

التناصّ القرآني في مسرحية مأساة أوديب

كبرى روشنفکر*

مسعود شكري**، خاطره احمدی***

الملخص

يُعدّ التناص من أبرز التقنيات الفنية التي إهتم بها دارسو الأدب الحديث. مفهوم التناص يدلّ على ظاهرة تفاعل النصوص فيما بينها، فالنصّ تتداخل فيه عدة نصوص أخرى يقوم من خلالها ويتعامل معها. وقد تنبّه نقاد العرب القدماء إلى مفهوم التناص ولكنهم طرحوا هذا المفهوم بتسميات أخرى كالسرقة الأدبية و الإقتباس و التضمن. قد كان القرآن الكريم بما فيها من المعاني السامية والمضامين الراقية والظواهر البلاغية الجميلة مطمح الكتاب والشعراء من عصر التنزيل حتى عصرنا الحالي. على أحمد باكثير بوصفه كاتب ملتزم، بذل قصارى جهوده طوال حياته القيّمة لإرساء الفكر الإسلامي الجليل في المجتمع و في هذا المجال استخدم موضوعات عديدة، منها الموضوع الأسطوري الإغريقي مأساة أوديب الذي صبّغه بصبغة إسلامية مستلهماً من القرآن الكريم ومعانيه السامية الرفيعة. يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي - التحليلي تبين وجوه استخدام باكثير للتناص القرآني بنوعها اللفظي (الظاهر) و المعنوي (الخفاء)، لإلقاء الفكر الإسلامي على المسرحية و تقريبها إلى الثقافة الدينية الإسلامية والعربية. ويُشاهد بأن الكاتب استطاع أن يعطى المسرحية الصبغة الإسلامية، و في نفس الوقت حاول أن يجعل الأدب الإسلامي بصورة عامة وأدبه بصورة خاصة، أدباً عالمياً بواسطة اختيار موضوع مأساة أوديب الذي بات موضوعاً معروفاً في عالم الأدب.

الكلمات الرئيسية: التناصّ، القرآن الكريم، المسرحية، على أحمد باكثير، مأساة أوديب.

* أستاذة مساعدة في اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس kroshan@modares.ac.ir

** طالب دكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس mshokry1984@yahoo.com

*** طالبة ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس khatere_modares@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٦/٢، تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٦

۱. المقدمة

القرآن الكريم بكونه المثل الأعلى للأدب و الكتاب المعجز، كان نبعاً فياضاً أخذ كل أديب نصيبه منه، طوال القرون والعصور، و الأدباء العرب في القرن الحديث لم يغفلوا هذا النبع الصافي واهتموا به إهتماماً شاملاً، فأخذ القرآن الكريم في أديهم مكاتنه اللاتقة كأفضل أسوة من الوجهة اللفظية والمعنوية، خاصة عند الكتاب الذين اتسمت آثارهم بالسمة الإسلامية و التزموا في الكتابة بتقفي تحقق أهداف الاسلام، وتشجيع الناس إلى الرجوع نحو الإسلام في ضواء العالم الحديث. و من جانب آخر، حاول الكتاب الإستمداد من المعاني الراقية و الأساليب المعجزة و الألفاظ الفذة للقرآن الكريم لترقية اللفظ و تقوية المعنى فيما كتبوا.

و بناءً على هذا، كانت و لاتزال هناك دراسات تبحث عن تأثير القرآن الكريم في الأدب و كيفية تأثر الأدباء به، كما نرى في الأدب القديم دراسات حول الإقتباس و التضمين من القرآن، و يمكن القول هذا ما ندرسه اليوم تحت عنوان «التنصص» أي تداخل النصوص بعضها في البعض. فمفهوم التنصص القرآني ليس وليد العصر الحديث بل اختلفت التسمية و تغير الإطار عمّا كان في الماضي.

و من الطبيعي أن درجة التأثر بالقرآن يختلف عند كل أديب من الآخر، فمن عاش و ترعرع مع القرآن الكريم و أصبح نوراً في ضميره، يتجلّى هذا النور الخالد في آثاره أكثر من الآخرين. و قد أصبح هذا من ميزات الكتاب الملتزمين الإسلاميين و منهم على احمد باكثير، الكاتب الأندونيسي المولد، اليمنى الأصل المصرى الجنسية، الذى ألف في الرواية و المسرحية الشعرية و النثرية و الشعر آثاراً عديدة و من آثاره القيمة مسرحية مأساة/أوديب النثرية التى ألفها عام ۱۹۴۹. يحاول هذا المقال فى إطار المنهج الوصفى - التحليلى، الإجابة عن الأسئلة التالية:

۱. كيف استخدم باكثير الآيات القرآنية فى طيّات مسرحيته؟ هل غير الآيات أم استخدمها دون تغيير؟

۲. كيف استلهم الكاتب من المعاني الراقية القرآنية و كيف برزت المعانى من خلال تقنية التنصص؟

۳. كيف قرّب الكاتب الجو الوثنى اليونانى إلى الجو الإسلامى و بآى أساليب و تقنيات؟
فالإجابة عن هذه الأسئلة، إستخرجنا الجمل و العبارات التى تحمل الصبغة القرآنية و قسمناها على قسمين: قسم استخدم فيها باكثير الآيات القرآنية و الألفاظ الخاصة بالقرآن (التنصص اللفظى)، و الآخر، العبارات التى استلهمها الكاتب من المعانى و المفاهيم للآيات القرآنية كالتوحيد، العدل و ... (التنصص المعنوى).

۲. خلفية البحث

قد اهتم عدة باحثين بأدب باكثير و منهم مصطفى عبدالله في كتابه *أسطورة اوديب في المسرح المعاصر* حيث ألقى فيه الكاتب الضوء على مسرحية أوديب لكل من كوكتو (Cocteau) وآندره جيد (Andre Gide) وتوفيق الحكيم وباكثير وعلى سالم، كما ألف عبدالرحمن العشماوي كتاباً بعنوان *الإتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية* و درس الصبغة الإسلامية في مسرحيات و قصص باكثير وبيّن أهمّ المؤثرات على أدب باكثير التي أعطت أدبه لوناً إسلامياً. و محمود الطنطاوي ألف كتاباً باسم *فلسطين واليهود في مسرح على* / احمد باكثير و درس فيه القضية الفلسطينية من رؤية باكثير في مسرحياته التي تناولت هذه القضية. و هناك رسالة مسعود شكرى لمرحلة الماجستير بعنوان «دراسة وتحليل مسرحية مأساة اوديب» حيث ألقى الضوء على الفكرة التي كتبت المسرحية على أساسها ودراسة عناصرها دراسة نقدية. و هناك عدة بحوث تناولت موضوع التناص القرآني والديني و منها: أطروحة الدكتوراه لنعيم عموري بعنوان «التناص القرآني في روايات نجيب محفوظ الفلسفية» و حاول الكاتب فيها تبين مواقع استلهام نجيب محفوظ من الآيات القرآنية في بحث ممنهج ومنظم، وأطروحة الدكتوراه لأكرم رخشندهنيا بعنوان «تناص قصص الأنبياء في القرآن مع الشعر العربي المعاصر» حيث درست الكتابة تناص قصص الأنبياء في شعر الشعراء المنتخبين من عدة بلدان عربية، ومقال لفرامرز ميرزايسى و ماشاءالله واحدى بعنوان «علاقات التناص القرآني مع أشعار احمد مطر» و ألقى الكاتبان نظرة متأنية في أشعار مطر السياسية وكيفية استخدامه للآيات القرآنية في نقده اللاذع الموجه إلى الحكام، ومقال لصادق فتحى دهكردي ومجتبى كروسي بعنوان «تجليات التناص الديني في شعر البارودي» و يحتوى هذا المقال على نماذج شعرية تبرز فيها ملامح قرآنية لفظاً ومعنى.

