فيها، أما "باكثير" لا يسوق حديثًا مباشرًا، ولا يستخدم التعبيرات الجاهزة، وإنما يصور عن طريق الحوار الإنسان في تركيبيته وتناقضاته، في النص الأول نصل مباشرة إلى المضمون، في النص الثاني من خلال حوار يصور المشهد الإنساني- الذي لا يمكن رده إلى دافع واحد، بل إلى دوافع عدة- نحتاج إلى كثيرٍ من التأول، لنفهم أن على الإنسان تحقيق إرادته من خلال عمل نافع؛ سواءٌ كان هذا النفع يمس معاش الناس، أم قيمهم وأخلاقهم، وأن الجمال الحقيقي هو وجود إنسان حقيقي حر ومسؤول، فالأسلوب المباشر الذي اتخذه الحكيم أضعف من جمال الحوار في المسرحية، فبدت الشخصيات بوقًا يردد فكرة باهتة عن العمل والإنتاج من أجل الصالح العام، أما أسلوب باكثير فقد قام على حوار حي معقد، متعدد المستويات فاتسم أسلوبه بالثراء والقدرة على التعبير عن الواقع الإنساني في تعدده وتداخله.

فإذا عدنا إلى السؤال المطروح في البداية عن المضمون وموضعه فى العمل الأدبي، وجدنا أن الرسالة التى يحملها النص تتجاوز كونها غاية تنضاف إلى غايته الجمالية - كما ذهب إلى ذلك عبد

[1] عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود،ط1، (القاهرة، دار الشروق، 2002م) صـ 158 وما بعدها.

الجبار البودالي حين عرف الفن "بأنه بناء جمالي رسالي يقصد صاحبه منه تحقيق وظيفتى الإمتاع والانتفاع"[1] - ففصل بين الإمتاع والانتفاع، لنرَى كما يقول د. عبد الوهاب المسيرى:" أن الأدب العظيم يتعامل مع الإنسان في أقصى تركيبيَّته"[2]، وأن العمل الأدبى الذي يؤكد مقدرة الإنسان على التجاوز عادة ما يكون أكثر تركيبًا وشخصياته أكثر نضجًا[3]، ومن ثم يصبح المضمون نفسه مصدرًا رئيسًا من مصادر الجمال، نحتاج إلى قراءته واستيعابه كي ندرك النص إدراكًا جماليًا ناضجًا، ويصبح مبدأ الإرجاء الإرادي للشك مبدأً يتناقض والتناول الجمالي للنص .

وبعد فإن استبعاد الرسالة التى تحملها النصوص الأدبية والتركيز على أدبية النص، حيث يهمل الناقد المحتوى، ويصب اهتمامه على قضايا الشكل لا غير، فيدور حديثه عن الانزياح، والتناص، والمفارقة وغيرها دون النظر إلى المضمون، من شأنه أن يعيق النص عن أداء دوره في عصر يحتاج العقل العربي إليه من أجل التحديث و التنوير، إن التحديات التى تواجهها الثقافة العربية تفترض حاجتها إلى نص قادر على التأثير، لا نص مبتسر نبحث فيه عن الخصائص الجمالية للشكل وحده، ثم نهمل بعد ذلك رسالته[4].

فإذا نظرنا إلى الاتجاهات النقدية التي تهتم بالمعنى فسنجدها تنقسم إلى: اتجاهات ماركسية واتجاهات محافظة، أما التيارات الماركسية فقد نظرت إلى المضمون من منظور مادي جدلي ضيق، فحصرته في جوانب محددة وأهملت جوانب أخرى، فحتى أكثر النقاد الماركسيين اعتدالًا - كلوكاتش - كما يذكر "شكري عياد" - كان يرى أن الكاتب الواقعي الاشتراكي ملتزم برؤية التغير الاجتماعي "من داخل" الطبقة الصاعدة لا من خارجها كما يفعل الكاتب البرجوازى[5] .

أما التيارات النقدية العربية المحافظة فقد اهتمت حقًا بالمضمون وبالرسالة فى الأدب، على أن كثيرًا من تلك الكتابات عزلت الجانب الجمالي عن المضمون، حيث ركزت رؤيتها على العلو بالمضمون

---

[1] عبد الجبار البودالي: الفن والجمال من النزوع الشكلاني إلى التأصيل الرسالي، ط1 (الكويت، وزارة الأوقاف، 2014) -صـ 103،

[2] عبد الوهاب المسيري: رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمار، سيرة غير ذاتية غير موضوعية، ط 3 (القاهرة، دار الشروق، 2008)، صـ 646.

