تقنيات توظيف النادرة في المسرحية العربية

مسرحية (أبو دلامة) لعلي أحمد باكثير أنموذجا

إعداد الدكتور

الريدي عبد الحفيظ عبد الرحمن حمدان

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية البنات الإسلامية بأسيوط

جامعة الأزهر الشريف

تقنيات توظيف النادرة في المسرحية العربية.. مسرحية أبو دلامة لعلي أحمد باكثير أنموذجا

الريدي عبد الحفيظ عبد الرحمن حمدان

قسم الأدب والنقد، كلية البنات الإسلامية، أسيوط، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: alreedyhamdan.78@azhar.edu.eg

الملخص:

النادرة: أقصوصة فكاهية، تشكل حدثا جزئيا مستقلا، وحضورها في المسرحية العربية لصنع مواقف كوميدية تنوع بين الحشو والتوظيف الفني، وبين الكثرة والقلة، فعمدت إلى أكثر المسرحيات استثمارا للنوادر أنموذجا للدراسة، فكانت مسرحية (أبو دلامة) لعلي أحمد باكثير، بهدف الكشف عن سيكولوجية إبداعها، وتقنيات بنائها، وفروق تقنيات التوظيف للنادرة بين القصة والمسرحية، متبعًا لتحقيق الغاية المنهج الاستقرائي التحليلي؛ فتتبعتُ النوادر أجمعها، وأقارنها بأصلها في كتب التراث، وأحللها؛ لأصل إلى تقنيات عامة يمكن من خلالها تصنيف كل فئة من النوادر في التقنية الفنية التي أرادها صاحبها. وقد أثمر البحث عن تتبع باكثير خمس تقنيات، هي: التوظيف الكلي، التوظيف الجزئي، التوظيف الاستدعائي، التوظيف التكراري، التوظيف الابتكاري، كان أكثرها حضورا تقنيتي التوظيف الكلي والابتكاري، وأقلها الاستدعائي، وتبيّن أن حضور النوادر كان متسلسلا متناميا، يغلب عليه الفنية والبعد عن الحشو إلا نادرا، قد استقاها الكاتب من مصادر متعددة، وكان أكثر اعتماده على كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وعند تعدد الروايات يعوّل عليه، كما أن خصائص فن المسرحية فرض بناء النوادر على الحوار، فحوّل باكثير السرد إلى حوار. تفتح هذه الدراسة مجالا لبحوث في فلكها، مثل: البنية السردية للنادرة.. قراءة في أمهات الكتب، وتوظيف النادرة في القصة والمسرحية بين الفنية والتقريرية.

الكلمات المفتاحية: النادرة – التوظيف – سيكولوجية الإبداع – المسرحية – علي باكثير.

Employment Techniques of Anecdotes in the Arabic Play "Abu Dulama", a Play by Ali Ahmad Bakathir as a Model

By: Alreedy Abdul- Hafeez Abdulrahman

Department of Literature and Criticism

Faculty of Islamic Women in Assiut

Azhar University

Abstract

The anecdote is a comic novelette which constitutes a partially independent event whose presence in the Arab play creates comedic situations that vary between tautology and artistic use, abundance, and scarcity. Hence, the researcher decided to select a play where anecdotes are mostly utilized as a model for this research. Therefore, "Abu Dulama", a play by Ali Ahmad Bakathir was very convenient for this study. This play was also selected for the purpose of revealing the psychology of its creation, the techniques of its structure, the differences of employment techniques of the anecdotes in between the story and the play. To achieve this objective, the research has applied the analytical inductive approach. The researcher has traced all the anecdotes, compared them to their origins in heritage books, analyzed them to find out about general techniques through which each category of anecdotes can be classified into the artistic technique intended by its owner. The research has found out that Bakathir followed five techniques: total employment, partial employment, recalling employment, frequent employment, and innovative employment. The most prevalent employment techniques were the total and innovative whereas the least was the recalling technique. It became clear that the presence of anecdotes was continuous and developing, dominated by artistry and far from tautology except rarely. The writer derived them from multiple sources and relied most on "The Book of Songs" by Abu Al-Faraj Al- Isfahani. When there were multiple narrations, he relied on Al- Isfahani's book. As the characteristics of the play as an art impose the construction of anecdotes on dialogues, Bakathir turned the narrative into dialogues. Finally, this study would open venues for research in its field, such as the narrative structure of the anecdote... reading the main books and employing the anecdote in the story and the play between the artistic and the declarative values.

Key words: anecdote, employment, the psychology of creation, play, Ali Bakathir.

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

المقدمـــة

حمداً لله يتجدد، وصلاةً وسلامًا على نبينا محمّد، والآل والصحب الكرام المحتد.

أما بعد..

فتوظيف التراث في الإبداع الأدبي شعرا ونثرا طرقه أدباء كثر، ونال اهتماما من الباحثين والنقاد، وحضور النادرة لصناعة مشهد كوميدي أمر طبعي؛ إذ النادرة جزء من التراث، أما بناء قصة من أولها لآخرها على استثمار النوادر فهذا ما أثار رغبتي في دراسة تلك الظاهرة التي لم أعلم أحدا تطرق إليها، فتناولتها في دراسة سابقة في فن القصة تطبيقا على قصة (أشعب ملك الطفيليين) لتوفيق الحكيم، وأردت أن تشفع بدراسة في فن المسرحية لتكتمل الرؤية، فطفقت أفتش عن مسرحية شكلت النوادر سداها ولحمتها، فوقعت على مسرحية (أبو دلامة) لعلي أحمد باكثير، وقد أثار انتباهي حضور النادرة فيها بشكل رائق شائق، متصل متنام، مما دفعني إلى الكشف عن سيكولوجية الإبداع[١] – في بناء هذا الكم من النوادر في المسرحية – والتي كانت تتم بوعي تام ودراسة محكمة لكل خطوة فيها؛ طلبا للإجابة عن تساؤلات بلورت إشكالية الدراسة، وهي:

❖ كيف كان يعمل عقل باكثير في توظيفه للنوادر؟

---

(١) علم السيكولوجي (psychology) أو علم النفس: هو علم يهتم بدراسة وتحليل طريقة تفكير الإنسان وسلوكه. والإبداع – في أوضح صوره – تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا، ويتحقق بتوافر خصائص ذهنية ووجدانية وجمالية وثقافية. (ينظر: صالح حسن الداهري (دكتور)، ووهيب مجيد الكبيسي (دكتور): علم النفس العام – دار الكندي للنشر والتوزيع – الأردن – ط الأولى (د.ت) – ص٢٣، وسناء محمد نصر حجازي (دكتورة): سيكولوجية الإبداع.. تعريفه وتنميته وقياسه لدى الأطفال – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤٢٧ هـ=٢٠٠٦م– ص٥: ١٥ بتصرف).

❖ هل كان باكثير في مسـرحية (أبو دلامة) متأثرا بتوفيق الحكيم في ق صته (أشـعب ملك الطفيليين)؟

❖ هل ثمة فروق في تقنيات التوظيف للنادرة بين فن القصة وفن المسرحية؟

ولكي تقف الدراسة على سيكولوجية الإبداع عند باكثير وآليات توظيف النوادر، فلا مناص من مقارنة النادرة في المسرحية بأصلها في كتب التراث؛ ليُدرك كيف استعمل باكثير النادرة أداة لصناعة الحدث، مما يسهم في فهم التقنية، وحصرها، ووصفها، وتقريب الحكم بفنية التوظيف من عدمه.

وقد اتبع البحث في تحقيق هذه الغاية المنهج الاستقرائي التحليلي؛ فتتبع النوادر يجمعها، ويقارنها بأصلها في كتب التراث، ويحللها؛ ليصل إلى تقنيات عامة يستطيع البحث أن يصنّف كل فئة من النوادر ويردها إلى التقنية الفنية التي أرادها صاحبها.

وقد جاءت الخطة لتحقق هذا الهدف في مبحثين تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتعقبهما خاتمة، ثم فهرس للمصادر والمراجع.

أما المقدمة: فها هي ذي تعرض أهمية الموضـوع، وسـبب اختياره، وإشـكاليته، ومنهج وخطة دراسته، والدراسات السابقة.

وأما التمهيد: ففيه إطلالة على حياة علي أحمد باكثير وإبداعه.

وأما المبحث الأول: فعن (تقنيات توظيف النادرة .. الدلالة والتطبيق).

وقد انتظم في مطلبين:

المطلب الأول: (التقنية – التوظيف – النادرة) الدلالة المفردة والتركيبية.

المطلب الثاني: إلماحة عامة على تجليات النادرة في المسرح العربي.

وأما المبحث الثاني: فجاء عنوانه: (تقنيات توظيف النادرة في مسرحية أبو دلامة).

ثم الخاتمة: وفيها أهم نتائج البحث، والتوصيات.

ثم فهرس للمصادر والمراجع.

أما الدراسات السابقة: فوجدتُ بحوثا عالجت جوانب من توظيف التراث في مسرح باكثير، منها:

- توظيف الأسطورة في المسرح الباكثيري.. مأساة أوديب نموذجًا لفريد محمد أمعضشو.
- توظيف التراث الفرعوني في مسرح علي أحمد باكثير للدكتور علي خليفة.
- الرؤية التاريخية وأبعادها الدلالية في مسرح علي أحمد باكثير لعبد الوهاب عياض، ود.أحمد التيجاني سي كبير، والبحث تطبيقا على مسرحية (على أسوار دمشق).

وبيّن أنّ ما سبق يتناول جوانب غير موضوع هذا البحث.

وهناك دراسة تناولت مسرحية (أبو دلامة) خاصة، وعنوانها: الشخصية.. أبعادها ومرجعياتها في مسرحية أبو دلامة لعلي أحمد باكثير نموذجا، للباحثة كريمة جيدور، وهي رسالة ماجستير بكلية الآداب واللغات – جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – الجزائر. وقد ركزت الدراسة على الأبعاد الرئيسة لشخصيات المسرحية: البعد الجسماني، والاجتماعي، والنفسي. وخصصت المبحث الثاني من الفصل الثاني للمرجعيات التي استقى منها باكثير أفكار مسرحيته، وجاء في أربع صفحات فقط، ولم تتناول فيه غير الاقتباس من القرآن الكريم، والمرجع التاريخي في إشارة عابرة لنموذج واحد ورد فيه ذكر بعض الأنبياء، ولم تشر إلى النوادر في الدراسة.

وبذلك تأتي هذه الدراسة لتغطي جانبا لم تتناوله دراسة سابقة – فيما أعلم – أو على الأقل لم تفرد له دراسة لبحث تقنيات توظيف النادرة على وجه الخصوص.

والله أسأل الإعانة على الإبانة، وأداء حق النقد حيث كان، والتمسك به متى بان.

التمهيد

علي أحمد باكثير (إطلالة على حياته وإبداعاته)

نسبه ونشأته وتعليمه:

ولد علي بن أحمد بن محمد باكثير في جزيرة سوابايا في إندونيسيا، في الخامس عشر من ذي الحجة سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة وألف للهجرة، الموافق الحادي عشر من ديسمبر سنة عشر وتسعمائة وألف للميلاد، لأبوين عربيين، وكان أبوه تاجرا من أسرة عريقة ينتمي إلى قبيلة كندة، وحرص على تنشئة ابنه تنشئة قويمة، فأرسله وهو في التاسعة أو العاشرة من عمره إلى أهله في بادية حضرموت ليتخلق بأخلاق البادية، وهناك تعلم أصول العربية والعلوم الإسلامية والأدبية، ولنبوغه وذكائه الفذ، عين مديرا لمدرسة النهضة العلمية بمدينة سيئون، وهو في العشرين من عمره(١).

وفي عام ١٩٣١م فجع بوفاة زوجه، فهاجر من حضرموت، وطاف بأطراف اليمن والصومال واستقر مدة بالحجاز، فأقبل بشغف على مكتبات مكة والمدينة والطائف، وعقد صلات فكرية مع الأدباء هناك(٢).

وفي عام ١٩٣٣م قدم مصر بعد زوال المانع، فالتحق بجامعة فؤاد الأول، ودرس اللغة الإنجليزية، وتخرج فيها عام ١٩٣٩م، فأسهمت دراسته هذه في تغيير نظرته لمفهوم الأدب كله، فأخذ يعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت عنده من أثر ثقافته العربية، وكان يستهويه بوجه

(١) ينظر: محمد أبو بكر حميد: صفحات مجهولة.. علي أحمد باكثير النشأة الأدبية في حضرموت – مجلة الأدب الإسلامي – مج ٨ – ع ٢٩ – ١٤٢٢ هـ – ص ١٥.

(٢) ينظر: كامل سليمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤٢٤ هـ=٢٠٠٢م – ٤/ ٢٣٢.

خاص أعمال شكسبير، وقد أدى ذلك إلى إيجاد الشعر المرسل في اللغة العربية[١]، ثم التحق بمعهد التربية للمعلمين بالقاهرة، وتخرج فيه عام ١٩٤٠م[٢]، ثم تزوج من مصرية عام ١٩٤٣م، وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٥٣م[٣]، ثم سافر إلى فرنسا في بعثة دراسية حرة عام ١٩٥٤م[٤].

الوظائف:

اشتغل بالتدريس حوالي أربعة عشر عاما، ثم عمل بمصلحة الفنون قسم الرقابة على المصنفات الفنية في وزارة الثقافة المصرية، وكان عضوا في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ثم حصل على منحة التفرغ لكتابة المسرحية، وكان أول أديب ينالها[٥].

نشاطه الأدبي والجوائز والأوسمة:

شارك في عدد من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية، وهو شاعر وقاص مبدع ملتزم، شارك قومه في نضالهم بشعره وأفكاره، وقام برحلات مع بعض البعثات إلى فرنسا والاتحاد السوفيتي وسواهما[٦]، وحصل على عدة أوسمة وجوائز في حياته وبعد وفاته، منها: جائزة المباراة الأدبية

(١) ينظر: عبد العزيز شرف: علي أحمد باكثير والمسرح الشعري – مجلة الفيصل – السعودية – ع ٣٠ – نوفمبر ١٩٣٩م – السنة الثالثة – ص٧٤. وينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م – ٤/ ٢٣٢.

(٢) ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م – ٤/ ٢٣٢.

(٣) ينظر: أحمد عبد الله السومحي (دكتور): علي أحمد باكثير .. حياته شعره الوطني والإسلامي – دار البلاد للطباعة والنشر – جدة – ط الأولى ١٤٠٣ هـ=١٩٨٢م – ص٦٦ ، وص ٦٨.

(٤) ينظر: هلال ناجي: شعراء اليمن المعاصرون – مؤسسة المعارف – بيروت – (د.ت) – ص٢٢٧.

(٥) ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

(٦) ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م – ٤/ ٢٣٢. وخير الدين الزركلي: الأعلام.. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط الخامسة عشرة ٢٠٠٢م – ٤/ ٢٦٢.