إذن هناك دراسات عدة لأدب باكثير كما تطرّق كثير من الدارسين إلى قضية التناص، و لكن لم يجد كاتب هذا المقال دراسة تتناول ظاهرة التناص القرآني في مسرحية مأساة أوديب لبكثير. فيحاول المقال التطرّق إلى تقنيات استخدام باكثير للآيات القرآنية من خلال نظرية التناص و إختيار هذه الأسطورية اليونانية على يد كاتب ملتزم بالإسلام.

۳. التعاريف

۱.۳ التناص

بعد تطوّر الأدب في العصور الأخيرة وبعده ظهور المدارس الأدبية الحديثة والآراء النقدية الجديدة،

إهتمّ النقاد بالنصّ الأدبيّ متأثرين بالدراسات اللسانية، ولم يهتمّوا كالماضى بالمؤثرات الخارجية على النصّ وهذا من مميّزات النقد الجديد. و على هذا الأساس يرى بعض النقاد أن النصّ وحدة مغلقة ولا يمكن فهمه إلا من خلال النصّ نفسه، ويرى الآخرون أنّه وحدة مفتوحة تتعامل مع النصوص الأخرى (مسكين، بلاتا: ٥٨)، «فيتكوّن كل نصّ كموزاييك من الإستشهادات، وهو امتصاص وتحويل لنصّ آخر» (البقاعي، ١٩٩٨: ٩٣). هذه الرواية النقدية للنصّ تُسمّى «التنصّص» و جوليا كريستفا (Julia Kristeva) هي أول من طرح هذه الرؤية في مجال الأدب.

التنصّص مصطلح نقدي يرادفه «التفاعل النصّي» و «تعالق النصوص» (الدخول في العلاقة) و يعنى تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتنصّص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحى الحدود بينها وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل. إذن فلا حدود للنصّ و لا حدود بين نصّ وآخر، وإنما يأخذ النصّ من نصوص أخرى و يعطيها في آن، و بهذا يصبح النصّ بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تفسيرها، فالمعاني والدلالات فيه طبقات، بحسب القراء والأزمنة والأمكنة (عزام، ٢٠٠١: ٢٨ - ٣٠).

يتمّ استخدام القيسات من النصوص الأخرى من قبل الكاتب بصورة واعية أحياناً وبصورة غير واعية أحياناً أخرى، فتتجلّى في النصّ الأدبي بدرجات مختلفة من الظهور والخفاء، فمن هذا المنطلق يمكن تقسيم التنصّص إلى التنصّص الظاهر والتنصّص الخفاء (ميرزايي، ١٣٨٨: ٣٠٨).

و من حيث كيفية تعامل الكاتب مع النصّ الغائب، يمكن تقسيم التنصّص حسب «القوانين الثلاثة التالية: قانون الاجترار، قانون الامتصاص و قانون الحوار. فعلى أساس قانون الاجترار، النصّ الحاضر إستمرار للنصّ الغائب وعمل الكاتب يقتصر على تقديم النصّ الغائب من خلال النصّ الحاضر، و في قانون الامتصاص يغيّر الكاتب النصّ الغائب تغييراً جزئياً لا يمسّ بجوهره ويعتقد الكاتب أنّ هذا النصّ غير قابل للنقد أو الحوار» (موسى، ٢٠٠٠: ٥٥) و لكن هذا لا يعنى ان النصّ الغائب يتكرّر بمعناه القديم بل يمكن أن يحمل معنى جديداً ومختلفاً في النصّ الجديد (ميرزايي، ١٣٨٨: ٣٠٦). أمّا قانون الحوار فهو نقد للنصّ الغائب وانتشال نصّ جديد من خلاله و هذا أعلى درجات التنصّص وأرقاها (موسى، ٢٠٠٠: ٥٥) و في أكثر الأحيان يكون الحوار بصورة غير واعية.

من مزايا التنصّص أنّه «يجعل النصّ الذي يستعين به، نصّاً مألوفاً من ناحية، و ثرياً باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه، لتصير عناصره التكوينية في صلة ذات دلالات جديدة من ناحية أخرى، بل إنّ غناء نصّ بموادّ من نصوص أخرى هو أيضاً إغناء للنصوص الأخرى و قراءة جديدة لها»

(شبل محمد، ٢٠٠٧: ١٧٧). كما يسعى التناص إلى كسر أفق التوقع عند القارئ الذي اعتاد على أن تقدّم له الدلالات الجاهزة، فيجعله أن يبذل جهداً مضاعفاً للوصول إلى الدلالات من خلال الربط بين نصّين متباعدين ظاهرياً، وليكشف فيما بعد أنه لم يكن صادقاً في توقّعاته و تنبؤاته و هو ما يحقّق الإدهاش في تلك اللحظة الممتعة النابعة من اكتشاف الحقيقة في الجانب الآخر بعيداً عن توقّع القارئ و هو اجسه (جابر، ٢٠٠٧: ١٠٨٣).

و للتناص القرآني ميزات خاصة تفوق الأنواع الأخرى من التناص، لأنّ الأسلوب القرآني هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتّخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً يضاف للصياغة الأدبية، ممّا يكسبها رونقاً وجمالاً. و هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلًا خلاقاً بما يجمع فيه من رصيد فاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثير بمعانيه الكريمة (عوض، ٢٠٠٣: ١٨١).

و من حيث الرؤية الموضوعية، يمكن تقسيم التناص إلى أنواع متعددة منها: الديني والأسطوري والتاريخي والأدبي (سارة، ٢٠٠٨: ٤٦). فموضوع المسرحية يندرج تحت التناص الأسطوري لأنّه مأخوذ من أسطورة أوديب اليونانية، و التناص القرآني نوع من التناص الديني بل صلبه وأصله. فيمكن القول أنّ هذا المقال يبحث عن التناص الديني داخل إطار التناص الأسطوري و لكن من زاوية كيفية التعامل مع النماذج القرآنية و التغييرات التي طرأت عليها، لا الكشف عنها فقط، لأنّه ليس المهم أن تجد التناص فيما كُتب، و لكنّ المهم هو كيفية استخدام التناص فيما كُتب، بسبب كونه تقنية فنية دقيقة قد يدلّ على مقدرة الكاتب أو الشاعر الفنية.

