

توظيف الخيال الشعبي في الأدب المسرحي  
دراسة تطبيقية على مسرحيتي  
"مسمار جحا" لباكثير، و"مجلس العدل" للحكيم

د/ ثناء محمد كيلاني  
مدرس الأدب والنقد - قسم اللغة العربية  
كلية الألسن - جامعة عين شمس



## The use of folk imagination in theatrical literature An applied study on "Mismar Juha" by Bakather And "The Council of Justice" by Tawfiq Al-Hakim

### Summery:

The study presents the use of folk imagination in literature, by applying it to the two plays "Mismar Juha" by Ali Ahmad Bakathir and "The Council of Justice" by Tawfiq Al-Hakim. This is due to the agreement of the two works on several points, the most important of which are: that the two texts depended on the use of the folk imagination, in terms of form Where the old text and the new text overlapped, and in terms of content, the issue addressed is old and modern, which is the struggle between justice and injustice, and the takeover of what belongs to others. Therefore, the use of folk imagination was appropriate and not inconsistent, and proportional with the issue it deals with, so intertextuality was achieved in the structure of the text that is related to the form and the text and an intertextuality that is related to the idea. The study relies on the structural criticism method.

The structure of both texts -in their forms- depends on other texts that are of public origins in addition to their symbolic structures.

### توظيف الخيال الشعبي في الأدب المسرحي

دراسة تطبيقية على مسرحيتي "مسمار جحا" لباكثير، و"مجلس العدل" للحكيم

#### ملخص البحث:

تعرض الدراسة توظيف الخيال الشعبي في الأدب، من خلال التطبيق على مسرحيتي "مسمار جحا" لعلي أحمد باكثير، و"مجلس العدل" لتوفيق الحكيم؛ وذلك لاتفاق العاملين في نقاط عديدة أهمها: أن النصين اعتمدا على توظيف الخيال الشعبي، من حيث الشكل؛ حيث تداخل النص القديم والنص الجديد، ومن حيث المضمون، فالقضية المتناولة قديمة حديثة، وهي الصراع بين العدل والظلم، واغتصاب ما هو ملك للغير؛ ولذلك جاء التوظيف ملائماً غير متنافر، يتناسب مع القضية التي يعالجها، فيتحقق في بنية النص الأدبي تناسل يرتبط بالنص أو الشكل، وتناسل يرتبط بالفكرة.

وقد اعتمدت الدراسة على منهج النقد البنوي؛ ذلك أن بنية كلا النصين تعتمد - في تشكيلها - على نصوص أخرى ذات طابع شعبي إلى جانب بنياتها الرمزية.  
الكلمات المفتاحية: الخيال الشعبي - الأدب المسرحي - مسمار جحا - مجلس العدل - الجدل السوفسطائي والمغالطة.

## توظيف الخيال الشعبي في الأدب المسرحي دراسة تطبيقية على مسرحيتي "مسمار جحا" لباكثير، و"مجلس العدل" للحكيم

### مقدمة:

كان الخيال الشعبي - وما زال - المعبر عن نبض الشعب وآلامه وآماله، وطموحاته، فأنتج لنا إبداعاً جديراً بالدراسة في ذاته، وفي توظيفه في الأدب بوجه عام.

إن تعبير "الأدب الشعبي" (١) عن وجدان الشعب ونفسيته هو ما يحقق له الاستمرارية، بشكل مباشر فيشيع ويُداول ويُدرس في ذاته أو غير مباشر فيستمر ويُتوارث - من جيل إلى جيل - ويُوظف في الأدب بوجه عام.

لقد تعددت أشكال الأدب الشعبي، وأقسامه، وفروعه، وأشكال التعبير عنه، مثل: السيرة والنادرة والحكاية والأسطورة والموال والأغاني، والمدايح الدينية، والأمثال والتعابير والأقوال السائرة، والنكت، والألغاز.

ولأن الرافد في الإبداع الأدبي واحد - سواء أكان فرداً أم مجموعة - وهو عقل المبدع ووجدانه، كما أن الهدف واحد، وهو التعبير عن رؤى المبدع - أو المبدعين - وآماله وطموحاته وأفراحه وأحزانه، فإن البون بين الخيال الأدبي بوجه عام، والخيال الشعبي بوجه خاص، ليس واسعاً.

من هذا المنطلق كان القصص الشعبي - وما زال - معيناً لا ينضب للأدباء المحدثين، يستقون منه أفكارهم، أو يستعبرون نماذجهم وشخصياتهم؛ لينسجوا - منها أو على غرارها - نسجاً جديداً مواكباً للعصر ومستجداته، أو للبيئة، أو للقضايا التي يعرضونها.

ومن الأعمال الأدبية التي وُظفت فيها الحكاية الشعبية توظيفاً جيداً: مسرحية "مسمار جحا" لعلى أحمد باكثير، ومسرحية "مجلس العدل" (٢) لتوفيق الحكيم.

وقد ركزت الدراسة على توظيف القصص الشعبي في الأدب المسرحي؛ ذلك أن كلاً من المسرحيتين - موضوع الدراسة - قد اعتمدت إحدى الحكايات الشعبية ركيزة أساسية؛ لنسج النص المسرحي الذي يرمز إلى قضية قومية.

وقد وقع اختيار الدراسة على هذين النموذجين لعدة أسباب، أهمها:

أولاً: أن البطل في المسرحيتين يجسد شخصية قاضٍ مع الفارق في أن القاضي في "مسمار جحا" يقلب الحقائق؛ ليصل إلى العدل، وفي "مجلس العدل" يقلب الحقائق؛ ليُقرّ الباطل، ويرسخه.

ثانياً: الهدف الذي وظفت من أجله كل منهما، وهو هدف سياسي قومي، وقد اعتمد فيه الكاتبان على الرمز والتلميح.

ثالثاً: القضية التي تناولتها المسرحيتان واحدة وهي قضية العدل والظلم، أو اغتصاب ما هو ملك للغير.

رابعاً: كل من الكاتبين مهموم بقضايا مجتمعه، فكانت المسرحيتان تعبيراً عن ذلك.

خامساً: أن النصين اعتمدا على توظيف الخيال الشعبي.

سادساً: أن كلاً منهما إبداع رمزي للصراع بين العدل والظلم.

### مدار الأفكار:

#### في "مسمار جحا" لباكثير:

تبدأ حكاية مسمار جحا، بأن جحا كان قد ولى وظيفة واعظ وإمام بأحد جوامع الكوفة، بعد عمله بعدة مهن " أخفق فيها جميعاً؛ بسبب نقده للأوضاع الاجتماعية، وقد وجه جحا من خلال منصبه هذا نقدًا لاذعًا - اعتمد فيه على التلميح الساخر - للحاكم الأجنبي الدخيل المتواطئ مع الإقطاعيين بببلده.

غير أن والى الكوفة عزله؛ حتى لا يثير عليه جموع الشعب، ففقد جحا مورد معاشه، ولكن الجراد هاجم الأرض، وتكبد الفلاحون خسائر فادحة، وتعسّف الإقطاعيون معهم، فتذمر الفلاحون، ولكن جحا أقنع الحاكم الدخيل بضرورة تعويضهم عن بعض خسائرهم؛ حتى لا تشتعل ثورتهم.

بناءً على ذلك أراد الحاكم الدخيل أن يستميل جحا فولاه منصب قاضي القضاة، فاتفق مع ابن أخيه حماد على حيلة ذكية يوقظ بها ثورة الشعب؛ لاسترداد حقوقه؛ فوهب داره لحماد، الذى باعها بدوره لتاجر يدعى غانم، واشترط على غانم أن يبقَى مسمارًا في حائط الدار يأتي بين حين وآخر للاطمئنان عليه، وظل حماد يتردد على المسمار في أي وقت، وفي كل وقت من ليل أو نهار حتى ضاق غانم ذرعًا بذلك، فشكا غانم حمادًا إلى قاضي القضاة - وهو جحا - فأخذ جحا جانب الباطل - ظاهريًا - وهو جانب حماد، حتى يضع الشعب والدخلاء أمام أنفسهم، ويحق الحق لأصحابه، فيثوروا على الدخلاء لاسترداده، ودرء الباطل .

#### "مجلس العدل" لتوفيق الحكيم:

تروى حكاية رجل أعطى للفران أوزة كي يطهئها له، ولكن الفران طهاها ثم أخذ نصفها وأعطى صديقه - القاضي - نصفها الآخر، ولما طلبها صاحبها نصح القاضي الفران بأن يقول له: إنها طارت.

تشاجر الرجل مع الفران، وتجمع الناس، وأثناء المشاجرة أصيب رجل ففقد عينه بلكمة من يد الفران، كما أصيبت امرأة حبلى بركلة في بطنها، فسقط حملها الذي كان ينتظره زوجها بفروغ صبر، فلما طارد الناس الفران صعد إلى مئذنة هاربًا، فسقط على أخي الشيخ بالمسجد فدق عنقه فمات، ثم تشبث الفران بذيل حمار الفلاح حتى انخلع في يده.

ذهب صاحب الأوزة، والمتضررون - من الفران أثناء المشاجرة - ليحتكموا إلى القاضي في مجلس العدل، فإذا القاضي يقلب موازينه، ويستخدم المنطق لقلب الحقائق؛ حتى يجعل كلاً منهم مسلماً بالأمر الواقع متنازلاً عن حقه مع دفع غرامة.

فأما صاحب الأوزة، فقال له القاضي: إن هذه الأوزة قد "طارت، وهي محمرة"، بقدره الله - وليس بقدره الفران - فهل يمكن لأحد أن ينكر قدرة الله سبحانه وتعالى على كل شيء؟! أما المعصوب الذي فقد عينه، فرأى القاضي أن العين بالعين والسن بالسن، وبناء على ذلك فليفقأ المعصوب للفران عينًا، ويفقأ الفران للمعصوب عينه السليمة الموجودة بالفعل؛ لأن عينه المفقودة - بالمنطق المغلوط للقاضي - في حكم العدم.

أما الرجل الذي فقد طفله المنتظر ولادته، فبناءً على قاعدة من أفسد شيئاً فعلياً إصلاحه، حكم القاضي بأن من أفرغ إناءً فعلياً ملؤه، وبالتالي وضع الزوج في موقف صعب حرج جعله يتنازل عن حقه.

أما الشيخ الذي دُوقَ عنق أخيه، فقد حكم القاضي بصعوده إلى المئذنة؛ ليلقى بنفسه على الفران فيدق عنقه، فإذا أخطأ ولم يسقط عليه ومات هو، فهذا شأنه.

### توظيف الفكرة:

اعتمد توظيف الفكرة في النصين - موضوع الدراسة - على التناص بين النص الجديد ونص قديم، والقديم كثيراً ما يكون معيّنًا للجديد، وأصلاً له؛ ذلك أن " الارتداد إلى الماضي واستحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، هنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات (تداخلية) .... " (٣)، وقد يكون التناص " بصورة سافرة أو بالتلميح والإشارة، أو بالاستيعاب والتمثّل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق " (٤) إن التناص بين النص القديم والنص الجديد - هنا - لم يعتمد على مجرد تضمين النص نصّاً آخر، أو استعارته كما هو، ولكنه التناص بمفهومه الذي يعتمد على القصديّة، ثم التفاعلية (٥)، ثم إنتاج نص مزيج من المتناص والمتناص معه.