للفرقة القومية عام ١٩٤٠م، وجائزة وزارة الشؤون الاجتماعية عام ١٩٤٣م، وتكررت عام ١٩٥٠م عن مسرحية (أبو دلامة)، وجائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية عام ١٩٤٤م مناصفة مع الكاتب نجيب محفوظ، وجائزة وزارة المعارف على التوالي عامي ١٩٤٤م، و١٩٤٥م، وجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٠م، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب ١٩٦٢م، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ١٩٦٣م، ووسام عيد العلم، ووسام الشعر عام ١٩٦٣م. ومنحته – بعد وفاته– دولة اليمن وسام الآداب والفنون عام ١٩٨٥م، ووسام الاستحقاق في الأدب والفنون عام ١٩٩٨م(١).

إبداعاته ومؤلفاته:

تنوع نتاج باكثير الأدبي بين رواية ومسرحية وشعر وترجمة وتأليف، أغلبها مطبوع وبعضها مخطوط، ويغلب عليها الطابع القومي والوطني، وبعضها مستوحى من التاريخ، وبعضها من أحداث سياسية ومشاكل اجتماعية عاصرها.

له في الرواية: سلامة القس – وا إسلاماه – ليلة النهر – الثائر الأحمر – سيرة شجاع – الفارس الجميل.

وله في المسرحية: همام أو في عاصمة الأحقاف – الدكتور حازم – الدنيا فوضى – قطط وفيران– جلفدان هانم – حبل غسيل – قضية أهل الربع – أغلى من الحب – مسمار جحا – الزعيم الأوحد – حبل الغسيل – إمبراطورية في المزاد – عودة الفردوس – مسرح السياسة (مجموعة تمثيليات) – مأساة أوديب (ترجمت إلى الإنجليزية) – إله إسرائيل – شعب الله المختار – شيلوك الجديد – الدودة والثعبان – التوراة الضائعة – الوطن الأكبر - إبراهيم باشا

(١) ينظر: علي أحمد باكثير .. حياته .. شعره الوطني والإسلامي – ص٦٨. وموقع الديوان – رابط:
https://www.aldiwan.net/cat-poet-ali-ahmed-bakathir
وموقع باكثير – رابط: http://bakatheer.com/awards.php

(وتشمل مسرحيتين أخريين، هما: عمر المختار – فارس البلقاء) – إخناتون ونفرتيتي – قصر الهودج – الفرعون الموعود – السلسة والغفران – الفلاح الفصيح – سر الحاكم بأمر الله – أبو دلامة – سر شهرزاد (وترجمت إلى الفرنسية) – دار بن لقمان – أوزوريس – أحلام نابليون – مأساة زينب – حرب البسوس – فاوست الجديد – هكذا لقي الله عمر (مجموعة تمثيليات) – شادية الإسلام – من فوق سبع سموات (مجموعة تمثيليات) – ملحمة عمر (في ١٨ جزءا) – روميو وجولييت (مترجمة عن شكسبير بالشعر المرسل) – هاروت وماروت. وله كتاب: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية(١).

أما شعره فلم ينشر أي ديوان في حياته، وكان متناثرا في الصحف والمجلات إلى أن أصدر الدكتور محمد أبوبكر حميد عام ١٩٨٧م ديوان باكثير الأول: (أزهار الربى في شعر الصبا)(٢)، ثم صدر عام ٢٠٠٨م ديوان باكثير الثاني: (سحر عدن وفخر اليمن) صدر عن مكتبة كنوز المعرفة بجدة(٣).

وفاته:

توفي علي أحمد باكثير في عام ١٣٨٩ هـ=١٩٦٩م. ودفن بمدافن الإمام الشافعي بمصر، في مقبرة عائلة زوجته المصرية، رحمه الله رحمة واسعة(٤).

(١) ينظر: أحمد عبد الله السومحي (دكتور): علي أحمد باكثير – ص٨٣: ٨٨.

(٢) موقع علي أحمد باكثير – رابط: http://bakatheer.com/sotor.php –

(٣) ينظر: موقع الديوان – رابط: https://www.aldiwan.net/cat-poet-ali-ahmed–

(٤) ينظر: علي أحمد باكثير حياته .. شعره الوطني والإسلامي – ص٧٢.

المبحث الأول

تقنيات توظيف النادرة (الدلالة والتطبيق)

المطلب الأول: (التقنية - التوظيف - النادرة) الدلالة المفردة والتركيبية.

أولا: مفهوم التقنية:

جاء في معجم مقاييس اللغة أن "التاء والقاف والنون أصلان: أحدهما: إحكام الشيء، والثاني: الطين والحمأة"(١). والمقصود في الدراسة هو المعنى الأول، يقال: "رجل تِقْنٌ وتَقِنٌ: أي متقن للأشياء"(٢)، والتِقْنيَّة: "مصدر صناعي من (تِقْن): أسلوب أو فنية في إنجاز عمل أو بحث علمي ونحو ذلك، أو جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فن"(٣).

وطبعي أن الذي يتقن الأشياء وحاذق بها فهو يفتن في ابتكار وسائل تبلغه منيته.

وبناء على الدلالة اللغوية فإن المقصود بالتِقْنِيَّات في العمل الأدبي: هي الطرائق المتقنة التي يتبعها الأديب الحاذق في منجزه الإبداعي.

ثانيا: مفهوم التوظيف:

الجذر اللغوي للتوظيف (و. ظ. ف) ومشتقاته، يدور حول تقدير شيء محدد، والتتابع، والمؤازرة، والقدرة على المشي في الطرق الوعرة.

ففي معجم مقاييس اللغة "(وظف) الواو والظاء والفاء: كلمة تدل على تقدير شيء. يقال: وظفت له: إذا قدرت له كل حين شيئا من رزق أو طعام"(٤)، ويقال: "عليه كل يوم وظيفة من

---

(١) أحمد بن فارس - ت/ عبد السلام محمد هارون - دار الفكر - ط ١٣٩٩ هـ=١٩٧٩م - مادة (ت.ق.ن) - ١/ ٣٥٠.

(٢) ابن دريد: جمهرة اللغة - ت/ رمزي منير بعلبكي - دار العلم للملايين - بيروت - ط الأولى١٩٨٧م - ٣/ ١٢٨٨.

(٣) أحمد مختار عبد الحميد عمر (دكتور)، بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة - عالم الكتب - ط الأولى ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨م - مادة (ت.ق.ن) ١/ ٢٩٦.

(٤) ٦ / ١٢٢ - مادة: (و.ظ.ف).

عمل"[١]، فهنا الوظيفة تفيد أداء مهمة محددة، "ويقال: وَظَفَ فلان فلانا يَظِفُهُ وَظْفًا إذا تبعه"[٢]، وجاء في القاموس المحيط أن الوظيف: هو "الرجل القوي على المشي في الحزن ... والمواظفة: الموافقة والمؤازرة والملازمة"[٣].

هذه المعاني التي دارت حولها مادة (و . ظ . ف) من تحديد العمل والهدف منه، وتتابعه، ومؤازرته، والقدرة على المهام الصعبة، هو عينه ما يقوم به الأديب في نتاجه الأدبي، حيث يحدد هدفه، ويجمع له كل ما يلزمه ويؤازره، ويقدّر ذلك بموهبته الفنية، فينتقي فقط ما يوافق رؤيته، ويجلّي تجربته.

وقد ارتبط التوظيف في الأدب بالتراث، وذلك باستثمار المادة التراثية – أشخاصا أو أحداثا – في إنتاج عمل أدبي شعري أو نثري.

وقد تباين مفهوم النقاد لتوظيف التراث، فبعضهم قصره على التعبير به عن رؤيا معاصرة بإسقاطه على واقع معاش، وليس تعبيرا عنه بنقل أحداث حياة الشخصيات نقلا تقريريا لسرد أحداث أو تصوير ملامح شخصية تراثية، فهذا الأخير هو التسجيل للتراث[٤].

ومنهم من لم يخرج التسجيل التقريري للتراث من التوظيف، فقسّم التوظيف للشخصية

---

(١) المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس – ت/ مصطفى حجازي – مطبعة حكومة الكويت – ١٤٠٨هـ = ١٩٨٧م – مادة: (و . ظ . ف) – ٢٤/ ٤٦٤.

(٢) ابن منظور الإفريقي: لسان العرب –ت/ اليازجي، وجماعة من اللغويين – دار صادر – بيروت – ط الثالثة ١٤١٤هـ – مادة: (و . ظ . ف) – ٩/ ٣٥٨.

(٣) الفيروزآبادي – ت/ مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف/ محمد نعيم العرقسوسي – مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان – ط الثامنة ١٤٢٦ه=٢٠٠٥م–مادة:(و.ظ.ف)–ص٨٦٠.

(٤) ينظر: علي عشري زايد (دكتور): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م – ص١٣.

التراثية إلى قسمين: توظيف تسجيلي، وتوظيف فني. فالتسجيلي: هو نقل لأحداث حياتها كما في التاريخ، والفني: هو استدعاء الشخصية التراثية والإفادة من أبعادها، وإسقاطها على أحداث معاصرة(١).

وهذه رؤية أوسع؛ حيث تجعل التوظيف فضاء دلاليا يجمع الفنيّ الذي يستخدم القناع الرمزي، والتقريري الذي يروم إحياء التراث بدافع فنيّ وقوميّ، غير أن حصر فنية التوظيف في هذا التقسيم على الرمز والإسقاط رؤية تحتاج إلى مزيد نظر؛ لأن فنية التوظيف تحتوي أيضا تسلسل الأحداث وحبكتها، والبعد عن الحشو، فالتوظيف ليس مجرد جمع أحداث، يدعم ذلك الدلالة اللغوية للتوظيف وغالب المنجز النقدي.

والمبدع في عملية التوظيف يمتح من رافدين: الاستلهام والاستدعاء، فالاستلهام طلب الإلهام، وهو في اصطلاح الأدب "الفكرة تتكون لدى الفنان، ويعتقد أنها من ثمار اللاوعي"(٢)، والاستدعاء طلب الحضور(٣)، فهو عملية واعية شعورية ناضجة، والأديب حينما يوظف التراث فإنه يمتح من الوعي ومن اللاوعي معا، فالشرارة الأولى التي تنطلق منها الفكرة إلهام، ويتبعها استدعاء من المخزون الثقافي حول الموضوع لتجلية رؤيته وتحقيق غايته.

---

(١) ينظر: جريدي سليم المنصوري (دكتور): الشخصية التراثية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – بحث نشر ضمن كتاب بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين – جامعة أم القرى – مكة المكرمة – ١٤٢٠ هـ/ ٢٠٠٠م – ٢/ ٥١٤ : ٥١٥. ووافقه في هذه الرؤية محمد رياض وتار في كتابه: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٢م ، حيث تتبع الكاتب دراسة ظاهرة توظيف التراث وتطورها، وجعل التوظيف فضاء دلاليا عاما يندرج فيه كل أنماط تجلي التراث في الأعمال الأدبية.

(٢) جبور عبد النور: المعجم الأدبي – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط الثانية ١٩٨٤م – ص٣٥.

(٣) يقال: استدعى الشخص يستدعيه استدعاء: طلب حضوره مناداة أو مراسلة. واستدعى الأمر ذلك: استلزمه واقتضاه. (ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة ١/ ٧٤٨).

نخلص مما سبق أن التوظيف في اصطلاح النقاد ارتبط بالتراث، وبالشخصيات التاريخية، واهتم بتقنيات تجلّي ذلك في الأعمال الأدبية بين الفنية والتقريرية، يمتزج فيها الوعي باللاوعي.

ثالثا: مفهوم النادرة:

عند تصفح المعاجم العربية لمعنى لفظة (النادرة) نجدها تأتي بمعني القليل الجيد، فيقال: "نادرة الزمان: وحيد العصر"(١). وندر "فلان في علم وفضل: تقدم وقلّ جود نظيره"(٢).

وتأتي بمعنى الفكاهة والسخرية، فيقال: " تنادر على فلان: سخر منه"(٣)، "والنادرة: الطرفة من القول"(٤)، "والنادرة: هي النكتة الغريبة التي لا يأتي بها الأولون"(٥).

وتأتي بمعنى الكلام الفصيح البليغ، فيقال: ندر "الكلام ندارة: فصح وجاد"(٦).

وهكذا حملت (النادرة) في الدلالة اللغوية معاني القلة والإجادة، والفكاهة والسخرية، والكلام البليغ، وانتقلت بها إلى الدلالة الاصطلاحية، حيث وردت في كلام النقاد العرب القدامى كمصطلح له دلالة فنية، ويحمل المعاني اللغوية، فالنادرة – بوصفها مصطلح لجنس أدبي –: "هي خبر خاص يتسم بما يوحى به المعنى اللغوي من حالة خاصة وسخرية"(٧)، استعملها النقاد

---

(١) القاموس المحيط – ص٤٨١.

(٢) إبراهيم مصطفى، وآخرون، بإشراف/ شعبان عبد العاطي عطية، وآخرين: المعجم الوسيط – مكتبة الشروق الدولية –القاهرة – ط الرابعة ١٤٢٥ هـ=٢٠٠٤م – مادة: (ن.د.ر) – ٢/ ٩١٠.

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة – ٣/ ٢١٧٦.

(٤) المعجم الوسيط – ٢/ ٩١٠.

(٥) أبو البقاء الكفوي: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية – ت/ عدنان درويش، ومحمد المصري – مؤسسة الرسالة – بيروت – (د.ت) – ص٢٤٩.

(٦) المعجم الوسيط ص٩١٠ .

(٧) ركان الصفدي (دكتور): الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – ٢٠١١م – ص١٨٠.

بمعنى: "الخبر الطريف، والمُلحة، والأقصوصة الفكاهية"[١]، وعرّفت بأنها: "الخبر القصير أو القصة القصيرة التي تضحك"[٢]، أو هي: "أقصوصة مرحة، تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاتها"[٣]؛ لذا رأى البعض أن النادرة لا تزيد عن عشرين سطرا[٤].

والنادرة قد تكون أقصوصة فكاهية، أو جوابا مسكتا، أو حيلة، ومن سماتها المائزة: الإيجاز. خلوها من التعقيد. واقعية الأحداث والشخصيات. تناول حياة الناس. قلما يظهر فيها العنصر الخارق. اشتمالها على بعض عناصر القصة[٥].

وقد لفتت النوادر أنظار النقاد القدامى، فحفلوا بها في كتبهم، مثل: الجاحظ (ت٢٥٥ هـ) في: البخلاء، والحيوان، وابن قتيبة (ت٢٧٦ هـ) في: عيون الأخبار، وابن عبد ربه (ت٣٢٨ هـ) في: العقد الفريد، والحصري القيرواني (ت٤٥٣ هـ) في: جمع الجواهر في الملح والنوادر، والراغب الأصفهاني (ت٥٠٢ هـ) في: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، وابن الجوزي (ت ٥٩٧ هـ) في: أخبار الظرّاف والمتماجنين، وأخبار الحمقى والمغفلين، والأذكياء، والأبشيهي (ت٨٥٢ هـ) في: المستطرف في كل فن مستظرف، وغيرها.

---

(١) محمد التونجي (دكتور): المعجم المفصل في الأدب – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الثانية – ١٤١٩ه ١٩٩٩م – ٢/ ٨٤٦.