٢.٣ أسطورة أوديب

الأسطورة حكاية تعيش منذ القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة، يتوارثها خلف عن سلف، وتدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأحداث الخارقة، و أسطورة أوديب من أعرق الأساطير التي عرفها المسرح الإغريقي الكلاسيكي (عبدالله، ١٩٨٣: ٩) و اهتمّ بها في الشرق و الغرب كتّاب كثيرون فتناولوها في الغرب حوالي ٣٠ كاتباً فيما كتبوا، و منهم آندره جيد، وكوكتو، وولتر (Voltaire) و ... (الحكيم، بلاتا: ١٧١). كما تناولها في الشرق توفيق الحكيم وعلی احمد باكثير وعلی سالم.

تتناول هذه الأسطورة قصة حياة أوديب، الشخصية الإغريقية الأسطورية، وتدور أحداثها حول خضوع الإنسان تحت المصائب التي تُسببها الآلهة التي تحكم على الإنسان بأهوائها

النفسيّة، على أساس الرؤية الخرافية للإغريق آنذاك. في الأسطورة المذكورة، كُتب على أوديب من قبل الآلهة، أن يقتل أباه و يتزوَّج أمّه، فيحاول لا يوس، والد أوديب أن يتصدّى هذا الأمر، فيُبعده من طيبة و لكنّ القدر الذي كتبه الآلهة يُرجعه بعد سنين طويلة فيخلق مأساة فظيعة. فبعد أن يقتل أباه، يتزوَّج من أمّه و يعيش معها سبعة عشر عاماً كزوج و حينما يكتشف الأمر الفظيع، تنتحر جو كاستا (أمّه و زوجته) و يبقا أوديب بعينه يهيم على وجهه إلى مكان مجهول (برن و آخرين، ١٣٨٤: ٩١-٩٥).

٣.٣ علي أحمد باكثير

ولد علي أحمد باكثير سنة ١٩١٠ في مدينة سوربايا بأندونيسيا من أبوين عربيين و لما بلغ الثامنة من عمره سافر به أبوه إلى حضرموت بيمن ليتعلّم اللغة العربية و العلوم الدينية عند عمّه (عبدالله، ١٩٨٣: ٥٦). عاش باكثير حقبة زمنية غير قصيرة في حضرموت ثم تنقل بين عدن و حبشة و صومال و الحجاز حتى استقرّ به المقام في مصر عام ١٩٤٣ فحصل على الجنسية المصرية و التحق بقسم اللغة الإنجليزية في جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٤٥ و عاش في مصر حتى وفاته سنة ١٩٦٩ (العشماوي، ١٤٠٩: ٢٨).

و من الأمور المسلّمة أنّ لكلّ أديب خصائص و سمات تميّزه عن غيره و تُصبغ أدبه بصبغة يُعرف بها، فمن أبرز سمات باكثير، الاتجاه الإسلامي الواضح الذي يلفت إنتباه المتتبّع لأعماله الأدبية (المصدر نفسه: ٢٢١). فهو تعلّم القرآن و العلوم الدينية منذ طفولته و عاش قريباً بالإسلام و القرآن طوال حياته، ولم يكتب كتاباً إلّا جعل الإسلام و المسلمين نصب عينيه و كتب لأجلهم. و من ميزاته الأخرى أنّه تأثر بالحركات الفكرية السائدة في العالم العربي آنذاك، فمال نحو الإصلاح الديني نتيجة تعرّفه على شخصيات كالسيد جمال الدين الأفغاني و محمد عبده، فحرص على الإصلاح في المعتقدات الإسلامية و التجنّب من تقديس المشايخ و الخرافة الداخليّة في تعاليم الإسلام.

له مؤلفات عديدة في القوالب المختلفة الأدبية كالمسرحية الشعرية و النثرية و الرواية، كما له آثار ترجمها من اللغات الأخرى. من أشهر رواياته: وإسلاماه، الفارس الجميل و الثائر الأحمر، و من مسرحياته النثرية: مأساة أوديب، إله إسرائيل، سرّ شهرزاد، أوزيريس و ... و من مسرحياته الشعرية: اخناتون و نفرتيتي، عاصمة الأحقاف، إبراهيم باشا و ...، كما ترجم مسرحيتي روميو و جوليت و الليلة الثانية عشرة لشكسبير إلى العربية (السومحي، ٢٠٠٧: ٦٣-٦٥).

٤.٣ مسرحية مأساة أوديب

رسم باكثير في مسرحيته المصير الذى واجهه أوديب فى الأسطورة و لكن ضمن تغيير أساسى. أوديب الأسطوري إرتكب جريمة قتل الأب وزواج الأم بسبب القدر الذى رسمته له الآلهة، والكهنة كانوا وسيلة ارتباط الناس مع الآلهة. و لكن باكثير جعل حكم التقدير بيد الله الواحد بدل الآلهة المختلفة وأكد على اختيار الإنسان فى تقرير مصيره، عكس ما نراه فى أصل الأسطورة، فرمام الأمور فى مسرحيته، بيد الإنسان نفسه و هو حر ومختار فى ما يعمل كما جاء فى دين الإسلام. فسبب المعاناة التى عاناها أوديب كان عدم الإستمداد من العقل الذى أعطاه الله للتمييز بين الخير و الشر من جانب، و استغلال الكهنة مكانتهم بين الناس لجمع المال وتحقيق النوايا الخبيثة، من جانب آخر. و فى النهاية يفعل أوديب باكثير ما فعله أوديب الأسطوري ويتجه نحو المصير المجهول و لكن دون أن يفقأ عينيه، فنحن لانرى فى أوديب باكثير العصبية والشدة اللتين نراهما فى الشخصية اليونانية، و من الفروق الأخرى بين هاتين المسرحيتين أنه يقام نوع من العدالة فى مسرحية باكثير و يحكم على المذنب الحقيقى و هو الكاهن الأكبر، و ربما هذا من تأثرات الكاتب بالرؤية الإسلامية ولزوم إجراء العدالة فى المجتمع.

٤. التناسق القرآنى

وظّف باكثير الآيات القرآنية بصورة عامة بأسلوبين: الأسلوب الأول: هو أن يأتي الكاتب بالآيات القرآنية بصورة مباشرة أو بتغييرات جزئية، والأسلوب الثانى الثانى: هو أن يستلهم من فكرة آية أو عدة آيات ويستخدم معانيها فى ضمن جمل تظهر أو تكاد تظهر فيها المعانى القرآنية و لكن بألفاظ من الكاتب نفسه.

فعلى هذا الأساس، ندرج الجمل المأخوذة من المسرحية تحت قسمي التناسق اللفظى (الظاهر) و التناسق المعنوى (الخفاء) ثم نتطرق إلى كيفية تعامل الكاتب مع النصّ الغائب و كيفية برونه فى النصّ الحاضر مستمداً من القوانين الثلاثة التى ذكرناها سالفاً.

١.٤ التناسق اللفظى

يبدأ باكثير أكثر آثاره بآية أو عدة آيات قرآنية و بهذه الطريقة يشير إلى محتوى أثره وإلى الخطاب الذى يوجهه من خلال أثره للمخاطب. فبدأ هذه المسرحية بهاتين الآيتين: «وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ إِنَّمَا يَأْمُرُكُمْ بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاءِ وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا

تَعْلَمُونَ» (البقرة: ١٦٨-١٦٩). فهو يوجّه خطاباً إلى المتلقّي من خلال هاتين الآيتين ليحذّره من تتبّع خطوات الشيطان الذي ربّما يقصد منه نفس الإنسان وربّما يقصد كلّ قوة ضالّة تجرّ الناس إلى التهلكة. و بما أنّه كان من دعاة الإصلاح الديني و البعد عن الخرافة و تقديس المشايخ، يشير بصورة رمزية إلى التجنّب من التبعيّة العمياء لكل من يدّعي القرب من الله وطاعته. و نرى في مسرحيته هذه أنّه من أهمّ أهدافه تبين هذا الأصل أنّ البعد من المعبود الحقيقي يسبّب المصائب والنكبات.