أما "القصديّة" (٦) التي هي من أهم سمات التناص، فقد تحققت في النصين - موضوع الدراسة - بشكل صريح وواضح؛ ذلك أن باكتير يقول عن اختيار الكاتب لموضوع مسرحيته: "..... وقد يجد الموضوع في عمل فني لكاتب سابق فيستعير قصته، ويصوغ منها عمله المسرحي على وضع جديد، وبالعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة ..... يستهوي الكاتب موضوع، سواء أكان شخصية من الشخصيات أم موقفاً من المواقف أم حدثاً من الأحداث، ويملك عليه نفسه، ويشعر أنه إذا عالجه، فسينبثق عن عمل مسرحي جيد ..... فقد ظلت زمناً أتياً لوضع مسرحية عن القضية المصرية، والقضية المصرية كانت في قصة احتلال الإنجليز لقناة السويس.. فكيف أعالجها؟ ..... ألا توجد أسطورة أو قصة قديمة تصلح أساساً لموضوع هذه المسرحية؟

وخطرت لي في ساعة من ساعات الصفاء الذهني الحكاية المعروفة عن مسمار جحا، فأحسست في الحال أن هنا المنجم الذي أبحث عنه. إنها حكاية لطيفة، وهي في الوقت ذاته حكاية شائعة تضرب بها الأمثال، وتكاد تكون عالمية " (٧).

أما توفيق الحكيم فقد اهتم بالاستيحاء من الأدب الشعبي، وهو بذلك ربما حاول " أن يحافظ على تحقيق نظريته (التعدالية) بين الشكل الأوروبي الحديث من جانب والفن المصري الشعبي من جانب آخر " (٨)، فهو يرى أن الأدب الرسمي بإسقاط "الجدار القائم بينه وبين الأدب الشعبي، سيتحول هو والأدب الشعبي إلى أدب واحد، ومنطقة واحدة، ودولة واحدة، هي (أدابنا) " (٩).

لقد وضع الحكيم - بذلك - لنفسه خطأً واضحاً من خطوط آليات إبداعه الفني، وجعل من الأدب الشعبي رافداً له ينهل منه؛ لينتج إبداعاً جديداً، فأبدع "يا طالع الشجرة"، و"شهرزاد"، و"مجلس العدل" التي يقول في بدايتها: " هذا المجلس يذكرنا ببعض المجالس الدولية (يقصد مجلس الأمن)، ويقوم على حكاية شعبية سمعتها في الصبا، ولا أظن أنها مكتوبة في كتاب،

ولكنها قد تكون من الحكايات التي قام شعبنا بتأليفها في وقت ما، لست أدري تحت أي ظروف، وقامت بنشرها الأفواه بعدئذ في كل زمان " (١٠).

لكن مع تحقق القصيدة التناصية في النصين المسرحيين، قد يحدث صراع تناصي بين النص والمتناص معه؛ ذلك أن لكل نص عناصره، وسماته، ودلالاته، وسياقاته التاريخية والثقافية الخاصة به، بل وما يتضمنه - هو نفسه - من " النصوص الغائبة والمسبقة " (١١).

ولكن على الرغم من وجود فجوة تاريخية بين النص والمتناص معه، فإن كلاً من باكثير والحكيم قد نجح في تجاوز هذه الفجوة، وتقليصها بالاعتماد على حقول معرفية عامة تسمح للقديم والجديد بالتلاقي والتماس في بنية عامة أكبر، مما " يقيم العلاقة الغائبة بين آنية العمل وتاريخية بعض مكوناته " (١٢).

ولا تتحقق التفاعلية إلا إذا توفر حد أدنى من التناص " وليس هذا الحد الأدنى إلا حواراً بين قطبين، تفاعلاً بين ذاتين فاعلتين ومنفعلتين، وتداخلاً بين نصين " (١٣).

تلك " التفاعلية"، التي تذيب النص المستعار في النص الجديد دون أن تفقد النصين هويتها. إنه أمر أقرب إلى " الامتصاص، وإعادة التركيز الذي يبدو أنه ينطلق من التجانس والتوافق " (١٤)؛ ثم " التحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد " (١٥).

إن ما ساعد على تحقق تناص ناجح وتوظيف جيد بين النص والمتناص معه، هو المرونة والحيوية لكليهما، فباكثير قد استطاع تطويع أحداث حكاية مسمار جحا؛ لتحل محلها قضية سياسية، كما استوحى الحكيم من النادرة الجحوية أيضاً أساساً بنى عليه نص مسرحيته مجلس العدل؛ ليعرض قضية فلسطين وموقف مجلس الأمن منها.

" فإذا كان التناص يفترض التقاء المعاني المنتجة في نصين قد يكونان لكاتبين - أو حتى لكاتب واحد (تناص داخلي) - فإن ذلك يعني أن إنتاج المعنى كان داخل الغرض نفسه، وحتى في إطار جنسين أدبيين لكن تجمعهما بنية دلالية كبرى هي الموضوع الواحد، أو المحور الواحد، وبذلك فإن النصين يرجعان في نهاية الأمر إلى بنية دلالية جامعة " (١٦).

إن ما يؤكد مرونة النص الشعبي وسهولة تطويعه وتوظيفه، أن باكثير لم يجعل جحا هو صاحب المسمار الذي يريد أن يستولى به على الدار، وهو المعادل للمستعمر الدخيل، بل جعله يهب داره لحما (ابن أخيه)؛ ليصبح حماد - بذلك - هو المعادل للمستعمر الدخيل بدلاً من جحا؛ وليحتفظ لجحا بالمأثور الثقافي المسبق عنه، وهو " المعروف - شعبياً - بنكاته ونوادره، والجدير بأن يكون محل العطف والمشاركة الوجدانية من قِبَل الجمهور " (١٧).

أما الحكيم فيؤكد - بمواءمته بين الخيال الشعبي والأدب الرسمي - سمة من أهم سمات الخيال الشعبي، وهي المرونة والحيوية وطواعيته للتشكيل والتجديد " أستلهم المنبع الشعبي في إطار موضوع عصري، هكذا يثبت المنبع الشعبي حيويته وصلاحيته للوحى والإلهام في شتى المجالات " (١٨).

إن هذه المواءمة بين النص وما يتناص معه هي ما حققت التفاعلية، ثم الهضم والامتصاص - حتى لو سبق ذلك صراع نصي - ثم إبداع النص في بنيته الجديدة، وقالبه المستحدث الذي أراده له المبدع.

### النادرة والمسرحية وتداخل الأنواع:

لأن النصين يدخلان في إطار النادرة، فإن هذه صعوبة أخرى تستدعى التوقف، فالسؤال الذي يطرح نفسه كيف تسنى للمبدع - وقد اجتاز عقبة الفجوة التاريخية بين النص والمنتاص معه - أن يجتاز الفجوة النوعية، وينقل "النادرة" من قالبها إلى قالب المسرحية. ولم يعد جديدًا وجود نص له أكثر من بُعد أجناسي، فالشعر قد يأتي في قالب القصص، والرواية قد تأتي في قالب مسرحي.... إلخ، غير أن الأمر بالنسبة للنصين - موضوع الدراسة - يقفنا عند سمات هذا الشكل الأدبي، فهل هو جنس أدبي؟ ما أهم ملامحه الثابتة ومعايير الإبداعية؟

يدخله د/ زكي مبارك ضمن الفكاهات - بوجه عام - التي ليست " مما ابتكره كتاب القرن الرابع، ولكنها ظهرت فيه ظهورًا واضحًا " (١٩). من هنا فإن مصطلح النادرة " يدل على الطرائف والمُضح، باعتبارها من الأشياء التي تسترعي النظر بشذوذها وغرابتها" (٢٠). تدور دلالات مادة " ندر": حول الخروج على المؤلف، والشذوذ عما هو متعارف عليه، والقلة أو الندرة " (٢١).

ويأخذ المعنى الاصطلاحي من دلالات المعنى اللغوي لمادة: ندر، ففي النادرة خروج على المؤلف، وشذوذ عما هو متعارف عليه لدى الجمهور، وفيها الندرة؛ لغرابتها وعدم تكرارها كثيرًا، وفيها الظهور والبروز؛ لاختلافها وتميزها، وفيها الجدة والطرافة؛ لما فيها من مفاجأة وتناقض ومفارقة.

وإن كان هناك خلاف على تسمية النادرة، أو تصنيفها، فإن البعض يرى أن " أبسط تعريف لهذا اللون من الحكايات الشعبية، هو أنه أحدىثة (أي حدوتة) تدور حول بطل - أو بطلة - خرج من نطاق الشخصية الذاتية؛ ليعبر عن نموذج أو مثال مطلق، وهو بالطبع صورة البطل الشعبي، مثل: "الشاطر حسن" و"جحا" و"ست الحسن والجمال"، أو ربما مجرد لقب الأمير والأميرة" (٢٢).

أما عن سماتها وخصائصها، والقالب الذي يحمل هذه السمات والخصائص، فهي " ضرب من الحكايات الممعة في القصر، وتدور - غالبًا - حول الحياة اليومية، وتغلب عليها المفارقات التي يستحدثها الغباء أو البلادة أو الخدعة... وهي خالية من التعقيد، ولها محور رئيس واحد، وقلما تتجه إلى الخارق... وتُعرّف في الحياة العربية بال نوادر: نوادر الظرفاء - السكارى - البخلاء - المغفلين - نوادر جحا... إلخ، وتعرف أيضًا في الحياة الشعبية - وبخاصة إذا كانت مفارقة وثمره مواقف أو ظروف معينة - بالنكتة...." (٢٣).

وهي " قصص ساخرة ذات نمط شعبي شبه أدبي، تتطور فيها السخرية من التصرفات الغريبة لشخصيات تتسم بالغباء " (٢٤).

وتصفها د/ نبيلة إبراهيم بأنها "الأقصوصة التي لا تطول إلى درجة الحكاية الهزلية، ولا تقصر إلى النكتة" (٢٥).

لقد ارتبطت النادرة - إذن - بفن القص أو الحكى أو المسامرة، والطبيعة البشرية تميل إلى الحكى، وتميل أكثر إلى سماعه؛ رغبة في الجديد والمفاجئ والمفارق وغير المتوقع، وهذا



المفاجئ وغير المتوقع هو ما يحقق لب النادرة، وما فيها من متناقضات، فُتحدث في النفس أثيرين وتحقق هدفين، الأول: الفكاهة أو البهجة أو متعة السمر، والثاني: الفائدة أو المغزى الذي يجد صدًى لدى المتلقي؛ لأنه يمس عنده شيئاً ما: أملاً أو طموحاً أو بؤحاً أو نقداً أو استهجاناً، ربما لم يستطع التعبير عنه تعبيراً مباشراً؛ حتى لا يقع تحت طائلة العقاب والمحاسبة، فلما وجده في شكل نادرة صادف هوًى عنده، ولمس وترًا متوقفاً لديه؛ لأنها تعد عامل تفرغ نفسى لمعاناته وضغوطه.

ولا يعنى الدراسة - هنا - جوانب الاختلاف، بقدر ما يعينها جوانب الاتفاق الناتج عن هذا الاختلاف، الذي يقودنا في النهاية - مهما اختلفت الآراء في تصنيفها - إلى أنها قالب قصصي، ليست بنكتة سريعة، وليست بقصة طويلة، أو مسرحية.

وما نخرج به مما سبق أن النادرة حكاية قصيرة تعتمد على موقف واحد، يرتبط بسلوك اجتماعي أو نفسي أو اجتماعي، يُسج من مفردات الواقع؛ وربما لذلك تكون النادرة قريبة من الضمير الشعبي، فغالباً ما يكون هذا الموقف موقفاً نقدياً ذا طابع ساخر، يحمل مفارقة تؤدي إلى فكاهة، وإن كانت - في بعض الأحيان - مرّة.