(٢) شوقي ضيف (دكتور): الفكاهة في مصر – دار المعارف – مصر – ط الثالثة – (د.ت) – ص١١.

(٣) محمد رجب النجار (دكتور): النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه .. مذاهبه .. أعلامه – دار العروبة – الكويت – ط الأولى ١٩٩٦م – ص٢٦٩.

(٤) ينظر: أحمد عبد التواب أحمد عوض: نوادر الأعراب دراسة نقدية، رسالة ماجستير – كلية البنات – جامعة عين شمس – ١٩٩٣م – ص٧١.

(٥) ينظر: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية – ص٢٦٩، وعزة الغنام (دكتورة): الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع الهجري – الدار الفنية للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٦م – ص٥٠، ويوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٨م – ص٢٢٩.

والملاحظ أن بنية نوادر الأعراب تختلف عن بنية نوادر الحضـــر، ونوادر البخلاء، فلكل شخصية وفئة سماتها المائزة التي تتسق مع قائليها وموضوعها، وهذا أمر تفصيله يحتاج لبحث خاص، فلعل الله ييسر لذلك وقتا وجهدا.

ق صارى القول: إن النادرة جنس أدبي فيه بعض خ صائص الأق صوصـــة، وهي إنســـانية الأحداث، فكاهية الطابع، وأحد ألوان الأدب الساخر.

من مجمل ما سبق عن مفهوم المصطلحات الثلاث: (التقنيات – التوظيف – النادرة) باعتبار كل منها دالّ لمدلول محدد، يتخصص على حد مفهوم المضاف إليه، فإن الدلالة الكلية لـ (تقنيات توظيف النادرة) تعني طرائق استثمار الأقصوصة الفكاهية التاريخية في صناعة أحداث المسرحية.

وســتقت صر الدراســة على ح صر ووصــف الآليات والطرائق التي انتهجها باكثير في إدراج النادرة في بنية مسرحيته (أبو دلامة).

المطلب الثاني

تجليات النادرة في المسرح العربي (إلماحة عامة).

توظيف التراث في المسرح العربي ظاهرة فنية شاعت بين كتّاب المسرحية منذ جيل الرواد، وطبعيّ أن يكون فيها حضور للنوادر في المواقف الكوميدية؛ لأن النادرة جزء من تراثنا الأدبي.

وبإلقاء الضوء على بعض الكتابات المسرحية التي كان للنادرة حضور فيها، نجد استلهاما للنوادر في مسرحيتين لمارون النقاش[١]، هما: مسرحية (البخيل)، و(أبي الحسن المغفل وهارون الرشيد)، وكان فيهما يستثمر بعض النوادر ليصنع مواقف كوميدية.

كما لوحظ في مسرحيات أبو خليل القباني[٢] تأثرا واضحا بالتراث العربي، خاصة حكايات ألف ليلة وليلة، فكان يصنع من بعض النوادر أحداثا في مسرحياته، مثل مسرحية: (الأمير محمود نجل شاه العرب)، وهي مستوحاة من ألف ليلة وليلة، ومسرحية: (عنتر بن شداد) وفيها مزج بين التاريخ الأدبي لسيرة عنترة والقصص الخيالية المتأثرة بألف ليلة وليلة حيث السحر والجن، ومسرحية: (هارون الرشيد مع أنس الجليس)، ومسرحية: (لباب الغرام)، ومسرحية: (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) وكلاهما مستوحى من ألف ليلة وليلة.

---

(١) مارون بن إلياس بن ميخائيل النقاش، من الروّاد الأول لفن التمثيل العربيّ، ولد بصيدا عام (١٢٣٢ هـ=١٨١٧م) ونشأ وتعلم ببيروت، ورحل إلى إيطاليا، فأعجب بالتمثيل، وعاد فألف مسرحة (البخيل) متأثرا بقصة (البخيل) لموليير، وأدخل فيها شعرا، ومثّلها في داره مع بعض أصحابه، ثم ألف روايات غيرها أقبل الناس عليها، وجمعها أخوه نقولا النقاش في كتاب: (أرزة لبنان). توفي بطرسوس عام (١٢٧١ هـ =١٨٥٥م). (ينظر: الأعلام ٥/ ٢٥٣).

(٢) أحمد (أبو خليل) بن محمد آغا آقبيق (بمد الألف وسكون القاف وكسر الباء) المعروف بالقباني، من رواد المسرح التمثيلي العربيّ في الشام ومصر، له اشتغال بالأدب والشعر والموسيقى، وله روايات غنائية اقتبس حوادثها من (ألف ليلة وليلة) اشتهر منها: ناكر الجميل - هارون الرشيد - أنس الجليس - لباب الغرام - الأمير محمود نجل شاه العجم. توفي بدمشق عام ١٣٢٠ هـ=١٩٠٢م. (ينظر: الأعلام ١/ ٢٤٨: ٢٤٩).

أيضا من يطالع مسرحيات ألفريد فرج[١]، الذي عرف عنه شغفه بالتراث والحكايات الشعبية، وبرع في إسقاط الحكايات التاريخية على الأحداث السياسية التي عاصرها، نجد حضورا للنادرة في بعض مسرحياته، مثل: (رسائل قاضي إشبيلية)، و(حلاق بغداد)، و(علي جناح التبريزي وتابعه قفة)، و(الزير سالم)، والملاحظ أن توظيفه للنوادر كان قليلا حسب مقتضيات الحدث، لكنه كان توظيفا فنيا متقنا.

كذلك لعبد التواب يوسف[٢] مسرحية: (جحا الميت الحي)، أورد فيها كمّا لا بأس به من النوادر لجحا وغيره.

وهناك كتاب آخرون اهتموا بتوظيف النوادر في بنية أحداث مسرحياتهم، وهو أمر يحتاج تفصيله إلى أطروحة تستقصي أنماط تجلي النادرة في المسرحية العربية.

وإذا أنخنا مطية البحث عند مسرحيات علي أحمد باكثير، نجد مسرحيتين كان حضور

---

(١) ألفريد مرقس فرج، من أبرز كتاب المسرح المعاصرين، مارس الصحافة والرواية والقصة والنقد والترجمة، وتميز باستلهام التراث. من مواليد قرية كفر الصيادين، مركز الزقازيق، محافظة الشرقية عام ١٩٢٩م. تخرج في كلية الآداب جامعة الإسكندرية، عمل مدرسًا للغة الإنجليزية، ثم تفرغ للعمل بالصحافة. له عدة مسرحيات، منها: حلاق بغداد، سليمان الحلبي، الزير سالم، ونشرت هيئة الكتاب أعماله الكاملة في عشرة مجلدات ضمت أعماله المسرحية وترجماته ومقالاته. توفي عام ٢٠٠٥م.(ينظر ترجمته كاملة في: محمد أحمد كامل: الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج – جريدة مسرحنا – ع ٨٠٣ – الاثنين ١٦ يناير ٢٠٢٣م – السنة الخامسة عشرة – تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر – ص١٩).

(٢) عبد التواب يوسف أحمد يوسف، أحد أشهر كتاب أدب الأطفال العرب المعاصرين، من مواليد قرية شنرا مدينة الفشن محافظة بني سويف عام ١٩٢٨م، حصل على بكالوريوس علوم سياسية جامعة القاهرة، وتفرغ للكتابة للأطفال منذ عام ١٩٧٥م، له أرقام قياسية في الكتابة للأطفال، وحصل على العديد من الجوائز، من أشهر أعماله: حياة محمد ﷺ، وخيال الحقل، وغيرهما الكثير. توفي عام ٢٠١٥م. (ينظر: موقع الأستاذ عبد التواب يوسف – رابط: https://ayoussef.org/).

النادرة فيهما بارز، إحداهما مسرحية: (مسمار جحا)، وكان توظيفه للنوادر فيها بتقنية الإسقاط، فالقناع الرمزي فيها بيّن، ويعالج فيها قضايا سياسية عاصرها.

والثانية هي مسرحية: (أبو دلامة)، التي شكّل حضور النادرة فيها كل أحداث المسرحية، حيث بنيت من أولها إلى آخرها على نوادر وأخبار أبي دلامة، تلك الشخصية الفريدة في نوادرها وظرفها، وهذا الاستثمار الكامل للنوادر في سرد أحداث المسرحية يثير شهية الباحث للتنقيب عن التقنيات التي اتبعها باكثير في عمله للوقوف على سيكولوجية الإبداع في هذا البناء المتنامي الشائق الرائق، فمما لا ريب فيه أن ذلك كان يتم بوعي ودراسة لكل خطوة فيها.

فما هي طرائقه في توظيف النوادر في مسرحيته؟

هذا موضوع المبحث التالي.

المبحث الثاني

تِقْنِيّات توظيف النادرة في مسرحية (أبو دلامة)

تدور أحداث المسرحية حول (أبي دُلامَة)[١] العابث الظريف الذي يقضي وقته بين اللهو ومجالس (المهدي)[٢] الخليفة العباسي لإضحاكه، وما يناله من عطايا ينفقه على مجونه؛ لذا فإن زوجه على خلاف معه لتصابيه وعبثه، يناصرها في ذلك ابنهما (دُلامة) الذي يشبه أباه؛ فهو مضحك متسلق، قناص فرص، واسع الحيلة. بينما تناصر (عسلوجة) ابنة أبي دلامة أباها على أمها وأخيها، وكلّ من الفرقين يجد في بلاط الخليفة عونا ونصيرا، فزوجا المهدي (الخيزران)[٣] و(ريطة)[٤] تتنافسان في النصرة لأحد الطرفين؛ لتتسليا بالشجار بين الزوجين الذي ينتج عنه نوادر ظريفة، فالخيزران تنتصر لأبي دلامة، بينما ريطة تدافع عن أم دلامة وتغدق عليها وتنصرها على

(١) هو: زَنْد بن الجَوْن، كان مولى لبني أسد، من الكوفة، ولد أواخر القرن الأول الهجري، أدرك بني أمية، ولم يكن له في أيامهم نباهة، نبغ أيام العباسيين، وانقطع للخلفاء الأوائل السفاح والمنصور والمهدي، وكان مضحكا لهم، يؤنسهم بنوادره وشعره الفكه، كان شاعرا مطبوعا، أسود البشرة، رديء المذهب، مضيعا للفروض، وكان يُتجافى عنه لظرفه. توفي عام ١٦١ هـ. (ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان – ت/ إحسان عباس – دار صادر بيروت – ٢/ ٣٢٠، والذهبي: سير أعلام النبلاء – ت/ علي أبو زيد – خرج أحاديثه/ شعيب الأرنؤوط – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط الثانية ١٤٠٢ هـ=١٩٨٢م – ٨/ ٣٤٧، وابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب – دار المسيرة – بيروت – ط الثانية ١٣٩٩ هـ=١٩٧٩م – ١/ ٢٤٩، والأغاني ١٠/ ١٨٨).

(٢) هو: محمد بن عبد الله المنصور بن محمد العباسي، أبو عبد الله، المهدي بالله، من خلفاء الدولة العباسية، كان محمود السيرة محببا إلى الرعية، حسن الخلق والخلق، توفي عام ١٦٩ هـ=٧٨٥م. (ينظر: الأعلام ٦/ ٢٢١).

(٣) هي زوجة المهدي، كانت من جواريه فأعتقها وتزوجها، وولدت له الهادي، وهارون الرشيد، يمانية الأصل، حازمة متفقهة، أخذت الفقه عن الإمام الأوزاعي. (ينظر: الأعلام ٢/ ٣٢٨).

(٤) هي ابنة الخليفة السفاح، وزوج المهدي، ولدت له عليا وعبيد الله. (ينظر: ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق – ت/ عمر بن غرامة العمروي – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – ١٤١٥ هـ=١٩٩٥م – ٧٠/ ٢٤٢).

زوجها، يستمر الحال على هذا النحو إلى أن يدبر دلامة حيلة للصلح بين أبويه، وينجح في ذلك، والخليفة يجد في ذلك تسرية عن هموم الحكم وغموم الخلافة، لكن هذا الأمر لم يدم طويلا، حيث يتوفى (دلامة) في ريعان شبابه؛ فيحزن والده عليه حزنا شديا، ولأن المصائب لا تأتي فرادى فإن الخليفة قد وَجَدَ على أبي دلامة لمّا بلغه تخذيل أبي دلامة الجند عن قتال الخوارج وهزأه بزيهم، فيرسله مع الجند لقتالهم، كما تقطع زوجا الخليفة يد العون عن أم دلامة وأبي دلامة لمّا اصطلحا، ففقد كل منهما العون والنصير، لكن أبا دلامة لا تعييه الحيلة، فاتخذ من موهبته الساخرة وسيلة لانتصار جيش الخليفة على الخوارج، بل وضم إلى الجيش خيرة فرسان الخوارج، فنجح بذلك في استرداد مكانته عند الخليفة، ثم يحتال هو وزوجه لاسترضاء الخيزران وريطة بحيلة ظريفة، فتعود الحياة صفوا كما كانت.

استقى باكثير أحداث هذه المسرحية من التراث، فالشخصيات والأحداث تاريخية، محورها أبو دلامة، أشهر الظرفاء في العصر العباسي، جمع باكثير أخباره ونوادره وانتقى منها بعضها ليصوغ منها أحداث مسرحيته في جو فكاهي تفوح منه الأجواء العباسية إبان أبهة الخلافة، سيما مشاهد القصر ومجالس الحكم وساحات القتال.

لقد أعد باكثير مسرحيته هذه بدافع الفن، حيث لا أثر فيها للقناع الرمزي أو الإسقاط على أحداث عصره، فاكتفى من التوظيف بالتسجيل الذي سخّر له طاقاته الإبداعية لتصوير حياة الناس والعلائق بين طبقات المجتمع العباسي، في جو مرح تمتزج فيه التسلية مع تصوير البيئة، والكشف عن أبعاد اجتماعية وسياسية ونفسية من خلال توظيفه للنوادر، وتتبدى مقدرته الفنية في الربط بين نوادر تمثل أحداثا جزئية متفرقة، فجعلها متنامية مترابطة، وهذا يعكس تجربته الإنسانية، ومعايشته لموضوع مسرحيته معايشة عميقة تدل على قناعة ذاتية وإخلاص فني لموضوعه الذي أثاره دافعٌ للتعبير عنه في صورة مسرحية.

هذا الدافع لعله يكمن في شعوره بثراء التراث بالنماذج البشرية المتنوعة والمتفردة، وهي هنا شخصية أبي دلامة المتميزة في ظرفها، وغير خفي ما في ذلك من إثراء لوجدان الأمة.

ولعله ينبع من رغبة باكثير تنويع نتاجه في توظيف التراث بين القناع والتسجيل، حتى لا يحصر نفسه في دائرة واحدة.

أو لعله أراد الترويح عن النفس من ضغوطات الواقع المرير الذي تحياه الأمة في عصره – من جراء الاستعمار – سياسيا واجتماعيا، ومن ظلم وانكسار، ومن قلق واضطراب، فارتد للتراث يلتمس فيه الترويح.

ولعله كل ذلك معا، امتلأت به نفسه فعبر عنه بهذه المسرحية التي انتقى لها بعض الأحداث التاريخية مرتكزا على النوادر لأحد أشهر الشخصيات المرحة.