في بداية المسرحية يرفض أوديب طلب زوجته، جوكاستا لإستفتاء المعبد لدفع الكارثة النازلة على «طيبة»^١ و يوجّه إنتقاداته الشديدة إلى المعبد والكهنة ويقول: تَبّاً للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته (باكثير، بلاتا: ١١). و يبدو أنّ باكثير بقوله هذا أشار بصورة غير مباشرة إلى الآية الشريفة «تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ» (المسد: ١). التي نزلت حين النبي (ص) إستجمع الناس وأظهرهم دعوته فقال أبو لهب: تَبّاً لك (الزمخشري، ١٩٩٨: ٦/٤٥٦).

أبولهب رمز سلبي في تاريخ الإسلام بسبب مخالفته مع النبي (ص) والإسلام ومحاولة إعاقة طريق تطور وانتشار الإسلام. إستخدم باكثير قصة أبي لهب للإشارة إلى شرارة الكهنة وأهل المعبد في المسرحية لأنّه هناك تشابه بين الكهنة وأبي لهب، فهم من محبّي المال والنعم الدنيوية ويحاولون أن يضلّوا الناس ويستغلّوا مكاتبتهم لتحقيق نواياهم الخبيثة. إستخدم باكثير تناصّ الإمتصاص من خلال توظيف المعنى القرآني مع إيجاد تغييرات في سياق الآية لتتناسب مع الجوّ المسرحي.

بعدما يأتي ترزياس، الكاهن الأعمى المطرود من المعبد، إلى قصر أوديب ليحاوّرهُ، يقول له: تذكّر يا أوديب إن الإله ثالثنا وهو يسمع ما نقول (باكثير، بلاتا: ٢١). يمكن أن نعتبر هذا الكلام من النقاط المحورية للمسرحية، لأنّه مأخوذ من كلام الله تعالى: «مَا يَكُونُ مِنْ نَجْوَى ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَاعِيَهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَى مِنْ ذَلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا» (المجادلة: ٧). بطريقة تناصّ الإمتصاص، ويشير إلى الله السميع العليم، عكس ما كان يزعم الإغريق في الآلهة المتعددة، بنزعات إنسانية وبمقدرات محدودة لم يكن بوسعهم الإشراف الكامل على الجوانب المتعددة لحياة الإنسان، كما كانوا يزعمون. لكن باكثير لم يتحدّث عن الآلهة في مسرحيته، بل حدّدها في إله واحد ثمّ عرفّها شيئاً فشيئاً بصفات تختص بالله تعالى حتى نرى أنّ الإله الذي يقصده باكثير هو الله تعالى بذاته وصفاته. و هكذا يغيّر أصلاً أساسياً من أصول المسرحية الإغريقية ويُلَبسها ثوباً إسلامياً.

حينما يحضر ترزياس في قصر أوديب ويوضّح لأوديب أنّه قتل أباه وتزوَّج أمّه، يغضب عليه

أوديب ويكذب أقواله ويعتبرها أقوالاً غير سديدة وغير لائقة ويقول: أيها الأعمى إنك لتقول قولاً عظيماً (باكثير، بلاتا: ٢٩). فيشير باكثير من خلال هذه الجملة إلى قوله تعالى: «أَفَأَصْفَاكُمْ رَبُّكُم بِالْبَنِينَ وَاتَّخَذَ مِنَ الْمَلَائِكَةِ إِنَاثًا إِنَّكُمْ لَتَقُولُونَ قَوْلًا عَظِيمًا» (الإسراء: ٤٠). والآية تتحدث عن إدعاء المشركين أن الله أعطاهم البنين وتخيّر الملائكة بناتٍ لنفسه، فيحذرهم الله بأن هذا قول عظيم وخطير لا يقوله إلا كافر شقي قد ضلّ سواء السبيل.

فيتحدث باكثير في هذا القسم من المسرحية عن اتهام قد يوجهه شخص إلى من تكون مقامه أرقى وأعلى منه، وعقاب هذا الإتهام سيكون ثقيلاً وعظيماً، ويشبه ما قاله ترزياس بقول الكفار في الآية المذكورة، أمّا الاختلاف الذي يشاهد بين النص الحاضر (المسرحية) والغائب (الآية)، فهو أن إدعاء المشركين كان كذباً بحتاً ولكن إدعاء ترزياس كان حقيقة، وكان ذنباً ارتكبه أوديب بسبب الخطة التي رسمها الكاهن الأكبر وتورط فيها أوديب. إستخدم الكاتب تناصّ الإمتصاص بسبب الاختلاف الذي يشاهد في ظاهر قوله والآية الشريفة، وبسبب الاختلاف فيما ادّعاه كل من المشركين وترزياس.

بعدما تتبين حقيقة قتل الأب وزواج أوديب من أمه، يشعر أوديب بالحزن والتحسّر الشديد على الماضي وحينما يدعوه ترزياس إلى الهدوء والصبر، يوضّح أوديب حالته النفسية بهذه الجملة: كيف بقائى حياً بعد؟ كيف لم أصقع لهذا الذى لو سمعه جبل لتصدّع؟ (باكثير، بلاتا: ٣٨). يشير باكثير بهذه الجملة إلى آية «لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ» (الحشر: ٢١). ففي هذه الآية توبيخ للإنسان على قسوة قلبه وقلة تخشعه عند تلاوة القرآن وتدبر قوارعه وزواجه (الزمخشري، ١٩٩٨: ٦/٣٩٧) و ذكر الجبل لأنه «مثال لأشد الأشياء صلابة وقلة تأثر بما يقرعه» (ابن عاشور، ٢٠٠٠: ٢٨/١٠٤).

إستفاد الكاتب من الجبل وهو الشيء الذى يضرب به المثل فى القرآن عادة، حينما يريد الله تعالى أن يبين عظمة حادثة كحوادث القيامة، و فى هذه الآية استخدم الجبل لبيان عظمة القرآن. و فى المسرحية استخدم الكاتب التركيب القرآنى ليشير إلى الألم والحزن اللذين يعانى منهما أوديب. و يُحدث الكاتب تغييراً جزئياً فى المعنى القرآنى، فلا يجعل الألم الذى يشكو منه أوديب على الجبل، كما أنزل القرآن عليه فى القرآن، بل يدعى أن مجرد سماع الألم الذى يحمله أوديب، يجعل الجبل متصدّعاً، و هذا يدل على عمق المعاناة التى يعانىها أوديب. و التناصّ الذى استخدم فى هذه الآية هو التناصّ الإمتصاص، لأن الكاتب استخدم الآية ولكنه أحدث تغييراً جزئياً فيها. بعدما تتبين صحة قول ترزياس لأوديب، بأنه قتل أباه و تزوج أمه، يعشى عليه و حينما

يفيق من غشيته يتمنى لو كانت هذه العشيّة، غشية الموت ويقول: يا ليتها كانت القاضية (باكثير، بلاتا: ٣٩).

