الدكتور أحمد عبد الله السومحي

الرواية التاريخية عند باكثير

ومقالات نقدية أخرى

أعدها للنشر وقدم لها

د. عبد الحكيم الزبيدي

دار الوفاق
DAR AL WEFAQ

ⓒ دار الوفاق الحديثة للنشر والتوزيع

رقم الإيداع: 28411/ 2021م

ردمك: 978-977-85976-4-6

الكتاب: الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات نقدية أخرى

أعدها للنشر وقدم لها: د. عبد الحكيم الزبيدي

القياس: 17 × 24 سم

الصفحات: 288 ص

الطبعة الأولى

1443هـ - 2022م

حقوق الطبع محفوظة

الدكتور أحمد عبد الله السومحي

الرواية التاريخية عند باكثير

ومقالات نقدية أخرى

أعدها للنشر وقدم لها

د. عبد الحكيم الزبيدي

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة 7

أولًا: مقالات عن علي أحمد باكثير 15

الرواية التاريخية عند باكثير 19

شاعرية باكثير بين البداية والنهاية المفتوحة 39

التفسير الفكري والتصميم الفني في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير ... 49

التطور والتجديد في شعر باكثير 91

باكثير بعد مئة عام 135

المرأة في شعر باكثير 141

باكثير ظُلم في وطنه وليس في مصر 161

العروبة في شعر باكثير 167

هل نبّه باكثير على خطورة الوضع العربي في رواية (الفارس الجميل) 183

الغربة والاغتراب في شعر باكثير 189

ثانيًا: مقالات نقدية أخرى 203

الثقافة في اليمن: النشأة ووسائل التطور 207

عبدالله بلخير شاعر الملاحم الإسلامية الطوال 217

الشّابي ثائرًا 231

العبودية في رواية (سالمين) لعمّار باطويل 265

(عقرون 94).. بين القلق والاستقرار 275

الموضوع	الصفحة

ملاحق 279

في رثاء الدكتور أحمد عبد الله السومحي..... 281

نبذة عن الدكتور أحمد عبد الله السومحي 283

مقدمة

تعرفت إلى الدكتور أحمد عبد الله السومحي، رحمه الله من خلال كتابه المهم (علي أحمد باكثير: حياته، شعره الوطني والإسلامي) الذي يُعد المرجع الأول عن الأديب الكبير علي أحمد باكثير رحمه الله. وكان الكتاب قد صدر عام 1982م عن (نادي جدة الأدبي)، واطلعت عليه بعد صدوره بعام وكنت وقتها طالبًا في المرحلة الثانوية. وهو في الأصل أطروحة ماجستير من جامعة الأزهر الشريف نوقشت عام 1975م، وهي بذلك تعد أول أطروحة علمية باللغة العربية، حسب علمي، عن علي أحمد باكثير. وهي أول أطروحة عن حياة باكثير وشعره، إذ إن معظم ما كتب عن باكثير حتى الآن من أطروحات تناولته روائيًا ومسرحيًا. وما زال هذا الكتاب يعد المرجع الأول عن باكثير، ولا تخلو أطروحة عن باكثير من ذكره بين مراجعها.

أما أول لقاء لي بالدكتور السومحي رحمه الله فقد كان في مدينة العين بدولة الإمارات، حين قدم مع صديقه المقرب الدكتور محمد أبوبكر حميد في رحلة بريّة من السعودية، وذلك ليتسلم الدكتور السومحي عمله أستاذًا للأدب العربي في جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا فرع العين، وكان ذلك عام 1999م، بعد تركه العمل في جامعة الملك عبدالعزيز بجدة التي عمل فيها منذ عام 1979م. ولا تسل عن فرحتي بلقائه، فقد كان هذا اللقاء حلمًا يراودني من سنين، ولم أكن أتصور أن القدر سيكون كريمًا معي إلى هذه الدرجة بحيث يحضر الدكتور السومحي إلى مقر إقامتي، لا لألقاه لساعات معدودة بل ليقيم فيها ست سنوات، كنت خلالها ألتقي به مرة أو مرتين في الأسبوع على الأقل، ومما ساعدني على ذلك أنه كان يقيم بمفرده، إذ ترك أسرته في

مصر، وكان يزورهم في العطلات والأعياد، وفي بعض الأحيان كانوا هم يزورونه في الإمارات.

وحين عاشرت الدكتور السومحي عن قرب وجدت فيه من الصفات الأصيلة ما حبّبه إلى نفسي، فقد كان لطيف المعشر، حاضر البديهة، خفيف الظل، واسع الصدر، دمث الأخلاق، كريمًا إلى حد السرف. مع سمو في النفس واعتزاز بالكرامة، لا يُعطي الدنيّة من نفسه، ولا يساوم على قيمه وأخلاقه مهما كان الأمر، وقد يصل به الأمر إلى الحدّة إذا أحس أن كرامته قد مُسّت أو أنه قد ديس له على طرف. ولعل هذه الصفات الأخيرة هي التي جعلته قليل الأصحاب، ميّالا إلى العزلة، إلا من قلة قليلة جدًا من المقربين الذين وثق فيهم، وأحبّهم وفتح لهم بيته وصدره وكنت، لحسن الحظ، منهم. وقد جمعني به حبّنا للأديب علي أحمد باكثير، وكان الحديث في معظم لقاءاتنا يدور حول باكثير، وذكريات كتابته لأطروحة الماجستير وكيف كان يزور منزل أسرة باكثير في القاهرة، ويمكث في مكتبة باكثير الساعات الطوال يطّلع على مخطوطات شعره، وينقل ما يشاء منها كتابة بخط اليد، فلم يكن التصوير الضوئي في ذلك الزمن قد وصل إلى ما وصل إليه الآن، كما أن أسرة باكثير لم تكن تسمح له، أو لأحد غيره، باستعارة أي من المخطوطات والكتب التي في مكتبة باكثير. وقد أحضر لي بعد إحدى زياراته إلى القاهرة بعض الكراسات التي كان ينقلها بخط يده من شعر باكثير المخطوط. كذلك أهداني نسخة من الطبعة الأولى لمسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف) لباكثير التي صدرت عام 1934م بالقاهرة، وهي من الطبعات النادرة، وفيها المقدمة التي كتبها باكثير، وقد حذفت من الطبعات التالية المتداولة الآن من تلك المسرحية. كذلك أهداني نسخة ثانية عليها إهداء جميل بخطه، من كتابه المذكور عن باكثير، جاء فيه: «مهداة إلى الرّجل الذي جمعتني به الظّروف الجميلة فقرّبته من نفسي وقرّبتني منه بحكم حبّ الأدب وحبّ باكثير إلى الأستاذ عبد الحكيم الزبيدي حفظه الله وأمد في عمره وأناله ما يصبو إليه من رفعة ومجد وسؤدد، المؤلف، في 30/ 9/ 1999م».

كذلك أهداني نسخة من كتابه (أدب اليمن في القرنين الأول والثاني الهجري) الذي هو أطروحته للدكتوراه.

