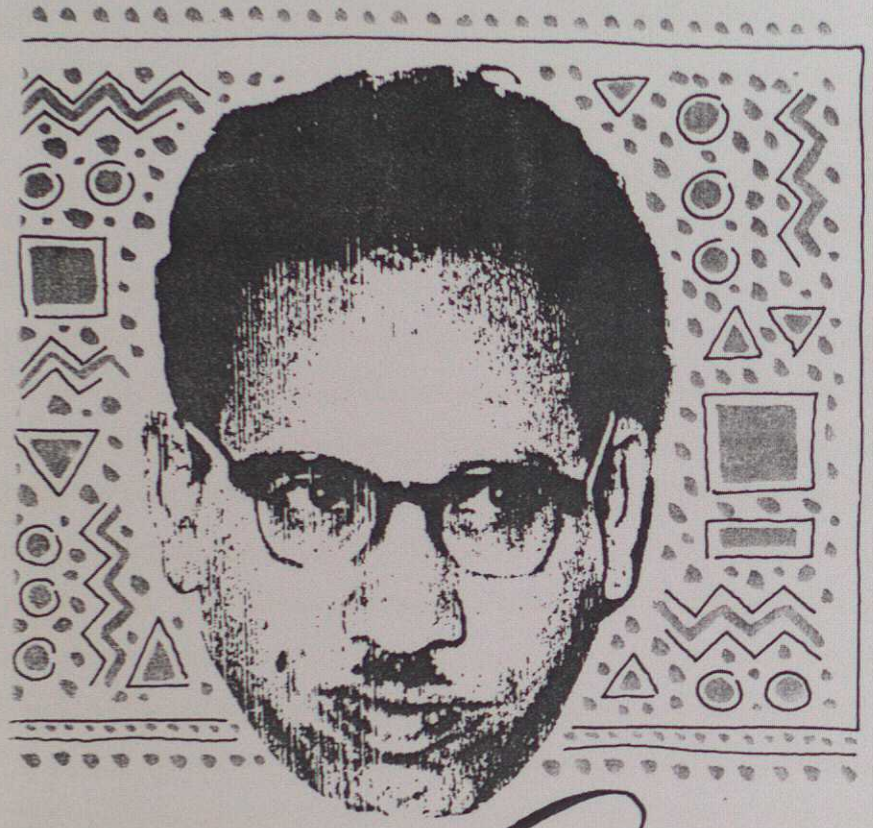
# الدكتور عبد العزيز المقالح



# علي أحمد باكثير.. رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر

دار الكلمة
صنعاء..

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

جميع حقوق الطبع محفوظة

دار الكلمة
صنعاء - شارع القصر الجمهوري
ص . ب ٢٣٠٣ - برقيا المقحفي

# تقديم

ولد فى أندونيسيا
ونشأ وتفتح وعيه الأدبى فى اليمن ( حضرموت ) .
وتعلم ، وكتب ، وتزوج وعاش ومات فى مصر .

بهذه الكلمات القليلة يمكن للمشتغلين فى حقل الأدب أن يوجزوا حياة الكاتب الكبير الأستاذ / على أحمد باكثير . وان يقرأوا من خلالها المعانى الحقيقية لاعماله الابداعية وأن يرصدوا كذلك رؤيته للحياة والناس وللتاريخ والعصر . فمن هذه الحلقات الثلاث تكونت خبرة حياته الخاصة وابعاد معاناته الذاتية . ومنها تكونت ملامح تجربته العامة . وبين وطن الميلاد ، ووطن الانتماء والوطن القومى . توزعت اهتماماته الإسلامية والتاريخية والقومية . وفى سياق دقيق تعايشت هذه الاهتمامات وشكلت ابداع صاحبها . وكانت فى الوقت ذاته السبب المباشر لحالات الحيرة والخوف والقلق ، تلك التى عانى منها طوال فترة بقائه فى مصر . وهى فترة امتدت من أوائل الثلاثينات إلى أواخر الستينات .

ولا تعنى هذه الاشارة الأخيرة ان حياته فى غير مصر كانت ستغدو خالية من قلق الابداع وحيرته ومن الخوف الذى يصاحب المبدعين فى كل مكان على هذا الكوكب الأرضى ، كما لا تعنى أنه لم يكن طوال هذه الفترة يعيش فى سلام مع نفسه ومع الآخرين ، فقد كان ـ كما يقول عن نفسه وكما يقول عنه رفاق مرحلته ـ أكثر الأدباء العرب تمتعا بالسكينة الداخلية والسلام النفسى . وكانت القاهرة ـ باعترافه هو ـ

أحنى عليه من وطن الميلاد ومن وطن النشأة ، ولم يخطر بذهنه يوما أن فى هذا العالم مكانا أرحب من مصر أو أوسع صدرا من القاهرة . صحيح أنه قد تعرض لاهمال قاس من النقاد ، لكن هل كان هو الأديب الكبير الوحيد فى مصر الذى تجاهله النقاد وحاولوا غمط جهده ؟ لقد عانى نجيب محفوظ ـ الأديب العربى الفائز أخيرا بجائزة نوبل ـ قدرا من ذلك التعتيم والإهمال ، وعلى مدى ربع قرن تقريبا ظل جهده الابداعى ـ باستثناء بعض الاستجابات النقدية السريعة والمحدودة ـ خارج عالم النقد الأدبى فى مصر . وعندما بدأ النقاد يهتمون به . كان معظم ذلك الاهتمام أقسى عليه من الاهمال ! ومن هنا فإن الكتّاب العظام لا وقت لديهم يضيعونه فى انتظار ما سوف يقوله عنهم هذا الناقد أو ذاك . إنهم يكتبون ويبدعون ويتركون للزمن وللقارئ الخلاّق حق التقدير وحق التقييم لاعمالهم الأدبية وما تطرحه من قيم فنية وما قد تحفل به من تعقيد واشكالات . وقد برهنت معظم الأعمال الأدبية والفنية الخالدة أن النقاد لم يكونوا هناك عندما تكرست أعمالا خالدة ، أو أنهم لم يجدوا ما يقولونه فى حضرة عالم الإبداع الحقيقى .

وفى هذا الشأن ، فإن أجيالا من شباب الأدباء فى اليمن كانوا يشعرون بشىء من الخجل والغيظ عندما يقرأون أو يسمعون أن أديبا عربيا كبيرا من بلادهم قد عانى قدرا من القسوة والاغتيال المعنوى ، ناسين أو متناسين أن بلادهم ـ عندما كانت شهرة باكثير تملأ الآفاق ـ قد كانت تفتقر إلى القارئ فضلا عن الكاتب . وكان الطغيان فى الشمال والاحتلال فى الجنوب يتربصان بكل موهبة . ولم يكن النظام الفردى البدائى فى شمال البلاد يكتفى بأن يقسو على الأدباء أو يغتالهم معنويا أو ينفيهم عن الوطن وإنما كان يفصل رؤوسهم عن أجسادهم ربما لكى يريحها من الإبداع أولا ، ومن الشعور بالإهمال ثانيا . ولهذا السبب وفى مناخ التنكيل الدموى والاجهاض المستمر لم يقدم كل أدباء اليمن فى شمال البلاد وجنوبها من الإنتاج المنشور قبل ثورتى سبتمبر وأكتوبر ـ نصف ما قدمه على أحمد باكثير الأديب اليمانى المقيم فى القاهرة ! !

إن هناك بونا شاسعا بلغ حد التناقض بين حياة الأديب اليمنى فى مسقط رأسه أو



موطن نشأته حيث الإيقاع التقليدى الرتيب ، وبين حياته فى قطر عربى يستقبل ايقاع الحركة الحضارية ويعطى للحظات التحول قيمتها . وفارق كبير بين الحرمان الساحق العقيم .. الحرمان من القدرة على التعبير والحرمان من اهتمام النقاد أو ملاحظاتهم . لقد كانت دور النشر ـ وهذا هو الأهم ـ جاهزة لطبع كل ما ينجزه باكثير من كتابات أيا كان موضوعها أو مستواها ، وقد استقبل المسرح كما استقبلت السينما بعض هذه الكتابات وأوصلتها إلى الجمهور العريض . وقامت الدولة فى مصر ممثلة فى شخص قائدها الراحل جمال عبد الناصر بمنحه أكبر جوائزها الأدبية ( جائزة الدولة التقديرية ) شأنه فى هذا شأن كبار الأدباء فى مصر الذين حصلوا على الجائزة التقديرية ، وفى مقدمتهم طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ وغيرهم ممن نالوا تقدير النظام الوطنى الديمقراطى الذى انجبته التحولات الثورية فى مصر بكل تناقضاتها .

وإذا كان باكثير نتيجة التعقيدات الحادة المرتبطة بأصداء الميلاد والنشأة ، قد بقى طوال سنين عديدة يعانى مما أسماه الأهمال ،فإن ذلك الاهمال لايكاد يقاس بالاهمال وبالاغتيال الحقيقى الذى عانى منه زملاؤه فى اليمن حيث الخيبة والانكسارات الداخلية ، وحيث اليأس المدمر الفاجع . وربما كان احساسه الحاد بالاضطهاد والاهمال وتأجّج الانفعالات وراء ذلك الكم الهائل من الإبداع . كما كان الشعور الخفى بأوجاع الغربة والحنين دافعا عميقا لمواجهة الاحساس المفعم بالملل . ويؤكد لنا باكثير فى المقابلة التى أجراها معه الشاعر المعروف الأستاذ فاروق شوشة فى تلفزيون الكويت عام ١٩٦٨ م وأعادت نشرها مجلة اليمن الجديد فى العدد الحادى عشر للسنة السابعة عشرة نوفمبر ١٩٨٨ م ، أنه يكتب لنفسه أولا ولشعبه وللأمة العربية ثانيا ، والكاتب الذى يضع نفسه طرفا فى استقبال مايبدع لابد أن يكون قد جعل من لغة الإبداع الفنى قوة تحرره من فيض الانفعال المكبوت وتبعده عن السقوط فى هاوية السأم واجترار الشعور بالتعاسة والكدر الروحى .

وبما أن الجزء الأكبر من الفقرات السابقة فى هذه المقدمة قد استغرقها الحديث عن القلق المبدع عند باكثير وعن الاحساس الحاد بالاهمال المتعمد ازاءه من جانب

النقاد ، فإن الأمر يقتضى اشارة سريعة هنا إلى واقع النقد الأدبى فى مصر خلال عقدى الخمسينات والستينات . وقد كان فى غالبيته نقدا أيديولوجيا يعكس الصراع الخفى أو المعلن بين مد اليسار وجزر اليمين. وكان على الأديب اللامنتمى أو الذى يرفض الانضواء تحت لواء هذا التيار أو ذاك أن ينتظر الناقد المحايد أو المستقل ، أو ذلك الذى يقبل التعامل مع الأثر الأدبى بمعزل عن صاحبه . وكان باكثير على خلاف مع اليسار وفى نفس الوقت كان لايثق باليمين ولا يرى فى فكره المتحجر التعبير الواعى عن روح العصر . وكانت النتيجة أن تجاهله التياران وضربا من حوله نطاقا من القمع الصامت . وعندما ظهر الفكر القومى وبدأت قضية هذا الفكر تتطابق تاريخياً وواقعيا مع أحلام الكاتب الكبير وطموحاته لم يتغير الحال كثيرا فقد كان اليسار المؤثر نقديا خارج دائرة الفكر القومى بمفهومه الذى كان سائدا يومئذ ، كما كان اليمين الرافض للفكر القومى يعانى من حالات التداعى والانكماش وفى الوقت ذاته لم يكن ليغفر لباكثير مثل هذا الموقف الذى عبر عنه فى حديثه مع الأستاذ فاروق شوشة : ( فى الواقع من الصعب أن أؤرخ لنفسى بنفسى ولكن اذكر أن الدافع الأول على الكتابة لايزال هو الدافع الأول ، والدافع الأول هو بلورة القومية العربية ، بلورة الإحساس بالوحدة العربية ، هذا الاحساس كان يتملكنى عندما كنت أقول الشعر ، مجرد الشعر ، وكان يتملكنى عندما بدأت فى كتابة المسرحية ، فمسرحية أخناتون ونفرتيتى ـ مثلا ـ هذا الموضوع الفرعونى الذى لايخيل لمن يسمع هذا الأسم أن له أى صلة بالقومية العربية إن هو هذا الموضوع إلاّ صرخة لتجميع العرب ، والمسرحية حتى المسرحية البعيدة الموضوع عن القومية العربية جعلتها إطارا للدعوة إلى القومية ) .

إذن ، لقد كانت مواقف باكثير ، كما كانت كتاباته القائمة على فلسفة التضحية الباهظة الثمن ، مسئولة عن الجحود والنكران اللذين عانى منهما وشكا من تأثيراتهما السلبية على مجمل انتاجه الأدبى وعلى انتاجه المسرحى بخاصة . ولعل أهم دلالة يمكن استكناهها فى هذا المجال أن لكل موقف ثمنا ، وأن ما نسميه بالنقد الأدبى ، قد كان ـ وربما مايزال ـ نقدا شخصيا يعكس الانتماءات الفكرية والمشاعر الذاتية



الداعية إلى الاغتراب والتشرذم . وهنا نستطيع أن نفهم ـ على سبيل المثال ـ ذلك الموقف الوسطى الذى خرج به فى « مصر الستينات » نقاد المسرح ومخرجوه عندما دعوا إلى ما أسموه بالتراث الحى ، وهو تعبير مرادف للتراث المعاصر ، وسوف نتبين أبعاد هذا الموقف من خلال رؤية نقدية للمخرج المسرحى المعروف الأستاذ نبيل الألفى فى مقال شديد الذكاء تحدث فيه عن مشاكل المسرح فى مصر وأفرد جانباً منه للحديث عن مأساة باكثير التى ارتبطت بمسرحيته « مأساة أوديب » .

ومما جاء فى تلك الرؤية النقدية ( وهناك حالة نستطيع أن نصفها تجاوزا بأنها حالة « باكثيرية » إذ تنطبق على موقف واضح للأستاذ على أحمد باكثير .. والأستاذ باكثير كاتب ذائع الصيت ، وألف للمسرح العربى أكثر من عشرين مسرحية ، وقدم له المسرح القومى مسرحيات « سر الحاكم » و « مسمار جحا » و « سر شهرزاد » .. إنه يقف فى الحقل الفنى متألما وغاضباً منذ أكثر من سبع سنوات ، لأن مسرحنا القومى لم يعد يقدم شيئا من انتاجه .. !

وأرى ـ والحديث مايزال للأستاذ نبيل الألفى ـ قبل إبداء رأيه فى هذه الحالة أن نلم إلمامة سريعة بمسرحية « مأساة أوديب » التى قدمها المؤلف للمسرح القومى منذ ثمانية أعوام تقريبا ، ومازال المسرح القومى يعترض على اخراجها .. ! . ويمضى الناقد المخرج أو المخرج الناقد فى تقييم المسرحية وكيف أن واقع المأساة فيها قد جاء وليداً للمخيله وللتدبير السابق إلى آخر الملاحظات التى تجمع بين الرفض والقبول ، بين الاستحسان والاستهجان ثم يصل إلى لكن !! ( ولكن المسرحية فى مجموعها تحمل قسمات فنية وإنسانية لها قوتها وجمالها ، ومثل تلك المآخذ الصغيرة التى يأخذها البعض لا تقلل أبدا من قيمتها ... بالإضافة إلى أن الأستاذ باكثير يستطيع أن يضيف بعض اللمسات الأخيرة إلى قطعته ليؤكد صلاحيتها للعرض ، وأظنه فعل ثم أعادها ثانية للمسرح القومى الذى يبدو أنه مازال معترضاً على إخراج المسرحية ... ، والواقع أن الأستاذ باكثير له بعض العذر فى موقفه ، لأن المسرح القومى يعرض فى كثير من الأحيان ماهو أدنى ( ! ) من مستوى إنتاجه !! كما أن له العذر أيضا ، لأن المسرح القومى لا يأخذ بنظام التراث الحى » بحيث يجد المؤلف

شيئا من العزاء فى إعادة تقديم إحدى مسرحياته بين الحين والحين ! ! . اننى أؤكد الإشارة إلى أهمية الأخذ بنظام التراث الحى أو « الريبرتوار » كما يسمونه أحيانا .... ثم هاهى ذى الحالة الباكثيرية يمكن أن تضيف سببا جديدا إلى القائمة السابقة ، فوقف الأستاذ باكثير قد يبدو واضحا وصارخا لأن الرجل يعبر عنه فى صراحه ولا يخفى مشاعره ، ولكن هناك آخرون لا يتكلمون ، وهم أيضا تنطبق عليهم هذه الحالة الباكثيرية .. ) .

كتب نبيل الألفى هذه الملاحظات الذكية والطريفة ونشرها فى العدد الثانى من مجلة ( المسرح ) الصادر فى فبراير ١٩٦٤ . وفكرة « التراث الحى » فى المسرح المعاصر ـ كما فهمتها ـ أن يكتفى المبدع فى ظروف الأهمال بكتابة عمل مسرحى يقدم له فى المسرح ثم يتكرر عرضه بين حين وآخر باعتباره تراثاً حيا يغنى عن الإبداع الجديد ، وهو كفيل بأن يحقق للمبدع حضوراً تراثيا يستعيض به عن الحضور المتجدد . ومثل هذا الحل قد يرضى الممثل والمخرج لكنه لا يمكن أن يرضى الكاتب المبدع الذى يظل يعانى من الظمأ إلى الجديد والاجد .