[3] المصدر نفسه، صـ 656.

[4] انظر: عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه" دراسة في سلطة النص"، (الكويت، عالم المعرفة، 2003)، صـ 11

[5] شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (الكويت، عالم المعرفة،1993)، صـ 190

من حيث هو مضمون، والعلو بالشكل من حيث هو شكل، وعلى الرغم من تأكيدها على عدم الفصل بين الشكل والمضمون، إلى أن ذلك لم يترجم في إطار رؤية متكاملة تدرس الجمال من نقطة التحام الشكل بالمضمون، على نحو ما بدى من فصل بين "رسالة الأدب" و"جماليته" عند "نجيب الكيلاني" و"عبد الجبار البودالي"، يقول "عباس المناصرة": "والأدب سلاح جمالي يسوق المواقف والأفكار، ويزينها، من خلال فنونه المختلفة"[1]، يظهر هذا التصور فصلًا بين الشكل والمضمون، فالجمال يسوق الأفكار المتباينة، يلبسها ثوبًا جميلًا، فكأنه قادر على الخداع والتزييف، لكن هذا الفصل نستطيع تجاوزه إذا أدركنا أن المضمون نفسه لا ينبغى أن يستبعد من أية قراءة جمالية للنص، فلا يمكن الفصل بين المضمون وعمقه وثرائه وبين الشكل الذي يتشكل فيه هذا المضمون ،وإذا أدركنا ذلك استطعنا أن ندرك ما في الموقف الذي يتخذه الكاتب دون غيره من جمال.

[1] عباس المناصرة: من مقاييس الجمال في النقد الإسلامي، المجلة الثقافية الجزائرية.
-https://thakafamag.com/%D9%85%D9%86
-D9%85%D9%82%D8%A7%D9%8A%D9%8A%D8%B3%
-D9%81%D9%8A%-D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%
-D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%
-D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%
/3D8%AD8%A7%D9%84%%

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم

ثانيًا: المصادر

- توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت).
- توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، (القاهرة، مكتبة مصر،د.ت).
- توفيق الحكيم: حديث مع الكوكب، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت).
- على أحمد باكثير: جلفدان هانم، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت).
- على أحمد باكثير: فن المسرحية من تجاربي الشخصية، (القاهرة، مكتبة مصر،د.ت).
- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان،جـ3، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، 1948)
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية،د.ت).

ثالثًا: المراجع

- رضوى عاشور: لكل المقهورين أجنحة، ط2، (القاهرة، دار الشروق،2019).
- شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (الكويت، عالم المعرفة،1993).
- عبد الجبار البودالي: الفن والجمال من النزوع الشكلاني إلى التأصيل الرسالي، ط1 (الكويت، وزارة الأوقاف، 2014).
- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م).
- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه" دراسة في سلطة النص"، (الكويت، عالم المعرفة، 2003).
- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ط1 (الكويت، عالم المعرفة،2001)، 359.
- عبد الوهاب المسيري: رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمار، سيرة غير ذاتية غير موضوعية، ط 3 (القاهرة، دار الشروق، 2008).
- عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود،ط1، (القاهرة، دار الشروق، 2002م) .
- غالى شكري: ثورة المعتزل، ط3 (بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1983).
- محمد مندور:فى المسرح المصري المعاصر، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2020).
- محيي الدين صابر: الجامعة العربية والجامعة والإسلامية، (ضمن بحوث ندوة القومية العربية والإسلام)، ط3، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988).
- منح الصلح: التمايز والتكامل بين القومية العربية والإسلام ،(ضمن بحوث ندوة القومية العربية والإسلام)، ط3، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988).

رابعًا: المراجع الأجنبية

-K.M Newton,"Marxist and Neo Marxist Criticism",Twentieth - century Literary Theory)، New York، Martin's Press، 1997).

خامسًا: من شبكة المعلومات الدولية

- عباس المناصرة: من مقاييس الجمال في النقد الإسلامي، المجلة الثقافية الجزائرية. -https://thakafamag.com/%D9%85%D9%86 -D9%85%D9%82%D8%A7%D9%8A%D9%8A%D8%B3% -D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84% -D9%81%D9%8A% -D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF% D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%%D8%A7% /3D8%A7%D9%84%D8%A%-D9%85%D9%8A