هذا القالب القصصي ذو الطابع الشعبي القديم الفكاهة، هو ما وقع عليه التوظيف الحديث، وهو يضع عبئاً كبيراً على المستحدث الذي يستولد من القديم نصاً جديداً، هذا النص المسرحي الذي تختلف بنيته عن بنية هذا القالب القصصي ذي المساحة المحدودة والسمات الخاصة، فيضيف إليه أشخاصاً أكثر، وحركة درامية، وصراعاً، وحواراً ...

هذه هي المعادلة الصعبة التي أشرنا إليها آنفاً؛ وساعد على حلها مرونة الأدب الشعبي - بصفة عامة - وطواعيته، وقبوله للتشكيل والاندماج والتهجين.

لقد ساعد على نجاح هذا التوظيف - أيضاً - مرونة النادرة - بصفة خاصة - وقابليتها للتمدد والإضافة، وإعادة التشكيل، وتجديد البنية النصية لها، حتى أننا نجد باكثير جعل من جحا في مسرحيته قاضياً مناصراً للظالم؛ كي يستقيم سياق الأحداث، كما أنه ذكر عدة نوادر لجحا بنص مسرحيته مما يدل على استيعاب النص والمنتاص معه لنصوص أخرى، كذلك نجد الحكيم يجرى المفارقة على لسان الفلاح - الذي تسبب الفران في قطع ذيل حماره - فيردّ بالمنطق المغلوط - نفسه - الذي اتبعه القاضي الظالم في أحكامه.

كذلك ذكر الحكيم بعض نوادر جحا في نص المسرحية داخل السياقات المناسبة لها. هذه المرونة هي التي جعلت النص الشعبي قابلاً للتشكل: قصة، حكاية، أحداث، رواية، أو مسرحية كما حدث في النصين موضوع الدراسة، وهو شكل - في جانب من جوانبه - من أشكال تداخل الأنواع الأدبية.

إن تحقق هذه المعادلة لا يثبت للنص القديم - فقط - مرونته، وإنما يثبت - أيضاً - للنص الحديث قدرته على التضمين والاستيعاب لغيره من النصوص.

#### العنوان:

أن يكون العنوان جزءاً من بنية النص، فهذا يستلزم بالضرورة أن يكون له دور - في الدلالة - مؤثر في المتلقي، فلا ينبغي أن يكون العنوان مجرد ضرورة شكلية لا اكتمال الهيكل، والباب إن لم يكن مرتبطاً بالبنية وله دور في ولوجها، فلا مبرر لوجوده، فالعنوان مفتاح النص.

إن العنوان " ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعنى أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصبه، يؤسس سياقاً دلاليًا يهيئ المستقبل لتلقى العمل " (٢٦).

إن عنواني النصين - موضوع الدراسة - كل منهما عملة ذات وجهين، فعنوان "مسار جحا" يحيلنا مباشرة إلى بنية تراثية شعبية وإلى الخلفية الذهنية عن شخصية جحا ونوادره، والمدلول العام لهذه النادرة، فالعنوان هنا جزء جوهري في بنية النص؛ لأنه تأسست عليه بنية النص نفسه؛ كما يحيلنا بطريق غير مباشر إلى الرمز والدلالة الخاصة التي وظف فيها باكثير هذا العنوان، فهو بذلك عنوان مباشر لمدلول غير مباشر، كما أنه مرتبط ببنية النص من جهة، وبنية خاصة بالمدلول العام من جهة أخرى.

أما " مجلس العدل "، فهو يحيلنا مباشرة إلى مجلس العدل والقاضي العادل، وتحقق العدالة، والعنوان بهذا التوصيف قد لا يضيف جديدًا إلى العمل نفسه سوى الإشارة إلى مدلوله، غير أن هناك مفارقة واقعة بين دلالة العنوان خارج النص ودلالته داخل النص، وهذا التضاد الدلالي بينهما هو ما أعطى للعنوان دورًا فاعلاً؛ فبدلالاته المغلوطة قد تناسب مع بنية النص الكلية التي اعتمدت على المغالطة؛ حيث جاء العنوان مباشرًا، وما هو بمباشر؛ لأنه مجلس عدل وما هو بمجلس عدل.

وبهذا تحققت الملاءمة بين بنية العنوان وبنية النص الداخلية بما يجعل للعنوان دورًا مهمًا في مكانه.

#### توظيف الشخصية: النموذج الجحوي:

إن ما يجمع بين شخصيتي القاضي في النصين المسرحيين أنهما يمثلان النموذج الجحوي، فالقاضي في "مسار جحا"، هو جحا، أما " مجلس العدل "، فقد ذكر الحكيم أن فكرتها تقوم على " حكاية شعبية سمعتها في الصبا ..... "، غير أنها - في حقيقة الأمر - نادرة من نوادر جحا (٢٧)، مع الاختلاف في أن جحا في النادرة الشعبية كان يجسد شخصية الفلاح صاحب الحمار الذي عامل القاضي بمنطقه المغلوط الذي استخدمه في التحقيق .

لقد اختلف في شخصية جحا(٢٨) : اسمه وعصره وجنسيته، فقيل : هو رجل من فزارة، يُكنى أبا الغصن، وقيل : هو الدُجَيْن بن ثابت، أو الدُجَيْن بن الحارث أبو الغصن، وقيل : هو نفسه نصر الدين خوجة الرومي، وقيل: اسمه نوح، وقيل : عبدالله، كما دُكر أنه كان في عصر هارون الرشيد، وقيل : إنه ولد في منتصف القرن الأول الهجري، وعاش حتى منتصف القرن الثاني الهجري، وأنه أدرك أبا جعفر المنصور ..... إلخ.

واختلف - كذلك - في نوادره، فقيل: جميعها لجحا، وقيل: بعضها لجحا، والبعض الآخر تُسبب إليه، وأضيف إلى نوادره، كما اختلفَ في كونها نتاج عصر واحد أو أكثر من عصر، وفي نسبتها إلى بيئة واحدة أو أكثر من بيئة.

غير أنه - بعيدًا عن هذا الجدل القديم الجديد المثار حول اسمه وعصره وجنسيته ونوادره - لم يبق لنا إلا أن نتعامل مع المعطيات الواقعية المؤكدة فعليًا، وهي: أن هناك شخصية شعبية، فكهة، لها نوادرها إلى جانب ما أضيف إليها من نوادر، ذات ملكة نقدية لاذعة، تصب نقدًا في قالب فكاهي ساخر، يخرج بالنقد عن جديته على الرغم من أنه يحقق الغرض المرجو، يضاف

إلى ذلك أن جميع هذه النواذر تنبني على فن القول والجدل والمغالطة واللعب بالألفاظ، كما تنبني على كوميديا الموقف، أو المفارقة الحادثة من تقابل الأضداد.

هذه الشخصية - في حد ذاتها - نموذج بشري خاص - أشبه بموتيفة شعبية (٢٩) - يصلح تركيبها على شخصيات أخرى؛ فقد نجد أشخاصاً - في حياتنا اليومية - بهذه الصفات، كما أن بكل فرد في المجتمع سمة أو أكثر من سمات شخصية جحا، فهو ممثل للمجموع، ونموذج للأضداد التي بداخل الإنسان، وفيه الذكاء والغباء، وفيه الحمق والحكمة، وفيه التهور والتروي، وفيه الإيثار والطمع، وفيه الطيبة والمكر، وفيه الغفلة والتغافل، وفيه العقل والجنون؛ لذلك لم يكن غريباً، أن نجد بكل مجتمع جحا، وبكل عصر جحا، وبكل شعب جحا، أضيفت نواذره إلى نواذر جحا الأصلي، بدافع التوارى وعدم الإدراج تحت طائلة المسؤولية، والخوف من المحاسبة السياسية؛ لذلك لم يكن غريباً أن نجد تشابهاً بين القاضي جحا - بمغالطاته المفتعلة والمقصودة - في "مسمار جحا"، والفلاح الذي رد على القاضي - بالمنطق المغلوط نفسه الذي اتبعه القاضي في أحكامه المغلوطة - في "مجلس العدل".

وهذا مما دعا الدراسة إلى الجمع بين مسمار جحا ومجلس العدل في إطار واحد، حيث اعتمدت المسرحيتان على المنطق المغلوط نفسه للشخصية.

يقول باكثير: " فأى موضوع أصلح من هذا الموضوع الذي يكون البطل فيه هذه الشخصية الفولكلورية التي صارت علماً على روح النكتة الفكاهة، والسخرية اللاذعة، تُضرب بنواذرها الأمثال؟ " (٣٠).

إن الشخصية الشعبية الجحوية هنا هي الأساس الذي بُنيَ عليه النص الأول القديم، ثم بُنيَ عليه النص الثاني الحديث؛ ولأن هذه الشخصية تحمل من السمات ما يبدو متناقضاً في كثير من الأحيان، كان ذلك عاملاً قوياً لتطويعها حسبما يقتضي الموقف، فهي - بهذه السمات - شخصية مرنة سهلت على المبدع تطويعها وتشكيلها كيف يشاء، ووضعها في البنية النصية التي يريد، فهذه الشخصية هي الفاعل والمحرك الأساسي لكل الأحداث.

ولطابع الشخصية، وسماتها، وأبعادها الاجتماعية أو السياسية أو الدينية دور في اعتماد المبدع على اختيارها في التناص مع نصه.

إن استدعاء الشخصية هنا ليس استدعاءً تلميحياً، أو خاصاً بسمة واحدة من سمات الشخصية، أو يعتمد على "الاجتزاء" (باستدعاء "الاسم" فقط، أو الدور فقط، أو القول فقط المتصل بالشخصية) (٣١)، بل هو استدعاء "يستعير مدلولها العام" (٣٢).

إن استدعاء شخصية جحا بوجه خاص في "مسمار جحا"، استوعب كل هذه المفردات: الاسم وما ارتبط به من موروث ذهني شعبي، والدور الذي يحمل خلفية ذهنية، والقول الذي ارتبط بالسخرية والمفارقة والمغالطة التي تغلب على الحوار.

أما استدعاء شخصية القاضي - بطابعها الجحوى في كلٍّ من "مسمار جحا" و"مجلس العدل" - فقد ارتبط بالاسم الأكثر عمومية للشخصية، وهو نموذج القاضي، كما ارتبط أيضاً بالدور الملازم لشخصية القاضي المفترض تحقق العدالة على يديه، ثم أنه يرتبط بالقول الذي اعتمد على الأدلة والبراهين والمنطق كما سيرد - في الحديث عن الحوار - لاحقاً.

ولأن شخصية كلٍّ من جحا - بوجه خاص - أو القاضي - بوجه عام - لها سماتها الخاصة ذات الخلفية التاريخية أو الذهنية أو الشعبية المسبقة، فإن باكتير على الرغم من محاولته الخروج بشخصية جحا من إطار الشر (المستعمر الدخيل) - اضطرَّ إلى وضعه في دور القاضي الذي يتظاهر بمناصرة الباطل (القاضي الظالم المتحامل على صاحب الحق)، وهو "التوظيف العكسي لملامح الشخصية" (٣٣).

إن "جحا" إما هو شخصية المغفل (أي الذي يستغفله الآخرون ويستغلون سذاجته)، أو المتغافل (أي الذي يدعى الغفلة؛ لهدف يقصده).