وقد مكث الدكتور السومحي في مدينة العين بالإمارات ست سنوات، سعدت فيها بصحبته، وارتاح هو فيها نفسيًا، وأحبّ مدينة العين، حتى إن جامعة عجمان حين قررت إغلاق فرع العين، عرضت عليه نقله إلى فرع الجامعة الرئيسي في عجمان، ولكنه لم يقبل لأنه أحبّ مدينة العين ولم يرد أن يتركها، وكان غيره من الأساتذة يتمنى أن ينقل إلى عجمان أو إلى فرع الفجيرة، إذ إن كثيرًا منهم تم الاستغناء عن خدماتهم. ولكن الدكتور السومحي رحمه الله رفض الانتقال إلى عجمان لأن الجامعة طلبت منه ذلك قبل عام من إغلاقها، وكانت الجامعة قد أعلنت أنها ستغلق فرع العين، ولم تقبل طلبة مستجدين وظلت مستمرة حتى تخرج كل طلابها، وكانت في كل فصل ومع تناقص عدد الطلبة المتبقين تنقل بعض الأساتذة إلى فرعيها الآخرين أو تستغني عن خدماتهم. ولكن الدكتور السومحي فضّل البقاء عامًا آخر في العين على الانتقال إلى عجمان مع علمه أنه بعد هذا العام عليه أن يغادر الإمارات. وهذا ما فعله إذ عاد إلى مصر حيث تقيم أسرته. وبعدها انتقل للعمل في جامعة حضرموت في مدينة المكلا، ولكن الوضع لم يرق له في الجامعة، مع أنه ارتاح للإقامة في حضرموت بين أهله وأقاربه، فعاد إلى مصر وبقي فيها حتى وفاته رحمه الله.

وعلاقة السومحي بمصر علاقة قديمة حيث درس فيها منذ المرحلة الثانوية في الأزهر الشريف، وفيها أتم البكالوريوس والماجستير والدكتوراه. وتزوج من سيّدة مصرية، وأنجب منها ابنتين هما أروى وبلقيس، وكان يفخر بابنتيه ويحب أن يُكنى بأبي أروى، على غير عادة بعض العرب الذين يحبون أن يكنوا بأسماء الذكور حتى لو لم يكن لهم أبناء ذكور.

وهكذا غادر الإمارات إلى مصر في عام 2005م، وفي العام التالي (2006م) قرر اتحاد كتاب وأدباء الإمارات إقامة ندوة عن الأديب علي أحمد باكثير، وكنت عضوًا

في اللجنة التّحضيرية بحكم اهتمامي بباكثير وطلب مني أن أرشح ثلاث شخصيات من خارج الإمارات للمشاركة فيها، وكان من الطبيعي أن أختار الدكتور السومحي أحدهم. وجاء الدكتور السومحي إلى الإمارات وسعدت بصحبته في الشارقة على مدى ثلاثة أيام، هي أيام الاستضافة.

ثم قدر لي في عام 2008م أن أزور مصر، فالتقيت به، وزرته في بيته وتناولت معه طعام الغداء، والتقيت به عدة مرات خلال إقامتي في مصر، حيث زرنا معا بعض الأماكن التي لها اتصال بباكثير، مثل الشّقة التي بها مكتبته، ومقر جمعية أصدقاء باكثير، ولكن كل تلك الزيارات لم تجد نفعًا حيث وجدنا المكتبة مغلقة، أما مقر الجمعية فكان مفتوحًا وفيه أعمال صيانة ولكن لم نجد أحدًا من إدارة الجمعية. وكان هذا آخر لقاء لي بالدكتور السومحي، رحمه الله وغفر له.

ثم زرت القاهرة في يونيو من عام 2010م للمشاركة في مؤتمر مئوية علي أحمد باكثير الذي نظّمته رابطة الأدب الإسلامي بالتّعاون مع اتّحاد الكتّاب العرب، ولكن مع الأسف لم يتح لي فيها اللقاء بالدكتور السومحي، وإن كنت قد اتصلت به عبر الهاتف. ذلك أن المؤتمر عقد في قلعة محمد علي والسومحي كان يقيم في حي 6 أكتوبر، والمسافة بعيدة والرحلة شاقة بالنسبة له. وكان حقًا على منظّمي المؤتمر أن يكرّموه ضمن من تم تكريمهم لأنه صاحب أول أطروحة عن باكثير، وصاحب أهم مرجع عن حياة باكثير وشعره. وكذلك الحال بالنسبة لمؤتمر مئوية باكثير الذي عقد في حضرموت باليمن في ديسمبر من نفس العام فلم تتم دعوته إليه، ولم يتقدم هو من تلقاء نفسه بورقة عمل وإلا لقُبل ضمن من قُبل، ولكن من هو في مثل مقامه حقّه أن يُدعى وأن يكرّم في المؤتمر حتى لو لم تكن لديه ورقة للمشاركة.

وهكذا لم ألتق به بعد عام 2008م، وإن كانت الاتصالات الهاتفية بيننا لم تنقطع، ومع انتشار وسائل التّواصل الاجتماعي زاد التّواصل بيننا عبر الواتساب، وعبر صفحته في الفيسبوك، التي كان ينشر فيها بشكل شبه يومي، وكان في البداية يكتب في (تويتر)،

ولم أكن أنا من متابعي (تويتر) فاقترحت عليه الانتقال إلى (الفيسبوك) ففعل. وكانت كتاباته فيها مشوّقة، وممتعة، فقد كان يكتب عن الأمثال الحضرمية القديمة، والقصص التّراثية. وقد أشرت عليه أن يجمع مختارات مما يكتبه وينشره في كتاب، وقد فعل ذلك في كتاب صدر عام (2017م) بعنوان (ألوان من التّراث الشّعبي الحضرمي). كذلك حاول كتابة الرواية وأصدر واحدة بعنوان (زمن الهروب إلى الشّمال) تدور حول قصة مغترب حضرمي في السعودية. وكانت هذه الكتابات مما يزجي به وقت فراغه، أما كتاباته التي تستحق الخلود فهي كتاباته الأكاديمية، وأهمها أطروحته للماجستير عن (علي أحمد باكثير، حياته، شعره الوطني والإسلامي) وأطروحته للدكتوراه عن (أدب اليمن في القرنين الأول والثاني الهجري) التي حصل بها على شهادة العالِمية (الدكتوراه) من الأزهر الشّريف بتقدير امتياز مع مرتبة الشّرف الأولى، وطبعها في جزأين، بالإضافة إلى كتاباته النّقدية الأخرى المنشورة في هذا الكتاب.

وفكرة هذا الكتاب بدأت عندما كان السومحي رحمه الله في الإمارات، إذ اقترحت عليه أن يجمع أبحاثه المنشورة ويصدرها في كتاب، فاعتذر أولاً بأنه قليل الأبحاث خلال عمله في السعودية لمدة عشرين عامًا، وسبب ذلك أن نظام الترقيات العلمية يقتصر على الأساتذة السعوديين، فلذلك لم يكن لديه حافز لكتابة الأبحاث العلمية. وقد لاحظت بالفعل أن المقالات المنشورة في هذا الكتاب خلال المدة التي قضاها في السعودية هي ثلاث مقالات فقط. واعتذر ثانيًا بأنه لا يحتفظ بنسخ من جميع أبحاثه المنشورة، ولكنه كان يتذكّر عناوينها وأين نشرت وإن كان قد نسي تاريخ نشر بعضها، كما كان يحتفظ بنسخ من بعضها مصورًا من المجلة التي نشر فيها. فما كان مني إلا أن أخذت نسخة مما لديه من مقالات مصوّرة عن باكثير، وقمت بصفّها على الكمبيوتر ونشرها في موقع باكثير. كذلك دوّنت عناوين مقالاته التي لا يحتفظ بنسخ منها، وحاولت البحث عنها، واستطعت الحصول على نسخة من مقالته عن الشّابي المنشور في مجلة جامعة عجمان، حيث زرت مركز جمعة الماجد في دبي وحصلت على نسخة