ولا يوازى كلمات الأستاذ نبيل الألفى فى حنانها وقسوتها على باكثير سوى كلمات الأديب الكبير الأستاذ يحيى حقى ، وهى الكلمات التى كتبها الأخير فى وداع الأستاذ باكثير تحت عنوان « رثاء رجل طيب » ! ! تقول بعض كلمات ذلك الرثاء : (إن كان بين معارفى رجل طيب فقد كان هو هو ، مبرأ من اللؤم والخسة والصغائر وتدبير الحساب والمقالب من وراء الظهور ، لا يتلوث لسانه بغيبة إنسان ، وكانت عينه باب قلبه المفتوح تسلك منها نظراتك إليه بلا مواربة أو خداع . وما رأيت أحدا مثله يعرف كيف يصدقك القول دون أن يجرحك ـ وكان يلتزم الصدق دائما . طيبة لم يكن يزلزلها أو يكربها أن يحسبها بعض الأذكياء مشتبهة بالسذاجة ، لا عن ترفع منها بل لأنها قانعة بذاتها ، القياس عندها إلى الضمير والنية لا إلى حساب الناس وما انصرفت عنه فى يوم إلاّ وأنا مرتد إلى افتقاده ، فمنذ كنت أدرك وأحس وأومن أن الإنسان مفطور على الطيبة ، والفضائل الكبرى هى التى تكون دائما موضع الامتحان الكبير ، لقاء الند بالند ، وهكذا كان شأنه ، مات وهو كسير القلب ،



محسورا ، ولكن ربه أكرمه بميتة سهلة ، بلا عذاب ، لم ينذره الأطباء بمرض خطير وأصبح ذات يوم يتحدث وهو فى فراشه إلى أهله ، يعاتبهم ويضاحكهم كالعهد به ، الغفلة هى خبزنا اليومى ـ ليس لدينا غيره ، لذيذ هو مع ذلك ، فما هى إلا لحظة حتى رأوه يميل برأسه وأسلم الروح ، تستطيع أن تقول إنه مات وابتسامة على فمه والحب فى قلبه ) .

كان الأستاذ يحى حقى قد نشر الرثاء بعد أيام من رحيل باكثير ، وفى جريدة التعاون المغمورة ، ثم عاد فأثبته فى القسم الثالث من كتابه ( عطر الأحباب ) الكتاب الذى تضمن دراسة موسعة عن نجيب محفوظ وعن أهم أعماله الروائية من وجهة نظر صاحب قنديل أم هاشم . ودراسات أقل توسعا عن روائيين آخرين . وما يلفت الانتباه فى ذلك الرثاء السهل ، ابتداء من العنوان حتى أخر سطر إن الكاتب الكبير قد تحدث عن باكثير كما لو كان يتحدث عن ساعى بريد لا عن أديب ذائع الصيت فهو من خلال كلمات الرثاء ، رجل طيب ، حسن الأخلاق ، محمود السيرة ، جَمّ الفضائل ، رصيده من الطيبة أكثر من رصيده الأدبى . ولو أن باكثير يرحمه الله قد عاد إلى الحياة وقرأ هذا الرثاء « السهل » لمات بالسكتة « الرثائية » فما هكذا يتحدث الأدباء عن زملائهم الراحلين ، وما هكذا يكون الانتصاف للأديب الكبير الذى ( مات وهو كسير القلب ، محسورا ) على حد تعبير يحى حقى نفسه ، هل يكفى ـ كما يقول أيضا ـ أن ربه أكرمه بميتة سهلة ، ليأتى رثاؤه هكذا سهلا ( ! ) .

ومع كل تحفظاتنا على الكلمات الطيبة التى نفح بها يحيى حقى زميله الراحل ، فقد كانت أفضل من الصمت الذى أحاط بغياب الأديب الكبير ، وأفضل ـ ولاشك ـ من النهش الذى تعرضت له بعض آثاره من قبل الذين رأوا فى غيابه حضورا لعبقرياتهم المطمورة . وما أصغر شأن الأديب الذى يظن أنه سيحتل مكان أديب آخر سواء فى حياته أو بعد مماته ، وفى الوقت ذاته ما أصغر شأن أدب يخلو ـ مهما كان حظه من الخصوبة والثراء ـ من النظرة الموضوعية . ولعل انتشار الجهل الثقافى والتخلف الاجتماعى فى الوطن العربى بأكمله قد عكس نفسه على مجمل الحياة

الأدبية ابداعا ونقدا . وساعد على شيوع حالات الاغتراب والتشرذم التى أشرنا إليها سابقا . والتخلف هو الذى هيأ المناخ للخصومات وتذبذب العلائق بين المبدعين .

وحتى لا يسئ قارئ ما تفسير الاشارات التى وردت فى هذا التقديم أو تلك التى قد ترد فى مواقع أخرى من هذا الكتاب حول التناقضات التى حكمت العلاقات بين المبدعين والنقاد من جهة . وبين المبدعين أنفسهم من جهة أخرى . وحتى لا يظن ظان أن الإشارة إلى محنة باكثير ضرب من محاولة فتح جراح تكفل الموت بابرائها وسارت عليها أعوام قاربت العشرين . فإن المسئولية الأخلاقية ـ قبل الأدبية ـ تقتضى استدعاء مثل تلك الاشارات . بل وتستدعى الوقوف طويلا أمام ظاهرة حملات الكراهية التى يشنها الأدباء بعضهم ضد بعض . وما يرافقها من اسفاف وما يترتب عليها من عزوف المواهب الأدبية الواعدة وانصرافها قبل أن تستقر على درب الابداع .

وأنتقل ـ بعد هذه الاستطرادات والتداعيات التى أعترف أنها طالت أكثر مما ينبغى ـ إلى الحديث عن الكتاب . عن هذه المحاولة التى تسعى إلى رسم الخطوط العريضة لمشروع نقدى لاحق ينهض بمسئولية التعريف بالكاتب الكبير على أحمد باكثير . ويتناول بالدراسة والتحليل آثاره الابداعية المتعددة الاشكال . من الشعر إلى الرواية إلى المسرحية مع ادراك عناصر الوحدة التى تجمع بينها برغم الفوارق الشكلية . وقد حاولت تقديم هذه الخطوط العريضة فى ثلاثة محاور هى :

- المحور الأول : ويقدم باكثير الشاعر . كما يراه المؤلف رائدا من رواد حركة الشعر الجديد ومؤسسا حقيقيا للصيغة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر . وهى الصيغة التى أصبحت ـ رضينا أم كرهنا ـ التعبير الأمثل عن روح العصر .
- المحور الثانى : ويتناول بعض النماذج الروائية للكاتب الكبير . وهى نماذج تنتمى إلى حقل الرواية التاريخية . وفيها نقرأ صورة الحاضر كما حفظته الصور المتبقية من ملامح الماضى .
- المحور الثالث : وقد حاول الاقتراب من العطاء المسرحى الضخم الذى خلفه



الأستاذ باكثير ، وبرغم تعدد مستويات هذا المحور ، فإن البحث قد تركز فيه حول هموم الإنسان العربى وتراجيديات الصراع العربى ـ الإسرائيلى .

وسوف يجد القارئ خارج هذه المحاور الثلاثة ملحقا يضم سبعة نماذج من التمثيليات النثرية والشعرية التى لم يسبق جمعها من المجلات والصحف أو نشرها فى كتاب . وآمل أن أكون بهذا الجهد المتواضع قد نهضت بمسئولية التعريف بالكاتب الكبير وإثارة الاهتمام بآثاره الجديرة بالبحث والدرس الجاد . كما آمل أن تكون هذه المحاولة دعوة إلى البدء فورا فى تأصيل فكره الاجتماعى والفنى .

والله ولى التوفيق .

الدكتور عبد العزيز المقالح
جامعة صنعاء - كلية الآداب

# تمهيد

## الخروج من اللوحة القاتمة

نحن لا نتعصب له إلا كما نتعصب لكل مبدع أصيل ، قد نتعاطف معه لأنه أديب يمنى مظلوم وهذا من حقنا ، ومن حقه علينا ولكننا قد لا ننصفه ونرد ظلامته بما سوف نكتب ، وهل يستطيع كل حملة الأقلام فى العالم أن ينصفوا أديبا واحدا مات مظلوما واختنق بدموع الابداع المهضوم وقضى نحبه بدخان الحصار المتصاعد من حريق القيم والمعانى النبيلة . لقد كانت وفاته فى نهاية عقد الستينات وبعد عامين من الهزيمة الجارحة نذيرا بنهاية عصر يقتل الأدباء بالاهمال المرير ومؤشرا لقرب ظهور عصر لايتردد عن قتل الأدباء بالرصاص المختلف الأحجام والأشكال . إنه على أحمد باكثير الكاتب والشاعر والروائى والمسرحى الذى لم يحتل بعد دوائر الضوء اللائقة بمكانته العظيمة ولم يعترف النقد الأدبى بعد بمواهبه وعطائه الأدبى الخلاق .

ومنذ فترة قرأ ناقد عربى معروف ومشهور كتابى ( قراءة فى أدب اليمن المعاصر ) وكتب عنه كلمات رقيقة طيبة أشكره عليها . ولم يغضبه من الكتاب إلا الصفحات التى تحدثت فيها عن باكثير وعن روايته الرائعة « الثائر الأحمر » وقد أعلن رأيه صريحا وواضحا ومن غير مامواربة أو التواء : « بعد ذلك سأقول لعبد العزيز المقالح دون أن أخشى على أننى من « مطرقة » يستعيرها من الذين يخافهم :

شكراً فقد فعلت خيرا كثيرا للأدب اليمنى الحديث شعرا ونثرا وقصصا ومسرحا ، وقد كنت أبا للأخيار حين انصفت كاتبا شابا أذهلنى عن وعيى رحيله

المفاجئ والمبكر هو محمد عبد الولى القصاص اليمنى الناقد البصر والبصيرة . ولكن هذا النموذج الفذ من الأحياء رغم موتهم يختلف تماما عن عبادة الموتى كما تتجلى فى مقالك عن الكاتب المسرحى الراحل على أحمد باكثير.. فباستثناء ترجمته لمسرحية شكسبير « ماكبث » على البحر المتدارك ، وتأليفه لمسرحية « أخناتون ونفرتيتى » على البحر نفسه وبالتالى فالقيمة الوزنية للشعر ، وحدة التفعيلة ـ هى الانجاز الرئيسى فى ذلك الوقت المبكر ـ ليس لباكثير مكانة متميزة وباقية فى المسرح ، بل يمكن الافصاح عن فكره المفرط فى السلفية رغم أنف « الثائر الأحمر » دون عناء . ( د . غالى شكرى : سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، ص ٢٢٩ .

هكذا وبجرة قلم عنيف اختفى على أحمد باكثير وبرغم أنف ترجمة « ماكبث » وتأليف أخناتون ونفرتيتى «وبالرغم من تحقيق أول إنجاز فى عالم الشعر» كما يقول الناقد الكبير . من خلال الالتفات إلى وحدة التفعيلة ـ بالرغم من ذلك كله فإن باكثير لم يكن جديرا بالدخول إلى كتابى المتواضع وبالتالى إلى أى كتاب آخر لماذا ؟ لأنه متهم بالسلفية ! ! أى سلفية وهل كل ماكتبه باكثير من شعر ونثر سلفى ؟ هل الستون كتابا التى خلفها ذلك الكاتب سلفية لا تستحق القراءة ولا تستحق البقاء أو الإشارة إليها فى كتاب ما ؟ إننى لا أسأل الناقد الكبير ولا أعاتبه ، وربما اعترفت له بشىء من الفضل ، فقد اعترف لباكثير ببعض الإنجازات فى مجال الأدب ، أما الآخرون ـ وما أكثرهم ـ فإنهم لايرون له أى فضل ولا يترددون عن إلغاء وجوده كإنسان وككاتب وهذه هى المحنة .

## أزمة أفراد .. أم أزمة أمة ؟

هل هو الإحساس الحاد بالقلق وعبث الوجود الأدبى ، والانطلاق من نزعة الاخفاق وضراوة الانتكاسة العربية الراهنة ؟ أم هو غياب التواشج العميق بين الأمس واليوم ، وبين اليوم والغد ، وغياب الحد الأدنى من عوامل التواصل بين أبناء الوطن الواحد واللغة الواحدة ؟ وهل هى الصورة الكلية الجوهرية للواقع العربى .. هذه الصورة الشوهاء الداكنة اللامتجانسة التى تكشف عنها بشكل



ملموس الحياة الأدبية الراهنة وتخلع عليها أخطر الدلالات ؟ وهل الكاتب العربى فى ثقافته وفى منهجه النقدى ، وفيما يأخذ من شؤون الأدب وفيما يدع ، هل هو الصورة الممزقة التى تعكس بدافع الأمانة الموضوعية وجه الوطن العربى الممزق بأنظمته المختلفة ، بأعلامه وشاراته العسكرية المتعددة الألوان وبشعاراته الراكضة عشوائياً إلى أواخر القرن وإلى بدايات القرون ! !

وهل هذه الأطروحات والدراسات النقدية الكثيرة تعكس اتجاهات الوعى بالجديد أم تعكس اتجاهات الوعى بالقديم ؟ أم إنها لا تعكس سوى المظاهر الزائفة لكل من الوعى بالجديد والقديم معا ؟ وهل انحطاط القيم مرحلة انزلاق مؤقتة حدثت وتحدث للأمم فى مفترق الطرق ثم تتبعها مرحلة الصمود والارتقاء ، أم إنها بداية النهاية إلى انحطاط لا يمكن تصور مداه ؟ ! .

إن التساؤلات يمكن أن تمضى إلى مالا نهاية والظواهر السلبية فى حياتنا الأدبية تكاد لاتحصى وهى تتحرك فى مجمل النشاط الأدبى ولعل النقد أكثر أبعاد الظواهر السلبية سخفا وتعبيرا عن انحطاط القيم ، فهو لا يخضع للتخصص ولا يرتقى إلى كونه شكلا مميزا من أشكال الوعى بالعمل الأدبى فضلا عن أنه النقد الوحيد المسموح به فى وطن غابت عنه ظلال الحرية وحلت محلها ظلال المشانق الجديدة ، وظلال السجون من كل الألوان . ومن الملاحظ أن اهمال كبار الأدباء يشتد ، وان النقد الجارح ينمو ويتكاثر فى الأقطار العربية التى تفقد أبسط مقومات الحرية الفكرية ، وهو ـ أى النقد الجارح ـ يأتى فى أغلب الحالات تعويضا عن فقدان حرية التعبير والخوف من نقد مظاهر الفساد العام ، وهو حين يتحول إلى مهاجمة أديب كبير يرضى نزعة الناقد المكبوتة فى مهاجمة الحكام الكبار . وهذه الحال ظاهرة متفشية فى معظم الأقطار العربية ومرتبطة بالخوف من السلطة . لا يستطيع ناقد جليل فى مصر ـ مثلا ـ أن ينقد أحد رجال القمة السياسية لما للأخير من نفوذ سياسى وسلطوى فيتجه إلى نقد طه حسين أو أحد رجال القمة الأدبية ولا يترك وسيلة من وسائل الذم ولا طريقة من طرق الازدراء إلا استخدمها فى التهوين والتقليل من رجل القمة الأدبية انتقاما من رجل القمة

السياسية . وقد يحدث العكس أحيانا فالناقد العربى ـ ينطلق من دافع غياب الحريات ـ قد يتوجه إلى الاشادة بأديب صغير ويرتفع به من الحضيض إلى القمة خوفا من بطش القمة السياسية ومحاولة لإرضاء ذوقها الفنى والأدبى .

إن تراجيديا التعويض عن المعارك السياسية والاجتماعية بمعارك فكرية وأدبية والتحرش بالقمم الأدبية والفكرية العالية فى محاولة للنزول بها إلى الحضيض انتقاماً من قمم سياسية يعجز الكتاب عن التصدى لها صراحة فى جو الارهاب والخوف، وكذلك محاولة الارتفاع بالأقزام إلى مراتب العالقة خدمة لميول فرد أو أفراد فى القمة أو القمم السياسية المختلفة هى تراجيديا تعويضية مريضة تساعد على إطالة زمن التخلف العربى . وتسعى إلى إهدار الطاقات الروحية والنفسية والعبث بالشعور القومى العارم الذى كان فى الخمسينات والستينات قد وصل إلى أوج صحوته وذروة نهوضه . وأعود مرة أخرى إلى التساؤل : هل كان ظهور هذه القبائلية والعشائرية النقدية التى تتذرع بالمناهج والمنطلقات المتعارضة ، هل كان ظهورها تعبيرا ثقافيا عن طبيعة المرحلة أم أنه ردود فعل خاطئة لمواقف انفعالية ؟ وهل كان التعصب المقيت للجديد أحسن حالا وأنقى لغة من التعصب المقيت للقديم ؟ وهل الكتابة بالأنياب والتى برع ويبرع فيها التقليديون ـ تختلف عن الكتابة بالأقلام كما تظهر عند بعض دعاة الجديد ؟ وهل سنستمر فى هذه الدوامة من الجعجعة التى تطحن الانفعالات وتجتر الأساليب السوقية المسطحة ؟ إن لغة النقد كلغة الشعر خالدة أو ينبغى أن تكون كذلك خالدة ، وهى إن لم تكن عملا فنيا إبداعيا فلا أقل من أن تكون ظلالا للعمل الفنى الإبداعى .