وتميل الدراسة إلى أنها شخصية تدعى الغفلة في ذاتها؛ لإحداث المفارقة المؤدية إلى الصدمة الكاشفة التي قد تؤدي إلى الضحك الذي يكون مرّاً في بعض الأحيان. وإن كان هناك خلاف على تحديد شخصيته - كما أشرت سابقاً - فإن ما يُنسب إلى الشخصية من نوادر ذات طابع واحد أو تسير في خط واحد متقارب، جعلت من الشخصية نموذجاً ذا امتياز خاص.

أما القاضي فهو المتغافل - أيضاً - لقلب الحقائق، وإحداث المغالطة، بقصد يؤدي إلى المرارة نفسها التي يشعر بها المتلقي.

إذن فاستدعاء الشخصية الشعبية في النصين " يأخذ طبيعة شمولية " (٣٤)، ترتبط بكل خصائص الشخصية، وما يلزمها من سمات، أو أدوار.

وقد ألمح الجاحظ - في حديثه عن حسن النادرة - إلى أهمية ارتباط القول بشخصية قائله، وشهرتها " وليس يتوافر أبداً حسنهما إلا بأن يُعرَف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملح، وذهاب شطر النادرة " (٣٥).

إذن فالشخصية لها دور كبير في إضفاء ملامحها وطابعها ورونقها على النادرة، بل إن "حرارة النادرة تتوقف على اسم الشخص الذي نسبت إليه" (٣٦).

لذلك ليس منطقياً استدعاء الشخصية - تناصياً - إلا إذا كان لها من الشهرة ما يسمح باستدعائها؛ وذلك لا يتم إلا " بالاستناد إلى تحديد الشخصية، ومأثور أقوالها وأفعالها " (٣٧)، وهذا ما أهّل شخصية جحا للاقتناص النصي، وجعلها قابلة للاستدعاء من بنيتها النصية الشعبية التراثية إلى بنية نصية جديدة تتواءم معها، وهو ما يجعل النصين يدخلان تحت بنية أعلى مرتبطة بهذه الشخصية التراثية الشعبية: شخصية جحا أو النموذج الجحوي.

كما أن شخصية القاضي هي نموذج - في ذاتها - فللقضاة نوادرهم وهنأتهم وزلاتهم، التي تحفل بها كتب التراث، وكثيراً ما ظهر جحا في ثوب القاضي، وتلبس عباءة هذه الشخصية.

إذن فالنجاح في توظيف الشخصية التراثية يتوقف على اختيار الشخصية، وشهرتها، أو اتسامها بملامح تميزها، وتطويع هذه الملامح للعمل الجديد، طبقاً لأبعاده الحديثة.

وإذا كانت شخصية جحا، أو القاضي - هنا - هي الشخصية الرئيسية العاملة، فإننا لا نستطيع تجاهل نموذج عامل آخر بالنصين " هو الشخصية الاعتبارية المجردة "، وهي قريبة من مدلول " الشخصية المعنوية في علم الاقتصاد " (٣٨)، طبقاً " لمفهوم غريماس قد تتخذ الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها " (٣٩).

ولذلك نجدنا في نص كل من باكثير والحكيم أمام شخصية اعتبارية مهمة لا تقل أهمية عن الشخصية الواقعية هي "قضية الاغتصاب، وعدم تحقق العدل".

#### الحوار:

إن الحوار هو العنصر الأساس والأهم في بنية النص المسرحي؛ لأن المسرحية " لا تُقَص إلا بشكل واحد وفي قالب واحد هو قالب الحوار " (٤٠).

يحيلنا الحوار في النصين - موضوع الدراسة - تلقائياً إلى لغته، ومدى اعتماد الحوار في النصين على اللغة الفصحى أو اللهجة العامية.

اختلفت الآراء في القضية التي كانت ومازالت مثاراً للجدل، "الفصحى والعامية" أيهما نلتزم في الكتابة الأدبية بوجه عام، والكتابة المسرحية بوجه خاص؟

وتحتاج لغة الحوار هنا إلى وقفة؛ لأن هذين النصين قد اعتمدا في بنيتهما على استدعاء الخيال الشعبي والتناص معه، فهل طغت شعبية النصوص والطابع العامي لهذه النوادر - التي تم استدعاؤها - على لغة الحوار بالنصين المسرحيين؟ أم أن باكثير والحكيم قد التزما فيهما اللغة الفصحى؟

لقد وقف باكثير حائزاً أمام هذه المشكلة، وتساءل: " أملتزم اللغة التي يتكلم بها أولئك الشخوص في حياتهم اليومية، فنستعمل العامية المصرية مثلاً في حوار المسرحية المصرية العصرية، والعامية العراقية في حوار المسرحية العراقية العصرية؟ أم نكتب بلغة فصيحة تصور الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية، ونفصح عن سلوكها ومنطقها ونظرتها إلى الحياة كما هي الحياة؟ " (٤١).

ثم اهتدى إلى حل مناسب لهذه المشكلة " .... وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية، المرنة، ونقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا، ولا تنفصل عن الفصحى " (٤٢).

يتخذ الحكيم الموقف نفسه فيقول: " واختيار الفصحى أو العامية مرهون - أحياناً - بموضوع المسرحية، ومضمون الفكرة أو الصورة، فهناك موضوعات وأفكار وصور لا يمكن إبرازها والتعبير عنها إلا باستخدام الفصحى .... كما أن هناك صوراً خاصة لا يتم تلوينها إلا باستعمال العامية المناسبة لها " (٤٣).

كما يؤكد: " كان لا بد لي من تجربة ثالثة، لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت: مما يمكن أن ينطقه الأشخاص، ولا ينافي طبائعهم! .... لغة سليمة يفهما كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطها " (٤٤).

من هنا كان الموقف التوفيقى، الذي مال إليه كل من باكثير والحكيم مناسباً وملائماً للموضوع - نفسه - الذي يحمل في طياته طابعاً رسمياً، وطابعاً شعبياً، فقد اعتمد كل منهما على لغة وسطى تجمع بين الفصحى البسيطة والعامية الراقية التي تأخذ من سمات كل منهما، فتأخذ من الفصحى الالتزام بقواعدها، وتأخذ من العامية مرونتها وطواعيتها لطابع الحوار الوارد على لسان الشخصيات.

ففي " مسمار جحا " يأتي الحوار معبِّراً عن طابع الشخصيات، وسماتها، ومستواها الثقافي، والاجتماعي، كما جاء على لسانها:

جحا: ... أما الفقراء الصابرون، فهم أكثر من الهم على القلب، ولا يُحصَى عددهم إلا الله!

.....  
أم الغصن لابنتها ميمونة وابنها الغصن: (تنفجر نائفة) واحر قلباه منكم، قاتلكم الله جميعاً من والد وما ولد، أقتل نفسي كذاً وتعباً؛ لأرفعكم في عيون الناس، وتأيون إلا اللصوق بأصلكم الوضيع، غوري من وجهي.

.....  
الغصن: سأخرج إلى رفقائي يا أماه؛ لألعب معهم.  
أم الغصن: من هم رفقاؤك؟ حذار أن يكونوا من أولاد الرعاع المتسكعين في السكك؟  
الغصن: كلا يا أمي كلهم من أولاد العيون.  
أم الغصن: طلعت عيونك، قل: من أولاد الأعيان.

.....  
الغصن: سأقول لهم: أنا ابن الدولة!  
أم الغصن: قل: ابن قاضي قضاة الدولة كما لقتها مراراً لك!  
الغصن: (في انكسار) ابن قاضي قضاة الدولة.  
أم الغصن: فحَمها قليلاً.  
الغصن: ابن قاضي قضاة الدولة فخمها قليلاً.

.....  
أم الغصن: لتجيعنا هناك كما أجمعتنا هنا، أو تظن يا شيخ أنك ستفلاح في زراعتك؟ والله لياتين الجراد على زرعك، ولتفلسن كما أفلست من قبل.  
جحا: أعوذ بالله، فال الله ولا فالك!

وفي حوار أم الغصن مع الماشطة:  
الماشطة: لم يبق غير قليل، أنظري كيف ترين هذه التسريحة؟  
أم الغصن: (تدنو من بنتها) الله! حصنتك بالحي القيوم من عيون الحاسدين والحاسدات! (تمرر يدها على شعرها هي) يا حسرة! كان لي مثل هذا الشعر، إذ كنت صبية حلوة!  
الأمر نفسه نجده في نص الحكيم:  
القاضي ألم تسمع المثل الذي يقول: "ما ينوب المخلص إلا تمزيق هدومه"؟!

.....  
القاضي: " قالوا للحرامي احلف، قال: جاءك الفرج " !  
القاضي للفران: ما رأيك؟ " خلصتك كالشعرة من العجين " !

.....  
الزوج: لا يا سيدي القاضي ... مع الأسف الشديد ... فرحة ما تمت ... لن يكون هناك مولود!

.....  
المعصوب: وأخرج بغرامة؟! يا ناس يا هُو!..

الفران: شكرًا يا سيدي القاضي! ... وليحیی العدل! ...  
الزوج: كان يتشاجر في الطريق ... يلطم هذا بيده، ويركل ذاك بقدمه، فقلت: "حاسب يا عم، معنا حريم".

.....

الزوج: تخدميني؟! ... قسمًا بالله لو أنها فعلت لقتلتها، وشربت من دمها!  
من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أن هذا التمازج بين الرسمي والشعبي، وبين الفصحى والعامية حقق بنية متماسكة لكلا النصين، دون أن يُخلَّ هذا التمازج بأسلوب الحوار وطبيعته، حيث ساعدت لغة الحوار على عدم وجود تنافر بين الشخصيات وبين الحوار الذي ورد على لسانها، كما ساعدت على رسم ملامح هذه الشخصيات بسماتها وطبائعها ومستواها الثقافي وأسلوبها في الحديث والنقاش والجدل، كما اتضح من تلك "التعبيرات الشعبية الشائعة" التي جاءت ملائمة لبنية الحوار، فكانت تدعيمًا لها.

#### الجدل السوفسطائي: الحوار وأسلوب المغالطة:

بُنِيَ الحوار - في معظمه، وبخاصة ما ارتبط منه بلب القضية التي من أجلها صيغ كل نص - على المغالطة (٤٥) أو الجدل المغلوط، أو ما أطلق عليه "الجدل السوفسطائي"، وقد أطلق لفظ السوفسطائي "على الرجل الحاذق أو البارع في أمر من الأمور" (٤٦)، ثم أطلق بعد ذلك على الإنسان القادر على المغالطة والتمويه والتلبيس بالقول والإيهام، فالسوفسطائيون "هم الذين لا يثبتون حقائق الأشياء" (٤٧)، ويرى أرسطو أن "الجدل الحق وإنما هو جدل لقوة على الإثبات والإبطال ... وأما الجدل الكاذب، وهو السوفسطائية أو المشاغبية .... إنما يكون مغالطة، إذا أريد به أن يظهر أن المثبت أو المبطل هو الحق نفسه، ويقصد التلبيس" (٤٨).

وللجدل السوفسطائي أو المغالطي خمسة أهداف: "التبكيك، الإيقاع في الخطأ، الدفع إلى الخروج عن المشهور، إيراد ما يتحير فيه المخاطب ويشتهبه عليه معناه من جهة اللفظ، الدفع إلى الكلام الفارغ، أي جعل المخاطب يكرر الشيء نفسه مرات عديدة" (٤٩)، فالسوفسطائي لا يقصد الجدل أو القول - في حد ذاته - وإنما يقصد إرباك من يجادله؛ حتى يوقعه في التناقض والحيرة فينال منه، أي يقلب الحق باطلاً، والباطل حقاً معتمداً - في ذلك كله - على أغاليط القياس، وعلى "أدلة منطقية، وشواهد، وأمثلة تدعم صحة الدعوى" (٥٠).