من المجلة وصوّرت المقالة. وكان السومحي رحمه الله قد أعطاني نسخًا إلكترونية من المقالات التي كتبها بعد ذلك، ومنها تلك التي شارك بها في ندوة باكثير في الشّارقة عام 2006م، بالإضافة إلى مقالات أخرى عن باكثير لم تنشر. وحين دعيت للمشاركة في مؤتمر جامعة كاليكوت في الهند عن باكثير عام 2017م، اتصلت به وعرضت عليه المشاركة ببحث، فكتب بحثًا عن المرأة في شعر باكثير، نشر في مجلة جامعة كاليكوت في العدد المخصّص لأبحاث المؤتمر، ولكنه بالطبع لم يسافر إلى الهند. وظلت فكرة جمع هذه المقالات في كتاب حاضرة في ذهني وأخذت ألحّ عليه فيها، حتى أخبرني قبل وفاته بسنوات قليلة أن باحثًا من اليمن هو الدكتور أحمد هادي باحارثة يعد كتابًا عنه، وكان يشعر بالفرح والغبطة حين وجد من يقدّره ويكتب عنه، لأنه مع الأسف لم يجد التّقدير الذي يستحقه كفاء ما قدم من خدمة للأدب والتّراث اليمني بكتاباته.

فكان أن تواصلت مع الباحث باحارثة وعرفت منه أنه ينوي أن يكتب كتابًا بعنوان (السومحي ناقدًا)، فاقترحت عليه أن يجعل كتابه في قسمين: قسم للدّراسة التي يعدّها، وقسم يجمع فيه كتابات السومحي النّقدية التي لم تنشر في كتاب، فوافقني على الفكرة وطلب مني أن أزوّده بما لديّ من مقالات السومحي، ووعدني أن يرسل الكتاب إلي بعد الانتهاء منه للاطلاع عليه وكتابة مقدمة له.

ومرت السّنوات، وشغل الدكتور باحارثة بأبحاث وأعمال أخرى، وإن ظل يذكر هذا الكتاب ويعد بالعمل فيه وإكماله، حتى توفي السومحي فجأة رحمه الله، فأحس الدكتور باحارثة بتأنيب الضّمير إذ كان يأمل أن يصدر الكتاب في حياة السومحي لتقرّ عينه به، فجد العزم وأكمل الدّراسة وأرسلها إلي، وحين اطلعت عليها وجدت أنها لا تصلح أن تنشر في كتاب واحد مع المقالات، حيث تناول فيها كتابيه عن باكثير وعن أدب اليمن، كما أنها طويلة مما سيجعل حجم الكتاب أكبر مما ينبغي، فاقترحت على الدكتور باحارثة أن نصدر كتابين: كتابًا من تأليفه هو يحوي الدّراسة عن السومحي ناقدًا، وكتابًا من إعدادي أجمع فيه مقالاته النّقدية. فوافقني الدكتور باحارثة في هذا

الرأي، وحين طلبت منه أن يرسل لي ما جمعه من مقالات، فوجئت بأنه لم يبدأ في جمعها بعد، ولم يطبع على الكمبيوتر ما لديه من المقالات المنشورة في المجلات، كما أنه لا يملك بعض المقالات، مثل مقالة السومحي عن عبد الله بلخير المنشورة في مجلة (الأدب الإسلامي)، ومقالته عن الثقافة في اليمن المنشورة في مجلة (المنهل) السعودية، كذلك ذكرت له مقالات أخرى لم يكن يدري عنها، ربما لأنه اكتفى بدراسة كتابيه المطبوعين عن باكثير وأدب اليمن دون ما تناثر من مقالاته، إلا ما تيسر له منها عبري.

وهكذا بدأت في جمع مقالات السومحي من قائمة العناوين التي لدي، ورتبتها أولا حسب موضوعها: مقالات عن باكثير، ومقالات نقدية أخرى، ثم حسب تاريخ نشرها، أو تاريخ كتابتها إن كانت غير منشورة. وقد راسلت مجلة (الأدب الإسلامي) فأرسلوا لي مشكورين نسختين من مقالته عن عبد الله بلخير، نسخة مصورة من المجلة، ونسخة بصيغة (ملف وورد)، ليسهل نسخها وإضافتها إلى الكتاب، فجزاهم الله خيرًا. كذلك عانيت في سبيل الحصول على نسخة من مقالته المنشورة في مجلة (المنهل) السعودية في عام 1986م، وراسلت من توسّمت فيه الخير ممن يقيم في السعودية ولكن دون طائل، حتى لجأت إلى الدكتورة أمل الأحمدي أستاذة اللغة الإنجليزية بجامعة أم القرى، فلم تمض أيام حتى أرسلت إليّ المقالة، فجزاها الله خير الجزاء.

إلا أن هناك الكثير من الكتابات النقدية الأخرى للدكتور السومحي لم نستطع الحصول عليها، منها مقالتان ذكرهما في سيرته الذاتية تحت عنوان (بحوث معدة للنشر) وهما: (الثقافة والخيال في شعر حافظ ابراهيم) و(باكثير وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث)، وكتب أمام الأخيرة أنها مقبولة للنشر في مجلة جامعة حضرموت العدد (10)، ولكن بمراجعة العدد المذكور والأعداد التي تليه لم نجد لها أثراً. كذلك أورد في سيرته الذاتية عناوين سبع محاضرات ألقاها في السعودية والإمارات واليمن وذكر مشاركته في بعض المؤتمرات والندوات، ولكن ليس بين

أيدينا منها إلا اثنتان فقط هما محاضرة في النادي الأدبي بجدة وورقته التي شارك بها في ندوة باكثير في الإمارات.

وقد قمت بمراجعة المقالات المنشورة في هذا الكتاب وصححت ما بها من أخطاء طباعية، ووضعت الهوامش في أسفل كل صفحة بدلاً من آخر المقالة كما كانت في الأصل. وقد واجهتني مشكلة في هوامش مقالة (الشابي ثائراً) حيث لم تكن الهوامش متطابقة مع الأرقام، فالأرقام تصل إلى (85) بينما عدد الهوامش في آخر المقالة (76) فقط، فاضطررت لحذف الهوامش وأبقيت قائمة المصادر والمراجع.

والملاحظ أن هناك تكراراً في بعض المقالات مثل مقالتيه عن الرواية التاريخية عند باكثير، ولكن الأخيرة منهما فيها إضافات ليست في الأولى، وقد آثرت أن أنشر المقالتين كما نشرتا دون تدخل وأترك للقراء الاطلاع على ما كتبه الدكتور السومحي كما هو.

وإني لآمل أن أكون بهذا الكتاب قد أسديت خدمة للأدب وأديت واجبًا تجاه الدكتور السومحي رحمه الله، وأرجو ممن لديه مقالات أخرى لم أعلم عنها أن يتواصل معي لأضيفها إلى الطبعات القادمة من هذا الكتاب إن قدر له ذلك. كما آمل أن تصدر كتابات الدكتور السومحي الأخرى في مجلد واحد، وأعني بها محاولاته الروائية، وكتاباته في التّراث الشّعبي الحضرمي.

وفي الختام أتوجه بالشّكر الجزيل لكل من أعانني في إعداد هذا الكتاب ولمن ساهم في نشره، وأسأل الله تعالى أن يجعل عملنا هذا خالصًا لوجهه الكريم.