ونحن لا ندعو ـ ولا نظن أن أحدا قد يدعو ـ إلى أن تكون لغة النقد هادئة ناعمة ، لا تنفعل ولا تخدش حياء العمل الأدبى أو لا تحاول بمشرطها الحاد العنيف أن تشرح الأعمال الأدبية الرديئة أو تضع على المستوى النظرى والتطبيقى بعض الأعمال المحدودة والمتواضعة فى مكانها الطبيعى ، ولكننا نريد من الناقد أن يبرأ من التعصب للقبيلة المعاصرة براءته من التعصب للقبيلة القديمة وأن لا يكون ما يكتبه قدحا خالصا أو مدحا خالصا ، وأن لا يحكم على أدب أديب من نظرة



ومن قصيدة أو من رواية أو من مقال أو قصة ، فذلك مجرد تقليد لا طائل تحته لأساليب قديمة قيل إن الناقد القديم كان لا يتردد بموجبها عن إطلاق صفة « أشعر الناس » على شاعر متواضع يساعده الحظ على نظم بيت احتفالى يذهب فى الحياة مذهب الأمثال .

وقد اخترنا فى هذا البحث على أحمد باكثير لا لكى نؤكد من خلال الحديث عنه فساد الحياة الأدبية العربية ، ولا لكى نرسم ما على جسده الطيب من آثار أنياب القبلية النقدية بمناهجها ومنطلقاتها المختلفة فلم يكن على أحمد باكثير الضحية الوحيدة لهذه الأنياب ولا الضحية الوحيدة للإهمال والتجاهل ، فما أكثر الضحايا ـ وإنما ليكون هذا البحث بمثابة تحية من موطنه الأول تتقدم ذكراه الرابعة عشرة التى سوف تحل فى ديسمبر القادم .

ولد على أحمد باكثير عام ١٩١٠ م فى مدينة « سورا بايا » الأندونيسية لاب يمنى مهاجر ، وانتقل فى صباه إلى حضرموت موطن أبيه وأجداده لينشأ على تقاليدهم فى بيئة عربية خالصة ، ولكى يتعلم لغته القومية . وفى « سيوون » عاصمة الأقليم الحضرمى نشأ الصبى القادم من المهجر وتلقى ما يتلقاه أمثاله من علوم دينية ولغوية ، وتزوج مبكرا من قريبة له لم يدم زواجها طويلا إذ فارقها بعد أن رزق منها طفلة كان عمرها أقصر من عمر الزواج بين أبويها ، ثم تزوج من فتاة أحبها بقلبه وعقله وانجبت له طفلة أخرى ما أسرع ما رحلت مع أمها الحبيبة إلى عالم الخلود .

كان شابا فى العشرين من عمره عندما نزلت به هذه الكارثة ، فامتلأ قلبه بالأحزان وضاقت حضرموت بأشجانه وضاعف من تلك الأحزان والأشجان والخلافات الدينية والاجتماعية التى اكتوى بها موطنه الصغير ، وكان بعضها ينتقل إليه من المهاجر وبعضها ينحدر من التاريخ القريب ، بعد ظهور النزعات المذهبية والطائفية ، وبداية السقوط فى مزالق التعصب والتزمت . فلم يجد بدا من الهجرة مبتعدا عن بؤرة الفساد وموطن الألم متنقلا فى شرق أفريقيا بين الحبشة والصومال

حيث الجاليات اليمنية الكبيرة . ومن هناك اتجه إلى الحجاز .

كان قد بدأ محاولاته الشعرية الأولى فى حضرموت مع مطلع الشباب ، وقد لعبت الأسفار والقراءات المختلفة وحزنه العميق على زوجته دوراً كبيراً فى انضاج وعيه الشعرى ، لكنه الوعى بالأساليب التقليدية والأغراض المتداولة فى البيئات المحافظة . وفى مكة والمدينة القريبتين من مصر تمكن الشاعر الشاب من الاطلاع على أشكال من الشعر لم يعتدها ، وعلى أساليب لم يسمع عنها كالمسرح الشعرى الذى ظهر به أحمد شوقى ، وهى أساليب تخالف الشعر الغنائى ذى الصوت الواحد والتعبير الفنى المباشر وبدأ يجرب الكتابة المسرحية شعرا وكتب فى ذلك الوقت المبكر مسرحيته الشعرية الأولى « همام أو فى بلاد الأحقاف »، وبث فى مقاطعها أحزانه وهموم نفسه وأشار فيها إلى الانقسام الخطير الذى يهدد حضرموت الجزء الغالى من وطن الآباء والأجداد وقد أهدى محاولته الأولى إلى زوجته ذلك الملاك الذى رحل فى ريعان الشباب « إلى مصدر الوحى الأول إلى ملاكى الجميل الذى سبقنى إلى عالم الخلود ، وكلما ذكرته أوحى إلى[1] » .

ولم يكن تأثير شوقى ومسرحه الشعرى عند باكثير قاصرا على محاولات التجريب والتقليد ، وإنما اقتاده وشد مشاعره إلى القاهرة عاصمة العروبة الأولى . وهناك تفتح قلبه وذهنه على كل جديد فى الأدب . كان قد وصل إلى القاهرة عام ١٩٣٤ م وفى نفس العام التحق بكلية الأداب ـ قسم اللغة الإنجليزية . وقد كانت لغته العربية جيدة بدليل مسرحيته الأولى « همام أو فى بلاد الأحقاف » وبدليل كثير من القصائد التى نظمها قبل أن يصل إلى مصر وكان ذلك يؤهله للالتحاق بقسم اللغة العربية فى كلية الأداب ، إلا أنه آثر قسم اللغة الإنجليزية مع ماسوف يترتب عليه من جهد وعناء لتزداد معارفه بالآداب العالمية .

وتزداد معرفته وتتوطد بأنماط المسرح الحديث وأصوله ، إنه يعد نفسه ليكون أبرع كتّابه ، وقد اتضح نشاطه فى هذا المجال منذ كان طالبا فى الجامعة وبدأ

(١) على أحمد باكثير « همام أو فى بلاد الأحقاف » ص ٢ .



ترجمته الأدبية عن الأدب الإنجليزى، كما بدأ اختلاطه بالشعراء الذين كانوا يمثلون يومئذ الموجة الجديدة فى الشعر ، وكانت لهم مجلتهم الناشطة « أبولو » ويبدو أن دراسته للأدب الإنجليزى قد جعلته يتراجع عن الشعر إلا أن يكون مسرحا ، بل لقد صرفته عن كتابته إلا أن تكون مناسبة كما سيتضح ذلك فيما بعد .

وفى عام ١٩٣٩ وبعد أن أنهى باكثير دراسته فى كلية الأداب التحق بالمعهد العالى للتربية وتخرج منه عام ١٩٤٠ بإجازة علمية تؤهله للتدريس . وقد أمضى أربعة عشر عاما فى مهنة التعليم، سبعة أعوام أمضاها فى المنصورة والسبعة الأعوام الأخرى قضاها فى القاهرة . ولا ريب أن فترة المنصورة قد كانت أغنى وربما أسعد فترات حياته وأكثرها إنتاجا وتحصيلا . هكذا كان يتحدث عنها ويتذكرها كما يتذكر المسافر فى هجير الصحراء ظلال حديقة خضراء : فى المنصورة تعرف على عدد من الأدباء ، واستمتع بجمال المدينة الصغيرة وهدوئها الساحر ومن الشائع أن معظم شعراء مصر وأهم كتابها خرجوا من هذه المدينة أو من ضواحيها ومن حوارى قراها المتناثرة وسط الخضرة الجميلة . وكان باكثير قبل ذهابه إلى المنصورة بل قبل تخرجه من الجامعة قد كون صلات أدبية حميمة مع عدد من كبار الأدباء أو من الذين أصبحوا بعد ذلك كبارا أمثال نجيب محفوظ وعبد الحميد جوده السحار ، وعادل كامل صاحب روايتى « ملك من سفاع » « ومليم الأكبر » ومحمد عفيفى الكاتب والروائى الساخر وغيرهم .

وشاركهم فى إقامة دار النشر الخاصة بالجامعيين والتى أصبحت تحمل اسم مكتبة « مصر » وقد خففت إلى وقت متأخر من حدة الإهمال، والتجاهل التى عانى منها كثير من الكتاب فى مصر ، وعنها صدرت مؤلفات باكثير الأولى ضمن ما أصدرته هذه الدار فى بداية تكوينها والتى لم تكن قادرة على تقديم عائدات مجزية للمؤلفين الذين يتعاملون معها .

وفى المنصورة على قربها من القاهرة ابتعد باكثير عن الصراعات الدائرة بين الأدباء والمستأدبين ، حاول أن يعيش وحيدا أو كالوحيد يبدع فى صمت ، لا

يتحرش بأحد ولا يتحرش به أحد ، وعندما رجع إلى القاهرة لم يجد بدا من المشاركة فى الصراع ، ومن الانتماء إلى جماعة من هذه الجماعات التى يتصور الأديب أحيانا أن الاقتراب منها سوف يحميه ويرد عنه كيد خصوم الفن والأدب . كانت جماعة العقاد أو مايمكن أن تسمى بجماعة ذلك الكاتب العملاق ، هى الجماعة التى اختار الانخراط بين صفوفها ، وكانت هذه الجماعة خليطا من الاسلاميين والعروبيين والباحثين عن الشهرة خارج أى انتماء ، وكانت هموم باكثير منذ وطأت قدماه أرض مصر ، كانت تلك الهموم أكبر من مصر وأكبر من اليمن وأحيانا أكبر من الوطن العربى ، قد شغلته فى الأربعينات قضيتان باعدتا بينه وبين كثير من الأدباء فى مصر، وهما قضية بلاده اليمن التى لم يكن الأدباء فى مصر يعرفون أبجدياتها ، ثم قضية فلسطين التى لم تكن هى الأخرى تؤرق ضمير الكاتب العربى فى مصر قبل ٢٣ يوليو وقبل مجىء القائد العربى الملهم جمال عبد الناصر .

وقد كتب باكثير عن القضية الأولى شعراً كثيراً وشارك فى الدعوة إلى تحرير اليمن من الاحتلال والاستبداد ، واشتد فى التحريض على الحكام فى شمال اليمن الذين جعلوا من الاستقلال وصمة عار لا تقل إن لم تكن تزيد عن وصمة الاحتلال ، وعندما قتل الإمام يحيى استقبل نبأ مصرعه بأقصى معانى البهجة والأمل :

ملك يموت وأمة تحيا ... بشرى تكاد تكذب النعيا
ما كان أبعد أن نصدقها ... سبحان من أردى ومن أحيا

أما عن قضية فلسطين فقد كتب شعراً ومسرحاً ومن أهم مسرحياته عنها ، « شيلوك الجديد » ، « شعب الله المختار » ، « إله إسرائيل » ، وكانت قضية وحدة الأمة العربية من أهم قضاياه وإن كان فى الأيام الأخيرة قد أدرك أنها حلم بعيد المنال ، وقد وجد فى ثورة ٢٣ يوليو وفى كثير من الأحداث التى تعاقبت على الأمة العربية ما يبشر بقرب تحقيق ذلك الحلم ، وظل يتشبث بكل بارقة أمل تلوح على الأفق العربى



القائم ، حتى زيارة الشيشكلى إلى القاهرة لم تمر دون أن يرى من ورائها هدفا قوميا نافعا :

قل للعروبة لا خوف ولا حزن ... اليوم كفرّ عما ساءه الزمن
قد جاءكم بطل يسعى إلى بطل ... والمجد بالمجد موصول ومقترن

أنهى المرحلة الثانية من التدريس فى القاهرة وانضم إلى مصلحة الفنون بوزارة التربية والتعليم وساعده صديقه اللدود العقاد ليكون عضوا فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وطلب التفرغ من عمله بوزارة التربية ليقوم بكتابة أشهر وأوسع أعماله الفنية التاريخية « ملحمة عمر » ولعل التفرغ عن العمل قد سبب له الكثير من المضايقات مما جعله دائم القلق متفرغا للشكوى بدلا من التفرغ للإبداع والكتابة ، وكان بمثابة بداية محنته التى تتابعت وتعددت واسلمته بعد سنوات إلى التراب ..

## خواطر وذكريات :

رأيت باكثير لأول مرة فى عام ١٩٦٣ م عندما قمت بأول زيارة للمجلس الأعلى للفنون والآداب فى القاهرة ، وكان المجلس فى بداية انهياره . وكان مسرح التليفزيون يومئذ يعرض لباكثير مسرحية « جلفدان هانم » وكان باكثير مشغولا بالحديث عنها فلم يعجبنى لقاؤه الأول وترك فى نفسى انطباعا مشوشا ورأيته للمرة الثانية بعد عامين فى لقاء عابر ، وثم ثالث ـ لقاء فى قاعة الاتحاد الاشتراكى بعد النكسة وفى اجتماع يضم أدباء من آسيا وأفريقيا جاءوا لإدانة الاحتلال الإسرائيلى .. كان حزينا حتى العظم ومفجوعا حتى الصمت ، وشعرت يومئذ نحوه بعاطفة اشفاق واكبار ، وتكرر بيننا اللقاء وبعد ذلك دعانى ذات يوم من نفس عام النكسة إلى منزله ليحدثنى ـ كما وعد ـ عن همومه وعن ذكرياته « اليمنية والمصرية » ـ وذهبت فى الموعد المحدد لأجد عنده عدداً من الأدباء والشعراء الذين قرأت وتعرفت على بعضهم . وقد سجلت بعض خواطر عن ذلك اللقاء فى كراسة تحمل عنوان « يوميات طالب جامعى » وهذه سطور منها أنقلها مع بعض التصرف : لن أنسى هذا اليوم الكئيب إلى

الأبد ، هذا اليوم الذى جمعنى بأدباء كبار فيهم باكثير ، والسحار وعبد الحليم عبد الله والشاعر أحمد مخيمر وغيرهم كأنى اجتمعت بهم لكى أتعرف على الوجه الآخر للشهرة ، وقد تركزت أفكارى حول أحاديثهم التى تلتقى وتختلف ، وتقترب وتبتعد ، حول قضية واحدة هى الاضطهاد والشعور بالحرمان كان السحار أكثرهم إشراقا وبعدا عن الشكوى ، أما الأخرون فقد تحول حديثهم إلى بكاء عجائز ، وإلى شكاوى حادة من النشر ، ومن ظلم أجهزة التوصيل ، الإعلام ، التليفزيون ، الإذاعة ، المسرح ، الصحافة ، وكنت قبل ذلك اللقاء أعتقد ـ خطأ ـ أن المضطهد الوحيد بينهم هو على أحمد باكثير لأنه ليس من مصر ، ولأنه محروم من الوساطات والصداقات وإذا بى اكتشف أن مصر قد أعطت باكثير الكثير قياسا بالحرمان الذى يعانى منه المبدعون من أبناء ترابها .. لقد منحه الرئيس جمال عبد الناصر جائزة الدولة التقديرية ، وكانت بعض كتبه مقررة على طلبة الثانوية وهو تقدير لم يحظ به سوى القليل من أدباء مصر الكبار وفى مقدمتهم طه حسين والعقاد .

ماذا أسمع وماذا أرى ؟ لاأكاد أصدق أن هذا هو الوجه الآخر للأديب الذى يملأ الناس بالأمل ويدعوهم إلى الزهد بالحياة والابتعاد عن دنس الدنيا ، لكنها الحياة ، اللقمة ، الأولاد ، البيت ، الزوجة والمطالب اليومية التى لا تأكل شعرا ونثرا . كنت أتطلع نحوهم بإشفاق ورحمة واتفحص وجوههم ونظراتهم ، الابتسامات التى كانت ترتسم على شفاه بعضهم كانت خابية وفاترة ، ليس لها لون ولا ظلال ، هى إلى السخرية أقرب منها إلى الضحكة . وقف أحدهم ليغادر الجلسة مبكرا ، وكان قد همس فى أذن أقرب الجالسين إليه بصوت غير خفيض إنه ذاهب ليستقرض بعض النقود من صديق له يسكن بالقرب من المكان .. خرجت إلى الطريق ، وكأنى طالع من سرداب ضيق ليس فيه نسمة من الهواء ، أكاد اختنق وشعرت بأننى أريد أن استنشق كل مافى القاهرة من هواء لأطرد عن صدرى ماجثم عليه من كلمات وما اختزنه من أحزان أهل القلم ، هؤلاء الذين نتصفح كتاباتهم بإعجاب ونحدق فى صورهم المنشورة فى المجلات والصحف »[1] .

(١) « يوميات طالب جامعى » ، صفحات لم تنشر للمؤلف .



بقيت تلك الصورة عالقة فى نفسى وما تزال ، وقد حاول بعض المستأدبين وأحيانا بعض الأدباء أن يفسر أسباب الاضطهاد الذى لحق بتلك الفئة ويردها إلى مواقف سياسية وفكرية وإلى سيطرة بعض اليساريين على الصحف والمجلات وبعض أجهزة الثقافة لكنى عرفت فيما بعد أن اليساريين باستثناء بعض الأسماء اللامعة ـ يعانون من حالة اضطهاد مماثلة وشعورهم بالمرارة أكثر حدة وشكواهم من تسلط اليمين على أجهزة الثقافة تكاد تهز الفضاء ، إذن من هو المسئول ؟ إن إصبع الاتهام ـ فى يقينى تشير نحو غياب الديمقراطية الأدبية ، وما يصنعه التنافس من ظلم وما يتركه الصراع المريض فى الواقع الثقافى من تمزق ومن انفصام مباشر فى علاقات الأدباء .. وقد كان باكثير ضحية هذا التمزق ، ضحية عجزه عن التوفيق ـ بعروبته ـ بين اليمنية والمصرية فقد ضاع وجوده الأدبى بينهما ، فعندما يكون الحديث عن « المسرح فى مصر » لا يشار إليه من قريب أو بعيد ، وعندما يكون الحديث عن الأدب فى اليمن لا تخطر يمنيته على أذهان الدارسين ، وما أكثر الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية التى تجاهلته لهذا السبب وحده ، ليس غير . ولهذا السبب وحده لم يحضر جنازته سوى الحانوتى وعدد قليل من الأدباء المضطهدين الذين كانوا يدعون أنهم من أصدقائه ..

موقع الأدب
★ علي احمد باكثير ★
www.Dakatheer.com

# الفصل الأول

## باكثير وريادة التجديد الشعري

# الانقلاب الجذري في الشعر المعاصر

تقتضى الأمانة الموضوعية الإشارة فى مدخل هذا الجانب من الحديث عن باكثير الشاعر إلى أن باكثير رائد الجديد الشعرى ، قد اختفى وانكسرت صورته الثائرة المغامرة تحت ضربات الإحباط والقلق والتردد بين ماضى شعرى قائم فى النفوس ومألوف لها ومستقبل شعرى يتراءى له فى ظل عوامل اليأس وأكثر بعداً من نجوم السماء . ويمكن الإشارة فى هذا المدخل أيضاً إلى أن نجاح التجربة الشعرية الجديدة التى بدأها فى أواخر الثلاثينات بقدر ما عكست فى نفسه من الفخر والرضى قد عكست قدراً من الحزن والألم ، فهو لم يتابع التجربة إلى أن يتكامل وجودها ، ولم يشارك فى إغنائها واكتفى بوضع معالمها الأولى ثم انفصل عنها فى وقت مبكر وعاد إلى موقف مغاير ، هو إن لم يكن موقف الشاعر المتشدد فى المحافظة على القديم فهو ليس بحال موقف الشاعر الرائد المجدد .

## مرحلة الريادة الشعرية

ويمكن للدارس أن يقرأ فى شعر باكثير ملامح ثلاث مراحل عبرت عن ثلاثة مقومات جمالية وعكست ثقافة الشاعر وردود أفعال الواقع الذى ترجمت عنه وكانت تعبيراً عن ظواهره المتقدمة والمختلفة والمراحل الثلاث هى :

أولاً : مرحلة البدايات .

ثانياً : مرحلة جامعة القاهرة .



ثالثاً : مرحلة انكسار التجديد .

ولأن مرحلة البدايات غير ذات أهمية ولم تقدم من النتاج الشعرى شيئاً يذكر سوى مسرحية « همام أو فى بلاد الأحقاف » وهى مما قد نعرض له فى مجال المسرح فإننا سوف نتخطاها إلى المرحلة الثانية ، وهى مرحلة تتجلى فيها أهم ملامح التجديد عند باكثير ويظهر الأساس الأول الذى قامت عليه الحركة الشعرية الجديدة .. هذه الحركة الشامخة التى استقرت وأخذت مكانتها وصارت جزءاً من واقع حياتنا الثقافية والفنية .

كان باكثير قد وصل إلى القاهرة فى منتصف الثلاثينات ، وقاهرة الثلاثينات ـ كما يحدثنا التاريخ الأدبى لتلك الفترة ـ كانت تحاول أن تستشرف أكثر من أى عاصمة عربية أخرى آفاقاً جديدة للحياة وللآداب والفنون ، وكانت تسعى إلى امتلاك مفاتيح العصر من خلال أعنف الصراعات ، صراع من أجل إنهاء الاحتلال ، وصراع من أجل الدستور والحرية والبرلمان ، صراع ضد الملك والوزارة وصراع من أجل تطوير أشكال الأدب والثقافة وتطوير الفنون . لم يكن باكثير عندما دخل القاهرة مراهقاً فتبهره المظاهر أو تخدعه الأضواء ، كان صاحب قضية ، وهو لا ينسى أوضاع البلاد التى طاف بها والتى ينتمى إليها ، وهو لم يدخل القاهرة زائراً أو سائحاً ولكنه دخلها مسكونا بهاجس الثورة والتجديد ، كان موقفه قد تحدد مبكراً من قضايا التخلف الفكرى والاجتماعى ، فهو فى مقدمة مسرحيته أو بالأصح محاولته الأولى فى مجال المسرح الشعرى ( همام أوفى بلاد الأحقاف ) هو فى مقدمة هذه المسرحية يبشر بروح العصر الجديد وروح التفاعل مع الحياة الجديدة ، كما يدين بعنف وبفهم عال الصراعات الميتة القائمة على تقديس الأحساب والأنساب والتشيع للعائلات ، وقد أعرب عن ذلك الشعور قبل أن يدخل مصر ويقع تحت تأثير ما يصطرع فى جنباتها من مواقف وأفكار : «كلنا يعلم أن فى حضرموت بدعاً فى الدين يجب أن تنكر وتزال ما فى ذلك شك ، وأن فيها جهلاً يجب أن ينار بمصباح العلم مافى ذلك مرية ، وأن فيها جموداً يجب أن يدك صرحه ، وأن فيها امتيازات أدبية وحقوقية للعلويين ـ

ولغيرهم أيضاً يجب أن تبطل . وأن فيها عادات سيئة يجب أن تصلح . وأن فيها فوضى وقطعاً للسبل . وسفكاً للدماء من طبقة القبائل يجب أن يفكر فى إصلاحها ، والضرب على أيدى المفسدين . هذه أمور تراها العين ، وتسمعها الأذن ، وتلمسها اليد ، يجب على الشعب الحضرمى أن يتعاون على إصلاحها ، فإذا ما دعا إليه ، أو عمل عامل له فليس من العقل أن يتهم بأنه يبغض أهل البيت . فالمسألة مسألة وطن بائس يلزم إنقاذه وشعب مريض يجب علاجه ، وليست مسألة بغض قوم وحب آخرين »[1] .

قد يكون باكثير أخطأ التعبير أو أن التعبير هو الذى خانه عندما تحدث عن حضرموت وكأنها شعب مستقل أو شعب له كيانه المنفصل عن بقية اليمن . وقد يكون مفهوم الشعب يومئذ لايعنى سوى المنطقة الصغيرة من الوطن الكبير ، أما بقية ما حملته الفقرة من تحديد معالم الواقع فى ذلك الجزء ، فإن الوصف لا يخص حضرموت وحدها وإنما ينطبق على اليمن بكل أجزائه ، وقد ظلت تلك هى صورته منذ العشرينات وإلى أواخر الخمسينات ، بدع ومتاجرات باسم الدين ، جهل لا مثيل له ، امتيازات أدبية ومعنوية لبعض المواطنين على حساب البعض الآخر ، قبائل منفلتة وقطع للطرق وسفك للدماء وتمرد وفوضى متفق عليها من قبل السلطتين الشاطرتين لليمن ، سلطة الإمامة الجاهلة المستبدة وسلطة الاحتلال الدخيل البغيض .

كتب باكثير مسرحيته الأولى التى قدم لها بمثل هذه المقدمة الواعية التى تعتبر بياناً سياسياً عن تردى الأوضاع فى كل اليمن وليس فى حضرموت وحدها ، وحين كانت البدع والخرافات تغطى على أهداف التحرير وتمنع الرؤية الواضحة للعصر ، ولم تخل المقدمة من إشارات تهاجم تخلف الشعر وما يلقاه من عناكب القوافى والعاجزين عن التعامل مع عصرهم ، وكانت قراءاته المفاجئة لمسرح شوقى بداية الثورة على القصيدة الغنائية ذات الصوت المفرد ، وقد أجاد استيعاب الأسلوب

(١) همام أوفى بلاد الأحقاف : ص ٧ المقدمة » .



وأجاد التقليد فى « همام أوفى بلاد الأحقاف » لكن أخطر ما صنعه مسرح شوقى فى ذلك الشاب الحالم المتعطش إلى التغيير أن قاده إلى القاهرة وإلى كلية الآداب ، وإلى قسم اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص ، فلم يمض سوى وقت قصير على دخوله إلى مصر والتحاقه بكلية الآداب حتى وجد أن نظام القصيدة العربية هو الذى بحاجة إلى تغيير وليس موضوعها وحسب ، لقد أحدث مسرح شوقى أثراً كبيراً فى نفسه وهزه ـ كما يقول ـ من الأعماق ـ وأراه لأول مرة فى حياته كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع فى الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله ، لكن الدراسة فى الجامعة ودراسة الأدب الإنجليزى بخاصة ، قد غيرت نظرته لمفهوم الأدب كله ـ كما يقول أيضاً ـ وغيرت مجرى حياته الأدبية ، وتحولت أحلامه من البحث عن الشاعر الكبير فى نفسه إلى البحث عن المسرحى ثم الروائى أو القصصى الكبير .

لقد تغيرت المقاييس الأدبية فى نظر الطالب الجامعى القادم من جنوب الجزيرة العربية ، وصار الشعر الذى كان بسبب أثر ثقافته العربية فى مركز الصدارة من أنواع الأدب ، صار فى الدرجة الثانية أو الثالثة وفى الدرجة العاشرة من اهتمامه . بل لقد توقف عن نظمه حتى يتبين موقفه من هذه الأشكال التى تموج فى نفسه ، وحتى تستقر البلبلة التى أحدثها هذا الانفتاح المفاجئ على الآداب الأخرى . وفى الصفحات الأولى من كتابه ( فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ) يتوقف طويلاً ليروى للقارئ فى مجموعة من الخواطر والمعلومات قصة أول خروج على وحدة البيت فى القصيدة العربية واكتشافه لما يسمى بالشعر المرسل :

« كانت ثقافتى الأولى عربية خالصة وظلّت كذلك حتى حضرت إلى مصر ، فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزى لما بلغنى أنه غنى بالشعر الرفيع ، فقد كانت غايتى إذ ذاك بعد أن أصقل موهبة الشعر عندى وأعد نفسى لأكون شاعراً كبيراً ـ وعسى أن تفتح لى هذه الدراسة آفاقاً جديدة فى الشعر ـ فالتحقت بقسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وما أن سلخت عاماً فيها حتى

وجدتنى فى بلبلة نفسية من حيث نظرتى إلى الشعر الذى كنت أنظمه وأنشره فى الصحف ، فقد غيرت هذه الدراسة من نظرتى لمفهوم الأدب كله . فأخذت أعيد النظر فى المقاييس الأدبية التى كانت عندى من أثر ثقافتى العربية ، ويهمنى هنا أن أخص بالذكر ما يتعلق بالدراسة المسرحية فقد انجذب قلبى إليها أكثر من انجذابى إلى غيرها من فنون الأدب الأخرى كالقصة والأقصوصة والملاحم والشعر القصصى ، وكان يستهوينى بوجه أخص أعمال شكسبير ، ولعل مرجع ذلك ـ بالإضافة إلى مكانته المعروفة فى هذا الفن ـ أنه شاعر وأنا كنت إذ ذاك مازلت أعتبر الشعر ميدانى الأول ، فلا غرو أن أفُتن بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم الذى أحبه وهو الشعر وبين هذا الفن الجديد الذى بدأت اكتشف فى نفسى الاستجابة إليه وهو فن المسرحية .

وقد نتج عن هذه الأزمة النفسية التى عانيتها من جراء تغيير مقاييسى الأدبية ـ كما أشرت ـ أن انقطعت برهة عن نظم الشعر ، تمت فى خلالها تجربة جديدة بالنسبة إلى ثم تبين أنها جديدة بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربى الحديث وأعنى بها محاولة إيجاد الشعر المرسل فى اللغة العربية . واتفق فى ذلك الحين أن حدث حادث فى مقاعد الدرس كان له أثر كبير فى دفعى إلى التعجيل بهذه المحاولة ، وخلاصته أن أحد مدرسينا الإنجليز تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل وكيف أن اللغة الإنجليزية اختصت بالبراعة فيه والتفوق على سائر اللغات ، وكيف أن الفرنسيين حاولوا محاكاته فى لغتهم فكان نجاحهم محدوداً ، ثم قال : « من المؤكد أن لا وجود له فى لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح فيها » ، فاعترضت عليه قائلاً : « أما إنه لا وجود له فى أدبنا العربى فهذا صحيح لأن لكل أمة تقاليدها الفنية وكان من تقاليد الشعر العربى التزام القافية ، لكن ليس مايحول دون إيجاده فى اللغة العربية فهى لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر » ، فاكتفى بأن أعرض عنى . وشعرت عندئذٍ ، أنه على أن اتحدى هذا الزعم وأدحضه بالبرهان العلمى ، وانصرفت من الدرس وقد ملك على هذا التحدى كل أمرى ، فبدا إلىَّ أن خير ما أبدأ به فى هذا السبيل أن أترجم فصلاً من شكسبير



على هذه الطريقة فذلك أجدر أن ييسر لى هذه التجربة وأعون على النجاح فيها .

وأحب أن أذكركم هنا بين قوسين أنى قد سبق أن ترجمت له فصولاً من مسرحيته ( الليلة الثانية عشرة ) ولكن على طريقة الشعر المقفى المألوف ونشرت بعض ذلك فى مجلة الرسالة ( رسالة الزيات ) ، وهذا بالطبع يختلف عن المحاولة الجديدة التى بين يدى . وكنا فى تلك السنة ندرس مسرحية ( روميو وجوليت ) فلا غرو أن وقع اختيارى عليها ، فاخترت مشهداً من مشاهدها وبدأت أفكر فى ترجمته . فاتفق أن جاء الوزن فى بحر المتقارب ( فعولن فعولن فعولن فعول ) دون أن أعى ماينطوى عليه ذلك من الدلالة . ثم مضيت فى عملى مرسلاً نفسى على سجيتها فى اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان ، فاكتشفت بعد لأى أن البحور التى تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هى تلك التى تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز المتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التى تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل ، فإنها لا تصلح »[1] .

ذلك هو الاكتشاف الخطير والمثير الذى تسبب بعد عشرة أعوام فى إيجاد هذا المنحنى الشعرى الجديد الذى أحدث انقلاباً فى تاريخ القصيدة العربية ، ودفع بأهم المواهب الشعرية العربية المعاصرة إلى اختياره طريقاً حديثاً ومتميزاً وأصيلاً ومتفاعلاً مع الواقع العربى الجديد ومعبراً عنه غير منعزل أو سجين فى القوالب التاريخية الجامدة ، ولم تكن ثقافة باكثير التقليدية فى منأى عن هذا الاكتشاف المثير ، فقد أمدته معرفته العميقة بالشعر العربى وامتلاكه لخصائصه وأدواته الفنية امتلاك معرفة وممارسة ، أمدته بقدرة على التجاوز والتفكير فى إمكانيات الخروج على القافية أولاً ثم على وحدة البيت ثانياً .

وقد ظلت هذه التجربة أكثر من عشر سنوات موضع ريبة وخوف قبل أن تتحول إلى ثورة فى شكل الشعر العربى ، فلا أحد يستطيع أن يتصور شعراً يقوم على التفعيلة ولا على الشطر ولا يتصور إمكانية أن تكون القصيدة منفصلة عن

---

(١) ( فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ص ٨ ) .

الصورة التى تشكلت بها تراثياً وعلى مدى ستة عشر قرناً ، وقد أشار باكثير إلى هذه الحقيقة قائلاً : « ولكن هذا الشعر المرسل لم يُستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان إلا من قبل المرحوم الأستاذ عبد القادر المازنى الذى تفضل ـ رحمة الله ـ فكتب مقدمة للمسرحية ( أخناتون ونفرتيتى ) ، أشاد فيها بهذه التجربة فى الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية ، وكنت أظن أننى سأتابع كتابة المسرحيات بهذا الشعر غير أن تجاربى جعلتنى بعد ذلك أقطع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما إذا أرُيد بها أن تكون واقعية ، وأن الشعر لا ينبغى أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى أى الأوبرا »[1] .

وقبل الحديث عن الاستجابة المتأخرة لهذه التجربة فى مجال الكتابة الشعرية القائمة على التفعيلة والخارجة على وحدة البيت الشعرى كما كان عليه فى القصيدة التقليدية . قبل ذلك ، أرغب فى أن أستطرد بملاحظتين قصيرتين الملاحظة الأولى حول ما أورده باكثير من أن البحور التى تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هى تلك التى تكون من تفعيلة واحدة مكررة . والملاحظة الثانية حول ما ذهب إليه من أن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولا سيما إذا أريد بها أن تكون واقعية ، وعن الملاحظة الأولى فإن الأيام قد أثبتت خطأ ما ذهب إليه باكثير من أن بحور التفعلية المكررة هى الصالحة لكتابة القصيدة الجديدة ، وقد أيدته فى هذا الخطأ الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة التى تفسر كتابة هذا النوع من الشعر على ما تسميه بالبحور الصافية ، وقد استطاع الشعراء الشبان أن يؤكدوا من خلال الممارسة أن تفعيلات كل البحور ومجزوءاتها صالحة لكتابة الشعر الجديد ، وقد أثبت الشاعر أحمد دحبور فى ديوانه ( واحد وعشرون بحراً ) صدق المقولة الجديدة ـ كما أكدت قصائد أخرى جديدة من البحر الطويل ، وقصائد أخرى من البحور غير المتماثلة التفاعيل صدق المقولة الجديدة أيضاً . أما الملاحظة الثانية وهى حول ما ذهب إليه باكثير من أن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية فذلك صحيح وهو ما أثبتته التجارب المسرحية فى السنوات الأخيرة . وإذا كان الفن المسرحى ضرباً من

(١) نفس المصدر : ص ١٢ .



الإيهام فإن الافتعال الشعرى فى الحوار يكسر حدة هذا الإيهام ويجعل المشاهد يدرك من أول لحظة أن هذا الذى يراه على المسرح لا يمت بصلة إلى واقع الحياة ، فالناس لا يتحدثون شعراً ولا يجيدون استخدام الشعر بمثل هذه السهولة التى تحدث أمامه على المسرح .

## نازك الملائكة وشروط الريادة :

ونعتذر عن هذا الاستطراد لكى نعود إلى الموضوع الرئيسى فى هذا الجانب من البحث وهو ريادة باكثير لحركة الشعر الجديد وللانقلاب الجذرى الذى شهدته القصيدة العربية فى أواخر الأربعينات ، فقد أثار بوضعه أساساً جديداً لشكل القصيدة العربية الجديدة ردود أفعال متباينة وتأثيرات مختلفة ، وإن كانت الاستجابة قد جاءت متأخرة وبدأت من بغداد ثم امتدت الى بقية الأقطار العربية دون استثناء ، وقد اعترفت الشاعرة الكبيرة ، نازك الملائكة كما اعترف زميلها فى الريادة للجديد الشاعر الكبير بدر شاكر السياب بالأثر الذى تركته محاولات باكثير وبدوره الواضح على التجربة الشعرية الجديدة ، وإن كانت الشاعرة الكبيرة قد عادت فقصرت التأثير العام والشامل على دورها ودور زميلها السياب ، وهى لكى تحقق لنفسها ولزميلها هذا الدور تضع شروطاً أربعة ينبغى ـ كما تقول ـ أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة . والشروط الأربعة هى :

١ ـ أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزناً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

٢ ـ أن يقدم الشاعر قصيدته تلك ( أو قصائده ) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة واثقة ، شارحاً الأساس العروضى لما يدعو إليه .

٣ ـ أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً سواء أكان

ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار ـ ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها هذه الدعوة .

٤ ـ أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد ، وتكون الإستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله [١] .

ولن أتردد عن القول بأن هذه الشروط الأربعة لا تنطبق على أحد الرواد أو على من اصطلح على تسميتهم برواد القصيدة الجديدة الذين سبقوا السياب ونازك أمثال أبو حديد ولويس عوض ، كما تنطبق على الشاعر على أحمد باكثير . وبغض النظر عن الضجة والاستجابة الفورية ، وكتابة المقالات المؤيدة أو المستنكرة ، فإن تجربة باكثير رائدة ومثيرة بكل المقاييس وتحت كل الشروط وهى لم تكن قاصرة على قصيدة أو قصيدتين أو حتى على ديوان من الشعر يضم بعض القصائد ، وإنما هى تجربة كبيرة تتمثل فى عملين فنيين كبيرين أحدهما مترجم وهو « روميو وجوليت » والآخر عمل إبداعى وهو « أخناتون ونفرتيتى » وهما من حيث الحجم وكم الشعر يزيدان عن كل ما قدمه السياب ونازك من قصائد جديدة منذ بدأت ريادتهما فى سنة ( ١٩٤٧ م ) إلى أوائل الخمسينات .

ولم تتسم المحاولة عند باكثير بالوعى بأهمية الاستحداث وحسب وإنما اتسمت كذلك بالتحدى لمن يقول أن الشعر المنطلق من قيود القوالب القديمة للقصيدة العربية لا يكتب له النجاح . وفى مقدمة ترجمته لمسرحية « روميو وجوليت » يقول باكثير شارحاً الأساس العروضى الذى يدعو إليه : « والنَظْم الذى تراه فى هذا الكتاب هو مزيج من النَظْم المرسل المنطلق والنَظْم الحر ، فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لا يشابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحده وإنما الوحدة هى الجملة التامة المعنى التى قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها . هو ـ أعنى النَظْم ـ وكذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد ، ولست أقصد بهذا البيان التحديد الاصطلاحى لهذا الضرب

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ١٦



الجديد من النَظْم ، وإنما قصدى أن أعطى القارئ فكرة عامة عنه قد تساعده على تذوقه » [١] .

ماذا تعنى هذه المحاولة الواعية ، وهذا الاعتراف المسبق بضرورة الابتداع ، ثم هذه الأوصاف الثلاثة التى تبعت كلمة « نظم » ، وهى « مرسل » « ومنطلق » و « حر » ، هل ماتزال الأستاذة نازك الملائكة على إصرارها بالأسبقية وبأنها الرائدة الأولى ، أو إنها مع الشاعر بدر شاكر السياب أول رائدين فى هذا المضمار ؟ إن لنا مع الأستاذة الجليلة حديثاً آخر فى فصل قادم من هذا البحث سوف يتضمن بعض النصوص المختارة من مسرح باكثير الشعرى المترجم الذى استطاع باقتدار تام أن يجعله مختلفاً ومغايراً لمسرح شوقى الذى وصفه بأنه مجموعة من المقطوعات الشعرية المتنافرة النظام . وعلينا قبل ذلك أن نقرأ سطوراً أخرى من مقدمة مسرحية أخرى قال عنها نقاد الشعر بأنها من أنجح المحاولات التجديدية فى مجال الشعر الجديد أو الشعر الحر كما يحلو لبعضهم أن يسميه ، وهذه التسمية ـ كما لابد أن نتذكر ـ من التسميات التى أطلقها باكثير نفسه على محاولاته الشعرية ، والمسرحية المشار إليها هى « أخناتون ونفرتيتى » وقد ظهرت فى عام ( ١٩٤٠ ) ، وتقول مقدمتها الثانية : هذه مسرحية أخناتون ونفرتيتى أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاماً منذ عايشتها وكتبتها فى سنة ( ١٩٣٨ ) ، فأقدمها اليوم للقراء العرب كما خرجت للناس فى طبعتها الأولى سنة ( ١٩٤٠ ) أقدمها منتشياً مما أجد فى سطورها من أنفاس شبابى الأول ، ومغتبطاً لما أصبت من حظ عظيم . إذ صارت نقطة انقلاب فى تاريخ الشعر العربى الحديث كله . فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم فسميته أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق . تجربة انطلقت فى منيل الروضة على ضفاف نيل القاهرة . ثم ظهر صداها أول ما ظهر فى العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة أعوام ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد فى العالم العربى كله » [٢] .

(١) روميو وجوليت : المقدمة .

(٢) أخناتون ونفرتيتى : مقدمة الطبعة الثانية ص ٥ .

ولا يتسع المجال بعد كل هذا لإيراد سطور من مقدمة الأستاذ المازنى ـ رحمه الله ـ للطبعة الأولى من مسرحية (أخناتون ونفرتيتى) وهى مقدمة صادرة عن ناقد كبير له مكانته فى عالم الأدب العربى، وله رفيقان العقاد وشكرى فقد تلمس ثلاثتهم أساليب التجديد المختلفة وقرعوا أبواب الشرق والغرب بحثاً عن طرائق لتجديد الشكل دون جدوى ، إن المازنى يكاد يصرخ وهو يقدم للمسرحية أن هذا هو الأسلوب الذى ظللنا نبحث عنه ثم أدركه هذا الشاب اليمانى القادم من أرض « دمون » أرض أقدم أشكال التجديد . فى ـ تاريخ الشعر العربى القديم ـ :

تطاول الليل علينا دمون
دمون إنا معشر يمانون
وإننا لأهلنا محبون

أجل : لقد تطاول علينا ليل العصر الحديث ، ولكننا ما نزال لأهلنا محبين وبهم مشفقون ، إلا أننا نحب الحق ونكره التعصب ، وحبنا للجديد ضارب فى جذور التراث ومتغلغل فى أعماق العصور ..



## بالكثير والصيغة الجديدة لشعر عربي جديد

حقاً إن الجدل حول بعض القضايا المعلومة فى الأذهان المستقرة فى الواقع ، ومحاولة إثبات هذه القضايا أو تثبيتها بالجدل أو حتى بالمناقشة يشكل فى كثير من الأحيان نوعاً من الاستدراج الذكى لإثبات العكس . وفى رأيى إن كثرة الحديث عن الجديد والتجديد فى الشعر قد صار لكثرته واتساع دائرته يثير الملل ويبعث على السأم فضلاً عن كونه قد يعطى صورة زائفة عن زعزعة الجديد وعدم اسقراره ، مع أنه أصبح فى الفن الشعرى وفى تاريخ الشعر الحديث من الحقائق العلمية الثابتة ، شأن القطار ، والسيارة ، والطائرة ، وشأن كثير من المستحدثات التى لا يمكن إنكارها أو الاستغناء عنها .

ورحم الله الدكتور محمد النويهى فقد كان صادقاً وهو يتحدث ذات يوم عن الشعر الجديد إلى عدد من الشعراء الشبان الذين كان بعضهم يشير إلى وجود من يقاوم هذا الشكل من الشعر بعنف ، فقد قال ـ رحمه الله ـ لهؤلاء : « عليكم أن تكتبوا شعراً وأن يكون شعراً جديداً جيداً ، ولا تضيعوا جهودكم وطاقاتكم فى الرد على التهم التى قيلت والتى سوف تقال .. إنه شعر ، وسوف يفرض نفسه بنفسه . ربما كان فى البداية بحاجة ماسة إلى الدعاية المباشرة لكنه الآن كالنهر يجرى ولن يتوقف ، ولا يمكن لأية قوة مهما كانت أن تقف به عند حد . وعلى المبدعين أن يشتغلوا الشعر بدلاً عن الاشتغال بالنقد الأدبى ، وهذا هو الرد الموضوعى فى وجه الهذر وهو أيضاً الرد الحقيق لإثبات صدق ماذهب إليه من أن الشعر الجديد

محصلة طبيعية للتطور التاريخى والاجتماعى والثقافى فى المجتمع العربى ، ونحن لا نستطيع أن نفهم الشعر معزولاً عن بيئته وعصره ومعزولاً عن تجارب ومعارف هذا العصر ومشكلاته وإمكانياته المادية والثقافية »[1] .

وكم كان ذلك الحديث يبدو صحيحاً وصادقاً فى ظروفه ، وكم يبدو الآن عميقاً ومتألقاً ، بعد أن تكاثرت الكتابات عن الشعر الجديد ولم يتكاثر الإبداع فى هذا الشعر ، وواضح كل الوضوح أن هذه الإشارة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوعنا ، ببدايات تكوين الـ ر وبظهور أولى المحاولات الناجحة فى العصر الحديث لتغيير نظام القصيدة العربية بما يتلاءم مع روح العصر ومعارفه وايقاعات الحياة فيه من خلال بدايات باكثير المؤسس الأول لهذا اللون الجديد والمعاصر من الشعر . وإذا كنا فى الفصل السابق قد ألمحنا إلى ثلاث مراحل فى حياة باكثير الشعرية وهى مرحلة البدايات أو البواكير ، ومرحلة التجديد ثم مرحلة العودة إلى القديم ، وإذا كنا أيضاً قد ألغينا المرحلة الأولى لأنها لا تشكل سمة خاصة فى شعره أو فى الشعر العربى فإننا سنتوقف بادئ ذى بدء عند مرحلة التجديد وسوف نلاحظ أن باكثير يختلف فى نهجه الشعرى عن كثير من الشعراء الذين يبدأون مقلدين ثم يتغيرون ويندفعون نحو التجديد بمقتضى ما اكتسبوه من ثقافة شعرية متطورة وبفضل « ما امتلكوه من قدرة فى استخدام اللغة وفى التحكم فى الأداة الفنية وفى طليعة هؤلاء الشعراء عدد من شعراء النهضة الشعرية وفى مقدمتهم أحمد شوقى الذى كان آخر شعره أجود من بداياته وأكثر جدة ومثله كثير من شعراء الحركة الرومانتيكية الذين قادتهم ثقافتهم الحديثة وانفعالهم بالواقع الجديد إلى تجاوز المرحلة الكلاسيكية . باكثير وحده وعدد قليل من شعراء عصره كالعقاد مثلاً ، هم الذين خالفوا هذه القاعدة وسوف نرى أن باكثير بدا مجدداً وثائرا على الأوزان والقوافى وداعية مُنَظِراً ومبشراً إلى ما أسماه بالشعر المرسل ثم إذا به يعود على أعقابه شاعراً محافظاً ـ رغم أنفه ـ بعد أن قام بينه وبين نفسه من ناحية وبينه وبين الواقع المحيط به

(١) من يوميات طالب جامعى .



من ناحية أخرى صراع نفسى مرير . وقد نعود إلى مناقشة بعض أسباب التراجع فى الفصل التالى الخاص بالحديث عن القصيدة التقليدية المتطورة عند باكثير .

## نماذج شعرية جديدة

هل كتب باكثير القصيدة الجديدة ؟ وهل يرتقى به ما كتب فى هذا المجال من شعر البدايات المتجددة إلى مستوى الريادة الشعرية ؟ وهل أفاد الرواد المشاهير من النماذج التى أبدعها باكثير متلمساً ـ كما يقول ـ طريقاً جديداً للشعر فيه تحرر وانطلاق وقوة فى التعبير؟ قد يكون فى الفصل السابق من هذا البحث بعض الإجابة على هذه التساؤلات ، وقد يكون فى مقدور بعض النماذج التى كتبها تحت تأثير الشعور بضرورة التجديد مايحمل الإجابة التامة ، وهذا هو النموذج الأول ، ومكانه المشهد الخامس من مسرحية « روميو وجوليت » وهى المسرحية الأولى التى حاول بها أن يخرج على نظام القصيدة التقليدية وأن يضع نموذجاً معاصراً لترجمة المسرح الشعرى أو لكتابة المسرح بعامة . وفى النص التالى تتحدث جوليت إلى نفسها بعد أن بعثت بحاضنتها إلى الحبيب روميو :

**جوليت :**

دقت الساعة تسعاً إذ بعثت الحاضنة .
وعدتنى أنها ترجع لى فى نصف ساعة .
علها لم تلقه ، كلا فهذا لا يكون .
هى يارباه عرجاء ورسل الحب أحرى أن يكون .
هذه الأفكار ، إذ تسبق فى سرعة مسراها .
ضياء الشمس يجلو الطل عن أوجه آكام عوابس
ولهذا عُنيتْ فينوس أن تبعث بالحب ،
الحمامات السراع .
واستعار الطفل كوبيد من الريح جناحه .
هذه الشمس استوت فوق التلال .

وطوت فى سيرها اليومى ساعات ثلاثا .
منذ وليت ، ولما ترجعى ياحاضنة .
آه لو لامسها الحب ، وفى أعصابها وقد الفتوة ،
لجرت بارقة أسرع من ماض الرصاص .
ولكانت قذفتها كلماتى نحو من أهوى .
ونحوى كلماته ! .
واعذاب القلب من هذى العجائز .
يتماوتن ويدبن ثقالاً شاحبات كالرصاص .
ياإلهى ، أقبلت :
( تدخل الحاضنه وبطرس ) .
ماذا وراءك ؟
حدثنى بالله ياحاضنة ياشهد الفؤاد :
هل رأت عيناك روميو ! .
ارسلى عنك غلامك .
**الحاضنة** : انتظر ، بطرس ، بالباب .
( يخرج بطرس )
**جوليت** : دعينى أدر ياقرة عينى .
ويك ! ما بالك حزنى هكذا ؟ ماذا الذى بك ؟
لاتخافى أن تقولى ما كان ولو غير جميل .
حدثيه بابتهاج ، أن يكن لحنك حلوا .
فحرام أن تغنيه بوجه عابس مر كهذا .
**الحاضنة** : امهلينى إننى متعبة ، أواه ! كسر فى عظامى .
أه ، أكثر ما طوفت .
**جوليت** : أعطنى أنباءك امنحك عظامى .
حدثينى ياحياة الروح قولى لى ياخير الحواضن .



**الحاضنة** : يايسوع الطهر ، ماهذا العجل .
أو ما عندك من صبر جميل ؟
أو ما أبصرتنى مبهورة الأنفاس ألهث ؟
**جوليت** : أتقولين لنا مبهورة الأنفاس بينا .
تملكين النفس الكافى هذا .
لتقولى : « إننى مبهورة الأنفاس ؟ » .
ذلك القول الذى عنه اعتذارك .
لم يكن أطول من نفس اعتذارك .
اخبرينى : طيب أم سيئ هذا الخبر؟
اجملى لى الآن ولا ننتظر التفصيل حتى تسمحى به .
هدئى قلبى وقولى ، طيب أم سيئ هذا الخبر؟[1]

يتألف الحوار من مقاطع شعرية مكتملة الشروط ، وهى جميعاً من بحر « الرمل » وفى بعضها كلام مباشر بل كلام ساذج لكنه لا يعبر عن موهبة المترجم وعن عجزه ، وما يحسب له فى هذه المقاطع هو هذا النظام الشعرى الجديد ، هذا القالب الخارج على قواعد القصيدة العربية أو بالأصح على أهم قاعدتين من قواعدها ، وهما البيتية والقافية ، فقد تحول الشطران المتساويان المتشابهان إلى شطر واحد يطول ويقصر مع الدفقة الشعرية أو إنه ينتهى بنهاية المعنى واختلفت القافية تماماً إلا ما جاء منها صدفة أو عفو الخاطر . وإذا كنت قد ألمحت إلى البساطة فى هذا المقطع من الحوار وإن لم تكن من صنع باكثير فإن الكثير وربما كل شعر الرواد قد اتسم فى أول ظهوره بالبساطة والسذاجة ، وتبدو بعض قصائد الجديد أحياناً وليس فيها من الشعر سوى الوزن . وقد يكون هذا راجعاً لأسباب النشأة الجديدة ، فقد نشأ الشعر الجديد بسيطاً وساذجاً كما نشأ الشعر العربى فى بداية عهده كذلك ليس فيه غموض ولا عمق . وكما تطورت القصيدة العربية الأولى

(١) روميو وجوليت : ص ٩١ .

واستوعبت عبر أزمنة وعصور فكرة الزمن وفكرة الموت والحب والدين والفلسفة . وهكذا فقد كانت بداية الشعر الجديد بمثابة بداية تأسيس للشكل لا بداية تأسيس للشعر أو للغة الجديدة .

ولو انتزعنا الجزء الأول من الحوار الشعرى السالف الذكر وزعمنا أنها قصيدة جديدة لباكثير أو لغيره من الشعراء لما تردد النقاد فى اعتبارها كذلك قصيدة جديدة تعبر عن معاناة فتاة عاشقة تنتظر عودة رسولها القادم من الحبيب الهاجر ، وفى القصيدة تتوافر شروط التجديد كما حددتها الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة ، ولم ينقصها سوى الدعوة الرسمية لانتهاج هذا الاتجاه الشعرى الذى لا يمكن العثور عليه عن طريق الصدفة المحض وإنما هو وليد إحساس واع ومدروس فى سبيل إيجاد شكل شعرى أو نظام أو قالب يكون ظاهرة جادة جديدة يشكل ظهورها فى حد ذاته دعوة إلى المحاكاة والاستعمال . وإذا كان على أحمد باكثير قد هجر هذا القالب أو أنه لم يستمر فى الكتابة الشعرية على مثاله وعاد إلى أسلوب الشطرين فإن ذلك لاينفى صحة الاستحداث وصحة الريادة . كما أن للتراجع أسباباً وعدنا بأن نتناولها بقدر من التفصيل فى الفصل القادم .

وسوف يثبت هذا النص المنتزع من صفحات مسرحية ( روميو وجوليت ) أن باكثير ليس أقدم هؤلاء الذين كتبوا القصيدة الجديدة فى وقت مبكر وكانوا رواداً له فحسب ، وإنما سوف يثبت بالدليل الفنى أنه كان أنضج من كل النصوص الرائدة حتى من نصوص الأستاذة نازك وزميلها الأستاذ السياب ولا يتسع هذا البحث لإقامة مقارنة بين هذا النص وغيره من شعر باكثير والنصوص الأولى من شعر الرائدين نازك والسياب . وقد قرأت نصوصاً أخرى تجديدية لبديع حقى وللويس عوض ووجدت ـ فضلاً عن كونها متأخرة عن نصوص باكثير ـ لاتقف للمقارنة ولا تقوى عليها .

وأعود مرة أخرى إلى مسرحية ( روميو وجوليت ) لكى أختار من بين صفحاتها هذا المقطع القصير وهو من بحر « الرمل » أيضاً ، واجتزأته من حوار طويل يدور بين روميو والراهب :



**روميو** : عم صباحاً ياأبانا .

**لورنس** : بركات الله ربى .

أى صوت باكر الصبح يحيينى عذابا ؟
أى بابنى ؟
إن توديعك للمضجع فى وقت كهذا .
لدليل أن فى رأسك هما يتلعب .
فى جفون الشيخ للفكر رقيب .
يطرد النوم فلا يلقى إليها من سبيل .
والصبا الناعم والذهن الغريض .
حيثما حلا فللنوم به ملك عريض .
إن هماً لابد أقامك .
أو إذا سهمى لم يخطئ فروميو .
لم يبت ليلته فوق فراشه[1] .

لقد أدرك الراهبُ « لورانس » أن مجىء الفتى إليه مبكراً يخفى وراءه حكاية ، وكان الأمر كما أدرك فقد جاءه روميو لكى يقص عليه قصة حبه ويدعوه إلى عقد قرانه بجوليت ، وكان قد طلب إليه قبلاً أن يعقد قرانه على فتاة أخرى تدعى « روزالين » وكانت مفاجأة للراهب كيف تغير الشاب وكيف اختفى حبه القديم ، وهنا وفى هذا الفصل وربما فى المسرحية بأكملها يجد باكثير مناسبة لبعث هواه القديم يتذكر تجربته الأولى مع الزواج ثم تجربته مع الحب الحقيقى الذى اختفى باختفاء جوليت ، أما روميو « باكثير » فقد ظل بعدها يناجى النجوم ويستنطق الديار . إن ( روميو وجوليت ) رائعة شكسبير الفريدة ليست مجهولة من القارئ فقد أصبحت فى متناول أطفال المدارس فضلاً عن طلاب الجامعات ، وهى قصة حب المولود فى بيئة من الكراهية والحقد الأسرى المتبادل . وهذا العمل الأدبى

(١) روميو وجوليت : ص ٧٤ .

العالمى لم يكن بعيداً عن باكثير وعما كان لايزال يختلج فى صدره من الشعور بالحزن والمرارة لضياع حبيبته ، ولما كان يعانى من وطنه اليمن من أحقاد تعكس التخلف بأقسى معانيه والقبلية والعشائرية بأفظع أساليبها وتقاليدها ، ولا نستطيع فهم سر اختياره لقصة حب محبطة ومأساوية لينكب على ترجمتها ويودع الترجمة قطعاً من مشاعره ومن نفسه ، لا نستطيع فهم سر ذلك الاختيار ما لم نرجع إلى تاريخ حياته ونتبين أبعاد ما كان يعانى منه وما حملته نفسه الجريحة من الآلام والشجون .

ونعود مرة ثالثة وأخيرة إلى المسرحية لكى نختار مقطعاً آخر وهو هذه المرة من بحر « الرجز » لكى نثبت قدرة الشاعر على امتلاك ناصية التغيير نحو البحور الشعرية وتحويلها من الشطرين إلى شطر ، ومن الشعر الموزون المقفى ، إلى الشعر الموزون المرسل بلا قافية . والمقطع من المشهد الرابع ومن حديث أو حوار يدور بين الليدى كابيولت والحاضنة :

**ليدى كابيولت** : هيا اعملوا .. تحركوا .. .. تحركوا .
فالديك قد أسمعنا صيحته ،
وقرع الناقوس منذراً لنا بالساعة الثالثة . بالله إلا ماغيت بالرفاق ،
ولا تبالى فى سبيل طيبهأى لمن .
**الحاضنة** : يابطل التدبير والإدارة اذهب فاسترح فى مرقدك .
أنت لعمرى سوف تعتل غداً .
من طول ماسهرت فى هذا المساء[1] .

ربما كان من المناسب أن تكرر القول بأن هذا المقطع وبقية المقاطع السابقة ليس للشاعر فيها من نصيب سوى هذا القالب الأسلوبى الجديد فى الترجمة ، أما التجربة الإنسانية والدراما والصور الشعرية ، فهى من حق المؤلف الأول ، أى من حق شكسبير ، وقد راجعت الترجمة فى ضوء النص الأصلى ـ بالرغم من

(١) روميو وجوليت : ص ١٧٣ .



تغيره المستمر ـ فوجدت أن باكثير قد التزم جانب الدقة والأمانة فى نقل الأصل كما هو ، وقد ساعده الأسلوب الجديد ( المنطلق والمرسل ) على نجاح هذه الترجمة ، ولو أنه ـ كما يقول ـ قد استخدم الطريقة التقليدية فى النظم لما تحقق له كل هذا القدر من التوفيق ، ومن هنا انطلقت دعوته إلى الشعراء أن ينتهجوا هذا الاتجاه فى ترجماتهم الشعرية عن الآداب الأخرى حتى لايكرروا محاولة له سابقة وفاشلة حاول بها ترجمة « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير أيضاً على النمط المألوف الذى سلكه المرحوم شوقى بك فى مسرحياته الشعرية ونشرت نماذج منها فى مجلة « الرسالة » فكانت نتيجة هذه التجربة مقطوعات شعرية تألفها الأذن العربية ولكنها ضعيفة المت إلى روح الأصل ونفسه الخاص »[1] .

إن قضية الشعر الجديد منذ البداية لم تكن قضية وعى نظرى بقدر ما كانت قضية وعى تطبيقى جديد ومختلف لبنية شعرية جديدة ، جديدة فى الصيغة وجديدة فى الإحساس بالمكان والزمان مع الحرص على التواصل بأهم عناصر الموروث الشعرى وهو الوزن أو الإيقاع ، وقد نكون أدركنا من خلال القضيتين السابقتين كيفية تعامل الشاعر مع بحرين من بحور الشعر المعروفة وهما بحر « الرمل » وبحر « الرجز » ، وفيما يلى نص آخر وهو من البحر « الكامل » وهو يصف موقف « روميو » من اقتراح الراهب بأن يعتزل « جوليت » كعقوبة مخففة عن الموت :

أبتاه ! ماهذا بعطف إنه سوط العذاب :
الخلد والفردوس حيث تحل جوليت الحبيبة
فالكلب يمرح ها هنا ، والقط ، والفأر الصغير
جذلان فى الفردوس يقدر أن يراها
لكن روميو ـ ويحه ـ لا يستطيع !
حتى الفراش أعز من روميو وأجدر بالكرامة
يستطيع يلثم كفها العلوية البيضاء ، أو

(١) روميو وجوليت : المقدمة .

يدنو فيسرق من ثناياها مجاجات الخلود
ويلى على تلك الشفاه ، على طهارتها وعفتها
تذوب من الحياء إذا تلاقت ، إذ ترى
قبلات أنفسها من الإثم العظيم [1]

هل نجح باكثير فى خلق الصيغة الجديدة لشعر عربى جديد ؟ وهل استطاع فى هذه المرحلة ، من مراحل التجديد المتدرج أن يضع الأسس الأولى لقصيدة عربية جديدة ؟ هل يستحق أن يدعى برائد الجديد الشعرى ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بنعم سوف تحتاج إلى وقت أطول وإلى قراءة أعمق لشعره الذى من هذا النوع ، وحينئذ فقط سوف تزداد حقيقة جهد باكثير وضوحاً وسوف يتحدد موقفه الطليعى المتقدم بين رواد التجديد وأعلام الحداثة .

(١) روميو وجوليت ص ١٢٥



## ملامح رومانتيكية .. في شعر باكثير

بكل المعايير النقدية المعروفة ـ القديم منها والحديث ـ سيظل النظام التجديدى للقصيدة العربية ، وهو النظام الذى اهتدى إليه الشاعر على أحمد باكثير خطوة تاريخية رائدة تفتح الطريق أمام دعاة التجديد الشعرى بالرغم من أن باكثير نفسه قد تنكب عن استخدام نظام التفعلية فيما كتبه من شعر غير مترجم باستثناء مطولته الشهيرة ( إما نكون أولا نكون ) والتى كانت آخر ما كتب من شعر . وإذا كنا فى الصفحات الماضية من هذا البحث قد تناولنا باكثير الشاعر وتوقفنا طويلاً عند البواكير التجديدية الناجحة ، فإننا قبل أن نمضى فى عرض نماذج من أشعاره فى مختلف أنماطها ومستوياتها الفنية والمعنوية ـ فإننا لابد أن نتوقف بعض الشىء لنبحث عن الأسباب التى جعلته يعدل عن كتابة القصيدة الجديدة ، ليس ذلك وحسب بل وجعلته أحياناً يفرط فى المحافظة الشعرية والتزام ما يلزم وما لا يلزم من قواعد الشعر التقليدى وفى مقدمتها ما يسمى بالجزالة اللفظية .

وبما أننا نعترف مقدماً بصعوبة البحث والاستنتاج فى هذا المجال فإننا نعترف كذلك بأننا قد نجنح إلى الاقتراض والاستدلال بالموقف ، وأهم مايمكن إثباته أن انصراف باكثير أو عدوله عن الكتابة الشعرية الجديدة لا يعتبر رفضاً للتجربة أو تنكراً لها وقد رأينا فى مقدمته للطبعة الثانية من مسرحية ( أخناتون ونفرتيتى ) مدى اعتزازه وفرحته لانتصار التجربة وإقبال كبار الشعراء على الاستفادة منها . وفيما يلى نجمل الأسباب ، أو ما نراها كذلك أسباباً حالت بين باكثير وبين الاستمرار فى

تعميق سمات وخصائص جديدة للشعر العربى المعاصر .

**أولاً** ـ إن حالة الانصراف لم تكن ارتداداً وإنما هى انسجام مع فكرة مسبقة أكدها فى حديثه عن فن المسرحية من خلال تجاربه ، حين قال « ومعظم هذا الشعر الذى أشرنا إليه هو الشعر المرسل وهو شعر فيه تحرر وانطلاق وليس مقيداً بإسار القافية فهو أصلح للمسرحية إن كان لابد من استخدام الشعر فيها » . فالنظام الشعرى الجديد لم يكن يصلح فى رأيه سوى للكتابة المسرحية ، وقد وجد هذا الرأى تزكية من كثير من النقاد ومن بعض الشعراء كصلاح عبد الصبور . وهذا الرأى لاينفى دور باكثير فى الريادة وابتكار الصيغة الجديدة للشعر الجديد .

**ثانياً** : طبيعة باكثير وتكوين شخصيته الرافضة للمغامرة والثورة على المألوف وبصريح العبارة تكوينه المتنازع بين السلفية الأدبية والثورة على المألوف والجامد . وقد انتصر الجانب الهادئ منه والمحافظ على الجانب الهادم والمحطم والمغامر والثائر .

**ثالثاً** : التوقف عن كتابة الشعر بعد الانبهار الذى احدثه الاتصال المفاجئ بالأدب الإنجليزى والاطلاع على مفاهيم وخصائص جديدة للشعر جعلته يتجه إلى المسرح وإلى الكتابة النثرية . وما ظهر له بعد ذلك من شعر . فهو شعر مناسبات ، وشعر المناسبات لا خصائص له ولا فن .

**رابعاً** : تأثير العقاد فقد جمعت بين الرجلين صداقة غير متكافئة ، ظن باكثير أنها قد تحميه من خصومه فكانت سبباً فى زيادة عدد الخصوم ، وظن أنها سوف تفتح الطريق أمامه نحو الجديد فكانت سبباً فى تماديه فى القديم ومحافاته لكل جديد . وقد أفاد العقاد رحمه الله من هذه الصداقة غير المتكافئة وفرض على باكثير مذهبه الفنى والفكرى ، وصيره فى فترة من الفترات تابعاً مخلصاً وصدى لايردد سوى صوت الأستاذ ولايتحرك إلا فى أجوائه ، وقد يكون هذا العامل من أهم العوامل التى دفعت باكثير إلى تجاهل ثورته الشعرية وإغفال الانقلاب الذى أحدثه فى بنية الشعر المعاصر ، لاسيما بعد شيوع هذه الثورة وانتصارها الرائع على أيدى عشرات الشعراء الموهوبين من مختلف الأقطار العربية . وهذا العامل يفسر



كون باكثير لم يكتب شعراً جديداً إلا بعد وفاة العقاد بثلاثة أعوام تقريباً لأنه يعرف كراهية العقاد لهذا النوع من الشعر ويعرف فى ذات الوقت مدى تطاوله على الشعراء الجدد ، ولو عاش العقاد إلى مابعد كتابة باكثير لقصيدته ( نكون أو لا نكون ) لصرخ فى وجهه قائلاً : « ماهذا ياكثير؟ ! » فقد كانت تلك هى الجملة المكرورة التى يرتكز من حولها الحوار الغاضب بين الرجلين ، ويروى أصدقاء باكثير أنه كان يرددها أو يعيدها على مسامعهم فى غيظٍ شديد ، فلم يكن باكثير من القصر إلى الحد الذى يجعل منه المرحوم العقاد تكتة فى منزله أو فى مكاتب المجلس الأعلى للآداب والفنون .

تلك هى الأسباب أو بعض مايمكن أن تكون أسباباً دفعت بالشاعر المجدد على أحمد باكثير إلى هجر التجديد والشعر معاً ، وقد تكون البواعث الخارجية أكثر من البواعث الداخلية لاسيما حين نتذكر ظروفه المعاشيه وشعوره الحاد بالقلق والغربة . لقد كان شديد الإيمان بالعروبة شديد الإيمان بأن كل قطر يتكلم العربية هو وطن لكل عربى لكن الآخرين وفيهم أدباء مرموقون وكتّاب صحافة على درجة من الشهرة لم تكن فى نفوسهم ذرة من العروبة أو الرغبة فى تجاوز نطاق الإقليمية الضيقة ، وكان التيار الإسلامى وبالتحديد« الإخوان المسلمون » قبل ثورة ٢٣ يوليو ـ هم أكثر الفئات فى مصر شعوراً بالرابطة القومية الناتجة عن قوى الرباط الدينى ، ومن هنا تأكدت اختياراته الروحية وتعاظم اندفاعه إلى بلورة شخصية الكاتب الإسلامى ، وإن كان شعوره العربى لم يضعف ، ومن الإسلام والعروبة معاً تكونت القاعدة الأساسية والمحور الذى أقام عليه كل أعماله الأدبية .

هل يلام باكثير وهذه ظروفه الاجتماعية والنفسية على كونه لم يتابع مسار التجديد الشعرى وعلى كونه لم يسهم فى بلورة البديل المعاصر لشكل القصيدة العربية بعد الجهد والعناء وبعد عثوره على صيغة جديدة للشكل المقترح ؟ وهل يلام وهو الشاب الرومانتيكى المغترب إذا كان قد أفنى جانباً من شبابه المتمرد فى البحث عن مناطق جديدة غير مسكونة فى الشعر العربى ، ثم عاد مسرعاً لكى يطوف فى البقاع الشعرية القديمة والمألوفة متنقلاً فى براريها ومستخدماً نفس اللغة

ونفس التعابير ومردداً نفس الأنظام ؟ ! لقد هجر الشعر وألقى نفسه يسير فى طريق النثر ، وحين تواتيه الرغبة إلى كتابة الشعر تعبيراً عن مناسبة قومية أو وطنية وحينما يقع تحت وطأة عاطفة معينة فإن تعبيره يتشكل وفقاً للمناسبة ويأتى انعكاساً لثقافة سابقة ، ثقافة تقليدية كان الشاعر قد أجادها وبرع فى امتلاك عناصرها .

ولعل أهم ماتنطوى عليه مقولته الرائعة ( نكون أو لا نكون ) والتى كتبها غداة الهزيمة وبعد ثلث قرن من محاولاته التجديدية وقبل عامين من رحيله ـ لعل أهم ماتنطوى عليه من دلالات هو التعبير عن استمرارية النزوع نحو التجدد بالرغم من كل عوامل الإحباط البائسة العاثرة فضلاً عن أنها قد أفصحت عن هويته العربية وحددت موقفه تجاه هزيمة يونيو ( ١٩٦٧ م ) ، وتجاه العدو الإسرائيلى بالقبول بالهزيمة قبول بفناء الأمة العربية والتصالح مع إسرائيل يساوى استسلام هذه الأمة واندثارها وتبدأ القصيدة هكذا بنداء صارخ حزين :

إما نكون أبداً
أو لا نكون أبداً
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

وقد استقبلها الشعب العربى فى مصر أروع استقبال ، وقام بعض الفنانين بتلحين وغناء أجزاء منها . وكان تلفزيون القاهرة وإذاعة القاهرة يرددان القصيدة كاملة فى أعقاب الهزيمة حفاظاً على الروح المعنوية للشعب من التمزق وفى محاولة لتبديد روح التخاذل والشعور بمرارة الإنكسار والتحذير من وضع النعامة المعروف ، وهو وضع يأباه كل إنسان شريف وعاقل :

غداً بنى قومى وما أدنى غداً
إما نكون أبداً
أو لا نكون أبداً
إما نكون أمة من أعظم الأمم



ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذى نريده لا
ولا يقال للذى نأبى نعم
تدفعنا الهمم
لقمم بعد قمم
أو يابنى قومى نصير قصة عن العدم
تحكى كما تحكى أساطير ارم
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

ويصل الإيقاع الشعرى فى بعض المقاطع الاستفزازية إلى درجة البكاء ، ويشعر القارئ أنه لا يردد شعراً بل نشيجاً تحريضياً يرسم طريق الخلاص لأمة هالكة أو كالهالكة إن لم تبادر وبأقصى ماتمتلك من التماسك والوحدة فى مواجهة العدو الذى وضع فيه الغرب كل قوته ، وكل إمكانيته العلمية الحديثة لكسر عملية النمو فى واقع أمة ذات حضارة وذات مكانة جغرافية فريدة :

قد وضع الصبح لذى عينين
لم يبق من شك ولا من مين
أين الخلاص أين أين ؟
لم يبق بين بين
إما نحوز الغايتين
أو نخسر الكرامتين
إما نكون أبداً
أو لا نكون أبداً
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

ومما يؤكد أن الشعراء هم فى أحايين كثيرة صوت أمتهم المعبر عن أحلامها ومصالحها ، وأنهم أقدر أبنائها على إدراك همومها والنفاذ من الخاص إلى العام ومن الحاضر إلى المستقبل هذا المقطع المتحدى من نفس القصيدة :

لا صلح ياقومى وإن طال المدى
وإن أغار خصمنا وأنجدا
وإن بغى وإن طغى وإن عدى
وروع القدس وهذا المسجدا
وشاد فى مكانه هيكله الممردا
وشرد الألوف من ديارهم وطردا
وذبح الأطفال والنساء والشيوخ ركعاً وسُجدا
يلتمس العدو صلحنا سدى
لا لن يكون سيدا
ولن يكون اعبدا
إما نكون أبداً أو لا نكون أبدا

لن أتساءل : أين تقف هذه القصيدة من تجربة الشعر الجديد ؟ ولن أعود إلى تكرار التساؤلات السابقة عن الأسباب التى جعلت باكثير ينصرف عن ممارسة الشعر الجديد وهو ـ فضلاً عن ريادته يمتلك معه هذه القدرة الفائقة ، فقد حاولت فى الصفحات السابقة أن أقترب من الإجابة آخذاً فى الاعتبار صلابة القديم الأدبى الذى لا يريد أن يموت ، وحذر الجديد الأدبى الذى لا يستطيع أن يولد .

إذا كان باكثير فى مرحلة دراسته الجامعية وفى فترة قصيرة نسبياً ( بين ٣٤ ـ ١٩٣٩ ) قد حاول ونجح فى أن يضع الأسس الأولى لنظرية عامة فى الكتابة الشعرية الجديدة ، فإنه فى أثناء تلك الفترة وفى مناخ الانفعال الجديد الشعرى قد كتب مجموعة من القصائد الرومانتيكية ذات التطور الفنى المحدد ، كما فى قصيدته



المسماة ( أمس واليوم ) والتى يتذكر فيها زوجته الحبيبة وذلك الحلم الجميل الذى ظل يرافقه فى حياته الجديدة ويعيش معه فى مصر لا يبرحه ، والقصيدة واحدة من عدد من القصائد المنشورة فى مجلة ( أبولو ) الناطقة باسم شعراء الحداثة الذين حاولوا منذ مطلع الثلاثينات تجاوز المعايير الفنية الثابتة للقصيدة العربية :

الأمس

ياحبيبى برد العقد ولم يبرد على الرشف صداى
وانقضى أو أوشك الليل ولما اقضى من فيك منا

* * *

اه ما أحلاك فى قلبى وعينى وذراعى ولسانى
ليتنى أفنى بعينيك فأحيا فى نعيم غير فانِ

* * *

لو عبرنا الدهر ضماً واعتناقاً لا أرى يشفى غليلى
ياحياتى ساعة تعدل منك الدهر ليست بالقليل

* * *

أنت دنياى ودينى ومعادى وضلالى وهداى
ليت شعرى عنك ياروحى أنفسى أنت أم أنت سواى

* * *

ياحياة الروح هل صاغك ربى من فؤادى وهواه ؟
أم برانى الجسد الهامد من أودع لى فيك الحياة ؟

* * *

ذاك أو هذا فأنا مهجة واحدة فى جسدين
فإذا نحن اعتنقنا فصلٍ ضم لله اليدين

اليوم

وانطوى العهد وأردت لأشق عائشاً فى نصف روح
ليته نصف سليم غير ممنى باشتات الجروح
فلأمت بعدك كى ألقاك فى دار اليقين[1]

عندما كتب باكثير هذه القصيدة لم يكن قد مضى عليه وقت طويل فى مصر ، كان قد أمضى عامه الأول فقط . ومع ذلك فقد أجاد التقاط نغمة التحديث وتمكن من أن يضع نفسه فى مكانها من الحياة الشعرية وأن يدرك أبعاد ما يحيط به من واقع أدبى جديد . وإن لنشر قصيدته هذه فى مجلة ( أبولو ) دلالة خاصة فقد كانت المجلة تحرص أن لا تنشر سوى قصائد تتميز برؤية فنية جديدة . وهكذا نرى كيف استطاع ذلك الشاعر الذى اعتاد على نظم الموضوعات القديمة المطروقة أن يزج بنفسه فى شهور قليلة فى دائرة الأدباء الجدد الذين كانوا يشكلون المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب ، ومع الشعراء الرومانتيكيين تدرج بسرعة البرق . ولعلنا نلمس فى القصيدة التالية بصمات البنية الجديدة واضحة المعالم ونلمس فيها كذلك بداية نزعة رومانتيكية لم تكن فى شعره القديم الشعر القائم على المنطق العقلى والملاحظات المباشرة .

أين تلك القوالب شبه المحفوظة من هذا الخيال المبتكر واللغة الموحية ؟ وأين ذلك التطواف الخارجى فى الأشياء وفى الناس من هذا الاقتراب الحميم من الشعر ومن الذات ؟ ألم يشعر بالوحدة المؤلمة وباليأس المرير سوى فى غرفته المصرية ؟ إنها الرومانتيكية النقيض للكلاسيكية ، وإنها بداية التمرد الباحث عن شعر جديد :

فى غرفة واجمة قفرة ... ليست بها بارقة للمنى
هادئة لا عن طمأنينة ... ساكنة مثل سكون الفنا
النور فى أرجائها حائر ... يصيح من يأس أقبرى هنا ؟ !
ولا جواب غير خمس بها ... ويبك ياابن الشمس أين السنا ؟

(١) مجلة أبولو : ديسمبر ١٩٣٤ .



لا ذنب للنور ولا غيره ... فى غرفة خالية من « أنا »

* * *

ياليت لليأس سبيلا إلى ... قلبى فأحيا بفؤاد خلى
واعجبا من أأستنجد الـ ... ـيأس كأنى لم يمت مأملى
ما أنا فيه اليأس لو لم أكن ... عن راحة اليأس فى معزل
مصيبتى هذا الشعور الذى ... يربط ماضى بمستقبلى
ما الذى أنسانى اسمى فلا ... أذكر مسمى خالداً أم على

جميل هذا الذهول الشعرى الذى خفف من حدة الذهول من الواقع وأجمل من هذا الاحساس العميق الذى يربط الآنف بالغد والماضى بالمستقبل كما أن المعنى البعيد لهذه الأبيات أهم وأعمق من المعنى المباشر وهذا التساؤل الحائر يجعلنا نعتقد أن الاسم الحقيقى لباكثير عندما كتب قصيدته هذه لم يكن علياً ولا خالداً وإنما هو الشاعر اللا واعى والذى اقترب من مرحلة إبعاد التعابير عن مدلولاتها المباشرة واستطاع أن يملأها بحالات شعورية تشف عن واقع الشاعر بما لم يكن فى مقدورها أن تفعل لو أن باكثير أو بالأصح فكر باكثير وعقله هو الذى كتبها وحاول أن يصف فيها غربته وبكاءه وتحسره أو يصور معنى حيرته وضياعه ..

الشاعر الرومانتيكى لا يولد فى الصحراء وهو لا ينقل أحاسيسه ومشاعره من الكتب القديمة والقصائد القديمة ، إنه يولد فى زحام الحياة وفى زحام الإحساس بالغربة والوحدة والفراغ والشعر ـ أى الشعر فى أحسن الأحوال وفى أسوء الأحوال لغة ومناخ وإحساس بإيقاع العصر . وإذا ما توافرت الموهبة وتوافر المناخ ظهر الشعر وأزهرت أغصانه ، فقد توافرت لباكثير فى مصر بيئة جديدة ومناخ شعرى يعبر عن إرهاص مسبق لمظاهر التحول والتحديث ، ولو أنه قد بقى أسير الجزيرة العربية يتنقل بين مضاربها ( المعاصرة ) لما خرجت قصائده عن تلك النماذج القديمة من شعره الذى يتسم بنوع من الخطابية المنبرية ، والذى يخلو من تلك التساؤلات القلقة التى تحمل عبء الإنسان وتحاول أن تضفى قدراً من النور فى وجه العتمة التى تكتنف جوانب من حياة الإنسان العربى المعاصر .

# باكثير : وشعر مابعد الانكسار

أكبر الظن أن باكثير – بعد أن اختار المسرح وسيلة للإبداع وللكتابة ، وبعد أن تبين له أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح – قد هجر الشعر وأن الشعر قد هجره بعد ذلك ولم يعد أحدهما يقترب من الآخر ، إلا لماماً فى المناسبات التى تتطلب كلاماً منظوماً يعبر فيه الشاعر أو بالأصح الناظم عن المناسبة دون انفعال عميق ودون احتفال بالشعر وبالمساحة التى تفصل بينه وبين النثر .

وليس الحديث هنا عن الشعر بصيغته الجديدة وإنما هو عن الشعر نفسه بغض النظر عن أى قالب يتخذه أو يظهره فيه ، وقد لاحظنا فى آخر الفصل السابق كيف كتب باكثير شعراً جيداً وجديداً فى القالب القديم ، وقصيدة ( بين غرفة الشاعر ) مثال طيب للشعر العذب المثير بالرغم من نظام البيتية الذى تمت كتابتها فى إطاره . ويبدو أن باكثير بعد أن اقترب من أبواب مدينة الشعر ، وبعد أن ابتكر للشعر قالباً جديداً أدار ظهره لكل أشكال الشعر وقرر أن يخلع ثياب الشاعر وأن يرتدى ثياب المسرحى ، وربما يكون قد أدرك بحس الفنان وحدسه العميق أن الشعر لم يعد صوت العصر ، وأن الشك يتزايد فى مستقبله وأن المسرح هو فن العصر العربى الوحيد . وقد بدأ جسد الشعر يتقلص لا لعيب فيه ، بقدر ما كان صدر المسرح يتسع لكونه التعبير الحديث عن روح العصر وترجمة لإيقاعه الجماهيرى المتعدد الأصوات المتنوع الحوار .

لقد ذهب إلى القاهرة واتجه إلى دراسة الأدب الإنجليزى لما بلغه – كما يقول – أنه غنى بالشعر الرفيع . ولأنه يعد نفسه ليكون شاعراً كبيراً فكيف ارتضى المسرح



بديلاً عن الشعر؟ هل كانت دراسة الأدب الإنجليزى والشعر الإنجليزى كافية لانقاذه من أسر عبقرية الشعراء العرب العظام فى القديم والحديث ، أم أن استقراره فى ربوع مصر قد جعله يعى البطء فى إيقاع الأشكال الأدبية المألوفة كما جعله يلتقط بدهشة وانبهار وايقاع أنواعاً جديدة من الأدب ليس للعرب بها سابق صلة كالمسرح والرواية ، وفى ظل الدهشة والانبهار نسى الشعر أو حاول أن يتناساه ويتناسى أنه قد كان شاعراً ، كما نسى حلمه القديم فى أن يكون شاعراً كبيراً .

وفى ضوء هذا الواقع الجديد اتجه باكثير نحو المسرح والرواية ، وكلاهما نوع جديد من الأدب ، ولشدة حرصه على امتلاك كامل أدوات هذين النوعين الأدبيين الجديدين خرج من مناخ الشعر ونسى كثيراً من الطقوس المؤدية إليه . وإن كان قد ظل يعود إليه كلما دعت إلى ذلك مناسبة أو كلما تذكر أنه كان شاعراً ، ومن أصداء المناسبات الدينية والقومية والإنسانية تكوَّن شعر ما بعد الانكسار ، وهو يتألف من مجموعة قصائد تتطابق مع تلك المناسبات أكثر مما تتطابق مع الشعر .