ففي نص باكثير اعتمد الحوار على الجدل والتسويق والمغالطة والمراوغة، فردًا على الحاكم الذي ضاق بتسويق جحا (قاضى القضاة)، ومماطلته في الحكم في قضية الدار والمسمار: القاضي: لكن تأجيلها هذا قد .....

جحا: هذا لا يعفينا من واجبنا في تحرى العدل، ولا يجوز أن يدفعا إلى التعجل بالفصل قبل أن تظمن قلوبنا إلى سلامة الحكم، فالقضاء ينبغي أن يقول كلمته في معزل عن شهوات الحاكمين، ونزوات المحكومين.

الحاكم: أو من أجل مسمار معلق في جدار تعرّض أمن البلاد للخطر؟

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

.....

الحاكم: نعم .... أنت سوفت الفصل في هذه القضية، وقضيت فيها وقتًا طويلاً.

جحا: يا سيدي أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا في نظر هذه القضية غير سبعين يومًا، وإن من القضايا ما

انقضت عليها سبعون عامًا، ولم يُفصل فيها بعد! (٥١) .

الحاكم: (يتجلد متجاهلاً إشارة جحا) إن لم تفصل فيها، فأني سأحملك تبعه هذه الفتنة!

جحا: يا سيدي، إن القاضي غير مسئول أمام أحد إلا أمام ربه!

جحا: ها هو ذا خصمك يا حماد وقد فتح لك باب الصلح، فإياك أن توصله. اقترح كم تطلب.

.....

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

جحا: يا حماد لا تكن سبباً للفتنة!

حماد: مرحباً بالفتنة إذا صينت بها الحقوق!

.....

غانم: إذن فأني أنزل عن الدار كلها له ... فهي له حلال.

جحا: (لغانم) ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ، ولم تكن كذلك منذ قليل؟

غانم: دفعني إلى ذلك حبي للسلام.

جحا: حقاً إن السلام لثمين، ولكن أثن منه العدل والحرية!

الحاكم: ..... مازلت تدعوها للصلح حتى إذا أمكنك أحدهما منه جعلت تعطله، وتقف دونه.

جحا: أي صلح هذا؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل

لصاحب الدار عن مسماره، أو ينزعه منها ويغرسه في عقر داره؟

.....

حتى يصل بالحوار إلى لب القضية التي يلّمح إليها النص:

حماد: كلا، والله لا أنزل عن حقي أبداً.

جحا: لا ينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار. المسمار منقول، والدار ثابتة،

المسمار يُنزع، والدار باقية، صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سبع أرضين، وصاحب

المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين!

أما نص الحكيم فتبدأ فيه المغالطة - أيضاً - بداية من العنوان، فهو عدل ليس بعدل، فقد

اعتمد في حوار نصه على الجدل المغلوط، أو السوفسطائي بكل معابيره - الأنف ذكرها -

فالقاضي في مجلس العدل اعتمد على مهاجمة من يجادله وإرباكه؛ حتى يودي به إلى التحير،

وعدم القدرة على استمراره في الجدل، ففي حوار القاضي مع صاحب الأوزة، بعد أن قال له

الفران إن أوزته طارت، وهي حمرة:

صاحب الأوزة: قال: إنها طارت أتصدق ذلك يا سيدي القاضي؟

القاضي: هل أنت مؤمن بالله؟ ... ألا تؤمن بقدرته؟

القاضي: ألا يستطيع الله أن " يحيي العظام وهي رميم " .

صاحب الأوزة: يستطيع، ولكن ...

القاضي: كفى! لا يوجد لكن، إما أنت مؤمن بالله وقدرته، وإما أنك كافر زنديق حلت عليك لعنته.

صاحب الأوزة: مؤمن بالله وقدرته.



القاضي: اسمع، هي كلمة واحدة، هل تطير الأوزة بقدرة الله، او لا تطير؟  
صاحب الأوزة: تطير.  
القاضي: انتهينا.  
القاضي: لا تلف ولا تدور! تكلم بالعقل! هل الفران له القدرة على أن يجعل أوزتك تطير بعد  
تحميرها في الفرن؟!  
صاحب الأوزة: لا.  
القاضي: ومن الذي يملك القدرة على ذلك؟  
صاحب الأوزة: الله.  
القاضي: إذن ما دام الله هو الذي أطار أوزتك، فكيف تسأل وتطالب الفران؟!  
صاحب الأوزة: (في ارتباك) لا أدري!  
وهكذا سار القاضي على الوتيرة نفسها في تحقيقه وجدله مع كل من تضرر من الفران أثناء  
المشاجرة، بل إنه حكم على كلٍّ منهم بغرامة مالية اقتسمها في النهاية مع الفران.  
ففي جدل القاضي مع الزوجة التي فقدت حملها؛ لأن الفران ركلها برجله في بطنها فسقط  
حملها.  
الزوجة: ضربني بقدمه في بطني، فأسقط الحمل ...  
القاضي: ..... أي أنه أفرغ ما كان في بطنك!  
الزوجة: نعم.  
القاضي: وأنت تطالبين الإنصاف، وتستحقين فعلاً كل إنصاف.  
الزوجة: وهذا أملى في عدلك.  
القاضي: والعدل يقضى بأن من أفرغ إناء عليه أن يملأه.  
الزوجة: يعني ....  
القاضي: يعني حكمت المحكمة على الفران أن يملأ ما أفرغه .... والآن اذهبي معه أيتها المرأة؛  
ليضع لك  
حماً بدل الذي أسقطه.  
وفي شكوى المعصوب الذي مزق الفران عينه عمداً أثناء المشاجرة:  
القاضي: وهذه العين فقدت البصر تماماً؟  
المعصوب: تماماً.  
القاضي: يعني غير موجودة الآن ... فهي في حكم العدم، وكأنها لم تكن؟  
المعصوب: طبعاً.  
القاضي: إذن نتصرف على أساس أنك تملك عيناً واحدة، هي هذه المبصرة الموجودة أمامنا في  
الجلسة  
بدون شك.  
.....  
القاضي: العدل الآن يجب أن يأخذ مجراه.  
المعصوب: بارك الله فيك يا سيدي القاضي.

القاضي: العدل يقول: " العين بالعين " سامع يا رجل يا مظلوم؟ العين بالعين!، وبناء على ذلك:  
عليك أن  
تفقاً للفران عيناً، وعلى الفران أن يفقاً لك عيناً.  
المعصوب: هذه العين المبصرة؟!  
القاضي: وهل لك عين أخرى يمكن أن تُفقاً؟  
المعصوب: لكن يا سيدي القاضي!  
القاضي: ولكن ماذا؟ إن من المبادئ المقررة أن " العين بالعين، والسن بالسن " هذه مبادئ العدل،  
وقد  
أعطيناك حَقَّك طبقاً لمبادئ العدل.  
وفي شكوى الشيخ الذي مات أخوه عندما سقط الفران عليه من أعلى المئذنة أثناء فراره:  
الشيخ: أريد العدل والإنصاف.  
القاضي: ونحن هنا للعدل والإنصاف، والعدل يقول: " رقة برقية".  
القاضي: وما دام هذا الفران قد ألقى بنفسه من المئذنة على رقة أخيك، وهو يسجد، فدقها، فعليه  
هو الآخر  
أن يسجد موضع أخيك، وتصعد أنت أعلى المئذنة، وتلقى بنفسك منها على رقبتك، فدقها!  
الشيخ: وإذا لم أقع على رقبتك، ووقعت على رقبتك أنا؟  
القاضي: هذا شأنك.  
إن هذه الأحكام العادلة الظالمة التي أصدرها القاضي، جعلت الفلاح (المتضرر والشاكي  
الأخير)، الذي قطع الفران ذيل حماره عندما تشبث به أثناء العراك - يئس من عدل القاضي  
وإنصافه، فرفض تقديم شكواه، وتعلل بالمنطق نفسه الذي تناول به القاضي الشكاوى، فادعى  
الفلاح أن حماره بلا ذيل  
القاضي: أوجد يا رجل حمار يولد أزعر؟!  
الفلاح: ربنا قادر على كل شيء.  
القاضي: أسمعت أنه يخلق الحمار بلا ذيل؟!  
الفلاح: كما سمعت أنه يجعل الأوزة المحمرة تطير من الفرن!  
القاضي: معقول! أقنعتني! ... لعنة الله عليك!  
ونلاحظ أن الجمل الحوارية تبدو - في ظاهرها - قضايا منطقية، ومنطقاً مقبولاً سليماً،  
ولكنها تنطوي على منطق مغلوط.  
وقد اعتمد كلا النصين على تدعيم الحوار بأساليب عديدة؛ للإقناع والاستشهاد، أو استيحاء  
الآيات القرآنية، أو العبارات ذات الطابع الديني:  
أم الغصن: (تنفجر ثائرة) واحر قلباه منكم قاتلكم الله جميعاً من "والد وما ولد".  
جحا: أعوذ بالله من شر لسانك (يرفع بصره إلى السماء) يارب، لِمَ جعلت لسانها كأنه قلم  
القدر يخط  
في لوح الغيب ما سينزل على رأسي من المصائب والنكبات.

جحا: (يرفع رأسه إلى السماء) أستغفرك يارب! ما أعلم أنني جنيت في حياتي ذنبًا أستحق عليه هذا

العقاب الأليم.

وفى "مجلس العدل":

القاضي: ألا يستطيع الله أن يحيى العظام وهي رميم؟!!

القاضي: والعدل يقول: " العين بالعين " سامع يا رجل يا مظلوم

القاضي: إن من المبادئ المقررة أن " العين بالعين والسن بالسن " هذه مبادئ العدل.

أو استخدام العبارات التي تلعب على وتر الدين، مثل:

جحا: أعوذ بالله قال الله ولا فألك!

أم الغصن (لابنتها ميمونة): يا حمقاء، إنما هي الحياة كفاح، ولا عليك أن تخطفي اللقمة من فم غيرك، إذا كانت مقسومة لك!

القاضي: ألا تؤمن بالله يا رجل؟

القاضي: اسمع هي كلمة واحدة، هل تطير الأوزة بقدره الله أو لا تطير؟

أو استخدام الأمثال والتعابير الدارجة:

القاضي: قالوا: للحرامي احلف، قال: جاءك الفرج.

القاضي: ألم تسمع المثل الذي يقول: ما ينوب المخلص إلا تمزيق هدومه؟

القاضي: العدل يجب أن يأخذ مجراه.

كما عَضَدَ باكثير نص مسرحيته ببعض النوادر الجحوية، فأوردها على لسان جحا، استشهداً في بعض المواقف المناسبة لها، مثل نادرة: (القدور التي تلد ص ١٩-٢١)، ونادرة (اللحم والقط ص ١١٧ - ١١٨)، ونادرة (الشواء الذي أراد ثمنًا لرائحة شوائه ص ١٢١ - ١٢٢)، ونادرة (ضياح مركوب ابن جحا - وثروى عن جحا نفسه ص ١٤٩).

كذلك بعض المناظرات التي أجراها على لسان جحا مع (عباد الشرطي و(أبي صفوان) أحد الفقهاء الذين كانوا يسألون جحا بعض الأسئلة لإحراجه مثل:

أبو صفوان: أيهما أفضل عند الله: الغنى الشاكر أم الفقير الصابر؟

جحا: الغنى الشاكر أفضل.