إن انتقاء باكثير لبعض الأحداث التاريخية يبرهن أن عميلة الإبداع لديه كانت تتم بوعي وتوجيه، الأمر الذي يعضد الرأي القائل: إن "العملية الإبداعية خاضعة للتوجيه من الألف إلى الياء توجيها مشعورا به"[١].

ولكي تقف الدراسة على تقنيات توظيف النوادر في مسرحية (أبو دلامة)، فلا مناص من مقارنة النادرة في المسرحية بأصلها في كتب التراث؛ ليُدرك كيف صنع باكثير الحدث من النوادر، الأمر الذي يسهم في فهم التقنية، وحصرها، ووصفها، وتقريب الحكم بفنية التوظيف من عدمه، فطفقت الدراسة توثق كلّ نادرة وردت في المسرحية بأصلها في كتب التراث.

وبحصر النوادر واستقرائها اتضح أن تقنيات التوظيف للنوادر اتخذت طرائق خمسا:

١ – توظيفا كليا: أي توظيف النادرة كاملة كما وردت في كتب التراث.

٢ – توظيفا جزئيا: أي أخذ بعض النادرة حسب مقتضيات الحدث.

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني – دار المعارف – مصر – ط الثالثة ١٩٦٩م – ص١٩١.

٣- توظيفا استدعائيا: أي يستدعي مضمون نادرة، ويستثمر هذا المضمون لخدمة الحدث أو الموقف؛ ليزيده ظرفا.

٤- توظيفا تكراريا: أي يكرر نادرة بعينها لمناسبات اقتضت ذلك.

٥- توظيفا ابتكاريا: أي ابتكار نوادر من بنات أفكاره تتسق مع الشخصية، وتسهم في بناء الحدث.

أولا: تقنيات التوظيف الكلي:

استخدم باكثير تقنية التوظيف الكلي للنوادر التي وردت عن أبي دلامة في كتب التراث ولكن بطرائق متعددة، فتارة يكون التوظيف كليّا للنادرة بنصها كما وردت في كتب التراث من غير تغيير فيها. وتارة يكون التوظيف للنادرة كليا مع تغيير طفيف فيها لا يؤثر في الحدث ولا الشخصيات. وتارة يكون التوظيف كليا للنادرة بانتقاء الرواية التي تساعد في إطالة الموقف، ووصف المشهد، ورسم الشخصيات. وتارة يكون التوظيف كليا لمضمون النادرة وليس لنصها، مع إطالة بنيتها؛ لتكثير الشخصيات وتفريع مشاهد الحدث، وإطالة الحوار. وتارة يكون التوظيف كليا مع إعادة بناء النادرة بما يتسق مع الموقف الذي يرويه.

وبيان ذلك كالآتي:

١- توظيف كلي للنادرة بنصها.

نلحظ ذلك في نادرة هجاء أبي دلامة لنفسه، فقد روت الأخبار أنه "دخل أبو دلامة على المهدي وعنده إسماعيل بن محمد وعيسى بن موسى والعباس بن محمد ومحمد بن إبراهيم الإمام وجماعة من بني هاشم. فقال له: أنا أعطي الله عهداً لئن لم تهج واحداً ممن في البيت لأقطعن لسانك، ويقال إنه قال: لأضربن عنقك، فنظر إليه القوم، فكلما نظر إلى واحد منهم غمزه بأنّ عليه رضاه، قال أبو دلامة: فعلمت أني قد وقعت وأنها عزمة من عزماته لابد منها، فلم أر أحداً

أحق بالهجاء مني، ولا أدعى إلى السلامة من هجاء نفسي، فقلت:

أَلَا أَبْـلِـغْ إِلَـيْـكَ أَبَـا دُلَامَـهْ فَـلَيْسَ مِـنَ الْكِـرَامِ وَلَا كَـرَامَـهْ

إذا لبسَ العِمَـامَـةَ كـانَ قِرْدًا وخـنـزيـرًا إذا نـزعَ الـعـمـامـهْ

جمعتَ دمامةً وجمعتَ لؤمًا كـذاكَ اللـؤمُ تتبـعـهُ الـدمـامـهْ

فإنْ تَكُ قدْ أصـبـتَ نعيمَ دُنْيَا فلا تفرحْ فقـدْ دَنَـتِ القيـامـهْ

فضحك القوم ولم يبق منهم أحد إلا أجازه(١).

فقد وظّف باكثير هذه النادرة كما وردت من غير تغيير فيها، في مشهد مجلس للخليفة المهدي جمع وجهاء بني هاشم، وخاصته، وفيهم أبو دلامة، فطلب المهدي من أبي دلامة أن يهجو واحدا ممن في المجلس عازما على ذلك، فإذا بأبي دلامة يهمس في سره – وهو "يقلّب وجهه في القوم، فكلما نظر إلى واحد منهم غمزه بأن عليه رضاه، – يا ويلتا .. قد هلكت!

المهدي: هات ويلك، علام تقلب طرفك في القوم؟

أبو دلامة: لأرى أولا يا أمير المؤمنين أيهم أحق بالهجاء.

المهدي: فهل وجدته؟

أبو دلامة: نعم يا أمير المؤمنين.

المهدي: فهات إذن.

---

(١) أبو الفرج الأصـفهاني: الأغاني ١٠/ ٢٠٥. ووردت كذلك في: النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب – ت/ يحيى الشـامي (دكتور) – ط دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الأولى١٤٢٤ هـ=٢٠٠٤ – ٤/ ٤٤: ٤٥. وابن حجة الحموي: ثمرات الأوراق – مكتبة الجمهورية العربية – مصر – (د.ت) – ٢/ ٢٨٠: ٢٨١. والأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف – عالم الكتب – بيروت – ط الأولى ١٤١٩ هـ – ٢٥٣. والحصري القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر – ت/ علي محمد البجاوي – دار الجيل – بيروت – لبنان – ط الثانية (د.ت) – ص١١٠: ١١١. وكلها خلا الأغاني وجمع الجواهر تروى البيت الأول بـ (ألا أبلغ لديك أبا دلامة).

أبو دلامة: ولي الأمان يا أمير المؤمنين؟

المهدي: ولك الأمان.

أبو دلامة (ينشد):

ألا أبلغ إليك أبا دلامة	فليس من الكرام ولا كرامهْ
إذا لبس العمامة كان قردًا	وخنزيرًا إذا نزع العمامهْ
جمعت دمامة وجمعت لؤمًا	كذاك اللؤم تتبعه الدمامهْ
فإن تك قد أصبت نعيم دنيا	فلا تفرح فقد دنت القيامهْ[1]

فالنادرة هنا هي هجاء أبي دلامة لنفسه وحسن تخلصه من المأزق، وقد وظفها باكثير كما جاءت في كتب التراث من غير تغيير لألفاظها أو تدخل في بنائها، في سياق أحداث أراد الخليفة فيها أن يروّح عن نفسه وأصحابه من هموم الحكم، وغاية ما فعله أنه حول بنية النادرة من سردية وصفية إلى حوارية؛ لتناسب خصائص المسرحية من دون تغيير في أصل النادرة، كما تفصح عن شخصية البطل ودخائله، فهو لا يكترث لذم نفسه، ويجيد التخلص من المآزق، سريع البديهة في ظرف وكياسة.

٢- توظيف كلي للنادرة، مع تغيير طفيف لا يؤثر في الحدث ولا رسم الشخصيات.

نجد ذلك في نادرة تهكم أبي دلامة بخادم الخليفة (سَلَمَةَ الوَصِيفِ) لينال منه عطيّة، حيث يُروى أن أبا دلامة "دخل على المهدي وبين يديه سلمة الوصيف واقفًا، فقال: إني أهديت إليك يا أمير المؤمنين مُهْرًا ليس لأحد مثله، فإن رأيت أن تشرفني بقبوله. فأمره بإدخاله إليه. فخرج وأدخل إليه دابته التي كانت تحته، فإذا به بِرْذَوْنٌ محطم أعجف هَرِمٌ. فقال له المهدي: أي شيء هذا؟ ويلك! ألم تزعم أنه مُهْرٌ؟ فقال له: أو ليس هذا سلمة الوصيف بين يديك تسميه

(١) علي أحمد باكثير: أبو دلامة – مكتبة مصر – الفجالة – (د.ت) – ص٣٥: ٣٦.

الوصيف[١] وله ثمانون سنة؟ وهو عندك وصيف! فإن كان سلمة وصيفًا فهذا مهر! فجعل سلمة يشتمه والمهدي يضحك. ثم قال لسلمة: ويلك! إن لهذه منه أخوات، وإن أتى بها في محفل فضحك. فقال أبو دلامة: والله لأفضحنه يا أمير المؤمنين؛ فليس من مواليك أحد إلا وقد وصلني غيره، فإني ما شربت له الماء قط، قال: فقد حكمت عليه أن يشتري نفسه منك بألف درهم حتى يتخلص من يدك. قال سلمة: قد فعلت على أن لا يعاود. فقال المهدي لأبي دلامة: ما ترى؟ قال: أفعل، فلولا أني ما أخذت منه شيئًا قط ما فعلت منه مثل هذه، فمضى سلمة فحملها إليه"[٢].

فقد وظف باكثير هذه النادرة مع تغيير قليل فيها، وذلك في مشهد مجلس للخليفة يشاكس فيه أبو دلامة خادمَ الخليفة، فيصطنع لذلك حيلة، – وكان أبو دلامة واسع الحيلة حاضر البديهة – فقال للخليفة إنه أحضر حُلّة نفيسة هدية، ويستأذن لإحضارها، ثم "يدخل أبو دلامة يحمل مرقعة بالية في يده فيقدمها للمهدي.

المهدي: ويلك ما هذه؟

أبو دلامة: هدية عبدك أبي دلامة.

المهدي: قبحك الله، ألم تزعم أنها حلة نفيسة؟

أبو دلامة: بلى يا أمير المؤمنين.

المهدي: فهذه مرقعة وليس حلة.

أبو دلامة: يا أمير المؤمنين أنصفني، هذا سلمة الوصيف بين يديك تسميه الوصيف وله ثمانون سنة وهو عندك وصيف، فإن كان سلمة وصيفا فهذه حلة!

(١) الوَصِيف: الخادم، غلاما كان أو جارية. ويقال: وصُف الغلام إذا بلغ الخدمة. وقيل: الوصيف من الغلمان هو الذي قارب البلوغ ولم يبلغ بعد، والأنثى وصيفة. (ينظر: ابن منظور: لسان العرب ٩/ ٣٥٧. والقاضي عياض: مشارق الأنوار على صحاح الآثار – المكتبة العتيقة – تونس – ودار التراث – القاهرة – (د. ت) – ٢/ ٢٨٩).

(٢) الأغاني ١ – / ٢١٥.

(يضحك المهدي حتى يستلقي على قفاه، ويضحك الجميع).

سلمة: (غاضبا) قاتلك الله يا فاسق .. قبح الله وجهك.

المهدي: (لسلمة) ويلك، إن لهذه منه أخوات، وإن أتى بها في محفل من الناس فضحك.

أبو دلامة: والله لأفضحنه يا أمير المؤمنين، فليس من مواليك أحد إلا وقد وصلني، ما خلاه، فإني ما شربت له الماء قط. (يضحكون)

المهدي: (لسلمة) قد حكمت عليك أن تشتري عرضك منه بألف درهم حتى تتخلص من يده.

سلمة: قد فعلت يا أمير المؤمنين على ألا يعاود.

المهدي: ما ترى يا أبا دلامة؟

أبو دلامة: قد رضيت يا أمير المؤمنين، فشيء خير من لا شيء"[(١)].

فنلاحظ أن باكثير وظف النادرة كاملة مع تغيير طفيف فيها، حيث جعل الهدية حُلّة نفيسة وليس مُهْرا، وهو تغيير لا يؤثر في الحدث ولا الشخصيات، وربما راعى باكثير خصائص العرض المسرحي، أو مخيلة المتلقي في العصر الحديث، التي يسهل عليها تقبل إحضار هدية ثوبا فاخرا إلى مجلس الخليفة، ولا تقبل إحضار مهر أو برذون.

٣- توظيف كلي للنادرة بنصها، ولكن بانتقاء الرواية التي تساعد في إطالة الموقف، ووصف المشهد، ورسم الشخصيات.

هذه التقنية تكون حينما يكون للنادرة أكثر من رواية في كتب التراث، نجد ذلك في نادرة تبوّل طفلة أبي دلامة في حجره، والتي يستثمرها في سياق مشهد محاولة أم دلامة اكتشاف جارية مع أبي دلامة وصاحبه السِّنْدِيّ[(٢)] في دكان النخاسة، فيشغلها أبو دلامة عن ذلك بمداعبة طفلته التي

(١) باكثير: أبو دلامة ص٣٨.

(٢) هو: أفلح بن يسار السندي، شاعر فحل، قوي البديهة، كان عبدا أسود من موالي بني أسد، نشأ بالكوفة، وتشيع لبني أمية، وهجا بني هاشم، وكان في لسانه عجمة ولثغة، فكان يأمر غلامه أن يروي شعره وينشده عنه، توفي بعد عام ١٨٠ هـ. (ينظر: الأعلام ٢/ ٥).

تحملها أمها، ويأخذها لمداعبتها، فتبول الطفلة في حجره، فيقول مرتجلا:

"بلّلتِ عليّ – لا حُيّيتِ – ثوبي فبـالَ عليـكِ شـيطـانٌ رجيمُ

فمـا وَلَـدَتْـكِ مريمُ أمُّ عيسـى ولا ربّـاكِ لُـقـمـانُ الـحـكـيـمُ

(يضحكون) .. أَجِزْ أبا عطاء.

أم دلامة: لحاك الله .. والله إن بولها لأطهر من عرقك.

أبو عطاء: صـدقتَ أبا دلامة لم تلدها مـطـهّـرةٌ ولا فـحـلٌ كـريـمُ

ولكن قد حوتها أُمُّ سَـوْءٍ إلـى لَـبّـاتـهـا[١] وأبٌ لـئـيـمُ

أم دلامة: (غاضبة) أتهجوني يا ابن السندية يا شر الصحاب يا نديم الكلاب. (تضع ابنتها على الأرض وتخلع خفها وتتوجه نحو أبي عطاء لتضربه) والله لأمزقن خفي على وجهك"[٢].

نجد أن هذه النادرة قد وردت في كتب التراث بثلاث روايات، الأولى: تروي ذم أبي دلامة لابنته ببيتين، ذكرهما صاحب العقد الفريد في أخبار المهدي وأبي دلامة، حينما قدم أبو دلامة إلى المهدي، فسأله: "ما الذي غدا بك إلينا؟ قال: وُلِدت لي جارية يا أمير المؤمنين. قال: فهل قلت فيها شعرا؟ قال: نعم، قلت:

فمـا وَلَـدَتْـكِ مريمُ أمُّ عيسـى ولـم يَكْفُلْـكِ لقمـانُ الحكيمُ

ولكن قد تضـمَّـك أمُّ سَـوْءٍ إلـى لَـبَّـاتِـهـا وأبٌ لـئـيـمُ"[٣]

(١) اللبات: جمع لبة، وهي الصدر أو موضع القلادة منه.