إن الله تعالى بيّن حال المذنب يوم القيامة بأنه حين يرى كتاب أعماله يتمنى يا ليتته لم يبعث بعد الموتة الأولى ولم يلق ما لقاها (الزمخشري، ١٤٠٧: ٤ / ٦٠٤) ويقول: «يَا لَيْتَهَا كَانَتْ الْقَاضِيَةَ» (الحاقّة: ٢٧)، فعبر الله تعالى بهذه الآية القصيرة عما يختلج في نفس المذنب بغاية الإيجاز، «يعتقد البعض أن هذه الآية صالحة أن تكون مثلاً للتحسّر، لإيجازها ووفرة دلالتها ورشاقة معناها» (ابن عاشور، ٢٠٠٠: ٢٩ / ١٢٥-١٢٦). فشبهه باكثير حالة أوديب بعد غشيته بحالة الكافر المذنب الذي أحياه الله في العالم الآخر بعد موته وأراه كتاب أعماله وتبين له أن مصيره سيكون جهنم، فيتحسّر ويندم على ماضيه ويتمنى لو لم يكن يرى نتيجة أعماله الخاطئة ولم يحي بعد موته، كما تمنى أوديب بعد ما أفاق من غشيته يا ليتني لم أصح من غشيتي ولم أر الواقع المر الذي صنعته لنفسى. فلما رأى الكاتب تشابهاً قوياً بين حالة ذلك الشخص وأوديب، استخدم هذه الآية لوصف حاله وأدخله في النص المسرحي بطريقة تناص الإجتراح، لأن الآية لم تتغير لا في لفظها ولا في مدلولها.

بعدما تبين الحقيقة الهائلة لأوديب، يتحسّر ويتألّم، ويريد ترزياس أن يواسيه بأقوال نابغة عن البصيرة النافذة والخبرة العميقة بالدنيا وحوادثها فيقول لأوديب: هوّن عليك فلكل عسر يسر (باكثير، بلاتا: ٤٢) فهذه الجملة تشير إلى قول الله تعالى «فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا» (الشرح: ٥-٦) الذي يعد الرسول والمسلمين بأن سيكون العسر مصاحباً باليسر، فعلى هذا لا يؤثر العسر في المسلمين (ابن عاشور، ٢٠٠٠: ٣٠ / ٣٦٤).

فاستخدم باكثير الآية القرآنية بطريقة تناصّ الإمتصاص للإشارة إلى الحالة التي يعيشها أوديب بصعوباتها وآلامها المُنْصِيّة كما كان يعيش المسلمين في فترة صدر الإسلام وواساهم الله ألا تقنطوا من رحمة الله لأنّ اليسر والانفتاح سيأتيان بعد هذا العسر، ولكن هناك بونٌ شاسع بين حالة أوديب والمسلمين، لأنّ أوديب لن يرى اليسر أبداً بسبب الأخطاء والجرائم التي ارتكبتها، وهذه الجملة لترزياس مجرد مواساة ولن يتحقّق اليسر والسرور لأوديب.

بعدما ينكشف الواقع المرير لأوديب، يدعى أنّه لم يكن يستطيع أن ينجو من هذا المصير المشؤوم لأنّه كانت قد خطّطت له هذه الخطة منذ زمن بعيد وقبل أن يولد، حتى يقع في الورطة. ووجه الإتهام إلى الإله الذي هو وحده كان يستطيع أن ينقذه ولكنّه لم يفعل هذا. ولكن ترزياس الذي هو الناطق بالفكرة الإسلامية لباكثير في هذه المسرحية، يرفض هذا الرأي ويعتقد أنّ الإنسان عاقل ومختار فيما يفعل من خير أو شرّ، وأنّ الله أعطى الإنسان هاتين القدرتين (العقل

والإختيار) حتى يختبره فى استخدامهما، فيقول: الإله لا يظلم أحداً و لكن الناس أنفسهم يظلمون ... الإله الحكيم الذى لا يحيط بحكمته سواه قد خلق الخير والشرّ ومنحنا عقلاً نميز به بينهما وقدرة تأتي بها أيهما نشاء ونختار، لئيلونا أينا أحسن عملاً (باكثير، بلاتا: ٤٣).

يشير باكثير من خلال هذا القول إلى قوله تعالى: «إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ شَيْئًا وَلَكِنَّ النَّاسَ أَنْفُسُهُمْ يَظْلِمُونَ» (يونس: ٤٤). أخبر الله فى هذه الآية بأنه لا يظلم أحداً وإنما الناس هم الذين يظلمون أنفسهم بارتكاب ما نهى الله عنه من القبائح فيستحقون بها عقاباً (الطوسى، ١٤٠٩: ٥ / ٣٨٣). وهذه الآية دليل على أن العبد مختار وليس مسلوب الإختيار كما زعم المجبرة (البيضاوى، ١٩٨٨: ١ / ٣٢٧).

و يشير إلى هذه الآية أيضاً: «وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيُظْلَمَهُ أَكْثَرُ أَحْسَنَ عَمَلًا» (هود: ٧). يقول الله تعالى فى هذه الآية أنه خلق السموات والأرض و هذا يدل على قدرته وتديره الدقيق للأمور ويضيف الجزء الآخر، «لئيلوكم» لإرادة هذا المعنى أنه يعامل عباده معاملة المختبر ويراعى العدل فى هذه المعاملة ويرجع العمل الأحسن على العمل الحسن (الطوسى، ١٤٠٩: ٥ / ٤٥١).

إستخدم الكاتب الآية الأولى بطريقة تناصّ الإجتار، لأنّ الموقف الذى استخدم الآية فيه، يشبه الذى جاء فى القرآن، ففي كلا الموقفين يدعى الإنسان أنه موجود مسلوب الإختيار ويرفض مسؤولية ما اقترف من الذنوب ويجاب بهذا البرهان القاطع.

و يرفض العقيدة الجبرية باستخدام تناصّ الإجتار فى الآية الشريفة الثانية، و ترزيباس الذى يُدلى باكثير آراءه بواسطته، يوضح أن الله منح الإنسان العقل حتى يميز بين الخير والشرّ ويختار، فالإنسان موجود مختار مسؤول عن كل ما يفعل و على هذا الأساس يمكن جزاء أو عقاب الإنسان. فالكاتب فى هذا القسم من المسرحية يحدث تغييراً مفصلياً بالنسبة إلى مصدر الأسطورة و هو الجوّ الإغريقى القديم الذى كان الناس يؤمنون بتعدد الآلهة و بجبر الإنسان فى مواجهة ما يجرى عليه من جانب الآلهة. فهو يأتى باسم الإله بصورة مفردة و يصفه بالحكيم والخالق، و هما من أسماء الله الحسنى، ويؤكد أن الإنسان مختار فى تقرير مصيره، و ثواب أو عقاب كل ما يفعل على عاتقه.