أبو صفوان: برهانك

جحا: لأن الغنى الشاكر لا وجود له في هذه الأيام، وأما الفقراء الصابرون، فهم أكثر من الهم على القلب، ولا يُحصى عددهم إلا الله! (يتعالى الضحك).

وإذا كان النصاب قد اختلفا في أسلوب الحوار، وطرق الجدل المغالطي، فإنهما قد اتفقا في الهدف، وهو المغالطة.

وبذلك فإن كلا النصين - موضوع الدراسة - اعتمد فيهما كلٌّ من باكثير والحكيم على نوعين من التناص: تناص داخلي: جاء في شكل اقتباس أو تضمين؛ حيث استوحيا فيه الآيات القرآنية، والعبارات ذات الطابع الديني، والأمثال الشعبية، والتعابير الدارجة، والنوادر، وأساليب الجدل والمناظرة، وهذا التناص مرتبط بالبنية الداخلية لكل نص منهما.

وتناص خارجي " يصل إلى حد تضمين الرؤية الكلية "(٥٢)، حيث استوحيا فيه النصين الشعبيين؛ لعرض الفكرة، فنحن أمام تناص داخل تناص، أو تناص مزدوج أو مركب، وأهم ما نتج عنه هو عدم التناظر بين هذه النصوص، فجاءت بنية كلا النصين متماسكة.

### بنية الصراع بين الرمز والمرموز إليه: البنية الدلالية والمسرح السياسي:

إن البنية الدلالية لكلا النصين بنية رمزية، فقد اعتمد كلٌّ من باكثير والحكيم فيها على الرمز؛ ولأن " المرموز له " قضايا سياسية أو قومية، فإن ذلك يحيلنا إلى المسرح السياسي، وارتباط الأديب بمجتمعه وتفاعله معه، وانفعاله بقضاياها، فالأديب لا يبدع من فراغ أو في فراغ. يقول باكثير: "..... كنت دائماً أشد شعوراً بالأخطار الخارجية التي تهدد الأمة العربية، في حاضرها ومستقبلها، منى بالأدواء الداخلية ..... أي أن الناحية السياسية كانت تستأثر بالجزء الأكبر من اهتمامي دون الناحية الاجتماعية "(٥٣).

كما أشار الحكيم إلى أن المفكر أو الأديب أو الفنان لابد " أن يعيش عصره كله، ومجتمعه كله بما فيهما من شؤون سياسية واجتماعية "(٥٤).

وللمسرح دوره في إذكاء النفوس، وتحريك سواكنها، وتفاعلها مع قضايا المجتمع، وهمومه؛ لأنه تعامل مباشر مع جمهور المتلقين؛ لما له من قدرة على الاتصال والتوصيل.

أما في المسرح السياسي بوجه خاص " فيكون الخطاب الجمعي موجهاً للعقل؛ حتى يتخذ المتلقي موقفاً إيجابياً نحو التغيير، سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية "(٥٥).

وقد " تعرّض المبدع المسرحي في مصر لقضية (غياب العدالة)، مروراً بإدانة القضاء والمحاكم..... احتلت القضية الفلسطينية مساحة كبيرة في المسرح السياسي المصري "(٥٦).

إن المسرح السياسي يجسد معاناة المجتمع - بطريق مباشر أو غير مباشر، حيث "يلجأ إلى الرمز أحياناً، والتصريح أحياناً أخرى للآلام التي يقاسيها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة .... وقد يلجأ إلى الماضي، أو موضوعات من الماضي"(٥٧).

وقد يفسر الجمهور النص المسرحي تفسيراً مباشراً سطحياً، كما قد يفسره تفسيراً رمزياً غير مباشر؛ فيجعل من الأسرة أمة أو قومية، ويجعل من المنزل وطناً، ويجعل اللص استعماراً ... إلخ، حتى لو لم يكن هناك قصد لتصدير هذه الدلالات.

غير أن هناك أعمال تميل إلى هذه القصدية، فتلجأ إلى الرمز أو الإسقاط السياسي؛ لأن الخط السياسي المباشر غالباً ما يكون شائكاً؛ لذلك يكون الرمز أكثر ملاءمة للعمل الفني ذي الطابع السياسي، وبخاصة إذا كان الدافع إليه هو الكبت السياسي والاجتماعي الذي يعانيه مجتمع ما، حيث يخفى وراءه الكاتب آراءه، وانتقاده اللاذع للأوضاع الاجتماعية أو السياسية المحلية، أو القومية كقضايا الظلم والاستعمار وسياسة الكيل بمكيالين ... إلخ، كما هو الحال في النصين - موضوع الدراسة - فكل من باكثير والحكيم قد اتجه - عمداً - إلى البنية الرمزية للنص المسرحي.

وهذه القصدية الرمزية هي ما وجدناه عند باكثير في قوله: "القضية المصرية كانت في قصة احتلال الإنجليز لفتاة السويس"، وكذلك عند الحكيم في بداية مسرحيته: " هذا المجلس يذكرنا ببعض المجالس الدولية (يقصد مجلس الأمن)".

ولم يرد الرمز في النصين المسرحيين، بوصفه جزءاً من كلٍّ منهما، بل هو بنية شاملة استوعبت النص كله؛ ذلك أن كلاً منهما يعرض - في ظاهره بنية نص اجتماعي، أو مشكلة حياتية، غير أنه يحمل - في باطنه - قضية سياسية مهمة، وهي العدالة والحقوق المغتصبة. وإن كانت مسرحية "مسمار جحا" قد عُرض فيها خطان واضحان للصراع، خط اجتماعي خاص بقضية الدار والمسمار بين غانم وحَمَاد، وما حول هذه القضية من شخصيات ثانوية، وأحداث فرعية، إلى خط سياسي خاص بالدخيل وجنوده، واغتصابه للوطن، وثورة الشعب عليه لإخراجه، فتضافر الخطان في بنية النص للرمز إلى دلالة مقصودة من قِبَل باكتير، وهي قضية احتلال الإنجليز لقنال السويس، فنحن أمام بنية رمزية جزئية بداخل بنية رمزية أعلى. الشيء - نفسه - في "مجلس العدل"، فالبنية الرمزية الجزئية التي بهذا النص هي الرمز إلى قضية الحق المغتصب للشعب الفلسطيني.

ومع اتحاد المرموز إليه في النص الحديث (المسرحيين)، مع المرموز إليه في النص الشعبي (المتناص معه)، فإن الرمز - هنا - قد اكتسب "حياة جديدة" (٥٨)، تتناسب مع سياق جديد، ومع متطلب عصري جديد، وقضايا مجتمعية طارئة.

جاء توظيف الرمز - بذلك - أشبه بالمرآة العاكسة التي عكست الموقف؛ لتوضِّح صورته، وتبرز حقيقته.

غير أن البنية الرمزية في كلا النصين ليست تلك البنية الرمزية المعرقة في الرمزية التي تميل إلى الإبهام أو "الاستغلاق الذي يستحيل معنا فيه فهم شيء" (٥٩)، وليست أيضاً تلك البنية المعرقة في الاتجاه الذهني الذي يميل إلى فلسفة الأحداث، التي تعتمد على إمعان الفكر، أو على تجسيد المعاني المجردة على المسرح، كتجسيد العقل أو القلب أو التاريخ أو الزمن ... إلخ، فكما يقول الحكيم : " إن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم، ولكن ماذا هم يشعرون أمام صراع الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟ " (٦٠)

وبذلك فإن رمزية كلا النصين تنتمي إلى تلك "الرمزية العربية التي تستبطن الواقع، وتقتصر في التعبير عنه على ما تستند إليه من الإيجاز، وغير المباشرة في التعبير، فهو نثر لم يخرج عن طبيعته، بل هو نثر مألوف بوجه خاص في القصص والمسرحيات التي تستهدف الموضوعات السياسية والاجتماعية والفلسفية التي تفرض الظروف معالجتها بهذه الوسيلة الرمزية العادية" (٦١)

#### فضاء المكان:

يعد الفضاء ببعديه المكاني والزمني جزءاً مهماً من بنية النص، سواء قُصد ذكره في النص، أو قُصد عدم ذكره، فلحالتين مدلول خاص يخدم هذه البنية.

وتشير بعض الدراسات إلى أن الفضاء المكاني - غالباً - ما يرتبط بدلالاته الحضارية (جوليا كرسنيفا) (٦٢)، أو بأبعاده "النفسية والعاطفية والاجتماعية" (٦٣)، أو ارتباطه "بالتجزر العميق في اللاوعي أو ارتباطه بالقارئ" (باشلار) (٦٤).

إن بنية النصين المسرحيين قد أتاحت حيزاً حيويًا؛ لأن النصين - قد اعتمدا فضاء المكان أساساً من أسس هذه البنية بداية من العنوان، والفكرة، فالأحداث.

يرتبط عنوان " مسمار جحا " على المستويين الواقعي، والرمزي بالمكان، ذلك المسمار (المثبت في جدار المنزل)، الذي يصعب انتزاعه، والذي وضع في هذا المكان؛ ليكون ذريعة للاغتصاب، والاغتصاب - هنا أيضًا - اغتصاب المكان (قناة السويس والأرض التي عليها).  
أما عنوان " مجلس العدل، فإن المجلس - أيضًا - إشارة إلى (المكان) الذي تُدار فيه عملية القضاء وتحقيق العدل في قضايا الظلم الإنساني، ومنها قضية الشواء وصاحب الأوزة التي رُمز بها إلى قضية فلسطين، وهي كذلك قضية اغتصاب (المكان).

بل إن للمكان ارتباط بمكونات العنوان، سواء أكان هذا المكون (٦٥) فضاءً جغرافياً، أو اسم شخصية فاعلة، أو حدثاً وجميعها ينطبق على مجلس العدل، أو شيئاً مما يتضمنه النص، وهو ما ينطبق على "مسمار جحا"، فقط أو "مجلس العدل" فقط، أو كليهما معاً.  
أما ارتباط المكان بالفكرة، فقد اتضح في أكثر من موضع كيف أن الفكرة في كل من "مسمار جحا" و"مجلس العدل" قد انبنت على فكرة اغتصاب المكان، ومن ثم جاءت الأحداث صدقاً لتجسيد الفكرة في شكل شخص و أقوال وأفعال.

ويقدم المبدع " دائماً حذاً أدنى من الإشارات ( الجغرافية ) التي تشكل - فقط - نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن " (٦٦)، فكما أن للمبدع إشارات بالمكان إلى دلالات خاصة، فللمتلقي تأويلاته للمكان أيضاً، ففي مسمار جحا، يحمل البعد المكاني الخلفية الذهنية عن هذه الحكاية الشعبية المعروفة عن جحا، ومدلولها الذرائعي لكل ما هو باطل، أما في مجلس العدل، فيحمل المكان مدلول تحقيق العدالة، وإن جاء فيه التوظيف صادمًا للمتلقي، يفاجئه بدلالة عكسية متناقضة مع خلفيته الذهنية عن هذا المجلس .  
وإذا كانت الإشارة داخل نص مسمار جحا إلى الموقع الذي دارت فيه الأحداث، وهو "الكوفة" بسوقها وجامعها، و"بغداد"، فإن المكان هنا - على الرغم من أنه معلوم - فإن تحديد باكثر له - في رأى الباحث - لسببين: أحدهما ارتباط جحا ونوادره بالكوفة، فقد ذُكر أنه " قضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة " (٦٧)، والثاني هو السير في الاتجاه العام للمسرحية الذي ينتهج الترميز، والابتعاد بالأحداث عن مكانها الأصلي، فتصبح الكوفة (الوطن) - بذلك - أنموذجاً لأي وطن مغتصب.