(٢) باكثير: أبو دلامة ص١٥.

(٣) ابن عبد ربه – ت/ د. مفيد محمد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ط الأولى ١٤٠٤ هـ = ١٩٨٣م – ١/ ٢١٩.

الرواية الثانية: وهي في منزل أبي دلامة بصحبة السيد الحميري[١]، وتروي النادرة أنه "قدم السَّيِّد الحميري الكوفة، فنزل على أبي دلامة، وإنهما لعلا حالهما، إذ أقبلت ابنة لأبي دلامة صبية، فقال أبو دلامة من الوافر:

فما وَلَدَتْكِ مريمُ أمُّ عيسى ولم يَكْفَلْكِ لقمانُ الحكيمُ

أجز يا أبا هاشم، فقال السيِّد:

ولكن قد تضمَّك أمُّ سَوْءٍ إلى لَبَّاتِها وأبٌ لئيمُ"[٢]

وهذه إحدى روايات كتاب الأغاني[٣]، ووردت في بدائع البدائه[٤].

الرواية الثالثة: وهي ثاني روايات كتاب الأغاني لهذه النادرة، وأحداثها في منزل أبي دلامة بصحبة أبي عطاء السندي، وفيها يقول: "دخل أبو عطاء السّنديّ يوما إلى أبي دلامة فاحتبسه عنده، ودعا بطعام فأكلا وشبعا، وخرجت إلى أبي دلامة صبيّة له فحملها على كتفه، فبالت عليه، فنبذها عن كتفه، ثم قال:

"بلّلتِ عليّ – لا حُيّيتِ – ثوبي فبال عليك شيطانٌ رجيمُ

فما وَلَدَتْكِ مريمُ أمُّ عيسى ولا ربّاكِ لقمانُ الحكيمُ

(١) هو: إسماعيل بن محمد، شاعر مطبوع، هجر الناسُ شعرَه إذ كان رافضيا يمدح سيدنا علي كرم الله وجهه، ويتعصب لبني هاشم، ويفرط في سب الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين وأزواج النبي ﷺ، توفي ١٧٣ هـ = ٧٨٩م. (ينظر: الأعلام – ١/ ٣٢٢).

(٢) يموت بن المُزَرِّع العبدي: الأمالي– ت/ إبراهيم صالح – دار البشائر – دمشق – ط الأولى ١٤٢١ هـ=٢٠٠١م – ص٢٨.

(٣) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني ١٠/ ١٩١.

(٤) ينظر: علي بن ظافر الأزدي – ت/ مصطفى عبد القادر عطا – دار الكتب العلمية – بيروت – ط الأولى ١٤٢٨ هـ=٢٠٠٧م – ص٨١.

ثم التفت إلى أبي عطاء فقال له: أَجِزْ، فقال:

صـــدقتَ أبا دلامة لم تلدها مـطـهّـرةٌ ولا فـحـلٌ كـريـمُ

ولـكـن قـد حـوتـهـا أُمُّ سَـــوْءٍ إلـى لـبّـاتـهـا وأبٌ لـئـيـمُ

فقال له أبو دلامة: عليك لعنة اللّه! ما حملك على أن بلغت بي هذا كلّه! واللّه لا أنازعك بيت شعر أبدا. فقال أبو عطاء: لأن يكون الهرب من جهتك أحبّ إليّ"[١].

فقد انتخب باكثير الرواية الثالثة التي وردت في كتاب الأغاني؛ لأنها أطول حدثا، وأنسب لأحداث مسرحيته، فتسهم في إطالة الحوار، ورسم الشخصيات، وقد أشرك زوج أبي دلامة في الحوار لإضفاء واقعية المشهد وحيويته.

وطالما كان هذا عملا فنيا محضا وأدبيا صرفا فلا ضير أن يعتمد الكاتب على رواية الأغاني، فليس هو بصدد حقيقة تاريخية يستنبطها من روايات الأغاني وينحي سواها جانبا[٢].

٤- توظيف كلي لمضمون النادرة، مع إطالة بنيتها؛ لتكثير الشخصيات وتفريع مشاهد الحدث وإطالة الحوار.

نلحظ ذلك في نادرة بناء ابن أبي دلامة بجارية أبيه ليحرّمها عليه، وذلك حينما أهدت الخيزران جارية لأبي دلامة وفاء بوعدها، وأرسلتها مع خادم إلى داره "فلم يصادفه في منزله؛ فقال لامرأته: إذا رجع أبو دلامة فادفعيها إليه، وقولي له: تقول لك السيدة: أحسن صحبة هذه الجارية فقد أمرت لك بها. فقالت له: نعم. فلما خرج الخادم دخل ابنها دلامة فوجد أمّه تبكي، فسألها

(١) الأغاني ١٠/ ١٩٢.

(٢) ذكر الدكتور زكي مبارك أن كتاب الأغاني ينبغي الاحتياط في التعويل على رواياته، وذلك راجع لشخصية أبي الفرج نفسه الذي كان مسرفا في اللهو، وراجع إلى منهج كتاب الأغاني، الذي نص أبو الفرج في مقدمته على أنه سينتقي ما يروق الناظر ويلهي السامع؛ لذا اهتم بسرد الجوانب الضعيفة في الشعراء والكتاب. (ينظر: زكي مبارك (دكتور): النثر الفني في القرن الرابع الهجري – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٣٥٢ هـ=١٩٣٤م- ١/ ٢٣٤ :٢٣٧).

عن خبرها فأخبرته، وقالت: إن أردت أن تبرّني يوما من الأيام فاليوم، قال: قولي ما شئت فإني أفعله. قالت: تدخل عليها فتعلمها أنك مالكها، وتطؤها؛ فتحرّمها عليه، وإلا ذهبت بعقله فجفاني وجفاك، ففعل، ودخل إلى الجارية فوطئها ووافقها ذلك منه، وخرج. فدخل أبو دلامة فقال لامرأته: أين الجارية؟ قالت: في ذلك البيت، فدخل إليها شيخ محطّم ذاهب، فمدّ يده إليها وذهب ليقبّلها؛ فقالت: مالك ويحك! تنحّ وإلّا لطمتك لطمة دققت منها أنفك. فقال لها: أبهذا أوصتك السيّدة؟ قالت: إنها بعثت بي إلى فتى من هيئته وحاله كيت وكيت، وقد كان عندي آنفا ونال منى حاجته. فعلم أنه قد دُهي من أمّ دلامة وابنها. فخرج أبو دلامة إلى دلامة فلطمه ولبّبه، وحلف ألّا يفارقه إلا إلى المهدىّ. فمضى به ملببّا حتى وقف بباب المهدىّ، فعرّف خبره؛ وأنه جاء بابنه على تلك الحال. فأمر بإدخاله فلما دخل قال: مالك؟ قال: فعل بي هذا ابن الخبيثة ما لم يفعله ولد بأبيه، ولا يرضيني إلا أن تقتله. قال: ويحك! وما فعل بك؟ فأخبره الخبر؛ فضحك حتى استلقى ثم جلس. فقال له أبو دلامة: أعجبك فعله فتضحك منه؟! فقال: علىّ بالسيف والنّطع. فقال له دلامة: قد سمعت قوله يا أمير المؤمنين، فاسمع حجتي. قال: هات! قال: هذا الشيخ أصفق الناس وجها، هو يفعل بأمّي منذ أربعين سنة ما غضبت، وفعلت أنا بجاريته مرّة واحدة غضب وصنع بي ما ترى. فضحك المهدىّ أشدّ من ضحكه الأوّل، ثم قال: دعها له يا أبا دلامة، وأنا أعطيك خيرا منها؛ قال: على أن تَخْبَأَها لي بين السماء والأرض، وإلا فعل بها والله كما فعل بهذه. فتقدّم إلى دلامة ألّا يعاود مثل فعله، وحلف أنه إن عاود قتله، ثم وهب له جارية"[(١)].

فقد وظف باكثير هذه النادرة الطويلة، فصنع منها مشهدين كاملين من الفصل الثاني من المسرحية في إحدى وعشرين صفحة[(٢)]. فكان يولّد منها الأحداث ويفرّع المشاهد ويكثر

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٠/ ٢٠٨: ٢٠٩. والنويري: نهاية الأرب ٤/ ٤٦: ٤٧.

(٢) ينظر: باكثير: أبو دلامة ص٥١: ٧٢.

الشخصيات ويبتكر النوادر ويطيل الحوار؛ ليصوّر جوانب من أجواء الحياة العباسية، والعلائق بين طبقات المجتمع وأحوالهم.

استمع إلى هذا الحوار في ثنايا مباحثة المهدي والخيزران حقيقة جناية دلامة على جارية أبيه، فبينما أبو دلامة وابنه يتبادلان الاتهامات في حوار مشبع بالنوادر وحضور الجواب، إذ تدخل ريطة وخلفها أم دلامة لتطلب سماع شهادة أم دلامة.

"ريطة: على رسـلك يا أمير المؤمنين، لا ينبغي أن تعاقبه حتى يتقرر ذنبه، هذه أم دلامة جاءت لتشهد لديك بما تعلم، فماذا عليك لو سمعت شهادتها. (تجلس على يسار المهدي).

المهدي: لا بأس.

أبو دلامة: لا يا أمير المؤمنين لا تقبل شهادتها فإنها متواطئة مع ابنها عليّ.

المهدي: يا أبا دلامة دعنا نسمع ما عندها .. هاتي يا أم دلامة.

أم دلامة: أصلح الله أمير المؤمنين، إن كان ابني هذا قد أساء فيما فعل فليس ذاك ذنبه، بل ذنبي.. أنا حرضته على ذلك فأطاع أمري.

أبو دلامة: هيه يا عجوز السـوء .. غدا تأمرينه بقتلي فيطيعك فلا يكون عليه جناح إذ أمرته فأطاعك.

المهدي: صدق أبو دلامة.

أم دلامة: ليس الأمر كما وصـف يا أمير المؤمنين .. إن ابني ما اختلى بالجارية إلا إذ أخبرته أن أباه قد استوهبها له لا للشيخ نفسه. سل دلامة يا أمير المؤمنين فهو بين يديك.

أبو دلامة: ويلك، هل يشهد ابنك على نفسه لينعم بأربعين جلدة على ظهره؟

أم دلامة: فليأمر أمير المؤمنين بإحضار الجارية فليسلها، فما كانت لترضى بذلك لو لم أقل لها إن أبا دلامة إنما استوهبها لابنه.

الخيزران: هذا أشبه بنعمة، وأخلق بأدبها، فالذنب إذن يا هذه ذنبك، والجريرة جريرتك.

أم دلامة: يا سيدتي لقد اعترفت بذنبي فلا أنكره، وقد رجوت عفو أمير المؤمنين فلا أيأس منه، وقد أكرمت جاريتك أن تكون عدوا لي، فاتخذتها صديقا وأنقذت شبابها من هذا اليربوع النهم القبيح.

أبو دلامة: قبحك الله، وأي شيء أنت؟ هل أنت إلا يربوعة قبيحة؟

أم دلامة: يا شيخ السوء لا تصلح لليربوع إلا يربوعة"[1].

فيلاحظ أن باكثير يطيل الحوار إطالة بلغت حد الحشـــو والافتعال، حتى وإن نجح في خلق مشاهد تفوح منها الأجواء العباسية، وبرع في تصوير الشخصيات الكوميدية، إلا أن الحشو جلي فيها.

٥- توظيف كلي للنادرة مع إعادة بنائها بما يتسق مع الموقف الذي يسرده.

نجد ذلك في (نادرة خصاء أبي دلامة)، حيث "جاء ابن أبي دلامة يوما إلى أبيه وهو في محفل من جيرانه وعشيرته فجلس بين يديه، ثم أقبل على الجماعة فقال لهم: إنّ شيخي كما ترون قد كبر سنّه ورقّ جلده ودقّ عظمه، وبنا إلى حياته حاجة شديدة، فلا أزال أشير عليه بالشيء يمسك رمقه ويبقى قوّته فيخالفني فيه، وإني أسألكم أنّ تسألوه قضاء حاجة لي أذكرها بحضرتكم، فيها صلاح جسمه وبقاء حياته، فأسعفوني بمسألته معي. فقالوا: نفعل حبّا وكرامة. ثم أقبلوا على أبي دلامة بألسنتهم فتناولوه بالعتاب حتى رضي وهو ساكت، قال: قولوا للخبيث فليقل ما يريد، فستعلمون أنه لم يأت إلا ببليّة. فقالوا له: قل؛ فقال: إن أبي إنما يقتله كثرة الجماع، فتعاونوني حتى أخصيه، فلن يقطعه عن ذلك غير الخصاء فيكون أصحّ لجسمه وأطول لعمره. فعجبوا من ذلك، وعلموا أنه إنما أراد أن يعبث بأبيه ويخجّله حتى يشيع ذلك عنه فيرتفع له بذلك ذكر،

(١) باكثير: أبو دلامة ص٦٩: ٧٠.

فضحكوا منه. ثم قالوا لأبي دلامة: قد سمعت فأجب. قال: قد سمعتم أنتم وعرّفتكم أنه لن يأتي بخير. قالوا: فما عندك في هذا؟ قال: قد جعلت أمّه حكما بيني وبينه، فقوموا بنا إليها. فقاموا بأجمعهم ودخلوا إليها، وقصّ أبو دلامة القصة عليها وقال: قد حكّمتك. فأقبلت على الجماعة فقالت: إن ابني – أصلحه الله – قد نصح أباه وبرّه ولم يأل جهدًا، وما أنا إلى بقاء أبيه بأحوج مني إلى بقائه، وهذا أمر لم يقع به تجربة منّا ولا جرى بمثله عادة لنا؛ وما أشك في معرفته بذلك، فليبدأ بنفسه فليخصها، فإذا عوفي ورأينا ذلك قد أثّر عليه أثرا محمودا استعمله أبوه. فنعر أبوه وجعل يضحك به، وخجل ابنه، وانصرف القوم يضحكون، ويعجبون من خبثهم جميعا، واتفاقهم في ذلك المذهب"[١].

هذه النادرة أعاد بناءها لتتفق مع سياق السرد في المسرحية وتسلسل الأحداث، التي تصل إلى عقد صلح بين أبي دلامة وولده في بلاط الخليفة بتدبير من أم دلامة وابنها دلامة، وبالاتفاق مع ريطة زوج الخليفة، وأحضروا أربعة شيوخ من جيرانهم للشهادة والوساطة، ويأبى أبو دلامة تدخل الشيوخ فيما لا يعنيهم، فيقول أحد الشيوخ "ولكن هذا الأمر يعنينا يا أمير المؤمنين، فنحن جيرانه الأدنون وما نفتأ نسمع الشجار الدائم بينه وبين امرأته من جرّاء ابنه هذا فيزعجنا ذلك ويقلقنا ويمنعنا من النوم ليلا والراحة نهارا، ونشفق بعد على أهلنا وعيالنا أن يسمعوا ما يقبح من القول.