د. عبد الحكيم عبد الله الزبيدي

العين – الإمارات العربية المتحدة

4 من صفر عام 1443هـ

12 سبتمبر سنة 2021م

أولًا: مقالات عن علي أحمد باكثير

- الرواية التاريخية عند باكثير
- شاعرية باكثير بين البداية والنهاية المفتوحة
- التفسير الفكري والتصميم الفني في الرواية التاريخية عند باكثير
- التطوير والتجديد في شعر باكثير
- باكثير بعد مئة عام
- المرأة في شعر باكثير
- باكثير ظلم في وطنه وليس في مصر
- العروبة في شعر باكثير
- هل نبّه باكثير على خطورة الوضع العربي في رواية الفارس الجميل؟
- الغربة والاغتراب في شعر باكثير

الرواية التاريخية عند باكثير

الرواية التاريخية عند باكثير[1]

ربما كانت الرواية التاريخية من أصعب الأعمال الروائية تكوينًا. فاستدعاء التاريخ وتوظيفه لتنفيذ مهمة فنية لرؤية معاصرة ليست مسألة سهلة في تقديري، ما لم يكن الكاتب يملك موهبة إبداعية قوية، وإذا كانت تلك مهمة صعبة فإن تعريفها قد يكون أكثر صعوبة، إذ إن امتزاج الحدث التاريخي بالشكل الروائي قد يوجد اضطرابًا حول فهم نوع الرواية، فهل هي تاريخ حقيقي أم عمل روائي محض؟

وقد تنبه إلى هذه الصعوبة الناقد (جوزيف ترنر) من جامعة (جونسون سميث) بأمريكا، حيث يرى أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة.. وأن التعرف عليها لا يمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين: (الرواية والتاريخ) وإنما من خلال المضمون، فالمضمون هو الذي يحدد نوع العمل (التاريخ الروائي).

ومن هنا فهو يرى أننا عندما نطلق على عمل ما (رواية تاريخية) فمعنى ذلك أننا ننظر إليه من زاويتين مختلفتين؛ من زاوية التاريخ تارة ومن زاوية العمل الفني الروائي تارة أخرى.. ولعلي أختلف هنا مع هذا الرأي، إذ أرى أن التعرف على الرواية التاريخية يتم من خلال الشكل والمضمون معًا. فالتاريخ عندما يتحول إلى عمل فني فإنه يتغير شكلًا ومضمونًا، ويتكون تكوينًا جديدًا، إذ يتحول الشكل التاريخي السردي للحوادث إلى شكل آخر متحرك، ويتحول مضمونه وأفكاره المحدودة إلى مضمون وأفكار واسعة.

(1) محاضرة ألقيت في صالة السّارية بعمارة الدخيل بميدان فلسطين، جدة، السّعودية، بتاريخ 17 رجب 1403هـ الموافق 30 أبريل 1983م، ونشرت في كتاب: محاضرات النادي الأدبي بجدة، المجموعة الثانية، 1406هـ/ 1985م، الصفحات: 407 – 436.

ومن هنا فإنه يجوز للروائي ما لا يجوز للمؤرخ. فللروائي الحق في سد الثغرات التاريخية بما يحلو له من أحداث يراها ضرورية في بناء العمل الروائي، وليس العكس. ثم يذهب الناقد (ترنر) إلى أن الرواية التاريخية ثلاثة أنواع:

1 – **نوع تلفيقي مخترع:**

(وهو أن يتخيل الكاتب تاريخًا من عنده ويبني عمله الفني على أساس هذا التاريخ الذي يختلقه ويفترضه).

2 – **مقنّع موارى:**

(وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم (الرمزية التاريخية)، بحيث تتشابه الأحداث الماضية مع الأحداث الحاضرة).

3 – **بعث وتجديد التاريخ**

والنوعان (المقنّع) و(بعث الحدث وتجديده) هما الشائعان في الرواية التاريخية العربية، وهما المقبولان رمزًا وواقعًا. أما النوع التلفيقي المخترع فلا يمكن أن نقبله على أساس أنه لون من الرواية التاريخية.. لأن التاريخ حقيقة لا خيال، وإنما يمكن أن يكون شيئًا آخر كلون من الرواية الواقعية المقنّعة أو لون من التخيل أو ما شابه ذلك.

ذلك أن الكاتب عندما يستدعي التاريخ فإنه يعالج حدثًا تاريخيًا معينًا لغرض معين، ولفكرة محدودة قصد إليها قصدًا، داخل إطار فني، وهذه المعالجة تفرض عليه التقيد بالحدث التاريخي أو الطواف حوله (زمانًا ومكانًا). وإذًا فهو لا يعالج وهمًا ولا يخترع واقعًا أو أحداثًا.

ويبقى بعد هذا أن نطمئن إلى أن الرواية التاريخية يجب أن تنحصر داخل هذين النوعين:

1 – رواية تاريخية وثائقية يقصد فيها الكاتب إلى بعث الحدث التاريخي وتجديده في عمل فني متكامل.

2 – رواية تاريخية رمزية، سواء أكانت المعالجة الرمزية تنتمي إلى نوع (المعالجة السياسية أو الواقعية)، والهروب إلى التاريخ له أسبابه ودوافعه، وسواء أكانت هذه الأسباب (اجتماعية) كما هو الحال بالنسبة للرواية (التاريخية الرومانسية)، أو اضطهادًا فكريًا كما هو الحال بالنسبة إلى (الرمزية السياسية)، أو مقاييسَ ومُثُلًا فكرية معينة في ذهن الكاتب بحيث يريد أن يمزج بين الماضي والحاضر من خلال هذا العمل الفني، وهذا ما نجده في الرواية التاريخية عند باكثير.

والجهود الروائية التاريخية في الرواية العربية، كما يقرر بعض الباحثين، بدأت برواية (زنوبيا) لسليم البستاني في مجلة (الجنان) سنة 1871م، ثم برزت بروزًا واضحًا في دورها التعليمي عند جرجي زيدان ومحمد فريد أبي حديد، ووصلت إلى مرحلة نضجها في رسم الأهداف وبلوغ الغايات عند (نجيب محفوظ) و(علي أحمد باكثير) وغيرهما، وما زالت تسير في هذا الاتجاه الذي يقصد فيه إلى بعث مفاهيم وقيم معينة، وإلى إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر المعاش بقصد نقد الواقع والتنبيه على أخطائه.

وإذا كانت الرواية العربية بشكل عام ليست غايتنا هنا، وإذا كان الرصد التاريخي لمسارها ليس هو موضوعنا أو مجال بحثنا، فقد ارتأيت التنويه والإشارة إلى الجهود التي سبقت الكاتب في هذا الفن.

والعمل الأدبي الروائي فن من الفنون، يهدف إلى غاية قصد إليها الكاتب من بنائه لهذا العمل، حيث إنه القادر على نقل المفاهيم والأفكار إلى آفاق أوسع وأبعاد أعمق، لهذا فقلما نجد عملًا أدبيًا لا يحتوي على قيمة فكرية لها أبعادها الواضحة، وأهدافها المرسومة. ومن ثم فلعله يتميز من بين الفنون كلها بهذه الغاية، بالإضافة إلى الإمتاع الذهني والعاطفي الذي هو السمة الغالبة على الأعمال الفنية. وإذن فالعمل الأدبي تجسيد لهدف محدد يرمي إليه الكاتب، وقيمة فكرية يحاول إبرازها في أطوار هذا

العمل المختلفة، وقد تكون محور العمل الأدبي، وقد تكون أجزاء ثانوية تؤدي عملًا فكريًا محددًا ومهمة معينة.