أما الحكيم، فقد ترك فضاء المكان مفتوحاً، ولم يذكر مكاناً محدداً بعينه - سوى أنه "مجلس العدل"، وهو مجلس موجود في كل إمارة أو شعب أو دولة؛ مما يجعل للنص إطاراً أوسع، هو قضية العدل على إطلاقها، ويجعل أحداثه صالحة لأن تجرى في أي مكان.

إن " الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذي تنشأ فيه، وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات، وهي تحمل معنىً للمجتمع الذي يعبر عنها وتعبير عنه " (٦٨)، وقد حمل النسان المسرحيان كثيراً من ملامح المجتمع المصري، فكثير من العبارات الحوارية تضافرت مع فضاء المكان، كذلك التعبيرات الشعبية المستخدمة في العامية المصرية، مما يشير - بشكل ضمني - إلى المكان أو المجتمع المقصود في النصين.

#### فضاء الزمان:

ثُرك - أيضاً - الزمان مفتوحاً في كلا النصين، وربما يرجع ذلك إلى الأسباب نفسها التي تُرك لأجلها المكان - دون تحديد أو بتحديد رمزي.

وإن كان النصان قد اعتمدا على بنية الاسترجاع، كما في استرجاع جحا لبعض النوادر أثناء نظر القضية، أو استرجاع ذكرى مجيء الجراد، وكذلك الشاكين لمشكلاتهم مع الفران في مجلس العدل، كما اعتمدا على بنية الاستباق كما في توقُّع زوجة جحا مجيء الجراد، أو العبارات الاستباقية للقاضي في مجلس العدل بأن العدل سيأخذ مجراه ..... إلخ.

غير أن ترك المكان والزمان دون تحديد واضح، أو بتحديد قابل للتطابق مع غيره يشير إلى أن النصين المسرحيين يؤكدان أن قضية العدل قضية ماضٍ وحاضر ومستقبل.

وبذلك فقد سمح ذلك بمساحة مرونة دينامية، تجعل فضاء المكان قابلاً للتحرك عرضاً، وفضاء الزمان قابلاً للتحرك طولاً.

يتناسب هذا الانفتاح وهذه المرونة الدينامية مع البنية الخاصة بالنص القديم المستعار؛ لأن هذا النص حكاية شعبية و" الحكاية الشعبية غير تاريخية " (٦٩)، كما أنها تتناسب مع رمزية النص الحديث (النص المسرحي).

## خاتمة:

اعتمد النسان على توظيف الخيال الشعبي من حيث الشكل، حيث تداخل النص الجديد مع النص القديم، ومن حيث المضمون، فالقضية المتناولة قديمة حديثة؛ ولذلك جاء التوظيف ملائماً، ومتسقاً غير متنافر.

استطاع كلُّ من باكثير والحكيم كسر حاجز الزمان، وحاجز المكان - مع اختلاف الظروف والسمات المجتمعية والثقافية لكل زمان ومكان ببراعة التوظيف، وتطويع النص القديم لإخراج نص جديد.

نجح كلُّ منهما في تدليل عقبة اللغة، فلم نشعر بفجوة بين النص الجديد وبين النص القديم المتناسق معه.

اعتمد كلُّ منهما على رمزية هذا اللون، فاستخدما (الرمز) للرمز أيضاً. نجح كلُّ منهما في توظيف الشخصية الجحوية - بكل متناقضاتها - وتطويعها لطابع التوظيف المناسب للنص المسرحي، بظروفه العصرية زمانياً ومكانياً، اعتماداً على ثراء هذه الشخصية، وما يمكن أن تأخذه من أبعاد فنية ودرامية وقابلية للتشكل والتلون. المسرح من أقرب - إن لم يكن أقرب - الأشكال الأدبية إلى النادرة؛ لأن مسرحيتها تمنحها - إلى جانب مرونتها - حيوية وحركة، وتجعل أشخاصها يتحركون أمامنا بأفعالهم وسماتهم المتناقضة.

ومما ساعد على نجاح هذا التوظيف - داخل النصين المسرحيين - قدرات كلِّ من باكثير والحكيم على الاستيحاء من القديم والموروث، وبراعتهم فيه، كذلك مرونة هذا الخيال الشعبي الحكائي والغوية والدلالية التي كفلت له التلون والتشكل داخل قوالب أو أشكال أدبية جديدة، أو التوظيف لتأدية دلالات جديدة تناسب العصر، أو البيئة التي يُستحدثت فيها.

بناءً على ما سبق كانت المسرحيتان نموذجين لتوظيف الخيال الشعبي داخل النص الأدبي توظيفاً يتناسب مع القضية التي يعالجها، فيتحقق في بنية النص الأدبي تناص يرتبط بالنص أو الشكل، وتناص يرتبط بالفكرة.

وأخيراً...

أثبت توظيف الخيال الشعبي في مسرحيتي مسمار جحا لباكثير، ومجلس العدل للحكيم أن الأدب الشعبي ثروة أدبية وأرض خصبة للاستيحاء منها، واستدعاء ما فيه من فكر، والتناص معه، وطريق معبدة يصدر الكُتاب المحدثون - من خلالها - آراءهم، وإسقاطاتهم السياسية أو الاجتماعية، وقد ساعدهم على ذلك أن هذه النوادر والحكايات منبعها الأصيل الضمير الشعبي.

يحتاج الأدب الشعبي - وبخاصة النوادر - إلى التفات أدبي إبداعي ينتج من القديم نسجاً جديداً، وقد يستفاد في ذلك بشكل واسع في مجال أدب الطفل بتوظيف هذه النوادر لترسيخ القيم الخُلقية في نفس الطفل، بطريق غير مباشر، وغرس قواعد سلوكية وأخلاقية يشب على احترامها.

كذلك يحتاج الأدب الشعبي إلى التفات نقدي جاد، يكون استكشافاً لهذا اللون الشعبي الراسخ في الضمير الشعبي، وفي وعى المبدعين، ويثبت له قدرته على الاستمرارية، ويثبت مرونته وديناميته، وقابليته للتشكيل طبقاً لمتطلبات توظيفه، وطريقة توظيفه.



**الهوامش :**

- ١- في الأدب الشعبي :  
- الجوهري، محمد . موسوعة التراث الشعبي مجلد ١ . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢ . ص ٥٣ - ٦٠ .
- ذهني، محمود . الأدب الشعبي العربي . القاهرة : الأنجلو، دت . ص ٧١ .
- سغفان، حسن، ونخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين . معجم العلوم الاجتماعية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ . ص ٣٣٧ .
- صالح، أحمد رشدي . الأدب الشعبي . القاهرة : النهضة المصرية، ط ٣ ١٩٧١ .
- هولتكرانس، إيكه . قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور . ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ٢ مصورة عن طدار المعارف ١٩٧٢ . ص ٢٣١ .
- يونس، عبد الحميد . معجم الفولكلور . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩ . ص ٤٩ - ٥٠ .
- ٢- هي إحدى ثلاث مسرحيات تحمل معنى واحدًا، وهي : مجلس العدل، وتقرير قمرى، وشاعر على القمر .
- ٣- عبد المطلب، محمد . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني . القاهرة : لونجمان، ط ١ ١٩٩٥ . ص ١٤٢ .
- ٤- فتح الباب، حسن . سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ . ص ٢٤٠ .
- ٥- أنجينو، مارك . "التناصية" مقال في كتاب : آفاق التناصية المفهوم والمنظور ترجمة محمد خير البقاعي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ . ص ٦٧ .
- ٦- الجزائر، محمد فكرى . لسانيات الاختلاف . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ . ص ٥١٤ .
- ٧- باكثير، على أحمد . فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . القاهرة : مكتبة مصر، دت . ص ٥١ .
- ٨- سخسوخ، أحمد . المسرح المصرى فى مفترق طرق رؤية جديدة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ . ص ١٥٩ .
- ٩- الحكيم، توفيق . ياطالع الشجرة . القاهرة : مكتبة مصر، دت . ص ٣٠ .
- ١٠- الحكيم، توفيق . مجلس العدل . القاهرة : مكتبة مصر، دت . ص ١١ .
- ١١- حافظ، صبرى . التناص وإشارات العمل الأدبي . مجلة ألف عدد القاهرة : الجامعة الأمريكية، ١٩٨٤ . ص ٢٣، نقلًا عن : محمد فكرى الجزائر . لسانيات الاختلاف . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ . ص ٤٤٦ .
- ١٢- الجزائر، محمد فكرى . مرجع سابق . ص ٤٤٧ .
- ١٣- بيسيوس، عبد الرحمن . قراءة النص . مجلة فصول، عدد ١ مجلد ١٦، صيف ١٩٩٧ . ص ٨٩ .
- ١٤- أنجينو، مارك . مرجع سابق . ص ٨١ .
- ١٥- فضل، صلاح . بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٢ . ص ٢٤٠ .
- ١٦- قريرة، توفيق . التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص فى النص الأدبى . الكويت: عالم الفكر مجلد ٣٢، عدد ٢ أكتوبر - ديسمبر ٢٠٠٣ . ص ١٩١ .
- ١٧- باكثير، على أحمد . مرجع سابق . ص ٥٢ - ٥٦ ( يتصرف ) .
- ١٨- الحكيم، توفيق . ياطالع الشجرة . القاهرة : مكتبة مصر، دت . ص ٣٠ .
- ١٩- مبارك، زكى . النثر الفنى فى القرن الرابع ج ١ . بيروت : دار الجيل، ١٩٧٥ . ص ١٦١ .
- ٢٠- شعلان، إبراهيم . النواذر الشعبية المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ . ص ٢٠ .
- ٢١- ابن منظور . لسان العرب . مادة : ندر . القاهرة : دار المعارف، دت .
- ٢٢- ذهني، محمود . مرجع سابق . ص ١٣٥ .
- ٢٣- يونس، عبد الحميد . معجم الفولكلور . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩ . ص ٤٧٧، ٤٧٨ .
- ٢٤- العنتيل، فوزى . عالم الحكايات الشعبية . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ . ص ٣٢ .
- ٢٥- إبراهيم، نبيلة . أشكال التعبير فى الأدب الشعبى . القاهرة : دار غريب، ط ٣ ١٩٨١ . ص ٢٢٧ .
- ٢٦- الجزائر، محمد فكرى . العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ . ص ٤٥ .
- ٢٧- النجار، محمد رجب . جحا العربى . الكويت : عالم المعرفة، ١٩٧٨ . ص ١٠٣ - ١٠٥ .
- ٢٨- العقاد . جحا الضاحك المضحك . القاهرة : نهضة مصر، ط ٢ ٢٠١٥ ص ١٢٠ . ويُرجع إلى : الميدانى . مجمع الأمثال ج ١ . بيروت : دار الفكر، دت ص ٢٧٧، ابن جوزى . أخبار الحمقى والمغفلين . بيروت : دار الجيل ١٩٨٨ ص ٤٤ - ٤٨، فراج، عبد الستار أحمد . أخبار جحا . القاهرة : مكتبة مصر، ط ٤ ص ٦-٥، الجوهري، محمد : موسوعة التراث الشعبي مجلد ٤ . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢ . ص ١٥٦ - ١٦٠ .