المهدي: لقد صدقوا يا أبا دلامة، إنهم لأصحاب حق فيما يسمعون"[٢].

وبعد جدال، اقترحت أم دلامة على الخليفة أن يحكّم الجيران لأنهم يعلمون من دخائلهم ما لا يعلمه أحد، فيحكّمهم، ويرتاب أبو دلامة في أن القوم طووا كشحهم على مستكنة، ودبروا

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٠/ ٢١٥ : ٢١٦. والنويري: نهاية الأرب ٤/ ٤٧.

(٢) باكثير: أبو دلامة ص٧٦.

بلية بليل، ويتأكد ظنه بعدما تكلم دلامة قائلا:

"دلامة: يا أمير المؤمنين إن لكل شيء علة، فإن كان هؤلاء الشيوخ يريدون حقا أن يصلحوا ذات بيننا فليعرفوا العلة أولا ثم ليعالجوه، ينجح الله مسعاهم ويجزل لهم الأجر والمثوبة.

أحد الشيوخ: هذا كلام حسن يا أمير المؤمنين، فليقل لنا ما العلة لنعالجها إن استطعنا.

دلامة: العلة يا قوم، حب هذا الشيخ للنساء وصبوته إليهن على عجزه وكبره، ولولا ذلك لعاش مع أمي في سلام ووفاق.

أحد الشيوخ: أما العلة فقد عرفناها من قبل، ولكن كيف العلاج؟"[١]

وبعد حوار بين أخذ ورد، أفصح دلامة عن العلاج قائلا للشيوخ: "فتعاونونني على أبي حتى أخصيه، فلا علاج له غير الخصاء"[٢].

ولأن أبا دلامة واسع الحيلة سريع البديهة، طلب من الخليفة أن يستمع إليه قبل إنفاذ الحكم، فقال: "يا أمير المؤمنين قد كان على هؤلاء الشيوخ أن يفطنوا أنني لست وحدي صاحب الحق في نفسي، ويدركوا أن هذا العلاج إن يكن أصح لجسمي وأطول لعمري، فقد يكون مجحفا بحق غيري، فلا ينصاعوا لرأي هذا الولد حتى يستيقنوا ألا ضرر فيه على سواي.

دلامة: إن هذا الشيخ يعني حق أمي فيه، وإن ذلك لأهون عندها من جناح بعوضة.

أبو دلامة: ليس الحكم في هذا لك يا لكع"[٣].

ويحكّم الخليفة أم دلامة، التي أبت بدهائها إلا أن تزيد في توتر أبي دلامة فقالت: "أصلح الله أمير المؤمنين .. لست وحدي صاحبة الحق في هذا الشيخ، وإن جاريته لتشركني فيه، فأرى أن

(١) باكثير: أبو دلامة ص٧٨.

(٢) المصدر نفسه ص٧٩.

(٣)المصدر نفسه ص٧٩: ٨٠.

يؤخذ رأيها أولا، ثم أقول كلمتي حتى لا يتهمني أحد بالتجني على هذا الشيخ"[١].

فتحضر الجارية، وبعد حوار طويل – هدفه التشويق – تقول وهي تستر نصف وجهها بطرف كمها حياء: "ما أجد في هذا العلاج من بأس، فإني لن أخسر به شيئا"[٢]، فيزداد غضب أبي دلامة، ويشتعل الشجار بينه وبين زوجه، فيقطعه الخليفة طالبا من أم دلامة تقول حكمها، فقالت بعد تردد: "هذا أمر لم تقع به تجربة منا ولا جرت به عادة لنا، فإن كان هذا الفتى على يقين من أمره فليبدأ بنفسه، فليخصها، فإذا عوفي ورأينا ذلك قد أثر عليه أثرا محمودا فلا بأس أن يستعمله أبوه بعده"[٣].

فيلاحظ أن باكثير أعاد تركيب النادرة وبناءها مستثمرا فحواها، ففي النادرة الأصل أبو دلامة في محفل مع الجيران يدخل عليهم ابنه بالحيلة التي دبرها، وفي المسرحية مشهد مجلس صلح في قصر الخليفة من تدبير أم دلامة وابنها وريطة.

وفي النادرة الأصل: الحَكَم هي أم دلامة. وفي المسرحية: الحكم هو الخليفة، الذي نقله إلى الجيران، ثم إلى أم دلامة التي أشركت معها الجارية.

وفي النادرة الأصل: يسير الحدث في سياق متصل قصير محدد. وفي المسرحية: يتشعب الحدث، ويتفرع المشهد، وتكثر الشخصيات، ويطول الحوار، حتى يفضي الأمر بسبب هذه النادرة إلى أزمة، حيث تغضب الخيزران على أبي دلامة لأنه وافق أن يهب الجارية – التي أهدتها له – لأم دلامة، وتغضب ريطة على أم دلامة لأنها أعتقت الجارية ولم تسمها سوء العذاب لتغيظ الخيزران، وبذلك يفقد كلٌّ من أبي دلامة وأم دلامة النصير والمكافئ لكل منهما؛ ليثير التشويق

(١) باكثير: أبو دلامة ص٨١.

(٢) المصدر نفسه ص٨٢.

(٣) المصدر نفسه ص٨٣ : ٨٤.

لدى المتلقي، ويفتح مجالا لباقي فصول المسرحية.

وهذا توظيف فني متقن، يعيد بناء التراث بناء فنيا يخدم الفكرة، حيث يعيد كتابة النادرة بما يستوجبه الموقف ويقتضيه الحدث، ويمهد لما بعده، فتكون النادرة أشبه بلؤلؤة تنتظم في عقد صنعه صائغه على عينه، ووضع كل خرزة في مكانها الذي ينظم الهيئة التي أرادها.

وقد تكررت هذه الطريقة في موطن آخر، في نادرة خروج أبي دلامة للحرب ومنازلته خارجيا، حيث وظفها كليا، وأضاف إليها، وحوّر في بنيتها، وجعلها تخدم سياق أحداث المسرحية، حيث زج المهدي بأبي دلامة في حرب الخوارج لِما بلغه من تخذيله الجند عن قتالهم، وسخريته من زيّهم؛ ليتسق مع سياق أحداث المسرحية، وليس كما ورد في أخبار أبي دلامة أنه بُعث به إلى القتال مع الجيش عقابا له لأنه قُبض عليه سكران، كما عدّل في بعض الحدث بما يتسق مع خصائص العرض المسرحي حيث جعل الفارس وأبا دلامة يتبارزان راجلين لا على فرسيهما كما في النادرة الأصل[١].

ثانيا: تقنيات التوظيف الجزئي.

يلجأ باكثير إلى هذه التقنية عندما يكون سياق الأحداث لا يحتمل النادرة كاملة، فيوظف – فقط – ما يحاج إليه حسب مقتضيات المشهد.

من ذلك نادرة (لبس السواد والقلنسوة[٢] الطويلة وبعض آية كتبت على ظهره)، فقد روي أن أبا دلامة "دخل على أبى جعفر المنصور، وكان المنصور قد أمر أصحابه بلبس السواد والقلانس الطوال، تدعم بعيدان من داخلها، وأن يعلّقوا السيوف في المناطق[٣]، ويكتبوا على

(١) تراجع النادرة الأصل في: النويري: نهاية الأرب ٤/ ٤١: ٤٣. ووظفت في مسرحية أبي دلامة ص١٠٣ :١٣٥.

(٢) القلنسوة: ضرب من لباس الرأس.

(٣) جمع منطقة: وهي ما يشد به الوسط.

ظهورهم: (فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)[١]. فلما دخل عليه أبو دلامة في هذا الزيّ قال له المنصور: ما حالك؟ قال: شرّ حال يا أمير المؤمنين، وجهي في نصفي، وسيفي في استي، وقد صبغت بالسواد ثيابي، ونبذت كتاب الله وراء ظهري، ثم أنشد:

وكنَّا نرجِّي منحةً من إمامنا فجاءتْ بطولِ زادهِ في القلانسِ

تراها على هامِ الرجالِ كأنها دِنَانُ يَهُودٍ جُلّلتْ بالبرانِسِ[٢]

فضحك منه المنصور وأعفاه وحذّره من ذلك، وقال: إياك أن يسمع هذا منك أحد"[٣].

هذه النادرة لم ترد في كتب التراث إلا لأبي دلامة مع المنصور، ويدعم ذلك أن كتب التاريخ تروي أنه في عام ١٥٣ هـ أمر المنصور الناس بلبس القلانس المفرطة الطول، وتتخذ من السواد[٤].

وقد استثمر باكثير بعض هذه النادرة فمهد لها في سياق مواساة صديقيْ أبي دلامة (الجنيد وأبي عطاء السندي) لفرط حزنه على فقد ولده دلامة، ويعللان عدم اهتمام الخليفة المهدي بتعزيته، أو حتى يرسل نيابة عنه أحد رجاله للتعزية، بانشغاله بقتال الخوارج وملاحقة الزنادقة، وما يزالان به حتى أقنعاه بالذهاب إلى قصر الخليفة، فإذا به يلبس زيًّا عجبا، قلنسوة طويلة تدعم

(١) سورة البقرة، من الآية ١٣٧.

(٢) الهام: جمع هامة، وهي أعلى كل شيء، وهنا تعني الرأس. دنان: جمع دِنّ، وهو وعاء الخمر ونحوه. جللت: غطيت. البرانس: جمع برنس، وهو غطاء للرأس.

(٣) النويري: نهاية الأرب ٤/ ٣٨: ٣٩. وابن حمدون: التذكرة الحمدونية – ت/ إحسان عباس، وبكر عباس – دار صادر – بيروت – ط الأولى ١٩٩٦م – ٩/ ٣٩٢.

(٤) ينظر: شمس الدين الذهبي: العبر في خبر من غبر – ت/ أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول – دار الكتب العلمية – بيروت – (د.ت) – ١/ ١٦٨. واليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان – ت/ خليل المنصور – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤١٧ هـ = ١٩٩٧م – ١/ ٢٥٢.

بعيدان من داخلها، وقد علق في منطقته سيفا طويلا، وعليه جُبّة سوداء كتب على ظهرها (فَسَيَكْفِيكَهُمُ الله وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)، مخبرا أن ذلك أمر الخليفة لتقوية الجنود وشحذ عزائمهم في القتال، فلما دخل القصر إذا بالجنود يتغامزون عليه ويتضاحكون، وسألوه عن حاله في زيه الجديد، فقال: بشر حال "ألا ترونني قد صبغت بالسواد ثيابي، وصار وجهي في نصفي، وسيفي في استي، وكتاب الله وراء ظهري"(١).

هذه النادرة وظفت جزئيا، حيث استعان ببعضها فحذف منها الأبيات لأنها لا تتسق وسياق الأحداث، كما نجد باكثير استدعاها من حدث مختلف وصاغها في سياق جديد، حيث النادرة حدثت مع الخليفة المنصور، يسأله عن رأيه في الزي الذي أمر به، وفي المسرحية وظفت مع الجنود في ساحة التدريب على القتال، ومع كون النادرة لأبي دلامة إلا أن التوظيف يوحي بأن باكثير كدّ ذهنه وشحذ زناد فكره ليستثمر بعض هذه النادرة في سياق الأحداث، التي عرج بها على جوانب سياسية، مع توليد نوادر منها، وإطالة الحوار، حتى انتهى الأمر بأبي دلامة أن يُرْسَل جنديا في الصف الأول مع العسكر لقتال الخوارج بسبب تندره على هذا الزي.

وهذا توظيف فنيّ متقن، يدل على موهبة مصقلة بالفكر والصنعة.

وقد تكررت هذه التقنية في ثلاثة مشاهد من المسرحية: الأول: في نادرة تنصّل أبي دلامة من دفع أجرة الطبيب المعالج ابنه، وإيعازه للطبيب بأن يدعي على جار يهودي بمقدار حقه، على أن يشهد وابنه له أمام القاضي، واضطر القاضي لتغريم نفسه نجاة من لسان أبي دلامة، الذي توعده – كناية – بشعر ارتجله، فقد وظف بعضها باكثير وحذف ما لا حاجة إليه، وزاوج بينها وبين نادرتين في مشهد واحد؛ ليضفي جوا واقعيا فكاهيا، كما حوّر في أحداثها، ففي المسرحية المريض هو أبو دلامة وليس ابنه، وجعل المعالج بيطار ليستعين بذلك في ابتكار نوادر، والمؤدي الدين عنه

(١) باكثير: أبو دلامة ص١٠٨.

المهدي، والحدث في مشهدين: بعضه في الحانة، وبعضه في مجلس الخليفة(١).

والثاني: في نادرة ذم أبي دلامة الجنيد النخاس، ومدح جاريته، فقد وظف باكثير أكثرها بنصه، وحذف بعضها، وأضاف إليها(٢).

والثالث: في نادرة تروي أن أبا دلامة تواطأ مع أمّ دلامة على أن يأتي هو المهدي فينعيها، وتأتي هي إلى الخيزران فتنعيه، بهدف كسب مال منهما، فقد وظّف بعضها باكثير فحذف منها الأبيات الشعرية؛ إذ لا مكان لها سياق الأحداث التي ساقها في صنع حيلة لاسترضاء الخليفة وزوجه، فلجأ أبو دلامة وزوجه إلى هذه الحيلة لتعود الحياة صفوا كما كانت(٣).

ثالثا: تقنية التكرار لبعض نادرة بعينها، لمناسبة اقتضت ذلك.

حيث لجأ باكثير إلى أشهر بيت لأبي دلامة في ذم نفسه، فوظفه وحده في سياق أحداث اقتضته.

من ذلك توظيفه لهذا البيت على لسان أم دلامة، حينما رأته يقف أمام المرآة يصلح عمامته وهيأته تهيؤا للقاء جارية أهدتها له الخيزران، فقالت له أم دلامة:

"إذا لبسَ العمامةَ كانَ قردًا وخنزيرًا إذا نزعَ العمامَهْ"(٤)

وتكرر توظيف هذا البيت في موضع ثانٍ عندما نازل أبو دلامة فارسا خارجيا، فبينما يحاور غريمه ليكسب وده، يلحظ الفارس ظرف مقاتله، فيقول له وهو يضحك: "ما أظرفك يا صاح!

(١) ينظر: النادرة الأصل في: المبرد: الكامل في اللغة والأدب – ت/ محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر العربي – القاهرة – ط الثالثة ١٤١٧ هـ=١٩٩٧م – ٢/ ٣٦، ووظفت في المسرحية ص٧: ٢٨.

(٢) يراجع النادرة الأصل في: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٠/ ٢١٣: ٢١٤، ووظفت في المسرحية ص٨ : ١٢.

(٣) يراجع النادرة الأصل في: الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء–شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت – ط الأولى ١٤٢٠ هـ – ١/ ٦٣٦. والخطيب البغدادي: تاريخ بغداد– ت/ د. بشار عواد معروف – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط الأولى ١٤٢٢ه=٢٠٠٢م – ٩/ ٥١٧، ووظفت في المسرحية ص١٣٧ :١٥١.

(٤) باكثير: أبو دلامة ص٥٥.