بهذا يتضح أن الأدب ليس وسيلة للترفيه فحسب، كما قد يخيل للبعض، وليس عاملًا مثبطًا للعزائم، أو مهدئًا، وليس أداة من أدوات غمس الحياة في بؤرة من الخيالات والأوهام، وإغراقها بشتى القضايا الجنسية والانحلالية والانحرافات الخلقية، وإنما الأدب تفسير للحياة الجادة وفهم لقضاياها المصيرية، ووسيلة للنشاط الإنساني في مجالاته المختلفة. والأدب الذي لا يحمل مفهوما فكريًا أو قضية إنسانية أو بعدًا قوميًا، فلا ينبغي أن يعد أدبًا، والأديب الذي لا يسخر فكره وفنه وقلمه وإمكاناته الذهنية لغايات ومثل عليا، ولصالح الإنسانية وقضاياها، يبعث فيها الآمال ويحثها إلى بلوغ الغايات لا يمكن أن يعد أديبًا، إلا بمقياس ضئيل. والكاتب الفنان المبدع بما أوتي من موهبة عظيمة، وقدرة ذهنية حادة يستطيع أن يرسم في عمله الأهداف السامية النبيلة، والمثل العليا، ويصور عناصر أفكارها، فيبعث منها الفضيلة. وأما قليل الحظ من ذلك فهو الذي يلجأ إلى الإثارة والمغامرات، ليعوض ما عنده من نقص بالإسفاف والمغالطة، ثم بالسقوط في بؤرة الشر والرذيلة.

ولم يكن الكاتب (علي أحمد باكثير) من أولئك الكتاب المُسِفّين الذين يثيرون الغرائز بكتاباتهم، ويسممون الأفكار بآرائهم، ويحضون على الرذيلة ويهدمون الفضيلة والمثل، وإنما كان كاتبًا وأديبًا ملتزمًا، يعرف قدر الكلمة ويفهم خطورة المضمون، تستنهضه العروبة ويستحثه الإسلام؛ لهذا فقد سخر الكاتب قلمه وانطلق في معظم كتاباته، يعبر عن قضايا العروبة والإسلام، فهو طائف بها أو واقع فيها، تقلقه هذه القضايا وتفزعه تلك الأحداث. وما هذه الأعمال التي نريد أن نتحدث عنها إلا صدى لنداء العروبة والإسلام، وآلامها في فكر الكاتب.

وقد وُجد الكاتب باكثير في عصر أخذت عوامل النهضة فيه تزدهر، ووسائل الاستيقاظ تظهر مكونة تيارًا عارمًا وأرضًا موّارة، وكونًا متحفزًا إلى عودة الروح

العربية الإسلامية، وتطلعًا إلى انبثاق الفجر الواعد بنهضة العرب والمسلمين. في هذا الجو المتحفز المشحون بشتى أنواع الوسائل وأعظم دوافع النهضة، كانت نشأته وثقافته وتكوينه الفكري.

ففي جزر الهند الشرقية (إندونيسيا)، حيث ولد الكاتب ونشأ النشأة الأولى، أخذت بذور النهضة العربية الإسلامية تفتح أكمامها على صفحات الصحف العربية، التي أنشئت في تلك البلاد، وأخذ الشعور بالانتماء العربي الإسلامي يتزايد. وفي جنوب الجزيرة العربية والحجاز، شاهد كثيرًا من بوادر هذه النهضة واحتك برجالاتها في هذه البلدان التي زارها أو مكث فيها وهو في طريقه إلى مصر.

وإذا كانت كل هذه العوامل معالم فكرية وثقافية بارزة في تكوين الكاتب الفكري واتجاهه القومي والإسلامي، فإن محور هذه المعالم يكمن في هبوطه إلى مصر والدراسة فيها والتأثر بما كان فيها من أجواء سياسية وفكرية وثقافية. ومن هنا يتضح لنا بأن العصر الذي نشأ فيه الكاتب كان عصرًا مليئًا بالنشاط الفكري والسياسي، بل إن أعظم فترات استيقاظ الشعور بالانتماء القومي والديني كان في هذه المدة التي عايشها الكاتب ثقافة وممارسة.

ولعله لا يخفى علينا بعد ذلك، أن هذا الشحن القومي الإسلامي الذي نما مع الكاتب وكان له أبعد الأثر في تكوينه الفكري والثقافي، قد أنتج هذه الأعمال الأدبية التي نريد التحدث عنها، بل طبع معظم إنتاج باكثير الفكري بهذا الطابع القومي الإسلامي.

ومن هنا فإن عرضنا لروايات باكثير التاريخية في هذه الدراسة، واستكناه الخلفية التراثية والرمزية، يفصح عن قوة الاتجاه عند الكاتب، ويبين مدى تأثره بالعصر الذي نشأ وعاش فيه، والكاتب - أي كاتب - شاهد على عصره.

وقد كتب الأديب علي أحمد باكثير على مدى عمره الأدبي خمس روايات، إحداها (سيرة ذاتية)، والروايات الأخريات تاريخية، استوحى أحداثها من التاريخ الإسلامي.

وهذه الروايات هي: (سلّامة القس) و(الثائر الأحمر) و(وا إسلاماه) و(سيرة شجاع). والرواية الأولى تنتمي إلى الرواية (التاريخية الرومانسية)، لهذا فقد آثرنا أن نؤجل الحديث عنها إلى فرصة أخرى، قد تكون لنا وقفة عامة مع الرواية عند الكاتب من زوايا متعددة. لهذا فيبدو أن حديثنا سيقتصر هنا على الأعمال الثلاثة الأخيرة، لأنها تمثل بعدًا فكريًا ومفهومًا إسلاميًا مميزًا.

ونبادر إلى القول بأن مهمة الفنان ليست بعث أحداث التاريخ مجردة وتسجيلها بكل تفاصيلها كما حدثت، والوقوف عند أحداثه بصورة تسجيلية، وإنما مهمة الفنان هي انتزاع الحدث من التاريخ وإيجاد عمل إبداعي منه بحيث لا توجد من الأحداث التاريخية سوى رسومها وهياكلها. وهذا ما فعله الكاتب باكثير. فقد انتزع من أحداث التاريخ الإسلامي حوادث تاريخية معينة، ليبعث من خلالها مفاهيم فكرية معينة، ويلبسها رؤية معاصرة ويقدم لنا من التاريخ عملًا فنيًا رائعًا، يمتعنا ذهنيًا ويقودنا فكريًا إلى غايات سامية ومثل عليا، وهي أهداف فكرية يسعى الأديب إلى إحيائها من خلال البعث الإبداعي للتاريخ.

وما أحاول عرضه هنا يعد محاولة لتفسير البعد الفكري في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير، وسبر أغوار الخلفية الذهنية التي استند إليها الكاتب، وتحكمت في البناء الموضوعي لهذا العمل، والتعرف على الإشارات والرموز التي قصد إليها وأثار بها التاريخ ليتوصل إلى خدمة الفكرة من خلال الفن وبعث الأصول التراثية التي أرادها الكاتب لخدمة فنه لا لخدمة هذه الأصول. فالقضايا العربية المعاصرة في فكر باكثير هي المقصودة باستخدام هذه الأصول التراثية، لا إحياء هذه الأصول وتقديمها من جديد، فهناك بعد فكري يرمي إليه الكاتب، وما أحداث التاريخ إلا وسيلة إلى هذا البعد الفكري استغلها الكاتب وأحسن فهمها.