و بعدما يحاول أوديب أن يدافع عن نفسه ويربرّ الجريمة التى ارتكبتها بالذرائع الخاوية، يؤنّب ترزيباس بسبب تساهله فى الزواج مع امرأة لا يعرفها معرفة دقيقة و قد أخبر سابقاً بأنه سيقتل أباه و يتزوج أمّه، فيوجه الذنب إليه و يتهمه بعدم استخدام العقل فى هذا الحادث و بتبعية هوى النفس

و يقول: إنَّ النفسَ الأُمارة بالسوء كثيراً ما تخادع صاحبها يا أوديب (باكثير، بلاتا: ٤٧).
 قد جاء في القرآن الكريم في قصة يوسف مع زليخا أن بعدما تبيّنت حقيقة عدم خيانة يوسف للعزير واعترفت زليخا بذنبها، قال يوسف «وَمَا أُبْرِيْ نَفْسِيْ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ» (يوسف: ٥٣). ليتواضع لله ويهضم نفسه لثلاً يفتخر بنفسه وليبين أن ما فيه من الأمانة ليس به وحده، وإنما هو بتوفيق الله ولطفه وعصمته (الزمخشري، ١٩٩٨: ٣/٢٩٦).

إستخدم باكثير هذه الآية بطريقة تناصّ الإمتصاص لأنَّ هناك فرق كبير بين سياق السورة والنصّ المسرحي، فيوسف لم يقترف ذنباً وقال هذا الكلام إحتراساً من الوقوع في الغرور وإظهاراً للخشوع والتواضع أمام الله تعالى ولكن في النص المسرحي يخاطب ترزياس بهذه الجملة أوديب الذي ارتكب الجريمة الكبرى فيؤنّبه ويؤاخذه على ما فعل. فدلالة الجملتين يختلف عن بعض تماماً لأنَّ إحدهما تدلّ على التواضع والأخرى على التوبيخ والتأنيب.

بعدما يخبر ترزياس أوديب بأنّه قتل أباه وتزوَّج من أمّه وعاش معها سبعة عشر سنة في الجهل والضلال، يقرّر أوديب بأن يقول هذه الحقيقة الهائلة لجوكاستا فيطلب من الإله حتى يساعده في هذا الأمر، فيقول: يا إله السماء هبني قوّة من لدنك، أحلّل هذه العقدة من لساني فأقول لجوكاستا ذلك القول الثقيل (باكثير، بلاتا: ٧١). هذه الجملة مأخوذة من قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي، وَيسِّرْ لِي أَمْرِي، وَأَحْلِلْ عُقْدَةً مِن لِسَانِي، يَقْفَهُوا قَوْلِي» (طه: ٢٤-٢٨). يشبّه الكاتب حالة أوديب بحالة موسى (ع) حينما أمره الله أن يذهب إلى فرعون ويدعوه إلى طاعة الله و يخوّفه من عقابه، فطلب من الله أن ييسّر هذا الأمر له و يحلّ رثته التي لايفصح معها حتى يفهموا قوله كما يريد (الطوسي، ١٤٠٩: ٧/١٦٩-١٧٠). قد استخدم الكاتب تناصّ الإمتصاص لتبيين موقف إظهار الواقع الهائل والمرير لشخص يُنكره ويتحدّى المخبر، فعلى المخبر أن يكون طليقاً في تحدّثه ليستطيع أن يثبت قوله ببراهين ودلائل قوية، و بما أنَّ المهمّة صعبة والمخاطب سيكون مُنكراً، يشعر المأمور (موسى و أوديب) بأنَّ المهمّة عبأً ثقيل على كاهله و يطلب من الله أن يساعده ليستطيع وضع هذا العبأ الثقيل في مكانه المناسب وأن يكون القول مقبولاً من جانب المخاطب.

ينتقد ترزياس الجهل والحمق السائدين في الناس لأن الكهنة استغلّت الفرصة وسيطرت على أموال ومعاش الناس بواسطة الأقاويل التي كانوا ينسبونها إلى الإله ويقول لأحد أقرباء أوديب: إغرب عنّي أيها المأفون، فوحق السماء لولا أمثالك في الناس لما استطاع مثل هذا الكاهن الدجال أن يتقول على السماء الأقاويل ويفعل بالناس الأفاعيل، و هم به مؤمنون وبحمده يسبحون (باكثير، بلاتا: ١٠٣). فاستفاد باكثير من آية «وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ الْأَقَاوِيلِ» (الحاقة: ٤٤). و قال الله تعالى

في هذه الآية لو لم يكن القرآن منزلاً من عندنا ومحمد (ص) ادعى أنه منزل منا، لما أقرنا على ذلك ولعجلنا بإهلاكه (ابن عاشور، ٢٠٠٠: ٢٩ / ١٤٤). إستخدم باكتير الآية بطريقة تناصّ الإمتصاص لأنه علاوة على الإختلاف الجزئي الذي أحدثه في الآية، هناك فارق أساسي في مضمون الجملة بالنسبة إلى الآية. تدلّ الآية على أنّ الرسول (ص) لم ينسب قولاً غير صحيحاً أو فعلاً خاطئاً إلى الله تعالى لأنه لم يقترف هذه الذنوب أساساً، ولكن الكاهن الأكبر على العكس، إختفى وراء قناع الدين ونسب كل أفعاله وأقواله إلى الآلهة.

و في نفس الجملة أشار إلى قوله تعالى: «تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْ فَوْقِهِنَّ وَالْمَلَائِكَةُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِمَنْ فِي الْأَرْضِ» (شورى: ٥) و المراد من الآية أنّ السموات تكاد تتفطرن من فوقهن إستعظاماً للكفر بالله و العصيان له مع حقوقه الواجبة على خلقه و الملائكة ينزهون الله عما لا يجوز عليه من صفات و ما لا يليق به من أفعال (الطوسي، ١٤٠٩: ٩ / ١٤٣-١٤٤).

قد استخدم الكاتب الآية بطريقة تناصّ الإمتصاص لأن معناها في القرآن يدلّ على تسبيح الملائكة لله تعالى، التسبيح الذي يليق به و لكن التسبيح الذي يشير إليه في المسرحية ينبع من ضلال بحت و جهل عميق، كما هو و ليس لمعبود يستحقّ التسبيح و التجليل، بل هو لكاهن دجال كذاب إستغلّ مكانته الدينية للنيل إلى أهدافه الخبيثة.

و بما أنّ باكتير كان متأثراً بأفكار السيد جمال الدين الأفغاني و محمد عبده و أمثالهما من دعاة الإصلاح الديني (العشماوي، ١٤٠٩: ٣٣)، فهو يدعو الناس إلى التجنّب من تقدّيس الشيوخ و يشجّعهم على البعد عن الخرافة حتى يتعدوا عن المآسى و المصائب. و يشير بصورة رمزية إلى النتائج السلبية لهذا العمل في مسرحيته، فشب طيبة أصيبوا بمصيبة المجاعة و الوباء نتيجة سلوكياتهم الخاطئة أفكارهم الساذجة.

٢.٤ التناص المعنوي

قد استلهم باكتير من المعاني القرآنية على جانب استخدامه للآيات، و نرى أنّ مسرحيته، خاصة في الفصلين الأول و الثاني، تموج بالمعاني الإسلامية و المفاهيم القرآنية، من العدل و التوحيد و المعاد. فقد ذكرنا بعض هذه المفاهيم من خلال التناص اللفظي و نذكر هنا نماذج التناص المعنوي و ندرس ما تتطوى هذه النماذج من المفاهيم القرآنية الراقية.