أبو دلامة: إي والله، إني لأظرف من يمشي على رجلين، ولا عمل لي إلا إضحاك المهدي اليوم، وإضحاك أبيه وعمه من قبل. ويلك ألم تسمع بي؟ أنا أبو دلامة!

الفارس: (يضحك متعجبا) أبو دلامة!

أبو دلامة: نعم.

الفارس: (ضاحكا) إذا لبس العمامة .....

أبو دلامة: (يكمل البيت وهو يسوي عمامته ثم يخلعها على التوالي)

..... كـان قـردًا وخنزيرًا إذا نزع العمامه"[١]

وتكرر التوظيف لمضمون البيت ذاته في موضع ثالث في نهاية المسرحية، في مشهد يُرِي فيه أبو دلامة الخليفة كيف هو أدب ابنته الـ صغيرة، فيشـير لها إلى عمامته وهو يسـويها على رأسـه ويقول لها: "أي شيء أنا يا قرفة؟

قرفة: (تلثغ) قرد!

أبو دلامة: (ينزع عمامته عن رأسه) وأي شيء أنا الآن؟

قرفة: خنزير!

(يكرر أبو دلامة لبس العمامة ثم نزعها، والطفلة على التوالي): قرد! خنزير! قرد! خنزير! قرد!.."[٢].

فيلاحظ أن باكثير نوّع تقنيات توظيف هذا التكرار، فمرة يقال البيت كاملا بلسان زوجه، ومرة يشترك هو والفارس في قوله، ومرة يستوحي مضمون البيت فعلا تمثيليا هو وابنته. وهذا يدل على موهبة باكثير وعبقريته في التوظيف لخلق جو من الواقعية.

(١)باكثير: أبو دلامة ص١٣٠.

(٢) المصدر نفسه ص١٥٢.

رابعا : تقنية التوظيف الاستدعائي.

ويقصد بها استدعاء فكرة نادرة سابقة لمناسبة اقتضت ذلك، ففي أحداث المسرحية يطالب أبو دلامة الخيزران بالوفاء بوعدها وتهبه الجارية، فتمهله حتى تحج بيت الله، فيلح عليها، فتوافق بشرط أن يحج معها هو والجارية، فيقول: "أخشى يا مولاتي أن آخذ الجارية فأهرب بها من بعض الطريق كما فعلتُ مع موسى بن داود من قبلكِ"(١).

فنجده يحيل إلى نادرة له، ولكن لم يذكرها، بل وظف فكرتها بالاستدعاء لإثارة الضحك، وتلك النادرة المستدعاة تروي أن موسى بن داود(٢) عزم على الحج وقال لأبي دلامة: "احجج معي ولك عشرة آلاف درهم، فقال: هاتها، فدفعت إليه، فأخذها وهرب إلى السواد، فجعل ينفقها هناك ويشرب بها الخمر، فطلبه موسى فلم يقدر عليه، وخشي فوت الحج، فخرج"(٣).

ويتضح من السياق أن الحضور في المشهد يعرفون النادرة؛ لذا يضحكون(٤)، ولم يكرر باكثير هذه التقنية، فلا حضور لها إلا في هذا الموقف.

خامسا : تقنية التوظيف الابتكاري.

المقصود: ابتكار نوادر من بنات أفكار الكاتب، تسهم في رسم الشخصيات وتتفق مع الحدث، وهذا يستوجب أن يكون الكاتب دارسا لأبعاد الشخصية التي يكتب عنها، وأن تكون النادرة جزءا من الموقف وليس نتوءا غريبا عليه.

---

(١) المصدر نفسه ص٢٥.

(٢) هو: موسى بن داود بن علي بن عبد الله بن العباس، ابن عم أبي جعفر المنصور، كان أميرا على المدينة، ووالده كان أميرا على مكة والمدينة. (ينظر: ديوان أبو دلامة – شرح وتحقيق/ د. إيميل يعقوب – دار الجيل – بيروت – ط الأولى ١٤١٤ هـ=١٩٩٤م – ص٥٨) ولم يوثق محقق الديوان الترجمة، ولم أعثر له على ترجمة في كتب التراجم.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٠/ ١٩٦.

(٤) ينظر: باكثير: أبو دلامة ٢٥ : ٢٦.

باكثير كان يؤمن بأن الكاتب لكي "يوفق في رسم شخوصه، ينبغي أن يتعرف عليهم واحدا واحدا، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية"[١]؛ لذا فلا غرو – ونحن بـ صدد نوادر كونت بنية المسـرحية – أن تكون هذه التقنية شـغلت حيزا من المسـرحية؛ لتؤدي وظيفة فنية، من حيث استجلاء أبعاد الشخصيات، وبناء الأحداث وتناميها.

فمثلا، يستنتج من أخبار أبي دلامة أنه كان واسع الحيلة، حاضر الجواب، سريع البديهة، قناص فرص، مضحكا متسلقا لا يكترث بذم نفسه أو أهله، وأسرته مثله في هذه الصفات.

والنوادر التي ابتكرها باكثير في مسـرحيته لتوضـيح هذه الجوانب في شـخ صية أبي دلامة وأسـرته كثيرة، من ذلك قول الخيزران لأبي دلامة لما علمت بحيلته في اسـترضـائها والمهدي: "قبحك الله وقبح أباك وأمك"[٢]، فيرد أبو دلامة على الفور: "آمين .. وقد فعل!"[٣]. وهو رد يدل على أنه سريع البديهة، فكه، لا يكترث بذم نفسه أو أهله، وهو ملائم لشخصية أبي دلامة.

ودلامة الابن مثل أبيه، قناص فرص مضـحك متسـلق، يوضـح ذلك نوادر كثيرة بثها باكثير على لسـانه، منها مشـهد – بطله دلامة – مليء بالنوادر المبتكرة يوضـح خ صال الأسـرة كلها، وذلك في سـياق أحداث نجحت فيها أم دلامة بمعونة ريطة أن تكون قيّما على زوجها العابث، فكلما ذهب أبو دلامة للق صر أرسـلت خلفه دلامة ليعود إليها بالمال، وعسـلوجة لتكون رقيبة على أخيها، فيعجب المهدي من ذلك، فيقول دلامة: "اعجب ما شئت يا أمير المؤمنين من أهل بيت كاسبهم شيخ غوي كغوي ثمود (مشيرا إلى أبيه)، وقيمهم امرأة عجوز كعجوز قوم لوط، وخازنهم غلام عاق كغلام نوح (مشيرا إلى نفسه)، ورقيبهم طفلة شوهاء كـ ....

(١) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية – مكتبة مصر – (د.ت) – ص٧٤.

(٢) باكثير: أبو دلامة ص١٥١.

(٣) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

المهدي: (يضحك) كماذا؟ ويلك!

دلامة: (مشيرا إلى أخته) أما هذه يا أمير المؤمنين فقد نسيت الآية التي نزلت فيها. ... (يخرج دلامة وعسلوجة)

ريطة: (تضحك) ويلك، أنشأتهم على هذا؟

أبو دلامة: كلا يا سيدتي، هم أشقى وأفجر من أن يحتاجوا إلى من ينشئهم على ذلك، الله خلقهم هكذا كما خلقني قبلهم، ذرية بعضها من بعض"[١].

ثم بعد قليل تعود عسلوجة فتعطي أباها شيئا يخبئه سريعا، ويلحظ ذلك الخليفة، فيأمره بالإفصاح عما يحدث، فيقول: " إن أم دلامة – لعنها الله – يا أمير المؤمنين لا تأمن ابنها الملعون ولا تثق بذمته، فهو لص خائن كأهل بيتها أجمعين، فبعثت ابنتي هذه – كما قالت آنفا – لتكون رقيبا عليه تخبرها بمقدار ما يقبض من منحة أمير المؤمنين حتى لا يقتطع منها شيئا لنفسه. (يضحكون)

المهدي: أتم، ويلك.

أبو دلامة: ولكن هذه الجارية تحبني وتعطف علي، والخبيث يعلم ذلك منها، فاتفق معها على أن يقتطع هو من المال شيئا لنفسه، ويعطيها مثله لتعطيه هي لأبيها، على أن يكتما ذلك عن أمهما الخبيثة"[٢].

فجميعهم قناصو فرص، ولا همّ لهم إلا إضحاك الخليفة بأي وسيلة كانت، وما ابتكره من نوادر على لسانهم يوضح ذلك.

ولعل باكثير في هذه النادرة التي ابتكرها على لسان دلامة يصف فيها الأسرة قد استلهمها

(١)باكثير: أبو دلامة ص٤٧.

(٢) المصدر نفسه ص٤٩.

من نادرة لأشـعب الطماع[١]، والتي قيل له فيها:" لقد لقيت التابعين وكثيرا من الـ صحابة، فهل رويت – مع علو سـنك – حديثا عن النبي – ﷺ –؟ فقال: نعم، حدثني عكرمة عن ابن عباس عن النبي– ﷺ – قال: خلتان لا تجتمعان في مؤمن. قيل: وما هما؟ قال: نسيت واحدة، ونسي عكرمة الأخرى"[٢]. وقد يكون أوحى بها إليه اللاوعي من مخزونه الثقافي غير واقف على مصدرها.

لقد وُفّق باكثير في ابتكار نوادر جمة على لسـان أبطال المسـرحية، سـواء كانت حيلة، أو حسن تخلص من المآزق، أو جوابا مسكتا، أو ردا ساخرا[٣].

***

نجح باكثير في اختيار بعض نوادر أبي دلامة التي وردت في كتب التراث، ونظمها وجعلها متسلسلة متنامية كل نادرة تمهد للحدث بعدها، وتسهم في تصوير الشخصيات وخلق جو تاريخي فكاهي مفعم بالأجواء العباسية، مما يجعل المتلقي يعايش الأحداث بأريحية ومتعة فنية.

بعد هذا العرض لتقنيات توظيف النادرة في مسرحية (أبو دلامة)، تبيّن أن حضور النادرة فيها شغل كل أحداث المسرحية، حيث بنيت من أولها إلى آخرها على نوادر وأخبار أبي دلامة، وهذا

(١) أشـعب بن جبير، المعروف بالطامع، ظريف، من أهل المدينة، ولد زمن عثمان ﷺ، وقيل: ولد يوم قُتِل سـيدنا عثمان ﷺ، وعُمّر إلى أن أدرك زمان المهدي الخليفة العباسي، وتوفي بالمدينة عام ١٥٤ هـ =٧٧١م. (ينظر: الصفدي: الوافي بالوفيات – ت/ أحمد الأرناؤوط، وتركي مصـطفى – دار إحياء التراث – بيروت – ١٤٢٠ هـ =٢٠٠٠م – ٩/ ١٦١ ، والأعلام ١/ ٣٣٢).

(٢) الحصري القيرواني: جمع الجواهر ص٢٦.

(٣) ينظر في ذلك غير ما سـبق: أبو دلامة ص١١ ، وص١٣ ، وص٤٥ ، وص٥٢ ، وص٥٣ ، وص٥٤ ، وص٥٨ ، وص٦٦ ، وص٦٧ ، وص٧٠ ، وص٧٧ ، وص٩٤ ، وص١٠٦ ، وص١٠٧ ، وص١١٨ ، وص١١٩ ، وص١٢٥ ، وص١٤٨ ، وص١٥٠.

الاستثمار الكامل للنوادر في صناعة أحداث المسرحية يذكّر بما فعله توفيق الحكيم في قصته (أشعب ملك الطفيليين)، حيث جمع فيها أخبار ونوادر (أشعب) أشهر الطفيليين في عصره وأطمعهم، مع أخبار البخلاء والطفيليين ونوادرهم، وبعض حيل مقامات بديع الزمان الهمذاني، فانتخب من كل ذلك ما رآه ملائما لبناء قصته، وجعل من النوادر لبنة أساسية في بناء الأحداث وإقامة الحوار بين الشخصيات(١).

فهل كان باكثير يقفو أثر توفيق الحكيم؟ أم كان إبداعه مختلفا؟

بادئ ذي بدء ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار أن باكثير نشأ في جيل شغل بإحياء التراث الأدبي والتاريخي في الإبداع عامة(٢)، فلا غرو أن يحذو حذو جيله في استلهام التراث في الإبداع عامة، وهو ظاهر في نتاجه الإبداعي لا يحتاج إلى برهان.

أما تأثره بقصة (أشعب ملك الطفيليين) لتوفيق الحكيم، التي شكلت النوادر بنيتها الأساس، وقد نشرت عام ١٩٣٧م(٣)، في حين نشرت مسرحية (أبو دلامة) حوالي عام

(١) تناولت ذلك بدراسة مستقلة في بحث بعنوان: (توظيف النادرة في القصة المصرية في العصر الحديث.. قصة أشعب ملك الطفيليين لتوفيق الحكيم أنموذجا). نشر في مجلة كلية اللغة العربية للبنين بجرجا – العدد السابع عشر – الجزء الخامس – عام ١٤٣٤ هـ = ٢٠١٣م.

(٢) ساد الحياة الثقافية والأدبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اتجاها أدبيا وثقافيا يتلخص في الأصالة والمعاصرة، أو الصراع بين القديم والجديد، وقد اشتد أوار هذا الصراع في النصف الأول من القرن العشرين، فكان من ثمراته وأهم نتائجه اتضاح الأساليب الأدبية، وتمييز شخصيات الأدباء، وإحساسهم بالتفرد والتميز ومحاولة الابتكار، فأفرز هذا الصراع اتجاها وسطا يغترف من تراثه ويفيد من حاضره. (ينظر: أحمد هيكل (دكتور): تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤١٨ هـ=١٩٩٧م – ص٢٦٤: ٢٦٥).

(٣) ينظر: توفيق الحكيم: أشعب ملك الطفيلين – مكتبة مصر – الفجالة – (د.ت) – ص٣.

١٩٥٠م[١]، فلا مانع أن يضاف إلى ما ذكر أول هذا المبحث من دوافع إبداع هذه المسرحية أن يكون باكثير راقه صنيع توفيق الحكيم؛ فأراد أن يخوض التجربة ولكن في فن المسرحية، لإثبات تفرده ومقدرته الفنية، وبتقنيات تؤكد موهبته، فلا ريب أن المبدع يتطلع "بكل قلبه وعقله إلى أن يكون شخصية متفردة، وهو يحاول أن يؤكد تفرديته بأن يحاول بكل طاقته أن يترك بصمته الشخصية على أعماله الأدبية التي يضطلع بها"[٢].

والجلي بالدراسة للعملين أن باكثير أكد تفرديته بوضع بصمته فيما استثمره من نوادر لبناء أحداث مسرحيته، التي شكلت النوادر سداها ولحمتها.

وباستجلاء الفروق بين الطريقتين في توظيف النوادر، نلحظ الآتي:

أولا: توفيق الحكيم لم يهتم بالاقتصار على نوادر أشعب فقط ليصوغ قصة منها، بل أضاف إليه بعض نوادر وحيل وردت عن غيره ونسبها إليه؛ ليتمكن من صناعة الأحداث وربط بعضها ببعض[٣]. أما باكثير فاقتصر فقط على نوادر أبي دلامة، ولم ينسب إليه نوادر غيره، ولعل ظلال الالتزام الذي شمل شخصية باكثير يفسر هذه الأيديولوجية.