وبعد أن أوضحت تصور الكاتب لواقع العمل الأدبي ولغايته، يبدو أنه حان الوقت لأستعرض معكم هذه الأعمال الثلاثة التي أشرت إليها، حتى نرى معًا إلى أي مدى كانت اهتمامات باكثير بقضايا الساعة على الساحة العربية.

وقد حددت لهذه الأعمال قراءات فكرية من زوايا مختلفة، نستطيع أن نقرأها وفق التقسيم النوعي الذي أشرنا إليه سلفًا.

1 – رواية (وا إسلاماه) نستطيع أن نقرأها من زاوية بعث حقبة تاريخية معينة، يهدف الكاتب من ورائها إلى إعطاء العبرة والعظة والإشارة إلى (قوة الإسلام) عامة وقوة مصر خاصة، ثم هذا التلاحم بين مصر والشام، وإبراز روح الجهاد في سبيل الله.

2 – رواية (سيرة شجاع) نستطيع قراءتها من زاويتين مختلفتين.. من زاوية الماضي، ومن زاوية الحاضر، فهي عملة ذات وجهين: على وجهها الأول بعث للتاريخ وعلى الوجه الثاني الواقع المعاصر.

3 – أما رواية (الثائر الأحمر) فليس بإمكاننا قراءتها إلا في اتجاه واحد وهو الاتجاه الرمزي.

❁ ❁ ❁

وا إسلاماه

وها نحن أولاء أمام أول هذه الأعمال وهي رواية (وا إسلاماه). والرواية تبدأ بالصراع بين السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه والتتار في بلاد خراسان وبخارى، ثم تنتقل الأحداث إلى بلاد السند وما وراء نهر السند، حيث نشاهد السلطان جلال الدين شريدًا طريدًا في بلاد السند، بعد أن فقد أهل بيته وأغرقهم في النهر. ولكنه يكون له سلطنة في لاهور ويقيم دولة ثم يزحف بجيوشه على بخارى من بلاد السند، فتسقط في يده المدينة تلو المدينة، ولكن حماقته تدفعه إلى محاربة الملك الأشرف ملك خراسان، فيختلف أصحابه ويتفرق عنه جيش بخارى الذي نصره. وفي أثناء ذلك

يخطف اللصوص ولديه محمودًا وجهاد، ويصاب بهستيريا عنيفة لفقدهما، قضت على الأمل الأخير فيه. ويعلم التتار بما حل بالسلطان جلال الدين فيعاودون زحفهم من جديد، ويستولون على كل أملاكه ودولته ويطاردونه إلى أن يقتله أحد الدروز في جبالهم شمال العراق.

وتبدأ بعد ذلك الرحلة الحقيقية لبطلي القصة، محمود بن ممدود وابنة خاله جهاد بنت جلال الدين، حيث يبيعهم المختطفون إلى تاجر للرقيق، يغير اسميهما إلى (قطز) و(جلنار)، ويذهب ليبيعهما في سوق النخاسة بحلب، وينتقلان إلى يد الشيخ غانم المقدسي بدمشق، الذي يرعاهما وكأنهما ولدان له، وليسا مملوكين، ويموت الشيخ فيبيع ابنه الغلامين ويفرق بينهما، فجلنار تذهب إلى مصر، وقطز إلى ابن الزعيم من أعيان دمشق، وعند ابن الزعيم يتصل قطز بالحركة الإسلامية الداعية إلى الجهاد، والتي يتزعمها الشيخ ابن عبد السلام.

ونشاهد بطل الرواية قطز يقوم ببعض الأعمال البطولية في الشام تتصل بالجهاد من أجل تحرير أرض المسلمين من الصليبيين والخونة، ثم ينتقل إلى مصر مملوكًا للملك الأيوبي الصالح أيوب، وفي مصر يعاصر أحداثًا جسامًا، لعل أهمها الانتصار على الصليبيين في معركة فارسكور، ثم الصراع بين المماليك على السلطة، الذي ينتهي بمصرع شجرة الدر وزوجها.

وتخلص الأمور بعد ذلك لقطز، حيث يتولى السلطنة ويلقب نفسه السلطان المظفر. وتأتي الأخبار باجتياح التتار بلاد المسلمين. وعندئذ يجمع قطز الجيوش المصرية الإسلامية ويخرج بها للقاء التتار بعين جالوت، وينتصر عليهم في هذه المعركة، وفي أثناء المعارك تستشهد البطلة جلنار ثم يقتل السلطان المظفر غدرًا أثناء عودته من أرض المعركة، حيث يقتله صديقه بيبرس. وبموت البطل يسدل الستار على قصة من أعظم قصص الجهاد الإسلامية.

ورواية (وا إسلاماه) تسجل واقعًا وثائقيًا، عاش في القرن السابع الهجري إبان سقوط دولة الأيوبيين وقيام دولة المماليك، ومن هنا فإن قراءتنا لها تتم كما أشرت في اتجاه واحد، وفهمنا لها يظل وفق بعث التاريخ وتجديده. ومن هنا نلاحظ أن مسألة هذا الإطار الفني هي مسألة تزويق للتاريخ فحسب. والهدف من وراء ذلك هو تجسيد الروح الإسلامية المجاهدة، وتأصيل وحدة الجهاد، حيث نجد الكاتب يأتي بقطز من مشارق بلاد المسلمين (السند) ليقاتل، بل ليقود جيوش المسلمين وينتصر على التتار في غرب العالم الإسلامي بعين جالوت.

وهذا يوضح لنا فكرة الجهاد عند الكاتب والتأكيد عليها وإثارة بواعثها من التاريخ، إذ إنها السبب في عزة ورفعة المسلمين. وليست قصة قطز إلا مثالًا للروابط التي تربط المسلمين عامة دون النظر إلى لون أو جنس أو عصبية، وثمة هدف آخر وهو أن باكثير كان ينظر إلى مصر نظرة خاصة، إذ يرى فيها محط أنظار العرب والمسلمين لما لها من إمكانات كبيرة.

❁ ❁ ❁

سيرة شجاع

تبدأ القصة بصراع عنيف بين الوزيرين المتنافسين شاور وضرغام، وينتصر في هذا الصراع ضرغام المؤيد من قبل الخليفة (العاضد الفاطمي)، ويهرب شاور إلى الشام ويلتقي هناك بنور الدين بن شاركوه، وأثناء هربه يلقي ضرغام القبض على أولاده الثلاثة ويقتل اثنين منهم ويبقي على الثالث وهو بطل الرواية (شجاع).

ويعود شاور من الشام بصحبة أسد الدين شاركوه بجيش من أهل الشام ويحارب (ضرغام) وينتصر عليه، ويتقلد الوزارة ويصبح صاحب النهي والأمر. ويسمع ملك الفرنج (مري) بقدوم جيش الشام فيأتي هو الآخر بجيشه إلى مصر. وتتطور الأحداث إلى أن تصل إلى أن يرحل الجيشان معًا عن أرض مصر. ولكن ولسبب غير معروف

يعود الجيش الفرنجي إلى احتلال مصر، ويسمع بذلك أسد الدين فيعود هو الآخر بجيشه. وتحدث معارك بين الطرفين، ثم تعقد اتفاقية يرحل بموجبها الجيشان عن مصر. ولكن الجيش الفرنجي لا يرحل هكذا دون أن يخلف وراءه سببًا يمكنه من العودة إلى مصر متى شاء، وكان هذا السبب هو عقد اتفاقية تجارية مع مصر. وبسبب الإخلال بهذه الاتفاقية يعود الجيش الفرنجي من جديد إلى مصر ويحاصر القاهرة، ولكن فرقة الموت التي كونها شجاع تقض مضاجعهم، وبالإضافة إلى ذلك فإنهم يسمعون بقدوم أسد الدين على رأس جيش كبير، فيضطرون إلى عقد صلح مع شاور ثم يرحلون عن مصر. وخلال هذا الصراع نجد أبا الفضل والد زوجة شجاع يتحرك هو الآخر مع مجموعة من المصلحين، وهذه المجموعة تحارب القصر والوزير معًا، وهي تتحرك في سرية تامة ولها صلات بالجيش الشامي.