في بداية المسرحية، يصوّر الكاتب مشهد القصر الملكي لأوديب، مع بهوه الكبير الذي

له ثلاثة أبواب: باب يقع في أدنى اليمين والثاني يقع في أقصى اليمين والثالث في أقصى اليسار (باكتير، بلاتا: ٥). وفيما بعد حينما يأتي ترزياس إلى القصر ويدخل البهو الذي وصفه الكاتب، يدخل من الباب الذي يقع في أدنى اليمين. و متزامناً مع دخول ترزياس، تخرج جوكاستا من الباب الثالث الذي يقع في أقصى اليسار. يبدو أن باكتير تأثر في تصوير هذا المشهد، بالآيات القرآنية التي تصف المومنين في القيامة بأصحاب اليمين والكفار والمشركين بأصحاب الشمال، كما جاء في «سورة الواقعة» و «سورة الحاقة»، و إنّه رمز إلى أن ترزياس إنسان صالح ومصلح لأنّه يكشف عن الواقع للجميع وينقذ شعب «طيبة» من شرّ الكاهن الكبير. و جوكاستا شخصية شقية تتحمّل الفضيحة والذلّ وينتهى بها الأمر إلى الإنتحار.

يتمنى أوديب قبل أن ينكشف موضوع قتله أباه والتزوّج من أمّه جهلاً، حين لا يعرف من أبواه، يتمنى لو كان يعلم من هما. و توصيه جوكاستا بأن لا يتمنى شيئاً قضته الأقدار أن يبقى مجهولاً، ربّما من الأفضل أن لا يعلمه، فتقول: لا تتمنّ يا حبيبي شيئاً قضته الأقدار أن تحبّه عنك، فمن يدرى لعلّ الخير في الّا تعرف (المصدر نفسه: ١٧). يبدو أن هذه الفكرة مأخوذة من الآية الشريفة: «عَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ» (البقرة: ٢١٦). فالله تعالى بعدما يدعو المؤمنين إلى الجهاد في سبيل الله، يذكرهم بأنهم أحياناً تكرهون أمراً ما ولا يعلمون أن خيرهم في هذا الأمر و الجهاد في سبيل الله أحد هذه الأمور. أمّا أوديب فهو يكره جهله بالنسبة إلى أبويه و هذا أفضل له، لأنّه إذا علم أنّه نفسه قتل أباه وأن زوجته التي عاشت معه ١٧ عاماً، هي أمّه التي لا يعرفها، سيواجه عاصفة نفسية لن تهدأ أبداً كما سيواجه نهائياً.

إستخدم باكتير النصّ القرآني بواسطة تناصّ الحوار في المسرحية، لأنّ الآية تخفي إلى حدّ ما، في النصّ الحاضر و لكن من يتتبع مدى تأثره بالقرآن، يرى بأن هذه الفكرة كجُلّ أفكاره، مأخوذة من ثقافته الإسلامية.

ينتقد أوديب كهنة المعبد و يصفهم بالجهل والضلالة والخرافة ويقول: يا ليت لهؤلاء المخدوعين بالمعبد آذاناً تسمع!! إذن لأدركوا حقيقة ما به مؤمنون (باكتير، بلاتا: ١٦). و يقول ترزياس في الردّ على الذي يتهمه بالعمى والجهل ويقول: ليس الأعمى من كفّ بصره و لكنّه من عميت بصيرته (المصدر نفسه: ٣٠). ففي هذين القولين يشبّه باكتير الضلال والجهل بالصمّ والعمى مستلهماً من القرآن، فيستخدم تناصّ الحوار الذي أخذه من الآية الشريفة: «صُمُّ بكمُ عُمىٌ فهُمْ لَا يَرْجِعُونَ» (البقرة: ١٨). إن الكفار والمشركين صمّ عن

الحق لا يعرفونه، لأنهم كانوا يسمعون بأذانهم، وبكم عن الحق مع انَّ السنتهم ناطقة، عمى لا يرون الحق وأعينهم سليمة.
و جدير بالذكر أننا تحدّثنا في الصفحات السابقة عن استخدام باكثر الآيات القرآنية ومفاهيمه في طيّات مسرحيته مأساة أوديب، وقلنا إنَّ تعامله مع القرآن كان من خلال تقنية التناص بصورها الثلاث: الإجتراح والإمتصاص والحوار. فعلى هذا الأساس يشمل الجدول التالي على النماذج المدروسة من المسرحية والأصل القرآني لهذه النماذج والصور المختلفة من التناص التي وظّفها الكاتب.

جدول نماذج التناص المستخرجة من المسرحية وأنواعها

نوع التناص	النص الغائب	النص الحاضر
الإمتصاص	تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (المسد: ١)	تبا للمعبود ووحيه وإلهه وكهنته
الإمتصاص	مَا يَكُونُ مِنْ نَجْوَى ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ ... (المجادلة: ٧)	تذكر يا أوديب إن الإله ثالثنا وهو يسمع ما نقول
الإمتصاص	أَفَأَصْفَاكُمْ رَبُّكُمْ بِالْبَنِينَ وَاتَّخَذَ مِنَ الْمَلَائِكَةِ إِنَاثًا إِنَّكُمْ لَتَقُولُونَ قَوْلًا عَظِيمًا (الإسراء: ٤٠)	أيها الأعمى إنك لتقول قولاً عظيماً
الإمتصاص	لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ (الحشر: ٢١)	كيف بقائي حياً بعد؟ كيف لم أصقع لهذا الذي لو سمعه جبل لتصدّع؟
الإمتصاص	فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (الشرح: ٥-٦)	هون عليك فلعل عسر يسر
الإمتصاص	وَمَا أُبْرئِ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ (يوسف: ٥٣)	إن النفس الأمارة بالسوء كثيراً ما تتخادع صاحبها يا أوديب
الإمتصاص	وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ الْأَقَاوِيلِ (الحاقة: ٤٤)	... أن يتقول على السماء الأقاويل
الإمتصاص	وَالْمَلَائِكَةُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِمَن فِي الْأَرْضِ (شورى: ٥)	... و هم به مؤمنون ويحمده يسبحون
الإمتصاص	قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي، وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي، وَأَحْلِلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي، يَفْقَهُوا قَوْلِي (طه: ٢٤-٢٨)	يا إله السماء هبني قوة من لدنك، احلّل هذه العقدة من لساني فأقول لجوكاستا ذلك القول الثقيل
الحوار	الإشارة إلى أصحاب الميمنة وأصحاب المشمة بصورة رمزية	دخول وخروج الشخصيات من الأبواب الثلاثة

الحوار	عَسَىٰ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ (البقرة: ٢١٦)	لا تتمن يا حبيبي شيئاً قضته الأقدار أن تحجبه عنك، فمن يدري لعلّ الخير في آلا تعرف
الحوار	صُمُّكُمْ عُمَىٰ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ (البقرة: ١٨)	يا ليت لهؤلاء المخدوعين بالمعبد آذاناً تسمع!! إذن لأدركوا حقيقة ما به مؤمنون
الإجترار	يَا لَيْتَهَا كَانَتْ الْقَاضِيَةَ (الحاقة: ٢٧)	يا ليتها كانت القاضية
الإجترار	إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ شَيْئًا وَلَكِنَّ النَّاسَ أَنفُسُهُمْ يَظْلِمُونَ (يونس: ٤٤)	الإله لا يظلم أحداً ولكنّ الناس أنفسهم يظلمون

ففرى أن الكاتب يستخدم تناصّ الإمتصاص أكثر من نوعيه الآخرین، فتسعة نماذج من الأربعة عشر يختصّ به، و ربّما يحاول الكاتب بهذه الطريقة أن لا يغيّر ظاهر الآيات تغييراً كلياً و إنّما يأتي بالآيات بتغييرات جزئية حتى ينسّفها مع سياق النصّ المسرحي، في حين نرى أنّ النوعين الآخرین لا يتجاوزان خمسة نماذج، نموذجين للإجترار و ثلاثة للحوار. و هذه الظاهرة تدلنا على أنّ الكاتب لا يريد تغيير الآيات إلتزاماً بها، و لعلّه لا يستطيع أن يطوّر مستوى التغييرات الفنية في النماذج القرآنية إلى الحوار الذي يُعدّ أرقى و أفضل أنواع التناصّ و يبقى في مستوى الإمتصاص في أكثر الآيات، فيمكن أن نعتبر هذا نقطة ضعف في تعامل الكاتب مع الآيات القرآنية.

٥. النتيجة

١. قد تأثر باكثير بالقرآن الكريم تأثراً قوياً، و يتجلّى هذا التأثير في قالب الألفاظ و الكلمات التي يختارها في تعبيراته كما يمكن رصد المعاني السامية القرآنية في طيّات مؤلفاته.
٢. من أهم أسباب تأثر باكثير بالقرآن، أنّه تعلّم القرآن منذ طفولته فرسخ في أعماق وجوده و أصبح ملكته التي استمدّ منها في جميع مؤلفاته، فجعله كاتباً ملتزماً بالإسلام يهتمّ بالقضايا الراهنة للمسلمين في مؤلفاته و يبذل قصارى جهوده لتشجيع المسلمين للرجوع إلى القرآن الكريم، و الإستمداد من هذا النبع الصافي الذي يجب الإعتماد عليه في مواجهة المشاكل و المصائب.
٣. إنّ باكثير كان كاتباً ملتزماً و راعي هذا الإلتزام في جميع مؤلفاته، إلّا أنّ هذا الأمر لم يضيّق نظرتة في اختيار موضوعاته، ففرى أنّه قد استخدم موضوعات أسطورية قد تخرج من دائرة التوحيد، مثل أسطورة أوديب اليونانية. و لكنّه لم يكن مكبل الأيدي أمام الموضوع فصبّ الأفكار

التوحيدية والإسلامية في قالب الأسطوري الخرافي وحاول أسلمة الأسطورة من خلال بثّ روح إسلامية في تصرفات الشخصيات و أقوالها.

٤. فهو علاوة على استخدام الآيات القرآنية بطريقة التناص، ذكر اسم الإله الواحد بدل الآلهة المتعددة التي كانت حاکمة على شؤون الناس طبقاً للنظرة الأسطورية، والإتيان بالصفات الخاصة لله تعالى أو أسماء الله الحسنى للإله الذي تتحدث عنه الشخصيات في المسرحية وإلقاء فكرة التوحيد من خلال مسرحيته.

٥. من الأهداف الأخرى التي تفقّها باكثر في هذه المسرحية، لزوم تجنّب الخرافة وتقديس الأشخاص الذين يستغلّون مكانتهم الدينية ويستثمرون الناس، كما أشار إلى هذه المسألة بصورة رمزية من خلال علاقات الناس والكهنة في المسرحية.

٦. بما أنّ أسطورة أوديب أسطورة عالمية في الأدب، حاول باكثر أن يُخرج أدبه بواسطتها من إطار الأدب العربي إلى الأدب العالمي وبلغت إنتباه الآخرين تجاه أدبه خاصةً و الأدب الإسلامي عامّةً. و يمكن القول أنه قام بأسلمة الأسطورة اليونانية متزامناً مع محاولته لعولمة أدبه و الأدب الإسلامي.

الهامش

١. تسمّى «تيس» و «تبسة» أيضاً و هي من مدن مصر القديم و عرفها الحموي بأنّه بلد مشهور من أرض أفريقية و هو بلد قديم به آثار الملوك و قد خرب الآن أكثرها (الحموي، ١٩٧٩: ١٣/٢).

المصادر

القرآن الكريم.

ابن عاشور، محمد الطاهر (٢٠٠٠ م). تفسير التحرير والتنوير، المجلد ٣، بيروت: مؤسسة التاريخ. باكثر، علي احمد (بلاتا). مأساة أوديب، القاهرة: دار مصر للطباعة. برن، لوسيل و آخرين (١٣٨٤ هـ ش). جهان اسطورهها، ترجمة عباس مخبر، تهران: نشر مركز. البقاعي، محمد خير (١٩٩٨ م). آفاق التناسية المفهوم والمنظور، حلب: مركز الإنماء الحضاري. البيضاوي، عبدالله بن عمر (١٩٨٨ م). أنوار التنزيل وأسرار التأويل، بيروت: الأعلمی للمطبوعات. جابر، ناصر (٢٠٠٧ م). التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، المجلد ٢١، عمان: مجلة جامعة النجاح للأبحاث. حكيم، توفيق (بلاتا). الملك أوديب، القاهرة: مكتبة توفيق حكيم الشعبية.

- الحموي، ياقوت (١٩٧٩ م). معجم البلدان، الجزء الثاني، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- الزمخشري، جارالله محمود بن عمر (١٩٩٨ م). الكشاف، الرياض: مكتبة عبيكان.
- الطوسي، ابو جعفر محمد بن الحسن (١٤٠٩ هـ ق). التبيين في تفسير القرآن، المجلد ٣، طهران: مكتب الإعلام الإسلامي.
- عبدالله السومحي، احمد (٢٠٠٧ م). على احمد باكتير حياته وشعره الوطني والإسلامي، الإمارات المتحدة العربية: موقع باكتير.
- عبدالله، مصطفى (١٩٨٣ م). أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عزام، محمد (٢٠٠١ م). النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- العشماوي، عبدالرحمن (١٤٠٩ هـ ق). الإتجاه الإسلامي في آثار باكتير القصصية والمسرحية، رياض: المهرجان الوطني للتراث والثقافة.
- الغباري، عوض (٢٠٠٣ م). دراسات في أدب مصر الإسلامية، القاهرة: دارالثقافة العربية.
- محمد، عزة شبل (٢٠٠٧ م). علم لغة النص النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الآداب.
- موسى، خليل (٢٠٠٠ م). قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- ميرزايي، فرامرز (١٣٨٨ هـ ش). «روابط بينامتنى قرآن با اشعار احمد مطر»، نشرية دانشكده ادبيات و علوم انساني دانشگاه شهيد باهنر کرمان، ش ٢٥.