ثانيا: اهتم توفيق الحكيم بدمج النوادر لتبدو كأنها حدث واحد، ثم التوفيق بين ما جمعه؛ لينظم منه عقدا مكتمل السمات، وقد صرح بهذا في مقدمة قصته[٤]، وتلك بصمته في صناعة الحدث.

---

(١) كتب على غلاف مسرحية (أبو دلامة) "نالت جائزة وزارة الشئون الاجتماعية لسنة ١٩٥٠م"، فهذا يعني أن نشر المسرحية كان في هذا العام أو قبله أو بعده بقليل، واقتضى هذا التقريب عدم إشارة دار النشر إلى سنة الطبع.

(٢) يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦م – ص٧٧.

(٣) ينظر: الريدي عبد الحفيظ عبد الرحمن: توظيف النادرة في القصة المصرية في العصر الحديث .. أشعب ملك الطفيليين أنموذجا – مجلة كلية اللغة العربية للبنين بجرجا – العدد السابع عشر – الجزء الخامس – عام ١٤٣٤ هـ = ٢٠١٣م – ص٣٩٢٨ :٣٩٢٩.

(٤) ينظر: توفيق الحكيم: أشعب ملك الطفيليين ص١٢: ١٣.

أما باكثير فاهتم بانتقاء بعض نوادر أبي دلامة التي احتاجها لصناعة الحدث، وليس كلها، واستخدم التقنيات التي فُصّلت آنفا ليصنع بها الحدث، ويتمكن من وضع بصمته.

ثالثا: انفرد باكثير بابتكاره نوادر تتفق مع الشـــخ صيات والأحداث من بنات أفكاره. أما توفيق الحكيم فاهتم بجمع نوادر متفرقة لأشـــخاص كثيرين في موضـــوع متقارب، ليـ صنع منها لوحة مكتملة القسمات متنامية الأحداث.

رابعا: يتبقى فارق واحد، هو خصائص فن القصة عن المسرحية، حيث القصة تهتم بالسرد؛ لذا يناسبها التدخل في بنية النادرة بالوصف، وتسمح بتقنيات التوظيفي الكلي بنصه؛ لذلك تكرر عند توفيق الحكيم التوظيف الكلي بنصه خمس عشرة مرة[١]. أما المسرحية فتبنى على الحوار؛ لذا يتدخل الكاتب ببناء النادرة على الحوار أكثر من الوصف، وهذا قد يحد من إيراد النادرة بنصها، ولهذا كثر التوظيف الكلي بمضمونه وفحواه عن التوظيف الكلي النصي عند باكثير.

ويتشابه الاثنان في تقنيتين هما: التوظيف الكلي للنادرة، والتوظيف الجزئي، وذلك حسب مقتضيات الحدث.

نخلص مما سبق أن الكاتب المبدع يستطيع – بموهبته وقلمه الأصيل – أن يفرض شخصيته في نتاجه حتى لو سلك الطريق ذاته الذي سبقه فيه آخرون.

(١) ينظر: الريدي عبد الحفيظ: توظيف النادرة في القصة ص٣٩٣٠ :٣٩٣٢.

الخاتمــة

الحمد لله في المبتدأ والمختتم، والصلاة والسلام على سيد العرب والعجم، سيدنا محمد النبي الأكرم، وعلى آله وصحبه وسلم.

أما بعد،،

فبعد هذا العرض المفصل لتقنيات توظيف النادرة في مسرحية (أبو دلامة) لعلي أحمد باكثير، متبعا فيه المنهج الاستقرائي التحليلي، تبيّن الآتي:

أولا: أن النادرة جنس أدبي عرفه النقاد العرب القدامى بمفهومه، وحفلوا به في مؤلفاتهم.

ثانيا: اتبع باكثير خمس تقنيات في توظيفه للنادرة واستثمارها لبناء سياق الأحداث وهي: التوظيف الكلي، التوظيف الجزئي، التوظيف الاستدعائي، التوظيف التكراري، التوظيف الابتكاري.

ثالثا: شغلت تقنيتا التوظيف الكلي والتوظيف الابتكاري للنادرة الحيز الأكبر، تليهما التوظيف الجزئي، ثم التكراري، وأخيرا الاستدعائي، وهذا راجع لأنه يصوغ من النوادر أحداث المسرحية، فطبعي أن تكون النوادر الكاملة، والتي ابتكرها لتصوير الشخصيات تسيطر على أحداث المسرحية.

رابعا: إن حضور النوادر كان متسلسلا متناميا، ويغلب عليه الفنية والبعد عن الحشو إلا نادرا.

خامسا: سمة الالتزام عند باكثير جعلته لا يورد نوادر لغير أبي دلامة وينسبها إليه.

سادسا: استقى النوادر الواردة في سياق المسرحية من مصادر متعددة، وكان اعتماده على كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أكثر من غيره، وعند تعدد الروايات يعول عليه.

سابعا: إن عملية الإبداع لدى باكثير كانت تتم بوعي تام وخاضعة للتوجيه من أولها إلى آخرها، فكان يحسب حساب كل خطوة ويرتب للخطوة التالية.

ثامنا: موهبة باكثير مكنته من فرض بصمته على عمله حتى وإن سبقه غيره في استثمار النوادر

لصياغة قصة منها.

تاسعا: خصائص فن المسرحية فرض على باكثير بناء النوادر على الحوار، فحوّل السرد إلى حوار.

كانت هذه أهم النتائج التي تمخض عنها البحث.

أما عن التوصيات: فتفتح هذه الدراسة مجالا لبحوث في الفكرة ذاتها، مثل:

١- تجليات النادرة في المسرح العربي .. دراسة في سيكولوجيا الإبداع.

٢- البنية السردية للنادرة .. قراءة في أمهات الكتب.

٣- توظيف النادرة في القصة والمسرحية بين الفنية والتقريرية.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات،

فهرس المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم جل من أنزله.**

- إبراهيم مصطفى، وآخرون، بإشراف/ شعبان عبد العاطي عطية، وآخرين: المعجم الوسيط – مكتبة الشروق الدولية –القاهرة – ط الرابعة ١٤٢٥ هـ=٢٠٠٤م.
- الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف – عالم الكتب – بيروت – ط الأولى ١٤١٩ هـ.
- ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب – دار المسيرة – بيروت – ط الثانية ١٣٩٩ هـ=١٩٧٩م.
- ابن حجة الحموي: ثمرات الأوراق – مكتبة الجمهورية العربية – مصر – (د.ت).
- ابن حمدون: التذكرة الحمدونية – ت/ إحسان عباس، وبكر عباس – دار صادر – بيروت – ط الأولى ١٩٩٦م.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان – ت/ د. إحسان عباس – دار صادر – بيروت – ١٣٩٨ هـ=١٩٧٨م.
- ابن دريد: جمهرة اللغة – ت/ رمزي منير بعلبكي – دار العلم للملايين – بيروت – ط الأولى١٩٨٧م.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد – ت/ د. مفيد محمد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ط الأولى ١٤٠٤ هـ = ١٩٨٣م.
- ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق – ت/ عمر بن غرامة العمروي – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – ١٤١٥ هـ=١٩٩٥م.
- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب –ت/ اليازجي، وجماعة من اللغويين – دار صادر – بيروت – ط الثالثة ١٤١٤ هـ.
- أبو البقاء الكفوي: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية – ت/ عدنان درويش، ومحمد المصري – مؤسسة الرسالة – بيروت – (د.ت).

- أبو دلامة (زند بن الجون): ديوان أبو دلامة – شرح وتحقيق/ د. إيميل يعقوب – دار الجيل – بيروت – ط الأولى ١٤١٤ هـ=١٩٩٤م.
- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة – ت/ عبد السلام محمد هارون – دار الفكر – ط ١٣٩٩هـ=١٩٧٩م.
- أحمد عبد الله السومحي (دكتور): علي أحمد باكثير .. حياته .. شعره الوطني والإسلامي – دار البلاد للطباعة والنشر – جدة – ط الأولى ١٤٠٣ هـ=١٩٨٢م.
- أحمد مختار عبد الحميد عمر (دكتور)، بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة – عالم الكتب – ط الأولى ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨م.
- أحمد هيكل (دكتور): تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤١٨ هـ=١٩٩٧م.
- توفيق الحكيم: أشعب ملك الطفيلين– مكتبة مصر – الفجالة – (د.ت).
- جبور عبد النور: المعجم الأدبي – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط الثانية ١٩٨٤م.
- جريدي سليم المنصوري (دكتور): الشخصية التراثية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – بحث نشر ضمن كتاب بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين – جامعة أم القرى – مكة المكرمة – ١٤٢٠ هـ/ ٢٠٠٠م.
- الحصري القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر – ت/ علي محمد البجاوي – دار الجيل – بيروت – لبنان – ط الثانية (د.ت).
- الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد– ت/ د. بشار عواد معروف – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط الأولى ١٤٢٢ هـ=٢٠٠٢م.
- خير الدين الزركلي: الأعلام .. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط الخامسة عشرة ٢٠٠٢م.

- الذهبي: سير أعلام النبلاء – ت/ علي أبو زيد – خرج أحاديثه/ شعيب الأرنؤوط – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط الثانية ١٤٠٢ هـ=١٩٨٢م.
- الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء–شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت – ط الأولى ١٤٢٠ هـ.
- ركان الصفدي (دكتور): الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – ٢٠١١م.
- زكي مبارك (دكتور): النثر الفني في القرن الرابع الهجري – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٣٥٢ هـ=١٩٣٤م.
- سناء محمد نصر حجازي (دكتورة): سيكولوجية الإبداع .. تعريفه وتنميته وقياسه لدى الأطفال – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤٢٧ هـ=٢٠٠٦م.
- شمس الدين الذهبي: العبر في خبر من غبر – ت/ أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول – دار الكتب العلمية – بيروت – (د.ت).
- شوقي ضيف (دكتور): الفكاهة في مصر – دار المعارف – مصر – ط الثالثة – (د.ت).
- صالح حسن الداهري (دكتور) ووهيب مجيد الكبيسي (دكتور): علم النفس العام – دار الكندي للنشر والتوزيع – الأردن – ط الأولى (د.ت).
- الصفدي: الوافي بالوفيات – ت/ أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى – دار إحياء التراث – بيروت – ١٤٢٠ هـ=٢٠٠٠م.
- عزة الغنام (دكتورة): الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع الهجري – الدار الفنية للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٦م.
- علي أحمد باكثير: أبو دلامة – مكتبة مصر – الفجالة – (د.ت).
- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية – مكتبة مصر – الفجالة – (د.ت).
- علي بن ظافر الأزدي: بدائع البدائه – ت/ مصطفى عبد القادر عطا – دار الكتب العلمية – بيروت – ط الأولى ١٤٢٨ هـ=٢٠٠٧م.

- علي عشري زايد (دكتور): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧ هـ=١٩٩٧م.
- الفيروزآبادي: القاموس المحيط – ت/ مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف/ محمد نعيم العرقسوسي – مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان – ط الثامنة ١٤٢٦ هـ=٢٠٠٥م.
- القاضي عياض: مشارق الأنوار على صحاح الآثار – المكتبة العتيقة – تونس – ودار التراث – القاهرة – (د. ت).
- كامل سليمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤٢٤ هـ=٢٠٠٢م.
- المبرد: الكامل في اللغة والأدب – ت/ محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر العربي – القاهرة – ط الثالثة ١٤١٧ هـ=١٩٩٧م.
- محمد التونجي (دكتور): المعجم المفصل في الأدب – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الثانية – ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٩م.
- محمد رجب النجار (دكتور): النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه .. مذاهبه .. أعلامه – دار العروبة – الكويت – ط الأولى ١٩٩٦م.
- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٢م.
- المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس – ت/ مصطفى حجازي – مطبعة حكومة الكويت – ١٤٠٨ هـ = ١٩٨٧م.
- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني – دار المعارف – مصر – ط الثالثة ١٩٦٩م.
- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب – ت/ يحيى الشامي (دكتور) – ط دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الأولى١٤٢٤ هـ=٢٠٠٤م.
- هلال ناجي: شعراء اليمن المعاصرون – مؤسسة المعارف – بيروت – (د.ت).

- اليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان – ت/ خليل المنصور – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط الأولى ١٤١٧ هـ=١٩٩٧م.
- يموت بن المُزَرِّع العبدي: الأمالي– ت/ إبراهيم صالح – دار البشائر – دمشق – ط الأولى ١٤٢١ هـ=٢٠٠١م.
- يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦م.

ثانيا: الدوريات والمجلات العلمية:

- جريدة مسرحنا – ع ٨٠٣ – الاثنين ١٦ يناير ٢٠٢٣م – السنة الخامسة عشرة – تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر.
- مجلة الأدب الإسلامي – مج ٨ – ع ٢٩ – ١٤٢٢ه.
- مجلة الفيصل – السعودية – ع ٣٠ – نوفمبر ١٩٣٩م – السنة الثالثة – ص٧٤.
- مجلة كلية اللغة العربية للبنين بجرجا – العدد السابع عشر – الجزء الخامس – عام ١٤٣٤ هـ=٢٠١٣م.

ثالثا: المواقع الإلكترونية على الشبكة الدولية الإنترنت (internet):

- موقع الأديب علي أحمد باكثير – رابط: http://bakatheer.com/awards.php
- موقع الأستاذ عبد التواب يوسف – رابط: https://ayoussef.org/
- موقع الديوان – رابط: https://www.aldiwan.net/cat-poet-ali-ahmed-bakathir

رابعا: الرسائل الجامعية:

- أحمد عبد التواب أحمد عوض: نوادر الأعراب دراسة نقدية – رسالة ماجستير – كلية البنات – جامعة عين شمس – ١٩٩٣م.

فهرس الموضوعات

المحتويات

الملخـــص ٢١٢٩

المقدمـــة ٢١٣١

التمهيد: علي أحمد باكثير (إطلالة على حياته وإبداعاته) ٢١٣٤

المبحث الأول: تقنيات توظيف النادرة (الدلالة والتطبيق) ٢١٣٨

المطلب الأول: (التقنية – التوظيف – النادرة) الدلالة المفردة والتركيبية. . ٢١٣٨

المطلب الثاني: تجليات النادرة في المسرح العربي (إلماحة عامة). ٢١٤٤

المبحث الثاني: تِقْنِيّات توظيف النادرة في مسرحية (أبو دلامة) ٢١٤٧

أولا: تقنيات التوظيف الكلي ٢١٥٠

ثانيا: تقنيات التوظيف الجزئي. ٢١٦٤

ثالثا: تقنية التكرار لبعض نادرة بعينها، لمناسبة اقتضت ذلك. ٢١٦٧

رابعا: تقنية التوظيف الاستدعائي. ٢١٦٩

خامسا: تقنية التوظيف الابتكاري. ٢١٦٩

الخاتمـــة ٢١٧٦

فهرس المصادر والمراجع ٢١٧٨

فهرس الموضوعات ٢١٨٣