وتكون مجموعة الإصلاح قوة عظيمة في مدينة الفسطاط، ولكن هذه القوة تزعج العاضد فيفزع إلى وزيره شاور، ويدخل في روعه بأن هذه القوة لمدينة الفسطاط خطر عليهما معًا، ومن هنا يأمر (شاور) بحرقها. تغضب مجموعة المصلحين لحرق الفسطاط، ويستاء الشعب لهذا التصرف، وتتصاعد الأحداث. ويحدث أن قدم أسد الدين وصلاح الدين على رأس الجيش الشامي فتتآلف معهم جماعة المصلحين، ويكونون معارضة واحدة ضد (شاور) الوزير و(العاضد) الخليفة، بعد أن يطلب أبو الفضل من الجيش الشامي أن يبقى في مصر. ويأخذ أسد الدين وجماعة المصلحين في تقليص نفوذ الخليفة (العاضد) ووزيره (شاور) تدريجيًا، حتى تنتهي الأمور إلى أن تستقر السلطة في يد أسد الدين بمعونة من جماعة المصلحين.

وفي أثناء هذه الأحداث يكتشف بطل الرواية شجاع أن أباه خائن، وأنه يتعامل مع الفرنجة ويراسلهم ويعمل على عودتهم، ويصاب بصراع نفسي رهيب، بين بره بوالده وبين واجبه نحو وطنه، ويوازن بين الواجب وبين البر، ولكن كفة الواجب

ترجح عنده، فيتتبع تحركات والده ويبلغها أولًا بأول إلى أسد الدين وهو بذلك يفسد عليه كل خططه.

وتصل الأمور إلى ذروتها بعد أن حاول شجاع أن يصلح بين أبيه والوضع الجديد، حيث يولم الأب لأسد الدين وجماعته كعنوان لصفاء النفوس، وهو في الحقيقة يدبر مؤامرة لقتل هذه المجموعة. ويكشف الابن شجاع المؤامرة، ويدخل على أبيه غاضبًا ويناقشه حول فعلته هذه وتتوالى الأحداث سراعًا، فيأمر الأب عبده ياقوت بقتل ابنه فيطعنه، وفي هذه الأثناء تدخل سمية زوجة شجاع فتطعن العبد من الخلف فترديه قتيلًا، وتدخل أم شجاع مولولة، بينما يهرب الأب ويلقى القبض عليه في الخارج، إذ يتصادف هروبه مع قدوم أسد الدين وجماعته. وتنتهي الرواية بقول شجاع وهو يحتضر:

«انظروا! انظروا! ذاك ابني يقود جيش مصر! أسد الدين ضرغام يقود جيش التحرير.. الله أكبر.. انهزم جيش العدو.. وانتصر جيش مصر.. انتصر العرب.. وانتصر المسلمون».

وهذه الرواية – كما أشرت سلفًا – نستطيع أن نقرأها قراءتين:

1 – قراءة تاريخية وثائقية، بحيث أن الغرض من هذا العمل الفني هو بعث التاريخ وتجديده، فالأحداث والشخصيات تاريخية صحيحة، حيث تدور أحداث هذه القصة في القرن السادس الهجري. وكان ضعف الخليفة الفاطمي العاضد سببًا من أسباب استقلال القائد صلاح الدين الأيوبي بمصر. ومن ثم عودتها إلى الخلافة العباسية في بغداد.

2 – ونستطيع أن نقرأها قراءة رمزية، حيث نستنتج أن الكاتب قد أسقط الحدث التاريخي الماضي على الواقع الحاضر، ودليلنا إلى ذلك تشابه الأحداث. فالعاضد يشبه فاروق وشاور يمثل أحد الوزراء في مرحلة ما قبل الثورة المصرية. وأسد الدين

وجيشه يمثل الجيش المصري الذي يعود غاضبًا من فلسطين. وأسد الدين يمثل عبد الناصر، وحريق الفسطاط يمثل حريق القاهرة.. إلخ هذه الأحداث.

ولعل مما يعزز القراءة الثانية بعض الإسقاطات الحديثة في الرواية من مثل تدخل الكاتب بقوله:

«وفي هذا السبيل اهتم العهد الجديد بتدريب الشباب على أعمال القتال، لا ليتولوا الدفاع عن مصر غدًا فحسب، بل لينطلقوا مجاهدين في سبيل الله، ليقوموا بالنصيب الأكبر في طرد العدو الدخيل من الوطن العربي كله».

فالعهد الجديد وتدريب الشباب، وطرد العدو الدخيل من الوطن العربي كله، كلها دلائل تشير إلى أن الكاتب يريد أن يسقط الحدث الماضي على الواقع الحاضر، إذ إن العالم العربي كله أو معظمه لم يكن مستعمرًا في عهد الفاطميين، وإنما كانت بعض الحاميات الصليبية على الشريط الساحلي لحوض البحر المتوسط.

وليس أوضح من هذا الحوار الذي يدور بين شاور وابنه شجاع:

- ويلك أأعجبك مصادرتهم لأموال الناس وأملاكهم؟
- ما صادروا غير الأموال التي أخذت من الشعب، فأنفقوها في خدمة الشعب.
- هكذا يزعمون، ولكنا ما رأينا الشعب استفاد شيئًا منه، أين الرخاء الذي وعدوا به؟
- الرخاء آتٍ غدًا لا محالة، حين تبدأ المشروعات التي قاموا بها تؤتي أكلها».

... إلى آخر هذا الحوار الذي يدل على المعاصرة.

❁ ❁ ❁

الثائر الأحمر:

تبدأ الرواية في مزرعة لأحد الإقطاعيين في ضاحية قرية الدور من أعمال الكوفة، حيث تعيش أسرة فقيرة مكونة من ستة أشخاص يعولهم الفلاح حمدان قرمط. ولكن

الحياة لا تسير على بساطتها سيرًا طبيعيًا، فقد خطف صاحب الأرض الذي يعمل عنده حمدان أخته التي أوشكت أن تزف إلى ابن عمها عبدان، ويذهب حمدان أخوها ليبحث عنها. وأثناء البحث يلتقي بالعيارين وينضم إليهم ويخلص أخته من قصر ابن الحطيم الإقطاعي الذي اختطفها، ولكن الأخت تعود فتهرب من جديد وتختفي من الوجود. وينتقل حمدان إلى القرية بينما يهرب عبدان إلى واسط، بعد اشتراكه مع حمدان في قتل ثلاثة أشخاص شرطيين وأحد أعوان ابن الحطيم. ويدرس عبدان بواسط الفقه ويتبحر في باب المعاملات والزكاة، ثم ينتقل إلى بغداد. وفي بغداد تستقطبه الحركة الإسماعيلية الداعية إلى المهدي المنتظر، ويصبح أحد دعاتها. وتنتقل أحداث الرواية إلى بغداد وما حولها، حيث نشاهد الخليفة وولي عهده يصارعان الحركات الثائرة عليهم، من صفارية وزنج ودسائس اليهود وحركة الإسماعيلية. أما في قرية الدور فما كاد يتوب حمدان من العيارة حتى يقع في براثن الشيخ حسن الأهوازي، أحد دعاة الإسماعيلية. وتأخذ الأحداث بعد ذلك في التصاعد وتصل إلى أن يكون حمدان دولة القرامطة في البطائح وما حولها من أعمال الكوفة. ويهرع إليه الفلاحون والأجراء حيث كانوا ينشدون المساواة ولكن الحقائق تنكشف بزيف هذه الدعوة، فيأخذ الناس في الهرب ليلًا إلى بغداد مركز الدولة الإسلامية، وتضطرب الأمور في دولة القرامطة، ويشتد الخلاف بين حمدان وعبدان من جهة وبعض أعوانهما من جهة أخرى، فتطلب سلمية مقر الدعوة الإسماعيلية قدوم عبدان إليها، وعند عودته إلى دولة القرامطة يختطف.