- ٢٩- العطار، سليمان . الموتيف في الأدب الشعبي والفردى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ . ص ٣٣
- ٣٠- باكثير، على أحمد . مرجع سابق ص ٥٣ .
- ٣١- مجاهد، أحمد . أشكال التناسل الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ . ص ٢٠
- ٣٢- زايد، على عشرى . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . القاهرة : دار غريب، ٢٠٠٦ . ص ٢٠١
- ٣٣- نفسه ص ٢٠٣ .
- ٣٤- عبد المطلب، محمد . هكذا تكلم النص . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ . ص ١٤٨ .
- ٣٥- الجاحظ . البخلاء . القاهرة : دار المعارف، ط ٨، دت ص ٧ .
- ٣٦- مشبال، محمد . بلاغة النادرة . المغرب : إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦ . ص ٥٠ .
- ٣٧- أبو هيف، عبد الله . قناع المتنبي في الشعر العربي . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٤ . ص ٢٢
- ٣٨- لحمداني، حميد . بنية النص السردي . المغرب : المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٣ . ص ٥١ .
- ٣٩- نفسه ص ٥٢ .
- ٤٠- ضيف، شوقي . في النقد الأدبي . القاهرة : دار المعارف، ط ٨، إيداع ١٩٩٣ . ص ٢١٦ .
- ٤١- باكثير، على أحمد . مرجع سابق ص ٨٩، ٩٠ .
- ٤٢- نفسه . ص ٩٤ .
- ٤٣- مطر، عبد العزيز . من حديث اللغة والأدب . القاهرة : دار المعرفة، ١٩٦٢ . ص ١٥٨، ١٥٩، نقلًا عن : الشاروني، يوسف . لغة الحوار بين العامية والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا الحديث . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧ . ص ٩٨، ٩٩ .
- ٤٤- حافظ، صبرى . تأملات في الأدب والفن . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ . ص ٥١٤ .
- ٤٥- المغالطة مركبة من مقدمات شبيهة بالحق، ولا يكون حقًا، ويسمى سفسطة ( عن : مراد وهبة . المعجم الفلسفي . القاهرة : دار قباء، ١٩٩٨ . ص ٦٥٥ .
- ٤٦- وهبة، مراد . المعجم الفلسفي . القاهرة : دار قباء، ١٩٩٨ . ص ٣٧٣ .
- ٤٧- الخوارزمي، مفاتيح العلوم . تحقيق فان فلوتن . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤ . ص ١٥١ .
- ٤٨- أرسطو . الخطابة . تحقيق محمد سليم سالم . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩ ( مصورة عن ط ١٩٥٤ ) . ص ٣ .
- ٤٩- الريفى، هشام . فن الحجاج عند أرسطو، مقال من كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم . إشراف حمادى صمود . الرباط : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١٢ . ص ١٥٤، ١٥٥ . نقلًا عن : هدى وصفى . في فن الحجاج والجدل . القاهرة : ماس، ط ٤، ٢٠٠٤ . ص ٢٤ .
- ٥٠- العبد، محمد . خطاب الجدل . القاهرة : دار الهانى . دت . ص ٢١ .
- ٥١- يلمح إلى الاحتلال البريطاني الذى استمر أكثر من سبعين عامًا، وأخذ قناة السويس مسمارًا وذريعة للبقاء .
- ٥٢- الجزائر، محمد فكرى . لسانيات الاختلاف . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ . ص ٥١٣ .
- ٥٣- باكثير، على أحمد . مرجع سابق . ص ٤٦ .
- ٥٤- الحكيم، توفيق . التعادلية . القاهرة : مكتبة الآداب، ١٩٧٦ . ص ٩٧ .
- ٥٥- العشرى، أحمد . مقدمة في نظرية المسرح السياسى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ . ص ٢٥ .
- ٥٦- السيد، جودة عبد النبي جودة . المسرح السياسى المعاصر فى مصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤ . ص ٢٣٣ .
- ٥٧- العشرى، أحمد . مرجع سابق . ص ٢١ .
- ٥٨- فضل، صلاح . نظرية البنائية فى النقد الأدبى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣ . ص ٣١٢ .
- ٥٩- الأيوبي، ياسين . مذاهب الأدب .. معالم وانعكاسات ج ٢ الرمزية . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٢ . ص ٣٤ .
- ٦٠- الجندى، درويش . الرمزية . القاهرة : نهضة مصر، دت ص ٥٢٥ .

- ٦١- نفسه . ص ٥٢٦ .  
 ٦٢- لحمداني، حميد . مرجع سابق . ص ٥٤ .  
 ٦٣- ناصري، الحبيب . جماليات الحكى فى التراث العربى الشعرى . المغرب : عين أسردون بنى هلال، ٢٠٠٤ . ص ٥٩ .  
 ٦٤- نفسه . ص ٥٢ .  
 ٦٥- الضبع، مصطفى . استراتيجىة المكان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨ . ص ١٠١ .  
 ٦٦- لحمداني، حميد . مرجع سابق . ص ٥٣ . نقلًا عن : R.Bourneuf et Ouellet : L'univers du roman : p.193 .  
 ٦٧- النجار، محمد رجب . مرجع سابق . ص ١٥ .  
 ٦٨- مهنا، عزاء حسين . أدب الحكاية الشعبية . القاهرة : لونجمان، ١٩٩٧ . ص ١٠٧ .  
 ٦٩- نفسه . ص ١٠٦ .

#### أولاً : المصادر :

- ١- باكثير، على أحمد . مسمار جحا . القاهرة : مكتبة مصر، دت  
 ٢- الحكيم، توفيق . مجلس العدل . القاهرة : مكتبة مصر، دت

#### ثانيًا : المراجع :

- ١- إبراهيم، نبيلة . أشكال التعبير فى الأدب الشعبى . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩ .  
 ٢- ابن الجوزى . أخبار الحمقى والمغفلين . بيروت : دار الجليل، ١٩٨٨ .  
 ٣- ابن منظور . لسان العرب . دار المعارف، دت  
 ٤- أبو هيف، عبد الله . قناع المتنبي فى الشعر العربى . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١ ٢٠٠٤ .  
 ٥- أرسطو . الخطابة . ترجمة محمد سليم سالم . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩ ( مصورة عن ط ١ ١٩٥٤ ) .  
 ٦- أنجينو، مارك . "التنصيصية" مقال فى كتاب : آفاق التنصيصية المفهوم والمنظور . ترجمة محمد خير البقاعى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .  
 ٧- الأيوبى، ياسين . مذاهب الأدب ج ٢ الرمزية . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١ ١٩٩٣ .  
 ٨- باكثير، على أحمد . فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية . القاهرة : مكتبة مصر دت  
 ٩- بسيسو، عبد الرحمن . قراءة النص . مجلة فصول، عدد ١ مجلد ١٦، صيف ١٩٩٧ .  
 ١٠- الجاحظ . البخلاء . القاهرة : دار المعارف، ط ٨، دت  
 ١١- الجزائر، محمد فكرى . العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .  
 ١٢- الجزائر، محمد فكرى . لسانيات الاختلاف . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ .  
 ١٣- الجندى، درويش . الرمزية فى الأدب العربى . القاهرة : نهضة مصر، دت  
 ١٤- الجوهري، محمد . موسوعة التراث الشعبى العربى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢ .  
 ١٥- حافظ، صبرى . تأملات فى الأدب والفن . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ .  
 ١٦- الحكيم، توفيق . التنعادية . القاهرة : مكتبة الأديب، ١٩٧٦ .  
 ١٧- الحكيم، توفيق . يا طالع الشجرة . القاهرة : مكتبة مصر دت  
 ١٨- الخوارزمى . مفاتيح العلوم . تحقيق فان فلوتن . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤ .  
 ١٩- ذهنى، محمود . الأدب الشعبى .. مفهومه ومضمونه . القاهرة : الأنجلو، دت  
 ٢٠- زايد، على عشرى . استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . القاهرة : دار غريب، ٢٠٠٦ .  
 ٢١- سخسوخ، أحمد . المسرح المصرى فى مفترق الطرق .. رؤية جديدة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ .  
 ٢٢- سغان، حسن، ونخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين . معجم العلوم الاجتماعية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ .  
 ٢٣- السيد، جودة عبد النبى جودة . المسرح السياسى المعاصر فى مصر . القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠١٤ .

- ٢٤- الشاروني، يوسف . لغة الحوار بين العامية والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا الحديث . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧ .
- ٢٥- شعلان، إبراهيم . النواذر الشعبية المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ .
- ٢٦- صالح، أحمد رشدي . الأدب الشعبي . القاهرة : النهضة المصرية، ط ٣ ١٩٧١ .
- ٢٧- الضبع، مصطفى . استراتيجيات المكان . القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨ .
- ٢٨- ضيف، شوقي . في النقد الأدبي . القاهرة : دار المعارف، ط ٨ . د.ت
- ٢٩- العبد، محمد . خطاب الجدل . القاهرة : دار الهاني . د.ت
- ٣٠- عبد المطلب، محمد . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني . القاهرة : لونجمان، ط ١ ١٩٩٥ .
- ٣١- عبد المطلب، محمد . هكذا تكلم النص . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧ .
- ٣٢- العشري، أحمد . مقدمة في نظرية المسرح السياسي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .
- ٣٣- العطار، سليمان . الموتيف في الأدب الشعبي والفردى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ .
- ٣٤- العقاد . جحا الضاحك المضحك . القاهرة : نهضة مصر، ط ٢ ٢٠١٥ .
- ٣٥- العنتيل، فوزى . عالم الحكايات الشعبية . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩ .
- ٣٦- فتح الباب، حسن . سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ .
- ٣٧- فراج، عبد الستار أحمد . أخبار جحا . القاهرة : مكتبة مصر، ط ٤ . د.ت
- ٣٨- فضل، صلاح . بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٢ .
- ٣٩- فضل، صلاح . نظرية البنائية في النقد الأدبي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣ .
- ٤٠- قريرة، توفيق . " التعامل بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي " . الكويت : مجلة عالم الفكر مجلد ٣٢ عدد ٢ (أكتوبر / ديسمبر ٢٠٠٣) .
- ٤١- لحمداني، حميد . بنية النص السردي . المغرب : المركز الثقافي العربي، ط ٢ ١٩٩٣ .
- ٤٢- مبارك، زكي . النثر الفني في القرن الرابع . بيروت : دار الجيل، ١٩٧٥ .
- ٤٣- مجاهد، أحمد . أشكال التناص الشعري .. دراسة في توظيف الشخصيات التراثية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .
- ٤٤- مشبال، محمد . بلاغة النادرة . المغرب : إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦ .
- ٤٥- مهنا، غراء حسين . أدب الحكاية الشعبية . القاهرة : لونجمان، ١٩٩٧ .
- ٤٦- الميداني . مجمع الأمثال . بيروت : دار الفكر، د.ت
- ٤٧- ناصري، الحبيب . جماليات الحكى في التراث العربي الشعري . المغرب : عين أسردون بني هلال، ٢٠٠٤ .
- ٤٨- النجار، محمد رجب . جحا العربي . الكويت : عالم المعرفة، ١٩٧٨ .
- ٤٩- هولتكرانس، إيكه . قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور . ترجمة الجوهري وحسن الشامي . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ٢ إيداع ٩٩ .
- ٥٠- وصفي، هدى . فن الحجاج والجدل . القاهرة : ماس، ط ٤ ٢٠٠٩ .
- ٥١- وهبة، مراد . المعجم الفلسفي . القاهرة : دار قباء : ١٩٩٨ .
- ٥٢- يونس، عبد الحميد . معجم الفولكلور . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩ .