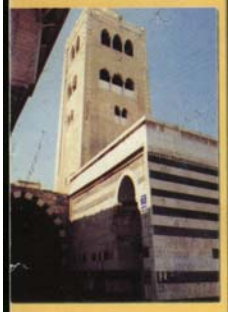
مجلة
الكويت
العدد (٢٠٢١٥) جمادى الآخر - ١٤٢٢هـ - ١ سبتمبر ٢٠٠١م

جوائز نقدية للمسابقة الثقافية

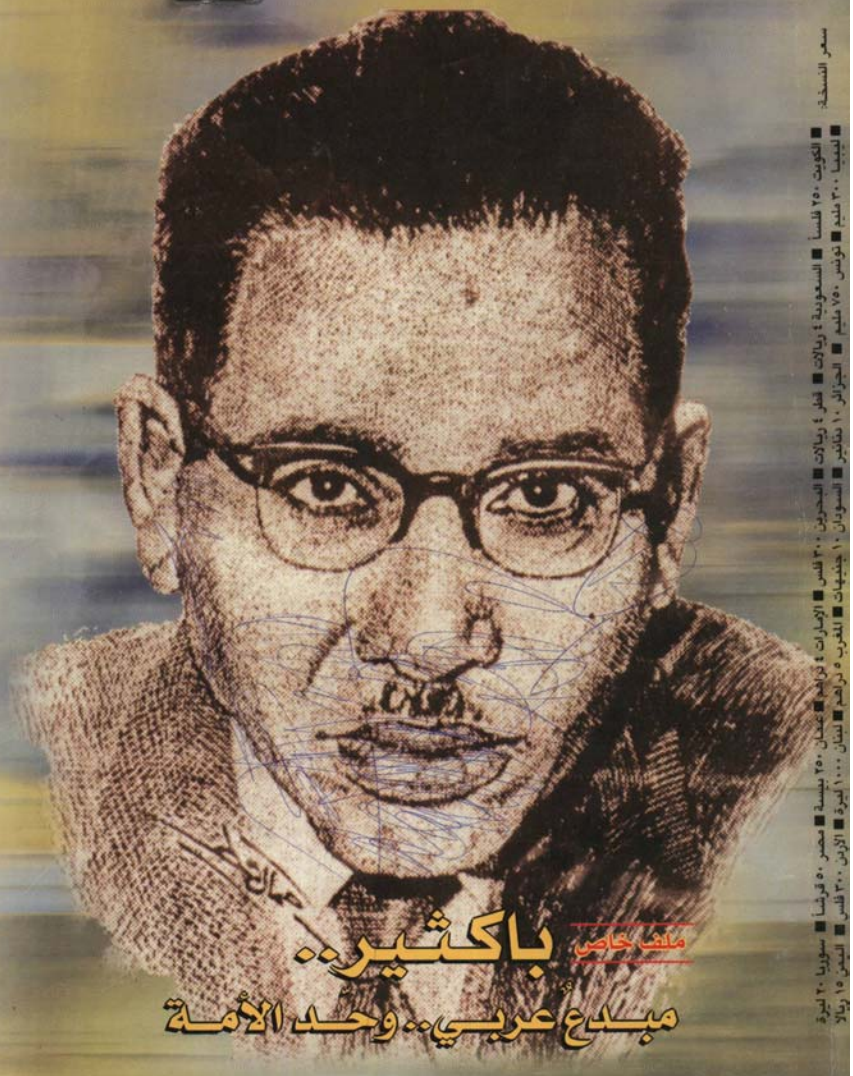
الإعلامي سعد جعفر.. ربع قرن من العطاء



طرابلس... مدينة الـ ١٢٠ شاعرا و١١٢ صحيفة

* * *

مجلة «العربي».. نحو وحدة ثقافية قومية



ملف خاص
باكثير.. مبدع عربي.. وحد الأمة

ندوة الشهر:
السينما في الكويت.. الواقع والتحديات

الكويت 2001 Kuwait
عاصمة الثقافة العربية Arab Cultural Capital

سعر النسخة:
■ الكويت ٢٥٠ فلساً ■ السعودية ٤ ريالات ■ قطر ٤ ريالات ■ البحرين ٣٠٠ فلس ■ الإمارات ٤ دراهم ■ عمان ٢٥٠ بيسة ■ مصر ٥٠ قرشاً ■ سوريا ٢٠ ليرة ■ لبنان ٣٠٠ ليرة ■ تونس ٧٥٠ مليم ■ الجزائر ١٠ دنانير ■ السودان ١٠ جنيهات ■ المغرب ٥ دراهم ■ الأردن ٣٠٠ فلس ■ اليمن ١٥ ريالاً

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحدّ الأمة

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحدّ الأمة

ينتسب الأديب الكبير علي أحمد باكثير إلى حضرموت اليمن، لكن فكره وإبداعه الذي تنوع ليشمل الرواية والشعر والمسرحية انطلق من عقل تمثل الحضارة العربية/ الإسلامية، ماضيا، ونبّه إلى أزماتها حاضرا، واستشرف آفاقها مستقبلا مبشرا.

نبّه باكثير إلى نكبة فلسطين قبل وقوعها بسنوات، وصور بواطن المستعمرين، وأشار إلى الحل الكامن في طاقات العرب مجتمعين، متكئين إلى بعدهم الإسلامي، متكئين إلى تعاضد الشعوب المستضعفة والناهضة معهم، فجاء مؤتمر «باندونغ» معبرا عن تلك التطلعات.

وقد جمع في إبداعه التجديد إلى إثارة قدرات الأدب والمسرح والفكر الموّار على دروب الحرية والعدالة الإنسانية، فملأت أعماله آفاقا، وحركت نفوسا وعقولا، ولقي التكريم، ومنح الجوائز.

وبعد اثنين وثلاثين عاما على رحيله تكاد الأجيال الشابة ألا تعرفه، ولذا فإن «الكويت» تبادر بنشر هذا الملف تكريما وتنكيرا بعلم أدبي، وحدّ العرب يوما، أملا بأن هذه الإضاءة تعبّد الدروب نحو استعادة روح إبداعه والإبداعات العربية المشابهة.

كما يسرنا أن يتوافق هذا الملف والاهتمام بعلي أحمد باكثير مع التواصل الثقافي بين دولة الكويت والجمهورية اليمنية المتمثل في الأسبوع الثقافي الكويتي، وكذلك نقدم جهود الباحثين ضمن احتفالنا بالكويت عاصمة للثقافة العربية سنة ٢٠٠١.

علي أحمد باكثير في سطور

١٣٢٨-١٣٨٩هـ - ١٩١٠-١٩٦٩م

- ١٩١٠ ولد في سورابايا بأندونيسيا من أبوين عربيين من حضرموت.
- ١٩٢٠ أرسله والده إلى (سيئون) في حضرموت من بلاد اليمن لينشأ على العربية وهي عادة للحضارمة المهاجرين.
- ١٩٣١ تزوج وفجع بزوجته الشابة وقبلها فجع بابنته الصغيرة.
- ١٩٣٢ طاف بأطراف اليمن والصومال، وأقام مدة بالحجاز والتقى بالملك عبد العزيز آل سعود.
- كان لباكثير نتاج شعري في هذه المرحلة الحضرمية، جمعه فيما بعد الباحث الدكتور محمد أبو بكر حميد في ديوان «أزهار الربى في شعر الصبا» كما كتب باكثير دراسات ومقالات نشرتها المجلات العربية.
- ١٩٣٢-١٩٣٣ ألف أول مسرحية شعرية بعنوان «همام أو في بلاد الأحقاف».
- ١٩٣٣ انتقل إلى مصر ودرس الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بجامعة القاهرة.
- ١٩٣٦ ترجم مسرحية «روميو وجولييت» بشعر التفعيلة أو كما سماه «الشعر المرسل».
- ١٩٤٠ التحق بمعهد المعلمين بالقاهرة.
- ١٩٤٠ كتب مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» بالشعر المرسل وقدم لها الأديب والشاعر «إبراهيم عبد القادر المازني» ورحب بهذه التجربة.
- ١٩٤١ عمل بتدريس اللغة الإنجليزية ٧ سنوات بمدينة المنصورة ثم ٧ سنوات في مدينة القاهرة.
- كتب في هذه المرحلة (المنصورة) روايته الأولى سلامة القس وأوبرا «قصر الهودج» وأوبريت «شادية الإسلام/ الشيماء».
- ١٩٤٢ تزوج من سيدة مصرية.
- ١٩٤٤ كتب مسرحية «شايلوك الجديد» قبل وقوع نكبة ١٩٤٨ في فلسطين.
- ١٩٤٥-١٩٤٨ كتب حوالي خمسين مسرحية سياسية قصيرة تحمل طابع الكوميديا، ونشرها في الصحافة.
- ١٩٥٠-١٩٥١ نشر عدداً من التمثيليات القصيرة في مجلة الهلال أخرج بعض منها في الإذاعة المصرية.
- عين في قسم الرقابة على المصنفات الفنية.
- عمل في المجلس الأعلى للآداب والفنون.
- ١٩٦١ حصل على وسام العلوم والفنون.
- ١٩٦٢ حصل على جائزة الدولة للآداب والفنون.
- ١٩٦٣ حصل على وسام عيد العلم.
- مثل مصر في عدد من المؤتمرات الأدبية في العالم.
- ١٩٦٢-١٩٦٤ أنجز عمله الملحمي «ملحمة عمر» في تسعة عشر كتاباً في صيغة درامية نثرية.
- ١٩٦٩ كتب آخر مسرحية له «التوراة الضائعة».
- ١٩٦٩ توفي علي أحمد باكثير في ١٠-١١-١٩٦٩ بالقاهرة.

أعماله الإبداعية

القصة والرواية:

١. سلامة القس. (حولت فيلماً سينمائياً)
٢. وا إسلاماه. (حولت فيلماً سينمائياً)
٣. الثائر الأحمر.
٤. سيرة شجاع.
٥. ليلة النهر.

المسرحية:

١. همام أو في بلاد الأحقاف.
٢. أخناتون ونفرتيتي.
٣. الفرعون الموعود.
٤. روميو وجولييت. (مترجمة عن الإنجليزية بالشعر المرسل).
٥. عودة الفردوس.
٦. سر الحاكم بأمر الله.
٧. الدكتور حازم.
٨. أبو دلامة.
٩. مسمار جحا.
١٠. السلسلة والغفران.
١١. مأساة أوديب.
١٢. سر شهرزاد.
١٣. شعب الله المختار.
١٤. إمبراطورية في المزاد.
١٥. أوزوريس.
١٦. الفلاح الفصيح.
١٧. دار ابن لقمان.
١٨. هاروت وماروت.
١٩. هكذا لقي الله عمر.
٢٠. الدودة والثعبان.
٢١. إبراهيم باشا.
٢٢. التوراة الضائعة.
٢٣. قطط وفيران.
٢٤. الدنيا فوضى.
٢٥ شايلوك الجديد.
٢٦. حبل الغسيل.
٢٧. جلفدان هانم.
٢٨. قصر الهودج.
٢٩. الشيماء «شادية الإسلام» (حولت إلى فيلم سينمائي)

من الدراسات:

فن المسرحية (من خلال تجاربي الشخصية).

الشعر:

أزهار الربى في شعر الصبا.

الملحمة الإسلامية الكبرى (ملحمة عمر):

١. على أسوار دمشق. ٢. معركة الجسر. ٣. كسرى وقيصر. ٤. أبطال اليرموك. ٥. تراب من أرض فارس. ٦. رستم. ٧. أبطال القادسية. ٨. مقاليد بيت المقدس. ٩. صلاة في الإيوان. ١٠. مكيدة من هرقل. ١١. عمر وخالد. ١٢. سر المقوقس. ١٣. عام الرمادة. ١٤. حديث الهرمزان. ١٥. شطا وأرمانوسة. ١٦. الولاة والرعية. ١٧. فتح الفتوح. ١٨. القوي الأمين. ١٩. غروب الشمس.

وأعمال مخطوطة لم تنشر. ■■

باكثير.. رائد التحديث في القصيدة الجديدة

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحد الأمة

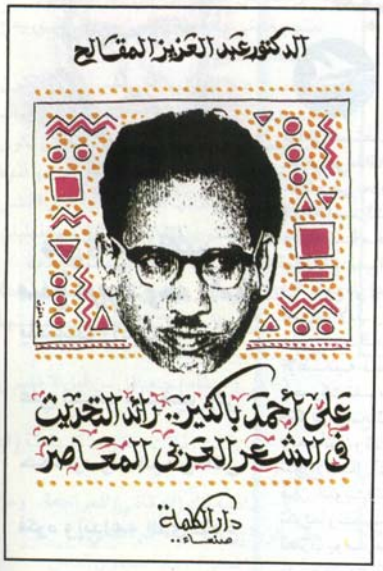
د. عبد العزيز المقالح

ربما كان علي أحمد باكثير هو الوحيد المعترف له إجماعاً بريادة التجديد الشعري، من رواد التجديد أنفسهم، وفي طليعتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وإن كان هذا الاعتراف قد ظل منسياً وبعيداً عن متناول قراء الشعر العربي الحديث. يقول السياب في حديث نشرته مجلة الآداب بعد إشارته إلى الاختلاف الذي كان دائراً حول أولية المتقدم في كتابة قصيدة التفعيلة: «وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير «روميو وجوليت».[1]

لا أجد - حتى الآن - تفسيراً واحداً لمحاولة عدد من النقاد ودارسي التحول الكبير في القصيدة العربية تجنب الإشارة إلى اعتراف مجددي الشعر العربي - وأهمهم السياب - بريادة علي أحمد باكثير في تأسيس النمط الشعري القائم على التفعيلة بدلاً عن البيت، وقد كان هذا التجاهل بحق باكثير واحداً من أشكال الظلم الذي لحق بهذا المبدع العربي، وجعل حياته سلسلة من الآلام، انتهت بوفاته وهو في ذروة قدراته على العطاء. (توفي عن ستين عاما ١٩١٠-١٩٦٩).

كان شيخ القصة العربية القصيرة يحيى حقي يقول بعد رحيل علي أحمد باكثير إن حياة هذا المبدع العربي لا تقل أهمية عن إبداعه فقد كانت ملحمة طويلة خاض غمارها بقلب صبور ونفس راضية وعزيمة لا تعرف اليأس، وتلك حقيقة قلما توقف عندها النقاد، فقد ولد باكثير في أندونيسيا، وعاش شبابه الأول كما تلقى بدايات تعليمه في اليمن، ومارس كتاباته الشعرية في السعودية، وفي مصر درس الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة، وعمل مدرساً للغة الإنجليزية في مدارس المنصورة، وانتقل للعمل في المجلس الأعلى للثقافة والفنون في القاهرة بعد أن ذاع صيته وأصبح كاتباً مشهوراً وبعد وساطة من صديقه الأستاذ عباس العقاد، ولم تكن حياته سوى سلسلة في حلقات مضنية لم يتمكن من تجاوزها حتى ساعاته الأخيرة.

وقبل أن نقترب - في هذه القراءة العجلى والملاحظات العابرة - من شعر باكثير وملامح ريادته في تحديث القصيدة العربية تجدر الإشارة إلى أنه كان واضحاً مع بداية القرن الماضي (العشرين) أن العالم يستعد لانتقالة كبرى لا تقتصر على مجالي الصناعة والاقتصاد، بل *تتناول الآداب والفنون*، وكانت الهوة تتزايد بين ما ورثناه من أشكال أدبية وما تقتضي الحياة الجديدة أن يطرأ عليها من تحديث حتى لا يضعها التطور الجارف موضع التصفية، وكان على محبيها *أن يسارعوا إلى تطورها من داخلها، وأن* يحتفظوا بعناصرها الأساسية، وكان الشعر هو أضخم وأهم موروث أدبي عرفه العرب في تاريخهم الطويل، وكان القلق قد بدأ يحتوي كبار الشعراء تجاه عجز بحور الشعر في قوالبها القديمة عن استيعاب المتغيرات في الأشكال الفنية الجديدة كالمسرح وما تفرع عنه من أساليب



حوارية، وهذا ما يوجزه باكثير في الصفحات الأولى من كتابه «فن المسرح من خلال تجاربي الشخصية» حين يقول: «كانت ثقافتي عربية خالصة وظلت كذلك حتى حضرت إلى مصر فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزي لما بلغني أنه غني بالشعر الرفيع، فقد كانت غايتي إذ ذاك أن أصقل موهبة الشعر عندي، وأعد نفسي لأكون شاعراً كبيراً وعسى أن تفتح لي الدراسة آفاقاً جديدة في الشعر، فالتحقت بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وما أن سلخت عاماً فيها حتى وجدتني في بلبلة نفسية من حيث نظرتي إلى الشعر الذي كنت أنظمه وأنشره في *الصحف، فقد غيرت هذه الدراسة من نظرتي* لمفهوم الأدب كله.. وقد نتج عن هذه الأزمة *النفسية التي عايشتها من جراء تغير مقاييسي* الأدبية أن انقطعت برهة عن نظم الشعر نمت في خلالها تجربة جديدة بالنسبة لي، ثم تبين أنها جديدة أيضاً بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربي *الحديث، وأعني بها محاولة إيجاد الشعر المرسل* في اللغة العربية»[2].

والتجربة التي يشير إليها باكثير في هذه السطور هي اكتشافه إمكانية الخروج على بنية القصيدة التقليدية بكل أنواع التجاوزات التي شهدتها من موشحات ومربعات ومسمطات ومبيتات فكلها تقوم على التشطير مع تجاوزات

محدودة في تنوع البحور والقوافي، أما هذا الاكتشاف فيقوم على استخدام التفعيلة وإرساء نظام جديد للقصيدة على أساس سطري قد يتكون السطر فيه من كلمة أو كلمتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر، وهو ما شاع بعد ذلك وذاع على أيدي شعراء القصيدة الجديدة، وقد كان يرى أن المرسل هي التسمية المناسبة لهذا النوع من الشعر المتحل من الشطرية والقافية، وأنه الأسلوب الأمثل لمن يريد أن يكتب المسرح الشعري، شارحاً وجهة نظره في السطور التالية (وخلاصة ما سبق أننا إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل على الوضع الذي وصفناه من قبل وهو المستند على التفعيلة. لا البيت. كوحدة نغمية تتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية، ولتوضيح ذلك سأورد لكم نماذج من مسرحيتي أخناتون ونفرتيتي: هذا أخناتون وهو محزون لوفاة زوجته الأولى «تادوا» يقص على والدته بعض ذكرياته معها:

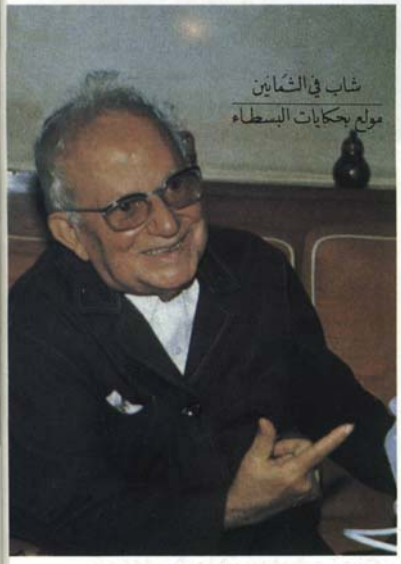
فطفقت اقبلها قبلات الشهر الذي
غابته بايامه ولياليه في
ثغرها المعسول اللذيذ وفي وجنتيها المورّدتين
وفي شعرها الذهبي الجميل.. وكانت
تَعُدُّ عليَّ وكنت اغالطها في الحساب[٣]

ويمضي باكثير في توشيح ما ذهب إليه بعد أن يورد عدداً من النماذج من شعره المسرحي المرسل إلى القول: «في هذه النماذج ترون الجمل المسرحية في معظمها طويلة منسرحة يمكن أن يلقيها الممثل في نفس واحد لو استطاع، وقد تبصرون فيها القافية أحياناً ولكنها لا تجزّىء الصورة ولا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تظهر هنا وهناك في ومضات كالبرق الخاطف فتتضاعف موسيقية الجملة المنطلقة دون أن تحبسها أو تحد من انطلاقها وانسيابها حتى منتهاها»[٤].

ويبدو أننا وصلنا إلى حيث ينبغي أن نتساءل عن شعر هذا الرائد أين هو؟ وأين دواوينه؟ وكيف انهارت العلاقة المتفاعلة بينه وبين هذا الفن الذي أحبه وتمنى أن يكون من كبار مبدعيه؟

كانت الجامعة المصرية وقسم اللغة الإنجليزية منها بخاصة. قد جعلته يرتوي من ثقافات العصر ويعكف على القراءة الجادة من الأدب العربي والعالمي، ويرتاد عوالم لم يكن يعرف عنها شيئاً وهو يتجول في الجزيرة العربية من جنوبها إلى شمالها، وكان كما سبقت إشارته، قد أدرك أن الشعر ليس ما كان يمارس كتابته، ولا هو القصائد الموروثة أو الشكل المحفوظ في قوالب جامدة تنقلها الأجيال السابقة إلى الأجيال اللاحقة دون تغيير، لقد تحول الشعر بالنسبة له من مشروع كتابة إلى مشروع تساؤل، وصار يعيد النظر في ماهية وظائفه ومكوناته واستغرقه التساؤل وأخذ منه زمناً طويلاً، سواء قبل أن يهتدي إلى الشكل الجديد في كتابة القصيدة أو بعد أن اهتدى إلى ذلك الشكل وهو مستغرق به يطرحه على نفسه أولاً، ويطرحه على أصدقائه المقربين ثانياً، ثم يطرحه. ثالثاً. على القراء الذين رأى أنهم بحاجة إلى مستوى من الشعر يختلف عن السائد الذي كان يكتبه كبار شعراء العربية في ذلك الزمان، وكان حافظ وشوقي ما يزالان ملء سمع الدنيا وبصرها عندما نزل باكثير إلى مصر، كما كانت مصر قد شهدت بعد رحيلهما شعراء كباراً آخرين، وعرف لبنان وسوريا في نفس المرحلة عدداً من الشعراء المشاهير، لكن الشعر المطلوب الذي يحمل سمة العصر وإيقاعه الشعري الذي يحلم بالدخول إلى عصور جديدة لم يكن قد ظهر إلى الساحة، وبعد أن ظهر هذا الشعر كان باكثير قد تفرغ للرواية والمسرح، وعندما تنبه أخيراً ووجد الساحة قد امتلأت بأصوات شعراء يتوافقون مع رؤيته الريادية، ويسعون إلى كتابة قصيدة تستمد عناصرها وبنيتها الثقافية من عصرها دون أن تتخلى عن جذورها اللغوية والبلاغية. وفي أغلب الأحيان عن أوزانها. أقول عندما تنبه أخيراً إلى ذلك كان الشعراء المجددون قد قطعوا شوطاً بعيداً وارتكب بعضهم قدراً من الشطط وبدأوا معه يكتبون القصيدة الجديدة بدوافع مغايرة لما كان يتصوره أو يتمناه، لذلك لم يتردد عن إعلان أسفه واستيائه، لكنه ظل مؤمناً بالتجربة مدافعاً عنها وكان آخر شعر كتبه قبل الوفاة ملتزماً نظام التفعيلة، وفي مقابلة له مع إذاعة الكويت أجراها الدكتور نجم عبد الكريم قبل وفاة باكثير بعام ونصف العام يقول موضحاً الفارق بين تجربته في تجديد القصيدة وتجربة الأستاذ محمد فريد أبو حديد: «الأستاذ محمد فريد أبو حديد كان من أوائل الناس الذي جربوا هذا النوع من الشعر، لكن تجربته تختلف عن التجربة التي قمت بها بعده بكثير، التجربة التي قام بها هي أنه أرسل الشعر من القافية، ولكنه التزم حدود الشعر القديم، كل ما هناك أنه أرسل الشعر من القافية، أما الذي قمت به فهو التجربة الأم لهذا الشعر المرسل والشعر الحر الذي انتشر فيما بعد في العالم العربي واحتذاه الأستاذ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة»[٥].

وفي الحوار نفسه يسأله الدكتور نجم: أفهم من هذا أن الأستاذ باكثير كتب الشعر



يحيى حقي

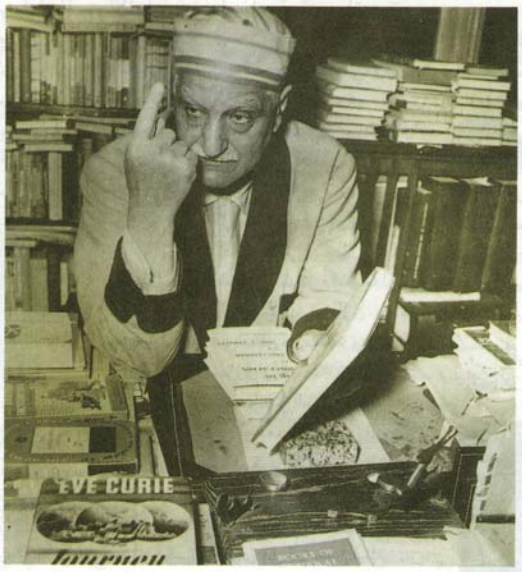
الذي نحن نسميه بالشعر الحر أو الشعر المرسل في الوقت الحاضر قبل السياب والملائكة والبياتي والقباني وغيرهم؟ ويجيب باكثير: «نعم.. قبلهم بما لا يقل عن عشر سنوات»، ويستمر المحاور في طرح أسئلته ومنها: يقال إن هناك أصابع اتهام منك تشير إلى هذه النوعية من الشعر، هل صحيح أنك تتخذ الآن منه موقفاً آخر؟ ويرد باكثير: «أبداً، أنا أزكي هذا الشعر وأزكي الجميل منه»[٦] والفقرة الأخيرة دليل على سعة أفق باكثير وموضوعيته فهو يصرح بتزكية النماذج الجميلة من الشعر الجديد، ودليل على إيمانه الثابت بالتطور في فن

الشعر وحتمية تبدل أنساقه ونظمه.

ومما يؤسف له حقاً أن هذا الشاعر الرائد قد فارق الحياة بعد أن أصدر عشرات المسرحيات والروايات، لكنه لم يصدر ديواناً شعرياً واحداً، كما لم يكن مهتماً بجمع شعره باستثناء تلك العناية التي لقيتها بداياته التي جمعها تحت عنوان «أزهار الربى وشعر الصبا» وقد ظلت مخطوطة منسية في مكتبته إلى أن عثر عليها قبل أعوام الصديق الدكتور محمد أبو بكر حميد الذي أشرف على نشر هذا الديوان الوحيد، وصدّره بمقدمة ضافية تتحدث عن حياة الشاعر وهمومه ومعاركه، وقد تضمنت المقدمة رسالة من الدكتور عبده بدوي وهو من أبرز الأساتذة الذين اهتموا بالشاعر الرائد علي أحمد باكثير، وكان له فضل إثارة الاهتمام بباكثير وآثاره، كما كان وراء عقد أول ندوة أقيمت لإحياء ذكراه في مدينته بمحافظة حضرموت، تقول سطور الرسالة «إن صورة باكثير لن تتم إلا حين تظهر كل خطوطها وألوانها وظلالها، فمن حقه ما دام قد كتب بأصالة أن يتواجد في ضمير أمته بعمق، فطاقة باكثير الحقة - من وجهة نظري - تتواجد في الشعر، والشعر هو الذي دفعه إلى المسرح والرواية، كذلك فالشعر هو أهم مصادر الطاقة عند باكثير، فهو الذي ولد نبوغه في كل ما كتب، وهو الذي يعطيه - وهو في جوار ربه - طاقة على التحول في العديد من العصور، ومن حق باكثير ذلك لأننا إذا نفيناه مرة أخرى - كما نفيناه من قبل - نكون قد حكمنا على أمتنا بالبوار، ونكون قد سلمنا رقبة الحرف العربي إلى المقصلة[٧] وتنتمي قصائد ديوان «أزهار الربى في شعر الصبا» إلى مرحلة ما قبل الإحياء، فهي تقليدية الأسلوب والمضمون، وقد توزعت على سبعة أبواب، باب الأدب، باب الوصف، باب النسيب، باب الإخوانيات، باب الاجتماعيات، باب الرثاء، باب الاستحياء والتشطير، وهذا مقطع من قصيدة طويلة من باب النسيب:

لمن طلل تحاكيه الوشوم
عفت منه المعالم والرسوم
يحاكي مصحفاً من عهد عادٍ
بخط الحميري له رقوم
ترحّل عنه أحبابي جميعاً
وخلّوني تساورني الهموم
ووادٍ مثل جوف العير صفر
فريت وليلُه ليلٌ بهيم
فريت هجوله والليل مرخ
دجاه وقد تجاوب فيه بوم
وليس لدي هنالك من مواسٍ
ولا خل هناك ولا نديم
أديم الأرض أفري لست أخشى
سوى ربي وهل يخشى الكريم
وإني في الندى غيثٌ مطير
وإني للعدا سيف صروم
صراطي نجدة وندى وحلم
وذاك هو الصراط المستقيم[٨]

على هذا النحو من جزالة اللفظ وتقليدية المعاني تمضي قصائد الديوان في أبوابه السبعة بعد أن جمع فيه الشاعر نماذج متنوعة من بداياته الشعرية قبل أن يقترب من الثقافة المعاصرة ويبدأ في تغيير مقاييسه الأدبية التي تغيرت معها نظرته إلى الشعر وإلى مفهوم الأدب كله كما تحدث عن ذلك بما يشبه التفصيل في كتابه «فن المسرحية».



عباس محمود العقاد

ومن المؤكد أن في شعره غير المنشور قصائد بالغة العذوبة والجمال بعضها ينتمي إلى التيار الرومانتيكي الذي كان قد بدأ يمد ظلاله الشفيفة على حقول الشعر العربي بدءاً من عشرينيات القرن المنصرم، وفي البعض من هذه القصائد خروج على البنية الواحدة للقصيدة واتجاه إلى نظام المقاطع متعددة القوافي كما هو الحال مع هذا النموذج:

في غرفةٍ واجمةٍ قفرةٍ
ليست بها بارقة للمنى
هادئةٌ لا عن طمأنينة
ساكنةٌ مثل سكون الفنا
النور في أرجائها حائر
يصيح من يأسٍ أقبري هنا؟!
ولا جوابٌ غير همسٍ بها
ويلك يا ابن الشمس ابن السنا؟
لا ذنب للنور ولا غيره
في غرفةٍ خالية من «أنا»
ياليت لليأس سبيلاً إلى
قلبي فأحيا بفؤادٍ خلي
واعجباً مني أستنجد
اليأس كأني لم يمت مأملي
ما أنا فيه اليأس لو لم أكن
عن راحة اليائس في معزل
مصيبتي هذا الشعور الذي
يربط ماضي بمستقبلي
وما الذي أنساني اسمي فلا
أذكر ما اسمي خالدٌ أم علي[٩]

أين هذا الشعر المعاصر البديع من ذلك الذي يستلهم فيه باكثير روح الشاعر الجاهلي ويستحيي أساليبه سواء في المعمار البيتي أو في التركيب اللغوي والفني.

وهناك إجماع بين أصدقائه وتلاميذه وفي مقدمتهم الباحث والناقد الدكتور محمد أبو بكر حميد على أن هناك أعمالاً شعرية كثيرة لم تجمع ولم تنشر بعد مما كتبه باكثير في القاهرة خارج نطاق مسرحه الشعري، ومنها حواريات تمثيلية نشر الشاعر والناقد العراقي هلال ناجي واحدة منها في كتابه «شعراء اليمن المعاصرون» وهي بعنوان «صفي وليليان» كما نشر في الكتاب نفسه قصائد بالغة الأهمية، منها

قصيدة بعنوان «بين الصحو والذهول» تبدأ هكذا:

وقفت لا أدري علام الوقوف
في شاطىء النيل قبيل السحر
والكون غاف ورؤاه تطوف
في همسات الريح بين الشجر
في رقصات النور نور القمر
على بساط الماء ماء النهر
في حلق شتى صفوف صفوف
وفي نقيق مستحب الصدى
على توالي أوجهِ والقرار
كجوقة تعزف في منتدى
بالريف، القى القوم فيه الوقار
قد شارك الصبية فيه الكبار
ينتهبون الليل قبل النهار
بين المزامير وبين الدفوف(١٠)

مرة أخرى أين هذا الإيقاع الراقص المتجدد والصور العذبة الباذخة والمفردات المنتقاة من ذلك الشعر البدوي الذي كان الشاعر يجاري فيه شعراء الجاهلية، ويسير على نهجهم في الوصف والنسيب والفخر.

وربما لن تكتمل صورة باكثير الشاعر الرائد إلا بالوقوف عند آخر قصيدة كتبها بعد زلزال النكسة العربية في يونيو «حزيران» عام ١٩٦٧، وكأنها تحمل أواخر منجزات إبداعه الشعري وقد أطلق أحد النقاد على هذه القصيدة اسم «الملحمة» وهي

جديرة بتلك التسمية فقد جمعت بين غضب الشاعر وألمه، بين الحسرة والرجاء، بين الخوف والكبرياء، وبدأها بهذه الصرخة العالية:

إما نكون ابدا
أو لا نكون أبداً
غداً وما ادنى غدا لو تعلمون
أما نكون أبداً أو لا نكون(١١)

ولا ريب أن باكثير استخدم فيها حصيلة خبرته الطويلة في كتابة قصيدة التفعيلة فجاءت منسجمة فنياً مع قصائد رواد هذا النهج في كتابة القصيدة الجديدة:

غداً بني قومي وما أدنى غدا
أما نكون أبدا
أو لا نكون أبدا
إما نكون أمة من أعظم الأمم
ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذي نريده لا
ولا يقال للذي نابى نعم
تدفعنا الهمم
لقمم بعد قمم
او يابني قومي نصير قصة عن العدم
تُحكى كما تحكى أساطير إرم
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون

والآن وبعد هذه القراءة العجلى والملاحظات العابرة عن شعر باكثير وريادته في تجديد القصيدة العربية تجدر الإشارة إلى أن الرواد عندما يدلون على طريق ويرتادونه لأول مرة ربما لا يسيرون إلى نهايته أو إلى منتصفه، وهذا لا يقلل من أهمية أدوارهم وأثرها على من يسيرون على هذا الطريق إلى النهاية، وكثير هم الرواد - في تاريخ الأدب والفنون - الذين كان لهم فضل الإمساك بالخيوط الأولى لظاهرة أدبية أو فنية ثم ارتبطت بأسمائهم عبر التاريخ، لكن هذا - ويا للأسف - لم يحدث مع الرائد الكبير علي أحمد باكثير. ■■

من معالم اليمن.. موطن باكثير

هوامش:

(١) مجلة الآداب: بيروت: عدد يونيو ص٩٦ عام ١٩٥٤م
(٢) فن المسرحية: ص٨
(٣) المصدر نفسه: ص١٤
(٤) نفسه: ص١٦
(٥) د. محمد أبوبكر حميد، علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة: ص١٦٤.
(٦) نفسه ص١٦٥.
(٧) «أزهار الربى في شعر الصبا» المقدمة: ص١٧.
(٨) نفسه: ١٤١.
(٩) د. عبد العزيز المقالح: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر، ص٥٦.
(١٠) هلال ناجي: «شعراء اليمن المعاصرون» ص ٢٥١.
(١١) د. عبد العزيز المقالح، المرجع السابق: ص٥٢.

الكوميديا في مسرح باكثير

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحّد الأمة

د. فايز الداية

إن المسرح العربي المعاصر وجمهوره بحاجة إلى إعادة اكتشاف للأعمال الكوميدية التي قدمها علي أحمد باكثير من خلال حرفية ناضجة خبرت الدراما في وجوهها، فأمسكت بالمفارقة والمواقف الكاشفة للضعف البشري، وانطلقت الضحكة والسخرية اللاذعة في حوار طيع ينبض بالحياة، ونرى في مسرحيات باكثير الكوميدية حقولا للنقد الاجتماعي، وأدوات في صراع الشعوب ضد مستعمريها والطامعين في خيراتها، ثم تشع نماذج إنسانية تلمس شغاف القلب في ابتسامات تحيط بها وأسى يكتنف جوانحها وحقائق تلتمع من بين مواجهاتها الطريفة.

لقد رسخت الآلة الإعلامية في محطات التلفزة والإذاعة والصفحات الفنية لدى أجيال متتابعة في أواسط ستينات القرن العشرين مفهومات وصورا دمرت الكوميديا الجادة! وقدمت بديلا سطحيا ومفرغا من القيم الإيجابية في حركة المجتمع ووعيه السياسي والفكري، وصار الضحك الساذج ومشاهد الحركات المفتعلة والفجة بل والمتجاوزة للذوق، صار هذا مع اللعب بالألفاظ السوقية علامة على العمل الكوميدي بل والمسرح بصورة عامة.

وقد زاد من المؤثرات السلبية لحالة الكوميديا الكاذبة انصراف الفرق القومية ومجموعات الشباب من الأقاليم والمحافظات والمراكز الجهوية عن التراث الحي للمسرح العربي كما في انتاج باكثير والحكيم والتراث العالمي وما يحفل به من أعمال غنية وراقية، رغم أنها تخترق مواضع من زوايا الحياة الاجتماعية على درجة كبيرة من الحساسية، وصرنا نرى في عروض تلك الفرق تكرارا لبعض المسرحيات أو تأليفا فطيرا لم يؤت النضج، ولعل معاهد المسرح والمسارح الوطنية والقومية تعرف طريقا إلى معنى ثريا بالكوميديا التي يلتف حولها جمهور متعطش إلى ما يزيل الغشاوة عن الأعين سواء بالضحكة أو بالألم يصحب الجراح.

الكوميديا ومسرح السياسة

تمرس باكثير بالتأليف المسرحي ما يزيد على عشر سنوات قبل أن يكتب أعماله الكوميدية، وقد تفجرت في أعماقه الإبداعية هذه القدرة على الإضحاك والسخرية عندما غلى الغضب والحنق على أولئك المستعمرين الذين كبلوا الأرض العربية بأغلال بدأت تتكسر، وائتمروا مع الصهيونية على تدمير الحق العربي في فلسطين، وقد كتب باكثير خمسين مسرحية قصيرة نشرها في الصحف ما بين ١٩٤٥ و١٩٩٨ ثم جمع عددا منها في كتاب تحت عنوان «مسرح السياسة» منها «السكرتير الأمين، نقود تنتقم، ليلة ١٥ مايو، حفلة التكريم الكبرى، اللهم حوالينا ولا علينا، المقراض»، ونقرأ كلماته عن هذه التجربة: «وقد يبدو غريبا أن الفكاهة والسخرية تنبعان أول ما تنبعان من السخط، ولكن تجربتي الشخصية على الأقل قد أثبتت لي هذه الحقيقة. فقد ظللت برهة بعدما زاولت الكتابة المسرحية أعتقد أني من أبعد الناس عن الفكاهة وأقلهم قدرة على الإضحاك والتنكيت إلى أن اشتعل السخط في نفسي للأسباب التي أشرت إليها فإذا الفكاهة والسخرية طوع بناني.. وكانت هذه التمثيليات القصيرة نقطة تحول عندي فمعها بداية

باكثير أيام شبابه

اكتشافي للنزعة الفكاهية عندي مما شجعني بعد ذلك على كتابة الملهاة الطويلة، ومعها بدأ عهدي بعلاج القضايا السياسية في المسرحية».

كانت الساحة واسعة لمقارعة الاستعمار في مسرحيات باكثير سواء القصيرة أو الطويلة فرأيناه يكشف خفايا دهاليز ساسة المستعمرين ودسائسهم ويفتح السبل أمام الخلاص وذلك انطلاقا من الوعي بنقاط ضعف الخصم والاعتماد على الإرادة الشعبية، ولعبت السخرية دورا أساسيا في عرض القضايا الجادة، ويبدو لنا أن ثقافة باكثير أمدته بهيكل العمل الكوميدي ورؤيته فقد عرف المسرح الإغريقي هذا التمازج للسياسة والكوميديا في مجموعة من أعمال الشاعر آرسطو فانيس تتحدث عن الحرب وقضاياها بين أثينا وإسبرطة، وبين أثينا والفرس «الأكارنيين، السلم، الطيور، ليسيستراتا»، كما عرضت مسرحيات أخرى لجوانب من الفكر والأدب لها صلة بحركة المجتمع وسياسته والصراع بين وجهات النظر التي تطرح لقيادة مساره، فتناول آرسطو فانيس شخصية سقراط من مسرحية «السحب» وشخصيات شعراء المسرح الإغريقي أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس في مسرحية «الضفادع»، وكانت الرؤية السياسية مهيمنة على الأحداث وتصوير الشخصيات واختيار النهاية وصوغ المفارقة والسخرية.

من مسرحيات باكثير الطويلة في هذا المجال (شايلوك الجديد) التي كتبها سنة ١٩٤٤

واستشرف فيها الأحداث وتطورها في فلسطين، ومسرحية «مسمار جحا» التي تناول فيها بصورة رمزية قضية الاستعمار البريطاني وهيمنته على مصر وسبل التحرر من سيطرته، واستفاد من شخصية جحا وطاقات الفكاهة والسخرية، وتم الاسقاط بين أحداثها القديمة وما يجري على أرض مصر، ونقف أمام عمل مركّب هو (الفلاح الفصيح) الذي غاص فيه وراء العلاقات السياسية داخل القصر الملكي، وفي المدى الشعبي ومعاناته، وصور جوانب الفساد والتفكك ثم جعل الصفحة الجديدة يكتبها الشعب ويطيح بالفرعون ووزيره.

اتكأ باكثير على حكاية الفلاح الذي حمل شكوى إلى فرعون في بردية أو نقش تاريخي مصري، ودخل بنا إلى قصر يعبث فيه الوزير (رنزي) فيضيع الملك (نيخاورع) وراء الجمال والفن في التعبير النابع من التجربة الحية للألم والشقاء، ويسقط في متاهة الانحلال ذاهلا عن أوضاع الفلاحين والناس على طول وادي النيل، لقد كان (رنزي) يؤجج الحقد على فرعون بإجراءات تعسفية ظالمة تمهيدا للانقضاض على كرسي الملك.

هنا يبرز دور (خنوم) الفلاح الفصيح الذي يدرك حقائق الصراع فيفيد من تناقضات القصر فيهرب ويشترك في ثورة عارمة تجعل إرادة الجماهير هي العليا طلبا للعدل والحرية، ورغم إيغال المسرحية في التناول السياسي فقد استطاع باكثير الموازنة بين رصد الأحوال وتنامي الصراع على السلطة والطابع الكوميدي وذلك بالمقابلة بين عالم (خنوم) وزوجته (ميريه) الفطري النقي وعالم فرعون والوزير ومباهج القصر الملكي ومباذله، وهنا ارتفع دور هذا الفلاح فوق ما يعرف بدور (الترويح الكوميدي) في المسرحيات التراجيدية فالبهلول في أعمال شكسبير (الملك لير، الليلة الثانية عشرة، كما تهواه، ترويلوس وكريسيدا)، يقدم إضاءات وتنويرا عبر السخرية والتهكم، لكن (خنوم) غدا شخصية رئيسية فاعلة في تطور الحدث الدرامي وحمل فكرا ونهجا سياسيا، بل إنه أمسك بالزمام، وهكذا لم تحل المواقف الكوميدية دون المشاركة الإيجابية والارتقاء في مسار الوقائع، ولعل باكثر رغب عن الجمع بين الجاذبية والتمويه في الوقت نفسه بعض الشيء، ويجدر بنا أن نذكر القيمة المرتبطة بالكلمة والأشعار في تحريك الجماهير والتعبير عن مطامحهم فكانت قصائد الفلاح (خنوم) أداة للوعي وجمرة البركان الذي غير علاقة السلطة بالناس.

نتابع واحدا من مشاهد المسرحية يعرض الانكسار بين عالمين مختلفين يولد هذه المفارقة الكوميدية حيث يتلذذ فرعون بجمال التعبير الذي تولد من عذاب الفلاح:

رنزي: أيها الفلاح القذر. الملك لص عندك؟

خنوم: عندي لا. عند نفسه نعم لأنه يحمي اللصوص.

الملك: «للمسجّل» دوّن.. دوّن.

خنوم: (يقلده) دوّن. دوّن.

رنزي: أيها الفلاح الوقح كيف تجرؤ أن تقول هذا في مولانا الملك؟

خنوم: الملك مسرور بما سمع فما شأنك أنت؟ انظر إليه إنه يضحك.

رنزي: سترى أيها الوقح ما ينالك من عقاب.

خنوم: سأرى: قد رأيت، وقد ذقت. لقد خاب أملي في عدل الملك، وذلك أشد ألما عندي من الجلد بالسياط. الجلد ألمه في الظهر، ولكن الخيبة ألمها في القلب.

الملك: جميل. جميل.

خنوم: (في حيرة وغيظ) ما هو الجميل؟

الملك: كلامك هذا الحلو.

خنوم: من لي بكل ما في الدنيا كلها من أشجار الصبر والحنظل والعلقم، لأمضغ كل ما بها من مرارة فأنفثه في كلامي؟

الملك: هذا كلام أحلى من الأول.

وثمة مشهد يبرهن على حيوية الرؤية المسرحية عند باكثير فهو يصور انغماس (خنوم) الفلاح في بلاط الملك بين الجواري ثم اقتحام (ميريه) زوجته واشتباكها معه:

خنوم: (يصيح) رفقا بضلوعي يا جارية. لقد كدت تحطمينها.

فيريه: (ساخرة) دعها تحطم ضلوع الفن!

خنوم: يا ليتها تحطم ضلوع الفن. إذن لاسترحت أنا من متاعبه وبلاويه.

(تتقدم جارية ثالثة فتضمه إلى صدرها)

الجارية الثالثة: ما دمت تشتهي ذلك فخذ!

خنوم: (متصايحا) أدركو الفن يا قوم قبل أن يموت.

(يتضاحك القوم)

ميريه (ثائرة): أنا التي سأقضي على هذا الفن (تدفع الجارية عنه ثم تضمه بين ذراعيها بقوة وتصدم رأسه برأسها).

خنوم (يصيح): الآن يموت حقا. الآن يلفظ أنفاسه!

الملك: أدركه يا رنزي! الفن في خطر.

رنزي: أرسليه يا ميريه.

ميريه: دعني أكسّر دماغه.

إننا نتساءل بعد قراءة مسرحية (الفلاح الفصيح) لماذا لا تجد من يقدمها إلى الجمهور المعاصر، ففيها عناصر الفرجة والأجواء التاريخية القديمة إضافة إلى الروح الكوميدية الآسرة في بساطتها وعمق دلالتها على مواقف الشخصيات فيها، وفوق ذلك كله الغنى الفكري الكامن بين تضاعيف الحوار والأحداث؟!

كوميديا المجتمع والمرأة

التفت باكثير إلى المرأة في مسرحه الكوميدي وركز الأنظار عليها، ذلك أن رؤيته الفكرية عرضت في أعماله التاريخية والسياسية والرمزية وهي لا تغادر في حقيقتها مشروع الأمة بهويتها العربية الناهضة وثقافتها الإسلامية الأصيلة وتفاعلها مع المعطيات الحديثة في العالم. وقد لاحظ تطور الطبقة الوسطى أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات بتأثر واضح بثورة ١٩٥٢ (وكانت أصداء لذلك تتلاقى مع عوامل محلية في الشام وحواضر عربية أخرى)، وعرفت المرأة مواقع جديدة وتداخلت الحالة الاقتصادية مع رغبة الاستقلال والتميز كيما تحتل النساء مراكز القيادة فتعوض عن سنوات طويلة ماضية.

موليير

أرسطو

غلبت الشخصيات الإيجابية في مسرح باكثير الكوميدي من غير أن يغفل عن النماذج السلبية، وهنا يبدو باكثير في اختياره زوايا الرؤية رغم التناول الساخر، وما يتردد من ضحكات وفكاهة، فنحن نلحظ في مسرح موليير الفرنسي (١٦٢٢-١٦٧٣) الصورة النقدية اللاذعة للمرأة (النساء المتحذلقات، النساء العالمات، مدرسة الزوجات، نقد مدرسة الزوجات)، ومن جانب آخر نذكر كيف أعطى آرسطو فانيس للمرأة زمام المبادرة في محاولة حل القضايا العامة وشؤون المرأة وأسرارها خاصة (ليسيستراتا، وتسمفوريا زوسيا).

رأى باكثير في مسرحية (الدنيا فوضى) أن المبالغة في تصور دور مستقل للمرأة وحريتها فهم خاطىء ومغاير للطبيعة والفطرة وكشفت الأحداث أن الاعتدال هو القادر على أداء فاعلية تتكامل بين دور الرجل ودور المرأة، وقد تقاطعت في هذه المسرحية إشكالية علمية مع التطور الدرامي الكوميدي فالدكتورة غندورة صاحبة اختراع طبي يحول جنس الإنسان، وكانت إدارة باكثير للمواقف والوصول إلى نتائج تظهر خطورة تداول بعض الحقائق العلمية في زوايا دقيقة في المجتمع الإنساني وقد عرض ثنائيين: واحد طبيعي (أحمد ومهجة) وآخر عرف التحول بفعل الدواء (حسني وسوسن) وندرك أن هذا العقار إنما يؤثر في حالة كامنة ولا يحدث انقلابا في الجسم البشري، وبرزت في نهاية المسرحية الدكتورة فاطمة صلاح رئيسة جمعية المرأة المصرية نموذجا معتدلا يؤكد مشاركة النساء في الحياة العملية والاجتماعية من غير تمييع الجهود في جوانب هامشية لا تمثل إلا عنادا لا يثمر.

يبقى أن نشير إلى أن باكثير مال في عدد من مشاهد هذه المسرحية إلى الفارس (Farce) وهو الكوميديا الخفيفة بحركات ومفاجآت وازدواج متقاطع للأدوار والشخصيات المتجاورة.

لعل مسرحية (قطط وفيران) لباكثير هي العمل الذي اكتملت فيه البنية الدرامية الكوميدية – التي تستحوذ على اهتمام القارىء والمشاهد – والرؤية لقضايا عصرية لا تزال صور لها مستمرة حتى أيامنا، وترشحها للنجاح إذا ما قدمتها واحدة من الفرق العربية.

سامية نموذج للمرأة العاملة التي ترغب في استقلال مالي يحفظ لها رصيدا كبيرا، وتترك لزوجها عادل أعباء الأسرة، وهي تعلم أن دخله لا يكفي، وتنهض مفارقة وإشكال بين الزوجين يتحول حربا نفسية تشتبك مع أطراف أخرى تزيد من الخلاف أو تحاول فك التشابك، كل ذلك في مواقف ضاحكة لا تؤثر على ذلك الخط الجاد في رؤية الكاتب.

إن نفسية والدة سامية تظهر بدور الحماة المؤججة للخلاف بما تبثه في ابنتها من ضرورة الحرص والحذر من أطماع زوجها، لكن الحل في النهاية يأتي على يدها بفضل التقارب مع الدكتور راضي والد عادل ثم الزواج!

ونلحظ أن سامية لم تكن في أعماقها بعيدة عن زوجها وأبنائها لذلك تتطور شخصيتها وتتلخص من تلهفها على استثمار الأموال والعمل في أكثر من مؤسسة وتعود إلى توافق مع عادل.

وهناك شخصية سلبية هي زوجة رمزي صديق عادل التي أغواها المال فانفصلت وجرفتها الرغبة الاستهلاكية – ونحن نسمع عنها في المسرحية من غير أن تشترك في الحوار والحضور.

تبدو المفارقات الكوميدية بادعاءات – أو رغبة – عادل في الانتقام من زوجته سامية وذلك بقتلها بعد أن توالت أخبار الصحف عن عدد من حوادث قتل الرجال لزوجاتهم، وتتابع المشاهد ومطاردة نفسية وحركات تبلغ الذروة في ذبح عادل لدجاجة تمرينا لجريمته المقبلة!

وثمة مفارقة رقيقة ومدهشة في شخصية نفيسة فهي أرملة وليست كبيرة في السن ولديها شيء من التصابي يتصاعد مع لقاء الدكتور راضي حتى تنصب شباك «كيوبيد» وبفضل هذا التحول تأخذ خيوط المشكلة المعقدة بالتفكك ويأتي الحل.

واستفاد باكثير من شخصية رمزي في كشف أحوال عادل – فهما صديقان متلازمان – وإبراز ملامح سلبية للعلاقة الاستهلاكية لدى زوجة رمزي السابقة، وكذلك شكل محل العصير الذي يملكه محطة تظهر رغبات سامية الاستثمارية، وهكذا أحكم باكثير بناء المسرحية بتوازن وأدوار غنية متكاملة.

نتابع في واحد من مشاهد مسرحية (قطط وفيران) بداية التحول في لقاء يجمع الدكتور راضي وحماة ابنه عادل، ورغم قصر القطعة التي نوردها تبدو ملامح كل من نفيسة التي لا تزال تتحرك في أعماقها الأنثى، وراضي الهادىء والبصير بأعماق التي أمامه،

وقد كانت عباراتها قبل قليل متشككة وأقرب إلى العدائية!

راضي: لا تبالغي يا نفيسة هانم في تكبير سنك!

نفيسة: إياك يا دكتور أن تحسبني عجوزا. أنا ليس بيني وبين سامية ابنتي غير ستة عشر عاما فقط.

راضي: ومع ذلك فالذي يراكما يحسبكما أختين.

نفيسة: صحيح. هذا القول سمعته من كثير من الناس.

راضي: وربما يخطىء الناظر فيحسبك أنت الأخت الصغرى، لأنك تعتنين بزينتك وهندامك أكثر من سامية.

نفيسة: هذه أيضا عادة نشأت عليها من الصغر. أحب دائما أن أظهر بمظهر حسن. بعض الناس ينتقدون ولكني لا أبالي بهم.

راضي: لا حق لهم. إن الله جميل يحب الجمال.

نفيسة: هل تصدق يا دكتور أن بنتي سامية من هؤلاء المنتقدين، وأنني كثيرا ما أتشاجر معها في هذا الحوار؟

راضي: لا حق لها، كان عليها أن تقتدي بك فتعتني قليلا بهندامها بدلا من الإنكار عليك.

نفيسة: قل لها يا دكتور. قل لها.

وفي مشهد آخر، يمثل ذروة انفعال عادل واليأس الذي بلغه مما يدفعه إلى تصرفات مضحكة بما تثيره حوله وبما ندركه نحن المشاهدين من حقيقتها وأنه لن يتورط فيما يبديه من توجه إلى قتل زوجته البخيلة والمادية في تطلعاتها:

رمزي (يلجمه الخوف عن الكلام).

عادل: رمزي. جاوبني بصراحة: أنا مجنون؟

رمزي: مجنون؟ لا يا عادل.

عادل: عندي لوثة عقلية؟

رمزي: لا يا عادل.

عادل: عندي عقدة جنسية؟

رمزي: لا يا عادل.

عادل: حرص على المال وطمع فيه؟

رمزي: هذا أبعد شيء عنك.

عادل: أنت تعرف غرضي من القتل، وتعرف آرائي وأفكاري، فأشهد غدا بالحق كل الحق ولا شيء غير الحق، فاهم؟

رمزي (مرعوبا): فاهم يا عادل.. فاهم (يغافل صاحبه فينسل خارجا من الباب).

عادل: رمزي! رمزي! رمزي!

(يقف عادل أمام المرآة يتأمل وجهه) خاف رمزي المسكين. استطعت أن أقنعه بأنني سأقتلها اليوم أفلا أستطيع أن أقنع نفسي بذلك؟

(يتنهد) أوّاه كيف السبيل؟ كيف السبيل؟ (تلتمع عيناه بفكرة) الكلبة لايكا في القمر الروسي.. الضفادع والأرانب في التشريح.. الفيران البيضاء في التجارب الطبية.. سبيل مطروق من قديم.. الحيوان قبل الإنسان، الحيوان قبل الإنسان.

شكسبير

(ينطلق خارجا من الطرقة، ثم يسمع بعد قليل صوت الفرخة تصيح ثم ينقطع صياحها بغتة، ثم صوت الباب يفتح من الطرقة، ثم يدخل عادل من الباب الثالث وقد تلطخت يداه بالدم).

أبو دلامة.. البهلول والنموذج

شكلت شخصية أبي دلامة تحديا فنيا وفكريا لعلي أحمد باكثير عندما أفرد لها مسرحية تلعب فيها دور البطولة، ذلك أننا أمام شخصية حقيقية قرأ الناس أخبارها وأشعارها (زند بن الجون الشاعر العباسي هو أبو دلامة) وملأت التصور بهالات ركّبها المتلقون فكيف يتأتى للكاتب الحديث أن يبرع في عرضها؟ وحملها على مغادرة عصرها القديم لتعايش أيامنا؟ وهل يكتفي ببقائها في إطارها التراثي تحفة تظل في معزل عن التنفس والحركة الفاعلية؟!

رغم تعدد الحكايات والأخبار التي أفاض سردها أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني استطاع علي أحمد باكثير رسم مشاهد حية مترابطة وقد تجاوز فواصل زمنية، وجعل الأحداث متوالية أيام الخليفة العباسي المهدي، مع أن أبا دلامة عايش قبله أبا العباس السفاح وأبا جعفر المنصور وكان هذا أول خروج من التاريخ إلى رحابة أوسع منه، أما الخروج الآخر فهو تحميل هذه الشخصية آراء سياسية حول الخصومات بين العباسيين والأطراف الأخرى كالخوارج، والإشارة إلى علاقة هؤلاء جميعا بفكرة السلطة.

إن الحكايات المروية عن أبي دلامة تتضمن في داخلها مفارقات كوميدية واضحة لكن مهمة باكثير كانت في صوغها حوارا تكسوه وقائع وتمتمات من الحياة العباسية فأضفى عليها سمة إنسانية تنبض بدفق فيه مما في نفوسنا إذ تعرض لنا أزمات أو مآزق أو تطلعات!

نستطيع القول إن ما روي في الكتب القديمة كان رواية خارجية بعيون هؤلاء. وباصطياد هذه الشخصية لتصب عليها أشياء كثيرة تؤكد تلبسها بما أرادوه لها، أو هم بالغوا في أحداث أو صفات أحاطت بهذا الشاعر المتمكن من ناصية الشعر، فغدا (مضحك المهدي ومجالسه) وهم لم يكتفوا بالحديث عنه وإنما جعلوا الأخبار تنقل ما وصف به نفسه. وقد استخدم باكثير هذا النهج لكنه لم يكتف به، وإنما سعى إلى كشف الجوانب الإنسانية في داخل أبي دلامة خاصة عندما فصّل ما آل إليه بعد وفاة ابنه دلامة، وما لاقاه من إهمال بين له على نحو عميق هوانه لدى الآخرين، ورأينا الأسى والحزن والحالة المأساوية متغلغلة في كيان هذا الضاحك الساخر، ولعل الشقاء يبلغ أغواره عندما يتجرع الغصة ويتابع مهامه في نشر الابتسامة وقلبه يعتصره الألم.

إن باكثير استطاع الاقتراب بشخصية أبي دلامة من النموذج الإنساني في المسرح العالمي كما رأيناه لدى موليير (طرطوف، البورجوازي النبيل، كاره البشر، دون جوان، البخيل) ونلحظ أن البهلول المهرج فتحت له الساحة فلم يعد جزءا يمر بالمسرحية وإنما هو بطلها وتحيط به الشخوص الأخرى!

ولعل من الطريف أن نلحظ تعلق باكثير بالدراما السينمائية في هذه المسرحية عندما ينوع في المشاهد، ويعبر إلى ساحات القتال وتجمهر المقاتلين ونزال الخصمين على فرسين في حلبة الصراع، وكذلك يرسل إشارات مزدوجة، فالحوار يدور بين الخليفة والقواد في الوقت الذي يجول فيه أبو دلامة في باحة القصر بين الجنود المنطلقين إلى القتال.

ولا ننسى هنا جمع باكثير بين إمكانات قصصه الغنية مما حوّل بعضا منها إلى أفلام كرواية (وا إسلاماه)، وقبلها رواية (سلامة القس).

إن مسرح باكثير الكوميدي لا ينفصل في رؤيته عن مسار مسرحياته التراجيدية والتاريخية والرمزية، ويؤكد أن مفهوم الدراما لديه كان واحدا لكن وجوهه تعددت. ■■

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحّد الأمة

عبدالفتاح قلعه جي

يقف الباحث معجبا ومندهشا أمام الكاتب المسرحي الكبير علي أحمد باكثير، الذي يعتبر في طليعة الريادة الثانية للمسرح العربي، والذي أغنى المكتبة المسرحية العربية بعشرات المسرحيات الشعرية والنثرية، وفي مختلف الموضوعات التاريخية والاجتماعية والسياسية، وبالرغم من ذلك لم ينل حقه من الدراسة والتعريف والتشخيص.

تجارب مسرحية.. ومقارنات

هل كان علي أحمد باكثير – وهو الذي نشأ في حضرموت باليمن في بيئة لا تعرف غير هواجس الشعر بمفاهيمه وأشكاله التقليدية – يعلم بأنه سيتجه ذات يوم إلى المسرح ليشكل اهتمامه الأول؟

«كانت نشأتي الأدبية الأولى في حضرموت، حيث بدأت أنظم الشعر منذ بلغت الثالثة عشرة من عمري، وكان جل اهتمامي بالشعر».

كان شاعرا لكن خياله أوسع من خيال شاعر ومن نجواه الذاتية. وثمة موهبة فنية في فهم الواقع وتناول الظواهر والأحداث وإعادة صياغة العالم الفسيح لا يسعها إلا فن مركب كالمسرح، ولهذا كان اطلاعه على مسرح أحمد شوقي الشرارة التي انطلقت منها إبداعاته المسرحية.

«كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثرا كبيرا في نفسي فقد هزني من الأعماق وأراني لأول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتيته إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث».

التجربة المسرحية الأولى

إذا تجاوزنا مسرحيته الشعرية الأولى «همام أو في عاصمة الأحقاف» وهي مجرد قصائد ومقطوعات شعرية يجمعها موضوع واحد تفتقد إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات، ويعزو ذلك إلى أنه لم يكن لديه إي إلمام سابق بفن المسرحية. إذا تجاوزنا ذلك فإن مسرحيته الشعرية «أخناتون ونفرتيتي» تعتبر البداية الحقيقية لرحلته الطويلة في التأليف المسرحي، ومن الغريب وهو الذي يقول: «كان من الطبيعي أن أتخذ القومية العربية منبع إلهامي الأول» – أن يكون أول اختياراته الموضوعية موضوعا فرعونيا، وذلك إثر قدومه إلى مصر عام ١٩٣٤م، وكانت بقايا الدعوة الفرعونية ما يزال يروج لها المستعمر، ولكنه يبرر هذا الاختيار بقوله إن كل عربي يجب أن يعتز بأنه ورث هذه الحضارات كلها: الفرعونية في مصر، والبابلية في العراق، والفينيقية في الشام، وهذه الأمجاد التاريخية القديمة يجب أن تضاف إلى مجد الأمة العربية وارثة هذه الحضارات. وهكذا بهذا الوعي الشمولي كتب مسرحية «أخناتون ونفرتيتي»، وإذا كان قد قدم شخصية أخناتون كرسول للمحبة والسلام، إذ يتحاشى الحروب، ويغرق في مناجاة إلهية، وحبه لزوجته نفرتيتي، فإنه يدرك بعد أن يتألب عليه الأعداء والخصوم وتكاد تضيع منه البلاد، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بأن (حورمحب) قائده، كان على حق، فالدعوة الحق، والحب والسلام لابد لها من سيف القوة ليصونها ويحميها، وما أقرب هذا المفهوم من حال ومعاناة الأمة العربية اليوم.

أخناتون: لا سلام ولا حب بعد اليوم.

حورمحب: بل اليوم يوم الحب والسلام (يجرد سيفه) سنحطم سيف الظلم بسيف العدل.

أخناتون: أجل.

حورمحب: ونحطم آلهة الوادي بالإله الحق.

أخناتون: صدقت.

حورمحب: وننشر دين الرب.

أخناتون: على الدنيا كلها.

ومن يعد إلى المونولوجات في هذه المسرحية، وإلى أسلوبية الحوار المسرحي، والشعر المرسل الذي كتبت به يعلم مدى تأثر باكثير بالكاتب المسرحي الإنجليزي شكسبير.

النقد الذاتي

خطوات الكاتب المسرحي لا يمكن أن تترسخ، ومسيرته لا يمكن أن تتطور إلا إذا مارس النقد الذاتي على نصوصه. إن شخصيتي المبدع والناقد يجب أن تسيرا متواكبتين. وهذا الفعل النقدي كان باكثير يمارسه على نفسه بعد تجربته المسرحية الأولى، ويبدو أنه لو لم يتفرغ لكتابة النص المسرحي لكان ناقدا كبيرا. وقد رأينا كمثال على نقده لنتاجه ما قاله في مسرحيته «همام»، وثمة مثال آخر في نقد الوحدة الموضوعية الفكرية في مسرحيته «الدكتور

حازم» حيث يعترف بخلل وقع فيه حين بنى المسرحية على فكرتين هما:

١- لمن تكون ولاية البيت إذا كان الأب ضعيفا غير رشيد، والابن هو الرشيد الحازم؟

٢- هل للحماة أن تتدخل في شؤون بيت زوج ابنتها؟

يقول ناقدا نفسه ومبينا موضع الخلل: «إن الفكرة الثانية منفصلة عن الأولى في الزمن، أي أن حوادث الثانية لم تبدأ إلا بعد أن انتهت حوادث الأولى فلم يكن بينهما التلازم المطلوب».

وفي المقابل فإنه يورد مثالا على تحقق هذا التلازم في مسرحيته «مسمار جحا» بالرغم من وجود فكرتين أو خطين أساسيين، الأول سياسي، والثاني اجتماعي، مما يحقق للمسرحية وحدتها العضوية ودلالاتها القريبة والبعيدة.

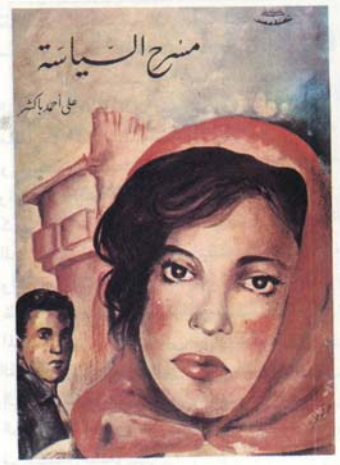
لغة الشعر ولغة النثر

يبدو أن الشعر كان جسرا للعبور إلى المسرحية النثرية، فقد أدرك باكثير أن عهد الشعر في المسرحية - وبخاصة ما يسميه بالنظم - قد ولّى، وهو بذلك يفصل بوعي الناقد وتجربة المسرحي بين الشعر والكتابة المسرحية، ويقر بأن أداة المسرح هو النثر.

«كنت أظن أني سأتابع المسرحيات بهذا الشعر، غير أن تجاربي جعلتني بعد ذلك أقطع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية، لاسيما إذا أريد بها أن تكون واقعية، وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية» ويقصد بالشعر هنا المنظوم بالشكل التقليدي القائم على البيت كوحدة نغمية.

وهو ينصح الكاتب إذا أصر على كتابة نص شعري أن يلجأ إلى شعر التفعيلة المرسل، ومن المعروف أنه قبل كتابته مسرحية «أخناتون» قد قام بتجربة ترجم فيها مشهدا من «روميو وجولييت» مستخدما تفعيلة المتقارب، أما مسرحية أخناتون فقد اختار لها تفعيلة المتدارك.

كان آنذاك الشعر الحديث «المرسل» مرفوضا، ولم يقف إلى جانبه سوى إبراهيم المازني، وجاء باكثير ليؤكد ميزات هذا الشعر بقوله: «هو شعر فيه تحدر وانطلاق، وليس مقيدا بإسار قافية، فهو أصلح للمسرحية إن كان لابد من استعمال الشعر فيها» غير أنه يرى في موضع آخر أن التزام الكاتب المسرحي بقيود النظم قد يمنحه قوة في التعبير على التحكم بشروط الحوار المسرحي لئلا يطغى الإيقاع الشعري على شروط الإيقاع المسرحي. وفي مسرحيته الغنائية «أوبرا قصر الهودج» كان لابد من استعمال



لغة الشعر بمفهومه التقليدي - النظم المقفى - وقد استخدم عدة بحور حسب مطابقتها لحالات التعبير.

للفصل في هذه القضية يؤكد باكثير من خلال تجربته أن للموضوع علاقة في اختيار لغة الموضوعات التي تعالج المشكلات الكبرى في الوجود والتي تتجاوز حدود الواقع المادي والنفسي حيث تصبح اللغة العادية عاجزة عن التعبير، وهو هنا لا يدعو إلى لغة النظم وإنما إلى لغة شعرية أو شاعرية شفافة، بمعنى أن يكون نثرا يحتوي على خواص الشعر.

وأيا كانت لغة المسرح نثرية أم شعرية فإنه لا يتساهل في ضرورة استعمال اللغة الفصيحة ورفض العامية معتبرا أن اللغة الفصيحة السهلة هي «لغة محايدة» أي أنها تخلو من الصبغة المحلية الصارخة التي تطمس ملامحه، وبهذه اللغة المحايدة يستطيع الكاتب أن يتصرف ويخلق منها ألوانا متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات، ويستشهد على ذلك بشعر البهاء زهير الذي ينهل من روح اللغة الدارجة ومع ذلك فهو فصيح، وفي العصر الحديث يستشهد بلغة المازني ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور. وقد توصل إلى هذا الرأي من تجربته اللغوية في بعض مسرحياته مثل «الدكتور حازم»، و«مسمار جحا»، و«الدنيا فوضى».

مهما يكن فإن مشكلة الازدواج اللغوي كانت السبب في ابتعاده عن التوسع في تناول الموضوعات الاجتماعية. يقول: «أعترف بأن من أسباب غرامي بالتاريخ والأسطورة هو التهرب من مواجهة هذه المشكلات، وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلا آخر باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب، ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها مع استعمال الكلمات الدارجة التي لا أصل لها في اللغة».

السياسة بين المأساة والملهاة

ظل الهاجس القومي يلازم باكثير فقد كانت الأمة العربية ولا تزال تمر بأخطار كبيرة، ولهذا فإنه ككاتب ملتزم ألزم نفسه بالدفاع عن قضاياها، وكان لهذا الالتزام وللأحداث الراهنة الأثر في توجيه كتاباته المسرحية من حيث الأغراض والشكل والموضوعات.

١- صرفه اهتمامه بالقضايا القومية وشعوره بالأخطار التي تتهدد أمته عن الموضوعات الاجتماعية، فكتب المسرحيات المستمدة من التاريخ والأساطير. يقول: «ولانصرافي عن الموضوعات الاجتماعية تعليل آخر - يقصد غير مشكلة اللغة - يتصل بالهدف الرئيسي الذي يقوم عليه كفاحي الفني ذلك أني كنت دائما أشد شعورا بالأخطار الخارجية التي تتهدد الأمة العربية في حاضرها ومستقبلها مني بالأدواء الداخلية التي تفت في عضدها».

ونراه يستبشر خيرا بثورة (٢٣ يوليو) واعدا بالعودة إلى التأليف في المسرح الاجتماعي بعد أن اطمأن على مستقبل مصر والبلاد العربية.

٢- كتب باكثير المأساة أولا: «أخناتون. الحاكم بأمر الله. الفرعون الموعود». ولم يبدأ الملهاة إلا بعد ذلك بسنوات. ولعل اهتمامه بالقومية العربية كما يقول كان ذا أثر في هذا الاختيار. وفي ولوعه بالتاريخ والأساطير واستلهامها في الوصول إلى رموز ودلالات لها مساقط في الواقع العربي المعاصر، وقد

تتابعت مسرحياته التاريخية بغزارة غدت سمة من سمات اتجاهه المسرحي.

٣- أدرك باكثير أن الأخطار السياسية التي تتهدد الأمة العربية لابد لها من معادل مسرحي أكثر وضوحا من الرمز والتاريخ، وبخاصة بعدما تأزمت مشكلة فلسطين وتداعت الأنظمة الإمبريالية ضد الحق العربي، كان لابد من الانعطاف نحو الكوميديا الساخرة - السوداء - يقول: «الفكاهة والسخرية تنبعان من السخط والحقد»، «لقد ظللت برهة بعدما زاولت مهنة الكتابة المسرحية، أعتقد أنني من أبعد الناس عن الفكاهة وأقلهم قدرة على الإضحاك والتنكيت إلى أن اشتعل السخط في نفسي». ويقصد السخط على القوى الاستعمارية التي تتحكم في مصائر الشعوب.

الشرارة الكوميدية السياسية الأولى كانت مسرحية له من فصل واحد عن الرئيس الأمريكي ترومان بعنوان «سأبقى في البيت الأبيض» ثم كتب ما يزيد على سبعين مسرحية من هذا القبيل في مختلف القضايا العربية والإسلامية تفيض بالسخرية جمعها في كتابه مسرح السياسة، تناول في بعضها شخصيات سياسية معروفة من أمثال تشرشل وترومان والجنرال سمطس.

مسرحياته السياسية كانت تولد كل واحدة منها من فكرة معينة تخطر له بعد مراقبة الحدث السياسي، ثم يقوم ببناء أحداث المسرحية. ففي مسرحية «نقود تنتقم» أراد أن يكتب عن تريجفي لي سكرتير عام الأمم المتحدة المتحيز لليهود فجعل النقود المحفوظة في خزانته تتحاور ومن ضمنها نقود عربية، وتسمع الحوار زوجته فيتهمها بالجنون، ثم ينتهي به الأمر إلى طبيب نفسي فالإصابة بالمغص جراء ما ابتلعه من حقوق.

وفي مسرحية «شيلوك الجديد» التي كتبها عام ١٩٤٤م قبل النكبة انطلقت الفكرة من خطاب جابوتنسكي في مجلس العموم البريطاني قائلا: «أعطونا رطل اللحم، لن ننزل أبدا عن رطل اللحم» مشيرا إلى فلسطين ومطالبة اليهود بها وطنا قوميا. وقد رأى باكثير في هذه الإشارة إلى شيلوك في مسرحية تاجر البندقية لشكسبير حجة على الصهيونية وليس لها، ومن هنا انطلقت فكرة المسرحية في أنه لا يمكن أن يقتطع رطل لحم من فلسطين لليهود من غير أن يسيل الدم من الشرق العربي كله.

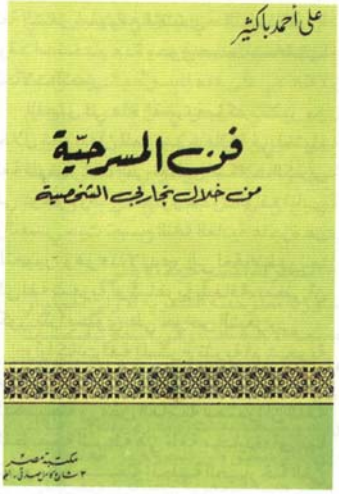
وفي مسرحية «مسمار جحا» أراد الكاتب أن يصور قضية مصر والاحتلال الانجليزي المقيد بمعاهدة قناة السويس فاستعار حكاية مسمار جحا الرامز إلى قناة السويس.

هاروت وماروت بين كاتبين

الإشارة القرآنية لقصة الملكين هاروت وماروت ببابل كانت الأساس الذي انطلق منه كاتبان مسرحيان في مسرحيتين تحملان العنوان نفسه «هاروت وماروت»، وهما خليل هنداوي من حلب، وعلي أحمد باكثير.

صدرت مسرحية الهنداوي عام ١٩٣٣م وقد جاءت تحمل قلقه الفلسفي وتردده بين الشك واليقين في محاولة جادة للوصول إلى المعرفة اليقينية. يقول: «كتبت هاروت وماروت في ظروف من حياتي مضطربة ولذا جاءت تحمل قلقي الباطني وطموح نفسي».

وجاءت تالية مسرحية علي أحمد باكثير



تحمل دعوة إلى الإيمان بالله، وفيها يتحدث الحكيم هرمس بمفهومات إسلامية بالرغم من الفارق الزمني البعيد بين عصر بابل والإسلام. يقول هرمس:

- إني كنت وما أزال أدعو الناس بملء صوتي إلى توحيد الله لتقريب ذلك اليوم الذي تتحد فيه الإنسانية وتتعاون على ما فيه خيرها وصلاحها، وإلى نبذ الآلهة المتعددة التي لا تملك لها نفعا ولا ضرا، وإنما تفرقهم شيعا تتناحر وتتنابذ في سبيل الشيطان».

وفي المسرحية يتحدث باكثير عن عالم يبلغ فيه الإنسان سن الرشد، يوتوبيا جميلة، حيث يسود الإيمان ويمحى الظلم والعدوان.

إيلات: ومتى يبلغ الإنسان رشده؟

هرمس: يوم لا يسيطر فيه سفهاؤه على حكمائه. ولا يبغي أقوياؤه على ضعفائه.

أما الكيانات السياسية والدول التي تقف في وجه هذا الهدف الأسمى فلابد أن تبيد، وثمة ولادات جديدة دائما حتى تتحقق تلك اليوتوبيا الإنسانية السعيدة. والمؤلف هنا يتخطى الدلالة التاريخية القريبة إلى الدلالة الأبعد والتي تتقاطع مع الواقع. فما يقصده هو أنه لابد للنظم العالمية الطاغية أن تتفكك وتنهار. ولابد للعروش المتجبرة أن تتداعى. كأنما يرهص بظهور العولمة حديث اليوم.

عزرائيل: إن بابل قد وقفت في طريق تقدم إنسان فوجب أن تبيد لينشأ مكانها جيل جديد من إنسان جديد.

ثمة مصطلحات تنتثر في ثنايا المسرحية تشير إلى معاصرة على المستوى اللغوي حيث يستعمل عبارات حديثة مثل: أسرار علمية، صواريخ.

إيلات: أجل قد وقعت يا هرمس. ألم يثر ذلك الإله حين رأى أولئك العلماء قد أوشكوا أن يغزو الفضاء بصواريخهم فبلبل الله ألسنتهم في البرج لتبقى الأسرار العلمية مخزونة في صدورهم؟

يسمي باكثير شخصيات مسرحيته بأسماء معبودات في العصر الجاهلي: مناة، العزى، يعوق، بعل. أما أميرة القصر فتأخذ اسم «إيلات» وهي «اللآت» وهذا ينسجم مع غرض المسرحية الرئيس وهو الدعوة إلى الإيمان. أما الهنداوي فيسمي أميرة القصر وبطلة مسرحيته «بيدخت» ويسمي شخصيات مسرحيته بأسماء بابلية قديمة.

وإذا كان هرمس الحكيم في مسرحية باكثير هو المؤمن الداعية إلى التوحيد والصلاح والأخلاق الفاضلة فإنه في مسرحية الهنداوي وانسجاما مع قلق الكاتب الفلسفي وشكه هو الساحر نوبخت الذي يريد قهر السماء.

نبوخذ: وماذا تريد أن تصنع بعد قهرك السماء؟

نوبخت: أريد أن أقطع كل علاقة بين السماء والأرض، أريد أن ألفت نظر الإنسان إلى الأرض.

إذن يشترك الكاتبان في فكرة القهر وامتلاك القوة العظمى غير أنهما يفترقان في الهدف فيسير كل في اتجاه. فإلات في مسرحية باكثير لا تريد قهر السماء وإنما تريد استعمال القوة التي يمدها بها السر السماوي في قهر العالم وبسط نفوذ بابل على الأرض، كأنه يشير بذلك إلى ما تبغيه القوة العظمى اليوم في العالم من امتلاك الآلة المدمرة والتكنولوجيا الحديثة للسيطرة على العالم، ترى هل كان باكثير وهو في منتصف القرن الماضي يستشعر نشوء نظام عالمي

جديد، وبوادر زحف العولمة على الشعوب من سماء حرب النجوم والصواريخ؟

إيلات: لقد أدركت الآن أنني أستطيع أن أصعد إلى السماء حيث أشاء. لأخضعن شعوب العالم كلها لبابل وحياة سواع، لأجعلنها جميعا ترجع لعظمة بابل.

ماروت: لا يحق لك أن تستخدمي السر في البغي والطغيان.

ترى ألا يحق لنا أن نسأل: هل يتحدث باكثير عن بابل أم عن الولايات المتحدة الأمريكية اليوم؟.. ولكن المبدع مرهص دائما بالحدث قبل وقوعه.

في الوقت الذي يدعو فيه باكثير الإنسان إلى مزيد من الإيمان، واعدا البشرية بضربة إلهية تقضي على الظلم والطغيان (إيلات تتحول إلى حجر في الزهرة) من غير أن يكون ذلك عن طريق ثورة وطنية أو شعبية، فإن الهنداوي في مسرحيته يؤكد على لسان نوبخت على قيمة الإنسان، فهو محور الأشياء وغاية الوجود، ويشحن نفسه بالرغبة التي تولد الثورة، وحرية الإنسان دائما مقرونة بالقلق والعذاب.

نوبخت: تعلموا أن تولدوا بالثورة، لأن ما يولد بالثورة لا يموت.. ثوروا حتى تعلم الأرض أن عليها أحياء.

وإذا كانت إيلات تريد بسط سيطرتها على العالم شأن القوى العظمى اليوم، فإن بيدخت تخفف من أثقال المادة وتصفو نفسها، في حين يسقط في هذه الأثقال الملكان، وهذا يذكرنا بـ«تاييس» بطلة أناطول فرانس.

والإنسان (هرمس) يستغفر للملائكة لدى باكثير بعد أن هوى الملكان في الخطيئة واليأس فيئسا من استقبال الله لتوبتهما. أما الهنداوي فلا يأس لديه، وثمة أمل دائما.

هاروت: بابل.. بابل.. غلبنا على أمرنا.

ماروت: تحمل العذاب ولا تيأس.

الخطيئة في مسرحية الهنداوي تفتح للملكين باب الأمل والحب الحقيقي والمختلف عما عرفاه في السماء، وذلك هو المكسب الجديد لهما من كل يوم.

وعندما يصيح نوبخت: أعلن يا نبوخذ ظفر الإنسان على الملائكة.

يقول الملكان: بل أعلن ظفر الإنسان على الإنسان.

لقد انتصر الإنسان في مسرحية الهنداوي مرتين: مرة حين جذبت نوازع الطين إليها نوازع النور وغرق الملاكان في حب جسدي أثيم. ومرة حين تخلص الإنسان (بيدخت) من نوازع الجسد ليصعد إلى عالم النور السماوي.

وتنتهي مسرحية هاروت وماروت لباكثير بهذه المقولة: إن من يتحدى الإرادة الإلهية في الحق والخير والإيمان يهلك ويتحول إلى حجر، كأنه يهدد الذين يكفرون بالله والإنسان، ويقرع طغاة العالم بالحقيقة الأبدية وهي الموت كأنه يقول «فاعتبروا يا أولي الألباب».

عزرائيل: يا أهل بابل إن ملكتكم إيلات قد وصلت إلى كوكب الزهرة.

أصوات: (هاتفة) إلى كوكب الزهرة! تباركت يا إيلات، المجد لك يا إيلات.

عزرائيل: ولكنها لن تعود.

مناة: (بأعلى صوتها) لا تصدقوه، إن ملكتكم ستعود عما قريبا.

عزرائيل: لقد مسخت حجارة في ذلك الكوكب، فهي باقية إلى يوم القيامة. ■ ■

هوامش:

مراجع البحث: مسرحيات باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية لباكثير. هاروت وماروت للهنداوي.

«أوديب» باكثير

منذ الصفحات الأولى من المسرحية، بل منذ صفحة التقديم نفسها - يجد القارىء ما يلفته إلى التوجيه الجديد الذي هدف إليه باكثير في عرض هذه المسرحية القديمة، فسيجد القارىء من المعاني الإسلامية ما يطبع هذه المسرحية بطابع إسلامي واضح، وحين يفرغ القارىء من قراءتها سيعرف في وضوح أهمية الآية الكريمة التي صدر بها باكثير هذه الصورة الجديدة من أوديب وهي الآية: «ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين. إنما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله مالا تعلمون» ففي ضوء المعنى الذي اشتملت عليه هذه الآية تشكلت الصورة الجديدة للمسرحية، وهذا الضوء نفسه هو الذي ينبثق من خلال المواقف الجديدة التي جعلها باكثير لشخوص المسرحية والعلاقات بينهم، وكل العناصر التي أخذها والعناصر التي لم يأخذها من الأسطورة القديمة - أو من المسرحية القديمة - يمكن تفسيره في هذا الضوء.

لا يمكننا أن نلمس أهمية هذا التناول الجديد هنا في مجرد عناصر الاتفاق التي تجمع بين الأسطورة القديمة والمسرحية في هذه الصورة الجديدة، وإنما تتضح لنا هذه الأهمية - بصفة خاصة - في ذلك التوجيه الذي وجه به باكثير هذه العناصر القديمة من جهة، وفي العناصر التي أضافها إلى الصورة القديمة للمسرحية أو التي أهملها منها، من جهة أخرى.

وندخل إلى تفصيل ذلك الآن من المدخل الطبيعي، وذلك بأن نسأل أنفسنا: أين يتركز الصراع في أوديب «باكثير»؟ وما الغاية منه؟ وهل تحققت هذه الغاية؟ وكيف؟

وهذه الأسئلة تدعونا لأن نسأل أنفسنا قبلها سؤالاً جانبياً ولكنه مهم وهو: لماذا فكر باكثير في إعادة كتابة هذه المسرحية القديمة بصفة خاصة؟

الواقع أن المؤلف لم يختر هذه المأساة بصفة خاصة لأن هناك دافعاً مباشراً دفعه إلى صياغتها من جديد، ولكنه يحدثنا أن الدافع إليها ربما كان مستخفياً في نفسه حتى إنه لم يعرفه إلا بعد أن كتب المسرحية ووجه إلى نفسه نفس السؤال، وعندئذ تبين له أن اختياره لهذه المأساة لم يكن اعتباطاً، وإنما كان استجابة منه لأحداث فلسطين وموقف العالم العربي من هذه المأساة، فقد ملأ نفسه بالحزن تلك المصائب التي توالت على العرب، فانبثقت في نفسه عندئذ شخصية أوديب الذي توالت عليه النكبات، ولكنه صمد لها وناضل حتى انتصر آخر الأمر، وإذن فقد كان في مأساة أوديب بصفة خاصة متنفس للكاتب عن انفعاله بأحداث معاصرة تتصل بالوطن العربي.

ونعود بعد ذلك إلى أسئلتنا السابقة فنبدأ بأولها وربما كان أهمها، وهو: أين يتركز الصراع في هذه الصورة الجديدة؟ ونستطيع أن نقرر ببساطة أن الصراع هنا بين قوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر المخادع، وقوى الخير ممثلة في أوديب وترزياس الكاهن المصلح.

د. عز الدين إسماعيل

من كتاب «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»

في حوار لم يجرِ...

باكثير: أنا داعية قومي.. ولكني عبدٌ للفنان فيَّ

علي أحمد باكثير.. مبدعٌ عربي.. وحّد الأمة

محمود علي

عندما طلب منه معهد الدراسات العربية إلقاء محاضرات للطلاب العرب عن فن المسرحية، كانت إجابته: «آسف.. فلست بناقد، ولا أحب أن أكونه!. هل لأن النقاد لم يهتموا به كما يجب.. ربما، السؤال من عندنا.. والإجابة أيضا.. قالوا له: ليس هذا هو المطلوب بل أن تحدثهم عن تجاربك الشخصية في الكتابة المسرحية.

أخيرا وافق. وهذه المذكرات التي حملت عنوان «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية».

لأن باكثير كان قليل الإعلان عن نفسه.. خاصة مع الصحافة فقد كانت مذمته للحديث عن الذات.. وما أقلها في حياته!

في هذه المذكرات التي تكاد تكون مجهولة تحدث عن نفسه لأول مرة.. متى كانت البداية؟ ولماذا اختار المسرح مع أن بدايته كشاعر كانت مباشرة؟!.. ولندعه يتكلم عن نفسه من خلال هذا الحوار الذي لم يحدث سوى على الورق هنا. ألم نقل في البداية إنه كان ضنين الحديث مع الصحافة! فلنسأله بدورنا.. ونبحث عن الإجابة في هذه المذكرات!

شوقي.. هو السبب

● المعروف أنك بدأت شاعرا.. فكيف كان التحول إلى كتابة المسرحية التي أخلصت لها حتى النهاية؟

– كانت نشأتي الأدبية من حضرموت حيث بدأت أنظم الشعر منذ بلغت الثالثة عشرة من عمري، ولم أدع ديوانا لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع في يدي إلا قرأته. وكان مثلي الأعلى من الأقدمين أبو الطيب المتنبي ومن المحدثين أحمد شوقي، غير أني لم يتح لي الاطلاع على شيء من مسرحياته إلا بعد ما رحلت إلى الحجاز، فكانت مسرحياته هي أول ما عرفته من هذا الفن المسرحي. وكان عندي عجبا أن أرى الشعر وقد تحول إلى مدار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات. كنت إذ ذاك ممتلئا بالثورة على ما كان عليه حال بلدي حضرموت من التخلف، وبالسخط على الأوضاع السائدة هناك. مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية من جراء وفاة زوجتي الأولى التي اختطفها الموت من بواكير الشباب.. وكنت قد رثيتها في قصائد كثيرة كما عبرت عن سخطي على الأوضاع السيئة من بلدي في مناسبات كثيرة. لكن اطلاعي على هذا النموذج الغريب في استعمال الشعر لغير ما كان يستعمل له التقديم أشعرني برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد. وكان أن كتبت مسرحية أسميتها «همام» أو «في عاصمة الأحقاف» في مدينة الطائف حيث كنت أقضي فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز منهم الأستاذ حسن محمد الكتبي الذي كان لتشجيعه فضل كبير في إنجاز هذا العمل. كتبت المسرحية دون إلمام بعد بنص المسرحية.. والنتيجة.. افتقادها لكل المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات.

● يقال إنك مررت بتجربة خاصة أثناء دراستك اللغة الانجليزية في مصر كانت حافزا آخر لاتجاهك للمسرح؟

– هذا صحيح. لقد كانت ثقافتي الأولى عربية

علي أحمد باكثير

خالصة كما سبق أن قلت، وعندما حضرت إلى مصر كانت غايتي صقل موهبة الشعر من خلال دراستي الأدب الإنجليزي بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وهي الدراسة التي فتحت أمامي آفاقا جديدة من الشعر حيث غيرت من نظرتي إليه.. بل ولمفهوم الأدب كله. ولا غرو أن يستهويني شكسبير خاصة فهو أيضا شاعر وكاتب مسرحي كنت أعتبر الشعر ميداني الأول. في نفس الفترة حدثت التجربة التي تسألني عنها فقد حدث أن أحد مدرسينا الإنجليز كان يلقي محاضرة عن الشعر المرسل وكيف أن اللغة العربية لا تستطيع أن تمارس هذا الفن.. خاصة وأن اللغة العربية تلتزم بالقافية. وحاولت إقناعه بعكس ذلك دون جدوى وأردت أن أتحداه فترجمت فصولا من مسرحية «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير نشرت في مجلة «الرسالة» حينذاك، واكتشفت من التجربة أن البحور التي تصلح لهذا الشكل المسرحي هي التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل، أما التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنها لا تصلح. إذن فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل المستند إلى التفعيلة – لا البيت – كوحدة نغمية مترابطة.

الكاتب والداعية السياسي

● بهذه المناسبة.. هل يصلح أن يكون الكاتب المسرحي داعية لفكرة خاصة كمنبع للإلهام المسرحي؟

– د. هنريك ابسن وجون جالزورتي وجان بول سارتر، الذين كتبوا مسرحيات ناجحة كانت مستوحاة

من حماستهم للإصلاح الاجتماعي والسياسي سواء كان قومياً أو عالمياً. ولم يقلل من قيمتها الفنية إنها كانت مسرحيات هادفة أو قائمة على دعوة من الدعوات، وإن كنت ألح على أن يجعل المبدع الداعية فنه خادما للفنان المسرحي لا سيداله.. وإلا فليتخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية.

● التاريخ والأسطورة يلعبان دورا هاما في أعمالك الفنية.. هل يرتبط هذا الولع بالتاريخ باهتماماتك القومية العربية؟

– هذا صحيح.. فاهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في شغفي بالتاريخ واستلهامي لموضوعات كثيرة من مسرحياتي.. إلا أن هناك أسبابا أخرى.. منها أن الفن عموما والمسرح خصوصا ينبغي أن يقوم عندي أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء، لا على التعيين والتحديد لتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني:

المسرحية أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع. وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست ذات بال من حيث الدلالات التي يريدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني.

وإذا كان الاختيار هو أساس الفن فإن التاريخ أعون على هذا الاختيار من الحياة المعاصرة التي يصعب تخليصها من الزوائد الخالية من الدلالة التي يقصدها الفنان، ولذلك أغرمت بالموضوعات الأسطورية أيضا لأنها أغنى من التاريخ وأرحب أفقا، وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية. فالحادث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخا والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة.

● لغة الحوار المسرحي مشكلة قديمة أرقت الكتاب والنقاد.. البعض ينادي باستعمال اللغة الدارجة والبعض الآخر ينادي باللغة الفصحى.. كيف تعاملت مع هذه المشكلة؟

– الرأي الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصحى في المسرحيات التاريخية والمترجمة، وأن نستعمل العامية في المسرحيات العصرية، وأنا شخصياً غير مقتنع بهذا الحل لأنني أتطلع أن يكون لمسرحنا لغة موحدة حتى يتكون عندنا تراث من الأدب المسرحي نخلفه للأجيال القادمة، ولا أستطيع الزعم بأن اللجوء إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية هو الحل لهذه المشكلة، وإلا ماذا نصنع مع المسرحيات العصرية، واعترف بأن غرامي بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلاً باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب، ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها مع استعمال الكلمات الدارجة التي لها أصل في اللغة.

● من بين إنتاجك الفني الغزير لا نجد المسرحية الاجتماعية التي تناقش موضوعات اجتماعية معاصرة.. لماذا؟.

.انصرافي عن الموضوعات الاجتماعية لها تعليل يتصل بالهدف الذي يقوم عليه كفاحي الفني، ذلك أنني كنت أشد شعوراً بالأخطار الخارجية التي تهدد الأمة العربية، أي أن الناحية السياسية كانت تستأثر مني بالجزء الأكبر من اهتمامي دون الناحية الاجتماعية لأن الأخيرة يمكن إصلاحها على المدى البعيد بعد أن نضمن خلاصنا من السيطرة الاستعمارية والمؤامرات الدولية، هكذا كان شعوري دائماً وإن كنت أحياناً أراجع نفسي وأناقشها بالمنطق الهادىء، ربما اقتنع بأن الإصلاح الاجتماعي ينبغي أن يكون أساساً للإصلاح السياسي، وأن الأمة لا يستقيم تطورها السياسي ولا يرجى له الدوام ما لم تكن مستندة إلى مجتمع سليم، غير أن هذا الذي يقضي به المنطق سرعان ما يتحرك مكانه لما يمليه ذلك الشعور المتسلط عليّ، ومن المعلوم أن الفن أوثق اتصالاً بالشعور المتأجج منه بالمنطق الهادىء، فلا غرو أن تكون له الغلبة عليه من حيث كونه حافزاً إلى الخلق الفني، وربما تتغير نظرتي هذه في المستقبل فأتجه إلى المسائل الاجتماعية أكثر من المسائل السياسية.

بعد إجراء هذا الحديث! كتب علي أحمد باكثير مسرحيات اجتماعية: الدنيا فوضى، قسط وفيران، وجلفدان هانم، إضافة إلى مسرحية الدكتور حازم. ■■

شهرزاد وباكثير

وضع باكثير نصب عينيه ما يمكن أن يسمى «عقدة شهريار» وكان هدفه- فيما أرى- هو تحرير شهريار، وقام هذا التحرير على أساس نفسي، إذ جعل الحادث المشئوم- حادث خيانة زوجته الأولى بدور له. يأخذ معنى آخر غير معنى الخيانة الذي استقر في نفس شهريار، وكان السبب في عذابه وعذاب الناس معه. فقد جعل باكثير هذه الحادثة محاولة من جانب (بدور) لامتحان حب شهريار لها ومدى غيرته عليها، فبدور هي التي دبرت الحادث، ولم يكن في تقديرها أنه سيتطور إلى القضاء عليها وعلى العبد جميعاً. غير أن شهريار يتغير بعد هذا الحادث ويتغير موقفه من النساء ومن الحياة بعامة، ويمضي في تقتيله العذارى حتى يأتي دور شهرزاد فتصرفه بقصصها عن سفك دمها ودم العذارى الأخريات معها. وإن لم تستطع أن تصرف باطنه عن التفكير في حادثة الخيانة. ففي اللاشعور كان الحادث ضارباً بجذوره، فكان شهريار يستيقظ من نومه كل ليلة- دون أن يدري- فيجرد سيفه ويذهب إلى حجرة بدور ليقتل شبحها وشبح العبد معها ثم يعود، وعلى هذا لم تستطع شهرزاد أن تحرر نفس شهريار وإن هي حررت عقله، وهي لكي تحرر نفسه كان لابد لها أن تلقي في روعه أن الخيانة في ذلك الحادث لم تكن حقيقة، ولذلك نجدها تدبر حادثاً كالحادث نفسه، مع تغيير طفيف لكنه تغيير جوهري، إذ ألبست إحدى جواريها ملابس زوجها العبد، حتى إذا ما ثارت نفس شهريار، وبدأ يشك في شهرزاد نفسها ويوجه إليها السباب، وجرد سيفه لينقض على العبد، تكشف له التدبير، وأدرك أنه إنما تجنى على بدور وهو يعرف أنها كانت بريئة، لقد قتلها لأنه كان يريد الخلاص منها لا لأنها خانته مع العبد، هذه هي الحقيقة، وقصة الخيانة ليست إلا تبريراً نفسياً لرغبته في التخلص منها والانطلاق في شهواته وملذاته. لقد كان شهريار مذنباً وإن كان هو قد حاول إبعاد الذنب عن نفسه، وأحلامه التي كان يقوم ليقتل فيها شبحي بدور والعبد لم تكن إلا محاولة من شعوره الباطن لإبعاد الذنب الذي جناه عن أن يصل إلى ضميره «.. كنت تطلب الملكة بدور لتسوغ قتلها لنفسك حتى لا يؤنبك ضميرك فيكدر عليك الصفو الذي كنت فيه» وكان تدبير شهرزاد لنفس الحادث على النحو الذي صنعته تفجيراً لجرح شهريار الذي اندمل على فساد ليخرج ما فيه من الأذى حتى يندمل على طهارة ونقاء، وكأن باكثير هنا يعكس فكرة «هيدجر» في الذنب، فشهريار لم يستطع أن يعود إلى ذاته الأولى مع بقاء شعوره بذنبه، وكان لابد لتحرير ذاته من التخلص من حالة الشعور بالذنب، وعندئذ لابد من البدء بإشعار الذات بهذا الذنب على نحو واضح من خلال الضمير، ثم يأتي بعد ذلك تخليص الذات عن طريق إرضاء هذا الضمير، وهيدجر يقول: «في الضمير يستدعى الوجود ذاته» وبوبر يعقب على ذلك بقوله: «إن الوجود الذي لم يستطع أن يصل نتيجة ذنبه إلى كينونة يستدعي ذاته لكي تتذكر الذات، لكي تحرر ذاتها فتصير ذاتاً، لكي تخرج من «لا واقع» الوجود إلى «واقعه» ولذلك نجد (رضوان) الحكيم بعد أن تكشف لشهريار ذنبه وتأذى ضميره يشير عليه بأن يكفر عن هذا الذنب بأعمال خيرة إيجابية، وبذلك يعود شهريار إنساناً سوياً من جديد، ثم يقرر الابتعاد عن القصر بكل ذكرياته، والخروج إلى الحياة في رحلة كرحلات السندباد، وتخرج معه شهرزاد كذلك.

د. عز الدين إسماعيل

من كتاب «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»

باكثير.. المفترى عليه!

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحّد الأمة

عبد الناصر عيسوي

إذا كان الأديب الحضرمي المصري علي أحمد باكثير، قد تابَّط خيراً وجاء إلى مصر، بعد أن اعتصر رحيق حضرموت، وطاف ببعض البلدان، فقد انتزع إبداعه اعتراف الأوساط الثقافية والفنية في مصر، ووصل إلى درجة يعتبر فيها مجرد عدم تكريمه بالشكل اللائق ظُلماً فادحاً.

حول هذه الظاهرة الإبداعية وما قابلته من معاناة وما تركته من أثر، كان لنا لقاءات عدة مع بعض الأدباء والنقاد من أجيال مختلفة، منهم من عاصره وبدأ معه رحلة الإبداع، ومنهم من تتلمذ عليه، ومنهم القائم على دراسته أو المحافظ على تراثه.

ولأن علي أحمد باكثير من جيل نجيب محفوظ، فقد التقينا بالأديب الكبير ليحدثنا عنه، فقال:

- أنا وباكثير ظهرنا معاً، كما أننا حصلنا معاً على جائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية في عام واحد، هو عن روايته «سلامة» وأنا عن روايتي «رادوبيس»، ولم تكن هذه الأعمال قد نشرت بعد، بل كنا نكتبها على الآلة الكاتبة، ونتقدم بها، وقرأت كثيراً من أعمال باكثير، ولاشك أنه أديب عظيم، ولكن إذا أردنا الدقة فهو كاتب مسرحي أكثر منه روائياً.

نجيب محفوظ: باكثير لم يُظلم.. وهو كاتب مسرحي أكثر منه روائياً

ولأن نجيب محفوظ لا يعترف بحكاية ظلم بعض الأدباء ماداموا قد وجدوا منبراً لنشر أعمالهم، فقد رد علينا بقوله: كيف ظُلم؟ إنه كروائي نشرت أعماله، وما يصلح منها للسينما تم تقديمه، وهو كمسرحي تم تمثيل الكثير من أعماله المسرحية في حياته وبعد مماته، أما إذا كان قد مات وفي ذهنه شيء لم يتم في حياته فهذا ليس ظلماً، ولكنها إرادة الله.

طريق الآلام

ويوضح الأديب فاروق خورشيد موقف باكثير الذي أودى به إلى طريق الآلام، قائلاً:

كان باكثير صاحب موقف في الحياة وفي الفكر، ومن هنا بدأت متاعبه، وابتدأ طريق آلامه الذي لم ينته بعد انتهائه هو، وقد ظلم باكثير حياً، فقد تناساه النقاد أو تعمدوا نسيانه، رغم كتبه التي جاوزت الثلاثين، ورغم محاولاته في دنيا المسرح ودنيا الرواية، ودنيا الدراسات، وعالم الشعر الرحب، كما أسرع النقاد والدارسون بعد وفاته بإغلاق صفحة الحديث عنه، وهذا الموقف الظالم من واحد مثل باكثير إنما يمثل تمثيلاً صحيحاً مرض العصر في دنيا نقدنا الأدبي.

عانى باكثير، لأنه كان يؤمن بأصالة الفكر الإسلامي، ولأنه كان يؤمن بأصالة الارتباط القومي، ولست أعتقد أن هناك كثيرين من أدباء عصر باكثير قد اتضحت لديهم الرؤية مثل اتضاحها بالنسبة له، ولست أعتقد أيضاً أن كثيرين من أبناء جيله قد حظوا بهذا السلام الفكري النابع عن الإيمان الواضح بأشياء محددة مثلما حظي هو، وربما كان هذا الوضوح في الفكر، وذلك الوضوح في الموقف هو الذي سبب الموقف السلبي لكثيرين من النقاد الواعين الذين عاصروه في الاهتمام بما يكتب وبما يبدع، ربما كان تطلع هؤلاء النقاد الدائم إلى مظاهر القلق والحيرة والضياع في الإنتاج الأدبي لمعاصريهم ومعاصريه، واحتفالهم بكل ما يعكس هذه المظاهر التي يعانون منها ويلمسونها هو السبب في هذا الانصراف المؤلم عن متابعة إنتاج باكثير بالنقد والتحليل والدراسة.

الدائرة المحكمة

أما الشاعر الدكتور عبده بدوي، الذي صاحب باكثير فترة طويلة من حياته، فيسرد لنا فصولاً من معاناته، قائلاً:

كان المسرح القومي في مصر، ابتداءً من عام ١٩٤٧ يفتتح مواسمه بأعمال باكثير، على نحو ما نعرف من أعماله «سر الحاكم» و«مسمار جحا» و«سر شهرزاد» و«مُضْحك الخليفة»، ولكن كل هذا قد توقف تماماً في عام ١٩٥٤، ولولا إنشاء مسرح التلفزيون لما ظهرت له هاتان الملهاتان «جلفدان هانم» و«قطط وفيران» وكم عانى حين قدم له مسرح الدولة مسرحية «حبل الغسيل»، وللحقيقة كنت أحدث باكثير عن عدد من أعداء الحضارة العربية، وكنت قد كتبت عنهم سلسلة من المقالات، في مجلة «الرسالة»، وقد طلبت منه الإسهام في هذه المعركة، فقال لي: لا قدرة لي على كتابة المقالات، ولكني أستطيع أن أسلخهم في مسرحية، فهل تستطيع نشرها؟ قلت: أفعل، ولقد كان يرسل إلي ما يكتب، فكنت أنشره تباعاً، حتى تمت المسرحية، وقد كنت أعمل في هذه الفترة مديراً لتحرير هذه المجلة، لقد تم تشويه مسرحية «حبل الغسيل» حين قدمت على شبه مسرح، وحين اختيرت له مجموعة من الممثلين المنطفئين، ثم تلقفه عدد من النقاد بالتجريح، وهكذا

كانت الدائرة محكمة حول باكثير.

وليس معنى ما سبق أن باكثير كان الرجل المدلل للمسرح القومي، فلقد كان ـ لالتزامه الجاد ـ يشق طريقاً في قلب الصخر، فهو مثلاً ـ حين قدم مسرحية «مسمار جحا» التي كانت إرهاصاً بثورة الفدائيين على الإنجليز في منطقة القتال قبل اندلاع الثورة على الإنجليز بعام ـ اقترح عليه حذف الجانب السياسي منها والاكتفاء بالجانب الاجتماعي، بل اقترح عليه أن تُسمَّى «جحا وابنه» وظلت المسرحية حبيسة في المسرح القومي، حتى كان اندلاع الثورة في منطقة القتال، وكان لابد للمسرح القومي أن يستجيب للتعبير عن هذه القضية، فظهرت المسرحية للنور، وكان مما يعذبه هذا التناقض الذي تقبع فيه بعض الجهات المسؤولة، فمع أنه حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٢، عن مسرحية «هاروت وماروت» إلا أنه فشل في إقناع المسؤولين بتقديمها على المسرح، فإذا كان قد تربع فترة على قمة المسرح فقد عاش بعد ذلك سنوات نحسات، لم يجب فيها أحد دعاءه، فكان أن حول مأساته إلى مداد صرخ به كثيراً، وبكى به طويلاً، فكان الشعر ملجأه الأخير، فباكثير أعطى ولم يأخذ، وهو الذي ظلم ولم يظلم أحداً.

فاروق خورشيد: هذه أسباب الموقف السلبي لكثيرين من نقاد عصره

د. محمد حسن عبد الله: لم يأخذ حقه العلمي من العناية بإنتاجه

موقع متميز

ويجيب الأديب والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله، أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة ـ عن السؤال المطروح حول ظلم باكثير، فيقول:

نعم، لقد ظلم باكثير، فهو لم يأخذ حقه (العلمي) من العناية بإنتاجه، ولهذا أكثر من سبب، فقد كان شعوره القومي راقياً وسمحاً، وممزوجاً بنزعة إسلامية واضحة، ولكن مرحلته غلب عليها الشعور القومي ممتزجاً بالفكر اليساري، وهذا جعله (تقريباً) غير مرغوب فيه من السلطة، بما فيها السلطة الثقافية، وهو بصفة عامة ـ رجل مهذب، لا يضرب بكتفه بين الصفوف، ولا يدعو نفسه لمكان لم يدعه إليه أحد، وفي فترته أيضاً كان يتسلط مبدأ الواحدية، فالزعيم الأوحد، وقائد الفكر الأوحد، وللرواية واحد، وللمسرح واحد، وهكذا، وكان المكتسبون بالترويج للواحدية يصرفون أنظار جماعة المثقفين، وحتى المتخصصين في النقد، عن الاهتمام بهذه «القمم» وكأن غيرهم لا وجود له، وهذا أمر مفسد علمياً، ومؤلم أخلاقياً.

لقد استوعب باكثير التجربة الحضارية الإسلامية على نحو شامل وفريد، ولهذا كتب عن إخناتون بسماحة ونقاء، دون أن يسقط في معاداة التاريخ المصري القديم، شأن كثير من القوميين والإسلاميين، وكذلك كتب عن تاريخ اليهود، والاستعمار البريطاني والاتحاد السوفييتي، فبلغ حد الأصالة في انتقاءاته الموضوعية، أما موهبة التشكيل الفني فإنها تتدرج ما بين المتجاوز المتفرد، مثل بعض مسرحياته، وما يجري في حدود المألوف، مثل رواياته.

د. يسري العزب: الخطوة الجادة بعد شوقي.. والمؤثر المباشر في مسرح صلاح عبد الصبور

ويضيف د. محمد حسن عبد الله:

باكثير أديب يجمع بين السيطرة على أدواته، ووضوح مشروعه الفكري الحضاري، فهو قاص متميز، وشاعر أصيل، وكاتب مسرحي من الطراز الأول، في تكامل نادر بين فنون الإبداع، وبالإضافة إلى هذا فإن أيديولوجيته الإسلامية جعلت هذا الإنتاج ـ على تنوعه ـ يلتقي في إطار مجدد هو رؤيته العربية الإسلامية.

الخطوة الجادة

قامت جماعة من المبدعين والنقاد بتأسيس جمعية أصدقاء علي أحمد باكثير، منهم الأستاذ إبراهيم الأزهري، د. يسري العزب، فؤاد حجاج، د. محمد أبو بكر حميد، الباحث الجاد الذي وقف حياته على جمع تراث باكثير، وقد التقينا بالشاعر الدكتور يسري العزب، مستشار الجمعية، الذي قال عن باكثير:

إنه واحد من أهم الكتاب العرب في القرن العشرين، وهو من أوائل من تركوا الشكل التقليدي في الشعر، واستخدموا الشكل الحر (شعر التفعيلة) مبكراً، وهو من رواد المسرح الشعري، فهو الخطوة الجادة بعد شوقي في كتابته المسرحية الشعرية، ويعد مؤثراً مباشراً في مسرح صلاح عبد الصبور، كما تعد مسرحيته الرائدة «إخناتون ونفرتيتي» من أهم مسرحيات الريادة في هذا المجال، كما كانت له إسهاماته في مجالي الرواية، والمقالة، حيث دعا في مقالاته إلى المبادىء والأخلاقيات والقيم الروحية التي دعا إليها الإسلام، وهو أول من دعا إلى ما هو أدب إسلامي، وربما كان هذا ما دعا التيار الاشتراكي لجعله في عزلة، لكن التاريخ يصحح نفسه دائماً، ويأتي الوقت الذي تعاد فيه قراءة آثار السابقين والحكم عليهم نقدياً بما تكفله الأمانة والموضوعية، والتجرد من كل هوى، وهذا ما تأكدت منه شخصياً، ومعي مجموعة من الباحثين والمبدعين، وكان هذا دافعنا إلى إعادة الاعتبار لمن ضيعت حقوقهم من قبل، وعلى رأسهم أستاذنا الحضرمي المصري علي أحمد باكثير، وقمنا بتأسيس وإنشاء هذه الجمعية باسمه، وأقمنا أكثر من ندوة نناقش فيها فكره وإبداعه، وأصدرنا العدد الأول من مجلة «الأديب» وأعلنا هذا العام عن مسابقة أدبية في مجالات الشعر والقصة والمسرحية الشعرية والمقال والبحث، ونعد الآن لإصدار العدد الثاني من المجلة، والمسابقة التي أشرت إليها نسميها مسابقة علي أحمد باكثير الأدبية، وهي مسابقة لكل الشباب العرب الذين يسعون إلى الحقيقة ويدافعون عنها. ■■

بين المرجعية التاريخية والتخييل

علي أحمد باكثير.. مبدع عربي.. وحّد الأمة

نذير جعفر

على الرغم من الشهرة الواسعة التي نالها علي أحمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩م) بوصفه شاعراً، وكاتباً مسرحياً وقصصياً، وروائياً، وأحد رواد الأدب في القرن العشرين، إلا أنه لم ينل بعد حقه من التكريم والتقدير، اللذين يتناسبان مع مكانته ونتاجه، ودوره وريادته، وقد أشار ناشر أعماله سعيد جودة السحار إلى هذه الحقيقة المؤلمة محملاً النقاد ومن يتحكمون في الصحف والمجلات مسؤولية الإهمال المتعمد له أحياناً، وشن الحملات الظالمة عليه أحياناً أخرى.

لعل التقدير المقصود هو تناول أعمال باكثير، ودراستها، ووضعها في سياقها التاريخي من الحركة الأدبية والإبداعية العربية، من دون الافتئات عليها، أو إضفاء مسحة من التبجيل المجاني حول أهميتها.

وإذا كانت بعض الدراسات قد تناولت ريادة باكثير في المسرحية الشعرية، فإننا قلما نعثر على مثل تلك الدراسات للرواية التاريخية عنده، مع أنه قد انتقل بها نقلة نوعية في مجال تجنيسها والتأصيل لها.

ولعل هذه الوقفة عند رواياته التاريخية تلفت الأنظار إليها من جديد، وتفتح أبواب الحوار حول أهميتها في سيرورة وتطور هذا الجنس الأدبي الذي بدأ بداية متواضعة مع جرجي زيدان، ثم ارتفعت قامته مع نجيب محفوظ.

وأخذ يزدهر في وقتنا الراهن ازدهاراً ملحوظاً على يد كثير من الكتاب العرب نذكر منهم: أمين معلوف وروايته «ليون الأفريقي» وجمال الغيطاني «الزيني بركات» ونبيل سليمان «مدارات الشرق» وسالم حميش «مجنون الحكم».

في مفهوم «الرواية التاريخية»

يعرف الدكتور سعيد علوش «الرواية التاريخية» في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها:

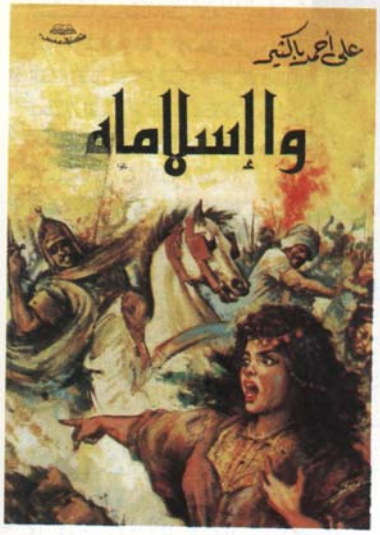
١. سرد قصصي، يرتكز على وقائع تاريخية، تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي.

٢. وتنحو «الرواية التاريخية» غالباً إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية.

أما جورج لوكاش فيرى أن الرواية التاريخية هي: «رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات».

ويضيف لوكاش في مكان آخر: «ليس سر الأحداث التاريخية الكبيرة في الرواية التاريخية هو الهدف الحقيقي بل إن الهدف هو الإيقاظ الشعري للناس الذين بروزا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكرون وأن يشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي».

ومع أننا لا نميل إلى أي تعريف نهائي أو مطلق، للرواية التاريخية، لأن العمل الأدبي في



النهاية لا يخضع لقياسات محددة، إلا أن تعريف «الرواية التاريخية» عند علوش ينطبق إلى حد كبير على روايات جرجي زيدان التاريخية التي حاول من خلالها أن يشرح تاريخ الإسلام، لا أن يعيد صياغة الأحداث والوقائع الدرامية فيه من خلال ترهينه والكشف عن صلته الخفية والمباشرة بحياتنا المعاصرة وهمومها، ومن هنا كان الطابع التعليمي والتربوي الذي ينحو منحى الوعظ والتسلية والترفيه هو الطاغي على بنية ودلالة خطابه الروائي.

أما أعمال باكثير الروائية التاريخية، فهي أقرب إلى تعريف لوكاش للرواية التاريخية، فهو لا يعود إلى التاريخ ليعيد شرحه وتوصيفه مدرسياً عبر قالب قصصي سردي، وإنما يعود إليه مركزاً على لحظاته المفصلية ذات البعد التراجيدي للكشف عن تقاطعاته مع الحاضر، ولإحيائه روائياً عبر حبكة درامية تحقق المتعة والمعرفة بالماضي والحاضر معاً.

بين التاريخ والتخييل

إن التاريخ بما هو خطاب أو خطابات تأويلية مدونة عن وقائع وأحداث وسير قادة وهزات وثورات يشكل نصاً مرجعياً سابقاً للنص الروائي التاريخي الذي يبنى عليه أساساً، وهنا ليس من الضروري أن يتطابق النص الروائي مع معطيات

النص التاريخي، وإلا انعدمت مسوغات وجوده، فإذا كان النص التاريخي يمثل حقيقة ما، فإن النص الروائي يمثل تلك الحقيقة في فضاء جديد من التأويل والتخييل.

إن مساحة التخييل الواسعة هي التي تمنح روايات علي أحمد باكثير مشروعيتها الإبداعية، وتضعها في مصاف الروايات الخالدة التي تلتقط ما هو جوهري في الحياة والنفس البشرية وتخرج به من إطاره المحدود والضيق إلى أفقه الإنساني الواسع.

فالرواية التاريخية عند باكثير تقوم أساساً على تتبع السيرة الشخصية سواء أكانت سيرة قائد للدولة والجيش كما في روايتي: «وإسلاماه» و«سيرة شجاع» أم سيرة ثائر متمرد على السلطة كما في رواية: «الثائر الأحمر» أم سيرة فنان موسيقي وشاعر كما في رواية: «ليلة النهر».

وهو في تتبعه لتلك السير التي تشكل المتن الحكائي لا ينشغل بالقضايا الكبرى التي تواجهها، أو بسرد أعمالها وإبراز عظمتها بقدر ما ينشغل بالتفاصيل الصغيرة في حياتها اليومية، وفي مشاعرها ونزواتها ودوافعها المتقلبة بين حب وكره، ووفاء وخيانة، وإقدام وخوف.

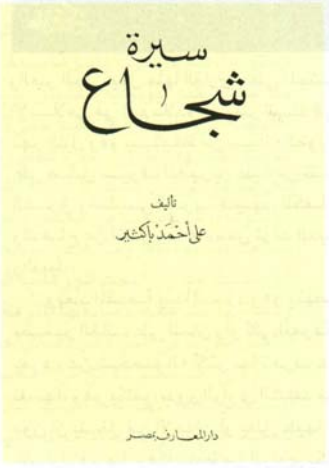
وضمن دائرة هذه التفاصيل يبلغ التخييل مداه، إذ تتحول الشخوص المنزوية في بطون الكتب إلى كائنات حية من لحم ودم، لا تعيش ماضيها فحسب، بل تقتحم حاضرنا، وتعري ذواتنا، فتعيش معنا، ونعيش معها متعة الكشف، ولذة المعرفة.

فها هو السلطان جلال الدين في رواية «وإسلاماه» يبوح لابن عمه الأمير ممدود بما يراوده من مشاعر ومخاوف قائلاً: «دعني يا ممدود أتجول معك قليلاً في الحديقة، أستنشق هواءها العذب وأتمتع بجمالها في هذه الليلة القمراء، فمن يدري لعل بدر التمّ لا يطلع عليها بعد ليلتنا هذه وأنا في هذا القصر».

إن مثل هذا البوح الصادق للسلطان قد لا يطابق الحقيقة التاريخية لتلك الشخصية، لكن القارىء هنا لا يهمه أمر المطابقة بين نص التاريخ ونص الرواية أو بين الحقيقة والتخييل، وإنما الذي يعنيه دلالة المشهد وعمق تأثيره في النفس، وقدرة الكاتب على استنطاقه لتلك الشخصية حتى لو لم تكن قد قالت ما قالته بالتحديد.

والأمر نفسه نجده في رواية «الثائر الأحمر» حيث يصور الراوي لحظة إنسانية عميقة في حياة حمدان القرمطي من خلال هذا المشهد.

«وعند الظهيرة من أحد أيام الصيف القائظة، طفق حمدان يمسح بأطراف أصابعه العرق المتصبب من جبينه، وهو يعمل في حقله، وإحدى رجليه على سنة المحراث والأخرى يرفعها عن الأرض حيناً، ويلمس بها الأرض حيناً، وقد أمسك بخطام الثور الذي يسير أمامه يجر خطوه جراً ثقيلاً، والسوط في يمينه ينكت به مترفقاً على ظهر صاحبه الأعجم، كلما توقف عن المسير أو تثاقل فيه، وكأن لسان حاله يقول: «أيها



الثور الحبيب، كلانا محكوم عليه أن يعيش في هذا الشقاء، وهذا السوط في يميني، ويعز علي أن يقع على ظهرك، فلا تحوجني إلى استعماله».

إن مثل هذه المشاهد الوصفية التي تزخر بها روايات باكثير تكشف دون لبس عن التحول الكبير في مسار الرواية التاريخية، وعن النقلة النوعية التي أحدثها فيها، فهي لم تعد رواية الأحداث والمعارك والبطولات والهزائم فحسب، بل أصبحت رواية الإنسان بأدق مشاعره وخلجاته، رواية المخيلة لا رواية الوقائع، رواية تقرأ التاريخ لا لتعيد كتابته وإنما لتستنطقه وتسائله وتعيد إليه الروح بعيداً عن ردهات المتاحف.

ولا يتوقف التخييل عند التقاط اللحظات العابرة، ورسم مشاهد الحياة اليومية بتفاصيلها العادية، وتسجيل ما تبوح به النفس مع الآخر أو مع ذاتها من تداعيات وسونولوجات، بل يتعدى ذلك إلى ابتكار شخصيات وأسماء وتصوير علاقات حب وصراعات حول المرأة حيناً وكرسي الحكم في أكثر الأحيان.

فإلى جانب الشخصيات التاريخية المعروفة مثل: بيبرس، قطز، شجرة الدر، العاضد بالله، صلاح الدين، نور الدين، حمدان القرمطي، هولاكو، جنكيز خان، كتبغا، نجد شخصيات وأسماء ليست إلا من بنات أفكار الكاتب ومخيلته، إلا أنها لا تخرج عن السياق التاريخي والفني للرواية، وغالباً ما تقوم بأدوار مساعدة و ثانوية في الرواية.

إن الاشتغال على التاريخ عند باكثير اشتغال خلاق، لا يقع أسير الحادثة أو الموقف، وإنما يندفع باتجاه استبطان الدوافع والغايات وراء كل سلوك من سلوك أبطاله وشخصياته الثانوية، وهو بذلك يبتكر المشهد الذي يراه مناسباً والحوار الذي يخدم أغراضه، والزمان والمكان اللذين يتفاعلان في تعميق البعد الدرامي وإضفاء غلالة من الواقعية على خطابه الروائي لإيهام القارىء أو لإقناعه بحقيقة تلك الشخصيات والأمكنة والأزمنة التي يصورها.

وعبر المسافة الفاصلة بين النص التاريخي والنص الروائي يجتهد باكثير في التأويل ويدفعه حماسه العروبي الإسلامي أحياناً إلى تحميل الشخصيات والسياق ظلال ذلك الحماس، فنراه يصر على الأصل العربي للمملوك قطز وابنة خاله وزوجته المملوكة جلنار على أن الاسم الحقيقي لقطز هو محمود والاسم الحقيقي لجلنار هو جهاد، وأنهما أخفيا اسميهما خوفاً من وقوعهما في يد الأعداء وقتلهما بعد أن دال سلطان دولتهما، وإذا جاز هذا الادعاء للروائي لإتمام حبكته فلا ندري أن مصدراً آخر من مصادر التاريخ قد أشار إلى ذلك.

سمات عامة

لعلي أحمد باكثير عدد كبير من الروايات التاريخية، وقد وقفنا عند أربع منها لاستخلاص سماتها العامة، وهي: «وإسلاماه» و«الثائر الأحمر» و«سيرة شجاع» و«ليلة النهر».

وأول ما يلفت الانتباه في تلك الروايات هو عناوينها، والعنوان كما بات معروفاً هو أولى عتبات النص، ويشكل المفتاح الدلالي الذي يشي بشكل مباشر أو غير مباشر بفحوى النص أو بظلالة ومداراته المركزية، ومن هنا لم تأت عناوين باكثير اعتباطية،

وإنما تعبر عن وعي مبكر بوظيفة العنوان، وبأهميته، وبضرورة اختياره بدقة وبفنية عالية، وهو ما تكشف عنه عناوين الروايات السابقة.

فعنوان الرواية الأولى: «وإسلاماه» يحمل شحنة تراثية كثيفة من ناحية، ويحفز مخيلة القارىء للاستجابة إلى صيغة النداء بما تحمله من غضب وسخط يصادفان هوى في نفسه لما يعانيه في واقعه الراهن من تفكك وضعف وإذلال من ناحية ثانية، وإذا ما علمنا أن صرخة: «وإسلاماه» هي صرخة سيف الدين قطز (الملك المظفر) في ساحة المعركة ضد التتار وقائدهم كتبغا، وأن تكرارها ثلاثاً ألهب حمية الجند المسلمين وحسم المعركة لصالحهم، تبينا أهمية إطلاق هذه الصرخة عنواناً للرواية.

أما عنوان الرواية الثانية: «الثائر الأحمر» ففيه تورية ذات دلالة بالغة، فهو يشير إلى انتماء هذا الثائر إلى الفكر الشيوعي من جهة، وإلى لون عيني حمدان قرمط الحمراوين من جهة أخرى، وبذلك يحقق العنوان دلالته الواقعية والإيحائية.

ويأتي عنوان الرواية الثالثة: «سيرة شجاع» في السياق ذاته، حيث أن كلمة «شجاع» هي اسم علم لبطل الرواية، كما أنها صفة نفسية تلازمه وتشير إلى بطولاته.

وفي عنوان الرواية الرابعة: «ليلة النهر» نلمس براعة باكثير، حيث يبدو العنوان لغزاً يحتاج إلى تفسير، وهو ما تفصح عنه الرواية بالفعل، حيث ظلت تلك الليلة التي ركب فيها بطل الرواية مع حبيبته في أحد المراكب على النيل لغزاً وسراً لعبقريته في الشعر والموسيقى.

ومن العنونة ننتقل إلى سمة أخرى من سمات الرواية التاريخية عند باكثير، وهي تصدير كل رواية بآيات من القرآن الكريم، وهذه الآيات الكريمة تأتي لتهيئة القارىء ذهنياً ونفسياً لمناخ الرواية ومحاور الصراع فيها، فتشكل رديفاً للعنوان في توجه مسار القراءة والتأثير على ذائقة ونفسية المتلقي.

بعد تصدير الرواية بآيات من القرآن الكريم تأتي المقدمة بقلم الكاتب لتبين غالباً المضمون العام للرواية، وهي تلعب دور التشويق، والتحفيز لفعالية القراءة والولوج في تلافيف النص، ومن ذلك قوله في مقدمة رواية «وا إسلاماه»: «هذه قصة تجلو صفحة من صفحات التاريخ المصري في عهد من أخصب عهوده وأحفلها بالحوادث الكبرى

والعبر الجلى يطل منها القارىء على المجتمع الإسلامي في أهم بلاده من نهر السند إلى نهر النيل وهو يستيقظ من سباته الطويل على صليل سيوف المغيرين عليه من تتار الشرق وصليبي الغرب، فيهب للكفاح والدفاع عن أنفس ما عنده من تراث الدين والدنيا».

وبعد المقدمة يبدأ السرد وهو ينهض بضمير الغائب على لسان راو كلي المعرفة، يعرف عن شخصياته أكثر مما تعرف عن نفسها، وهو يكتفي بدور الراوي الشاهد من دون أن يتدخل في الأحداث أو يعلق عليها أو يشارك فيها، وهذا النمط من الراوي يكاد يكون النمط السائد عموماً في الرواية التاريخية لما يتيحه له موقعه من حركة حرة لرواية الأحداث واستبطان للشخصيات ودوافعها ومصائرها التي تنتهي إليها.

وللانتقال من مسافة سردية إلى أخرى يقوم الراوي بتقسيم الرواية إلى فصول أو إلى أسفار، أحياناً وفي أحيان أخرى يكتفي بترقيم تلك الفصول، مما يتيح له إمكانية التلخيص أو الحذف الذي يسرع وتيرة السرد وينتقل بالحدث والشخصية من حال إلى حال أخرى.

وكثيراً ما يكسر الراوي رتابة السرد التتابعي بتوظيف الأشعار والحوارات بما يخدم سياق المشهد الروائي وإيقاعه الدرامي، كتلك الأشعار التي يقولها الباعة في سوق الرقيق لتصريف مماليكهم بأثمان باهظة، في رواية «وا إسلاماه» أو كتلك الأشعار التي يرددها الموسيقي فؤاد حلمي في رواية «ليلة النهر» فتتحول إلى أغان مشهورة.

وتبرز ثقافة الكاتب الواسعة واطلاعه على التراث العربي والأوروبي من خلال التناص الذي يتحقق في كثير من مشاهد رواياته، فهو بالإضافة إلى توظيفه لكثير من أخبار الرواة واتكائه على مصادر معروفة في التاريخ الإسلامي مثل: «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس، وتاريخ المقريزي، وتاريخ الجبرتي، فإنه يوظف أسطورة «أوديب» المعروفة في روايته: «وا إسلاماه» توظيفاً جديداً يلبسها من خلال القيم الإسلامية دون الإخلال ببنيتها السردية.

ولعل أهم سمة من سمات روايات باكثير هي تصويرها للصراع على المرأة والسلطة في آن معاً، إذ لا تخلو رواية من رواياته من الصراع على المرأة عبر قصة حب شائقة تشكل المهماز الخفي الذي يدفع القارىء إلى المضي قدماً في متابعة الرواية.

تلك بعض السمات العامة التي يمكن أن نلمحها في أعمال باكثير الروائية من القراءة الأولى، أما فنه الروائي، ومكونات خطابه، واشتغاله على التاريخ، والحدود الفاصلة بين التاريخ والتخييل في أعماله فإنها تحتاج إلى دراسة متأنية لا يتسع مجال هذا الملف التكريمي لها.

مراجع الدراسة

١. الروايات التالية لعلي أحمد باكثير:
- وإسلاماه. دار البيان. الكويت. ١٩٧١م.
- الثائر الأحمر. مكتبة مصر ومطبعتها. مصر. د.ت.
- سيرة شجاع. دار المعارف بمصر. د.ت.
- ليلة النهر. مكتبة مصر. مصر. د.ت.

٢. علوش، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.

٣. الحجمري، عبد الفتاح هل لدينا رواية تاريخية؟ مجلة فصول. المجلد السادس عشر. العدد الثالث ١٩٩٧.

٤. عاشور، د. رضوى: الروائي والتاريخ «الزيني بركات» مجلة الطريق. أغسطس ١٩٨١.

٥. مرتاض، د. عبد الملك: في نظرية الرواية «بحث في تقنيات السرد» سلسلة عالم المعرفة. الكويت ١٩٩٨.

٦. لوكاش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة: د. صالح جواد كاظم. دار الطليعة. بيروت ١٩٧٨. ■■