ومابين أيدينا من شعر هذه المناسبات لا يحمل تاريخ نظمه لكن بعضه هو المرتبط بالمناسبات الكبيرة ولا يجد الدارس أية صعوبة فى تحديد الفترة التى قيل فيها ، ومن قصائد المناسبات الكبيرة تلك القصيدة الصارخة التى استقبل بها الشاعر ثورة اليمنيين على الإمام يحى فى فبراير ( ١٩٤٨ ) . وقبل الحديث عن القصيدة أو إيراد جانب منها تجدر الإشارة إلى موقف باكثير من نظام الإمامة فى شمال الوطن ومن الإمام يحى بخاصة ، فقد كان ينظر إليه وإلى نظام حكمه المتخلف باشمئزاز ، وقد تضاعف اشمئزازه بعد أن انتقل من « سيؤن إلى عدن » وحاول أن يقوم بزيارة إلى صنعاء المدينة التاريخية التى ألهبت خيال الشعراء لكنه فوجئ – وهو اليمنى – بأنه قد يكون من السهل عليه أن يذهب إلى القمر ويزور معالم المريخ من أن يزور العاصمة التاريخية لبلاده ، فكل من يخرج من « يمن الإمام » مشبوه ، وكل من يدخل إليها مشبوه . وفى عدن رأى باكثير نماذج بائسة من المؤمنين الذين يتحكم فيهم أمير المؤمنين يحى ابن حميد الدين ، وفى أثيوبيا

والصومال وفى أقطار أخرى من شرق أفريقيا رأى نفس الوجوه الحزينة البائسة للمؤمنين الذين يسحقهم الرعب . وبعد أن ذهب إلى الحجاز ومكث فى الطائف حاول التسلل إلى شمال بلاده دون جدوى .

وقد حدثنى باكثير مطولاً فى أحد اللقاءات عن صلته بالثوار اليمنيين وعن نشيد « تحيا اليمن » الذى كتبه فى منتصف الأربعينات ومنه :

هذى شعوب الأرض قد صحت ... ونحن فى نوم عميق
غايات سيرها توضحت ... ولم يلح لنا الطريق
غايات سيرها توضحت ... ولم يلح لنا الطريق
إلى م نحيا كالرقيق ... نرسف فى القيد الوثيق
إلى م نحيا كالرقيق ... ان لم نحطمه فمن ؟
تحيا اليمن ... تحيا اليمن

( قال باكثير أنه كتب هذه الأنشودة وعينه على شمال اليمن حيث الأبواب مغلقة والشعب محاصر أو سجين . وقال أن صلته بالأحرار اليمنيين قد ظلت قوية ومتينة إلى مابعد قيام الحركة التى أطاحت بالإمام يحيى ، وأنه قبل التعاون مع الأستاذ الزبيرى بعد انتقاله من باكستان ورفض التعاون مع قادة الرابطة ، وكان يرى أن الحل يأتى من الشمال من تحرير صنعاء العاصمة التاريخية وقد صدقت نبوءته وخابت كثير من النبوآت التى رأت البداية ستكون من الجنوب نظراً لتطور أساليب الحياة وقيام بعض المدارس . وتحدث أنها قد ربطته علاقة صداقة حميمة بالمحامى محمد على لقمان وبجله الشاعر على محمد لقمان . وأنه قد عاش فى منزل الأخير فى عدن فترة غير قصيرة كتب خلالها قصائد مديح فى آل لقمان إلا أنه منذ البداية كان ينظر إلى اليمن كوحدة جغرافية لا يمكن تفتيتها أو تجزئة دولتها . وكان إيمانه بالوحدة اليمنية منذ وقت مبكر منطلقاً من الوحدة العربية فالوحدة الإسلامية )[1] .

(١) من مذكرات طالب جامعى



اذن فقد كان باكثير منذ مطلع الثلاثينات يرى أن اليمن لن تكون على مستوى أرقى وقوة أعظم إلا إذا تخلصت من حكم الإمام وقضت على سياسة الجمود والإنغلاق . وكان يحلم بأن ماحدث فى ( فبراير ٤٨ ) من إغتيال للإمام يحى ، ومن إقامة دولة دستورية تؤمن بحق الشعب فى حكم نفسه واختيار حاكميه هى بداية ذلك التغيير المتوقع فضلاً عن كونها سوف تضع الإنسان المضطهد فى اليمن فى مركزه الصحيح من العصر ، ومن أنها تبشر بحركة تحررية واسعة لليمن بأكملها ، وهذا هو سر التفاؤل الذى تطفح به القصيدة التى استقبل بها حركة فبراير وعنوانها « أمة تبعث » وهل ثورة اليمن إلا بداية يقظة عربية شاملة !! .

ملك يموت وأمة تحيا ... بشرى تكاد تكذب النعيا
ما كان أبعد أن نصدقها ... سبحان من أردى ومن أحيا
اليوم تبعث أمة أنف ... تبنى ليعرب قبة عليا
موؤدة تحت الثرى زمنا ... سبحان مخرجها إلى الدنيا
شعب نضا الأكفان عنه وقد ... بليت فأهداها إلى يحيى
أهداه أثمن ما حوت يده ... هل كان يملك غيرها شيّا ؟

* * *

قد رمى يحيى فأقصده ... هيهات تخطئ كفه الرميا
كم لاح فى الرؤيا يقول له : ... الشعب أجدر منك بالرعيا
أنت امرؤ فإن فدعه يعش ... لتعيش فى أجياله حيا
فمضى يكذبها فما لبثت ... أن صيرته وملكه رؤيا

* * *

يا أيها الشعب الطليق ، أتى ... عهد الحياة فأحسن اللقيا
جد الرفاق وخلفوك مدى ... متطاولاً المدى طيّا
أنت ابن من شادوا حضارتنا ... من قبل أن نتلقن الوحيا
هيا البدار إلى الفخار فقد ... نادى المنادى من عل : هيا

لا عذر بعد اليوم إن ونيت  منك الخطى أو قصّرت سعيا
الآمر الناهى قضى ومضى  وملكت أنت الأمر والنهيا[1]

وبما أن الحركة قد انتكست وذهبت السيوف «الإمامية» بأشجع أبطالها وأبرزهم ، فقد تركت الانتكاسة حسرة عميقة فى قلب الشاعر ، وتسرب اليأس إلى نفسه وأدرك أنه لا خلاص لليمن من براثن الطغيان . ويمكن اعتبار ما حدث فى صنعاء من انتكاسة فاجعة النقطة الجوهرية للتحول فى حياة باكثير ، والسبب فى إقناعه باستكمال الانتماء الوظيفى إلى أرض مصر واعتبارها وطن الحياة والممات ، وقد ترك هذا القرار أثراً واضحاً فى حياته اليومية وفى نوع كتاباته وفى شكل صداقاته . وقد كان أثر الانتكاسة التى منيت بها بلاده وما اختزنه من تراكمات نفسية صدمة قاسية لم يبرأ منها إلا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو العظيمة ، وما خلقته فى نفوس المناضلين العرب فى مختلف الأقطار من أمل التغير وتجاوز أسباب العجز وعوامل التخلف .

وما أكثر القصائد التى كتبها باكثير من وحى ثورة يوليو وما كان أكثر تفاؤله بما سوف تقوم به هذه الثورة على الصعيدين العربى والعالمى . وقد جعله التفاؤل والاعجاب معاً فى بعض المواقف يستعيد شاعريته المنسية . ومن بين القصائد الصارخة فى التأييد تلك التى يقول فيها :

حىّ جمهورية كالشمس ، بل أسنى وأبهر
ولدتها ثورة مثل الندى .. بل هى أطهر
قادها جيش كحد السيف ، بل أمضى وأظهر
حاطه بالنصر والتأييد شعب ليس يقهر
قاوم البغى قديماً ، وعلى القيد تكبر
هو للشعب وبالشعب من الشعب مؤمر
عهده من سنّة «الصديق» لا سنّة «قيصر»

(١) هلال ناجى : شعراء اليمن المعاصرون : ص ٢٢٩ .



يخدم الشعب ويعليه ويدعو «الله أكبر»

ومن مناخ ثورة يوليو مع بقايا مناخ حركة ٤٨ فى اليمن تنطلق تلك القصيدة التى استقبل بها صديقه الثائر الجزائرى الفضيل الورتلانى أحد العرب المشاركين فى ثورة اليمن والمحترقين بنار انتكاساتها الفاجعة ، فقد ظل الورتلانى مشرداً شأنه شأن زميله الشهيد الزبيرى فقد انقذتهما من الموت المحتم معجزة وبقيا مشردين إلى أن قامت ثورة يوليو وسقط عرش الخيانة فى القاهرة ، ووجدا أبواب مصر مفتوحة لهما . وعندما التقى باكثير بصديقه الورتلانى حياه بهذه القصيدة :

أفضيل ، هذى مصر تحتفل  بلقاك ، فانعم أيها البطل
أنظر تجد مصرا محررة  مذ تم فيها الحادث الجلل
بعثت إليك لكى تراك وقد  نلت المنى وتحقق الأمل
وانجاب عنها البغى وانفسحت  للمكرمات أمامها السبل
غادرتها والظلم مكتهل  وقدمتها والعدل مقتبل
الجيش حررها وطهرها  والشعب حول الجيش ينتصل
حدثٌ به عزت أو غربها  وطن (الكتاب) السهل والجبل
ستعم بعد غد مبادؤها  وطن العروبة فهو متصل
من شك فلينظر إلى مثل  فى بردتيك فإنك المثل
وطن العروبة كله وطن  لك ، ظلت بين رباه تنتقل
تغشاه من بلد إلى بلد  يحدوه منك القول والعمل
تبقى له عزاً ومكرمة  لله لا غنم ولا نفل
تسعى فلا سأم ولا كلل  شيخان لا خوف ولا وجل
تغشى المخاطر غير مكترث  حتى كأنك دونها الأجل
حتى امتحنت بما امتحنت به  ونيت عليك السفن والأبل
أمسيت لا أهل ولا وطن  وغدوت لا سفر ولا نزل
لم تقترف جرماً تدان به  كلا ولكن هكذا البطل
إن الفساد إذا اعترى بلدا  فالمجرمون به هم الرسل

فاحمد إلهك أنْ تَقشَّع عن أرض الكنانة ذلك الهبل
فإذا الكنانة عز موئلها عزت بها من يعرب الدول[1]

إن هذا النظم المسبوك ليس فيه شيء كثير من الشعر ، لكنه نظم صادق يعبر عن إحساس الشاعر إزاء صديقه ، وهو تسجيل دقيق وأمين لهموم ذلك الصديق المشرد وتصوير لما عاناه من غربة وضياع فى سبيل آرائه ، كما أنه يسجل بأمانة فرصة المناضلين العرب بالثورة المصرية التى قفزت بالوعى الوطنى قفزات سريعة وطويلة ، وقد اشتملت هذه المنظومة فيما اشتملت عليه من معان ثورية أبياتاً تطفح بالحكمة كما فى البيت الذى يسبق البيتين الأخيرين ، وكما فى البيت الأخير أيضاً ، فالأول يقرر حقيقة ثابتة ومعاشة وهى أن البلد الذى يقع فريسة الفساد فإن الأتقياء والطيبين من أبنائه هم الذين يقعون ضحايا ذلك الفساد ، أما البيت الأخير فهو يؤكد حقيقة أخرى أثبتت الأيام صدق مدلولها تلك هى أن مصر قلب الأمة العربية وضميرها فإذا عزّت عز العرب وإذا تفككت أدرك العرب التفكك والانحلال . ومن يعتريه شك فى ذلك فما عليه إلا أن يقرأ السطور الأخيرة من تاريخ الأمة العربية ليعرف بالدليل القاطع أن هذه الأمة لا تستطيع أن تنهض أو تستيقظ من سباتها أو تقف فى مواجهة الهزائم المتلاحقة بدون مصر العربية الثورية القوية ، مصر المنتمية إلى ذاتها القومية غير المنفصلة عن هموم المنطقة وأشواقها .

وإذا كانت تلك النماذج قد كشفت عن جانب صغير من موقف باكثير حيال ثورة يوليو ذلك الحدث العربى العظيم وهو موقف مستوحى من موقفه العربى المتميز والمتمثل فى معظم ما كتب من شعر ونثر فإن قصائده الأخرى وهى كبيرة تفسح المجال أمام الدارسين لتفسير انتمائه الفكرى وتحديد هويته العربية ، وهو الانتماء الذى لم يقف به عند مصر واليمن أو الجزيرة العربية بل طوف بوجدانه عبر الوطن العربى الكبير من مشرقه إلى مغربه . ومن صلاح الدين الصباغ فى بغداد إلى علال

(١) شعراء اليمن المعاصرون : ص ٢٣٤ .



الفاسى فى الرباط ومن قضية فلسطين إلى قضية الجزائر إلى بقية الهموم والقضايا العربية المتنوعة والمتعددة .

وحين يتحول النضال العربى إلى سلسلة من الهزائم والخيبات لا يخفى الشاعر أحزانه ومخاوفه لكنه لا يتراجع ولا يشك فى الوحدة الصيرورة والنتيجة الحتمية وفقاً لقوانين الزمن الثابتة والمتغيرة وإيماناً بثوابت الحياة التى لا تتغير :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل ألا كل شعب ما خلا العرب بائد
وددت لو أنى فى فلسطين ثائر لأهلى تنعانى الظّبا لا القصائد
أو أننى فى اسكندرونة شاهر حسامى عليه من دم الوحش حاسد
وفى برقة أو فى الجزائر قاصمٌ ظهور العدى والباترات رواعد
فتلك بلادى لا أفرق بينها لها طارفٌ فى مجد قومى وتالد

وقد يكون من الضرورى أن نثبت هنا أن باكثير لم ينسَ وطنه الأول اليمن ، وأنه إذا كان قد ظهر فى معظم الأحيان وكأنه قد أدار ظهره أو أن هموم الوطن العربى قد شغلته عنه فإنه كان يدافع عن نفسه ويطلع علينا بين حين وآخر بما يجعلنا نؤمن أن الهم العام لا يجعل باكثير ينسى الهم الخاص وأن اليمن لا تغيب عنه ، وأن قضيتها الأولى قضية التخلف تطارده فى كل وقت وإلى كل مكان ، ويمكن القول بأن باكثير الشاعر قد ظلت تتنازعه ثلاث دوائر رئيسية هى دائرة « الوطن الصغير اليمن » ودائرة الوطن الكبير الأمة العربية « ودائرة العالم الإسلامى » وعلى هذه الدوائر الثلاث توزعت اهتماماته وتوزع شعره ومن أقسى صرخاته اليمانية وأشدها تمزقاً وقلقاً على واقع التعاسة والعار الذى كان يتمرغ فيه وطنه الصغير هذه الأبيات :

يا أيها الشعب الكريم أما لموتك من نشور
مضت الدهور عليك فى نوم على أثر الدهور
هبت شعوب وارتقت أمم وأنت على الحصير
متثاقل متثائب كسلان ، أوهنه الفتور

فيك الجمود لقد تغل  غل للقلوب من الصدور
ومن القلوب إلى العقو  لِ فلم يدع لك من شعور
أنت الأسير مكبلاً  بقيوده، ويح الأسير
هذا على الأجسام والـ  ـنى على الأرواح نير
الدين يأمر بالتحَـ  ـرُّرِ من خيالات الأمور
الدين يأمر بالحيا  ةِ وليس يأمر بالدثور
لهفى عليك متى ارا  ك تقوم من هذا العثير
ومتى أراك بحالة  تُرضى المحب لك الغيور
ياقوم آن نهوضكم  فإلى متى سكن القبور

هكذا كان باكثير عندما يذكر بلاده يمر بنا فى عالم فاجع تنقبض له النفوس وتتداعى له الضمائر ، إنه عالم اليمن البائس الضائع بين فكى الاستعمار والاستبداد قبل أن تخلع الثورة جذور هذا الفك المفترس الغريب .

وبعد فأين الشعر فى هذه القصائد وفى غيرها وهى كثيرة ؟ إن هموم الإنسان العربى فى اليمن وفى بقية الأقطار العربية ظاهرة ومجسدة كأقوى ما يكون الظهور والتجسيد ، كما أن صورة الواقع وظلاله القاتمة بادية تتحرك من بيت إلى آخر ولكن أين الشعر ؟ وللإجابة على هذا السؤال يمكن القول بأن القصيدة العربية المعاصرة توشك أن تضيع بين موقفين اثنين لا ثالث لهما ، الموقف الأول وينبع من اعتبار النص الشعرى غاية فى حد ذاته إذا استطاع أن يحقق المستوى الفنى الذى يتيح للقارئ متعة فنية معينة ، أما الموقف الآخر فينبع من اعتبار النص الشعرى أداة أو وسيله إلى التعبير عن ظاهرة اجتماعية معينة أو لرصد مرحلة من مراحل الحياة وتسجيل أحداثها ، وانطلاقاً من الموقفين فإما أن يكون الشعر لعبة فنية مسلية أو دلالة اجتماعية، ولم يخرج عن هذا السياق سوى القليل من القصائد لعدد من الشعراء تمكنوا من إدراك معنى الشعر ، وإنه الفن الذى تذوب فيه العناصر الموضوعية مع العناصر الفنية وتشكل هذه العناصر مجتمعة خصائص النص الشعرى الذى يستحق أن يدعى كذلك



وفيما يتصل بباكثير فقد هجر الشعر الحقيقى بعد أن كاد يقترب منه، فقد أغراه وهج المسرح وبريقه الأخاذ وشغله عن كل شىء فى الفن غيره ، ولذلك فقد جاءت قصائده من الموقف الثانى ، الموقف الذى يرد فى القصيدة مناسبة لرصد حدث ما أو المشاركة فى إثارة قضية من القضايا التى تواجه الإنسان فى حياته اليومية المتغيرة .