وفي هذه الأثناء يكتشف حمدان أن أكثر معاونيه كانوا يخونونه بتهريب الأموال إلى خارج حدود الدولة، ويحدث خلاف تتفتت الدولة على إثره وتصير أشلاء.

ويخرج حمدان هائمًا على وجهه لا يلوي على شيء. وفي الطريق يلتقي بالشيخ سلام الشواف الذي يأخذ بيده وينقذه من هذا الضياع، ويذهب إلى دولة العدل والمساواة الإسلامية في بغداد.

ونقف بعد هذا التلخيص المخل لموضوع الرواية، لنتبين كيف وظف الكاتب الأحداث التاريخية وأسقطها على الحاضر، ثم ماذا أراد أن يفهمنا، وما أهدافه وغاياته من هذا العمل.

والرواية كما هو واضح تدور أحداثها في العراق وفي فترة زمنية محدودة هي أواخر القرن الثالث الهجري، ولكن ماذا قصد من وراء ذلك؟ هل قصد (بعث التاريخ وتجديده) أم ماذا قصد؟

والواقع أننا إذا كنا قرأنا رواية (سيرة شجاع) قراءتين مختلفتين فإنا هنا في رواية (الثائر الأحمر) لا نستطيع أن نقرأها إلا قراءة واحدة هي: فهم الحاضر من خلال هذا البعث التاريخي. إذ إن عامل التاريخ وتجديده غير مقصود هنا، ومجرد التفكير فيه يعد عبثًا فكريًا، فليس هناك مبرر واحد يحملنا على هذا الاحتمال، وليس هناك سبب يدفع الكاتب إليه.

فقضية القرامطة وثورة الزنج أصبحت في ذمة التاريخ، وصراع الخلافة في بغداد مع هذه الحركات وغيرها من الحركات الصغيرة الأخرى مسألة تاريخية لا تحتاج إلى بعث ما لم يكن لذلك هدف معين.

إذن كيف يفكر الكاتب؟ وماذا أراد أن ينقل إلينا؟

لقد أثار الكاتب هذه الحركات التاريخية ووضع بإزائها حركات حديثة:

فحركة القرامطة تقابلها الشيوعية.

وثورة الزنج تقابلها الحركات القومية.

ودار الخلافة في بغداد تقابلها الحركات الإسلامية ومبادئ أبي البقاء الإصلاحية.

وقد أوجد الكاتب صراعًا عسكريًا وفكريًا بين هذه الحركات المختلفة والخلافة الإسلامية، أدى إلى تساقطها جميعًا وبقاء دولة العدل الإسلامية. فالصراع قائم بين رسالة السماء ورسالة الإنسان. فالإنسان يريد أن يخلق له كونًا خاصًا يكيف الأمور

فيه على مزاجه، ولكن هذا التكيف يفشل ويتصارع البشر. وتبقى رسالة السماء باقية في إصلاح الكون ومن ضمنه هذا الإنسان خليفة الله في أرضه.

وننتهي بعد هذا إلى أن باكثير في هذه الأعمال الروائية كان يدور في ثلاث دوائر فكرية هي:

1. قضية العدل الإسلامية المبنية على توجيهات السماء.

2. قضية الوحدة العربية الإسلامية.

3. قضية الجهاد في سبيل الله.

وهذه الأفكار التي يطرحها الكاتب في رواياته ويؤكد عليها، لها صلة بتكوينه الثقافي وترجع جذورها إلى عصر النشأة الأولى، فباكثير لم ينسلخ من ذلك المسار الفكري والثقافي الذي تلقاه منذ عهد الطفولة حتى بعد اتصاله بالثقافة الأجنبية وتأثره بها.

ولعلي بعد هذا العرض لهذه الروايات قد كشفت عن المحتوى الفكري لهذه الأعمال، وبينت المفهوم الرمزي للتاريخ، ووضحت البعد الوظيفي له. ولكن ماذا بعد ذلك عن الجوانب الفنية؟ والواقع أن الدراسة الفنية لأي عمل أدبي إبداعي تحتاج إلى وقت، وتحتاج إلى الاستعانة بكثير من الأدوات والمقاييس النقدية، حتى تخرج الدراسة متكاملة ومستوفية لمعظم الجوانب الفنية من حيث الشكل والبناء، واستعمال اللغة وتطور الشخصيات، ورصد تحركاتها، والوقوف عند تصرفها ومدى توفيق الكاتب في ذلك أو إخفاقه.. إلخ. ولما كانت الأمور تحتاج إلى كل ذلك وهو أمر لا تتسع له هذه الوقفة مع الرواية التاريخية عند باكثير، ولا يتسع الوقت المتاح والموضوع المحدد.. فقد ارتأيت أن أسجل بعض الملاحظات والخواطر حول الجوانب الفنية في هذه الأعمال، وهي ملاحظات وخواطر عامة على كل حال، قد تومض في ذهن الدارس ببعض الأفكار وتلقي في لبه ببعض الخواطر حول أعمال هذا الأديب الفذ.

وإذن فإن الدراسة الوصفية أو التحليلية لأي عمل أدبي تحتاج إلى شيء من الجهد والوقت.. الجهد بالدراسة والوقوف على كثير من الآثار للمقارنة، والوقت للتدبر والتفكر حتى تختمر الأفكار في الذهن، وتتبلور الرؤية للقيمة الفنية، وهي أمور لم تتوفر لنا ولن تسعفنا الظروف بها في هذه العجالة.. ومجمل الحديث عن هذه الأعمال هو: أنها تتقارب في مستواها الفني كما تتقارب في مفهومها الفكري، ومع ذلك فإن للزمن قدرته العظيمة في عملية التطور. ومن هنا فإن آخر هذه الأعمال وهي رواية (الثائر الأحمر) كانت في تقديري أنضجها، وأرفعها مستوى، وأهمها محتوى. فبصمات التجربة والدربة واضحة عليها وسمات الفن بارزة فيها، حيث نجد أن كل شيء في هذه الرواية قد وظفه الكاتب توظيفًا متقنًا، فالأحداث والشخصيات وفهم البيئة وما يتطلبه من معرفة أحوال الناس في ذلك العصر، قد هضمه الكاتب وفهمه فهمًا دقيقًا، وحتى الشخصيات غير التاريخية فصّل لها الكاتب أسماء تتلاءم مع دورها في الرواية وتتناسب مع طبيعتها الإنسانية.

أما أقل هذه الأعمال حظًا فرواية (سيرة شجاع)، فعلى الرغم من فكرتها الرمزية الجيدة إلا أن الحوادث فيها مضغوطة بشكل مزعج، وقد أدى ذلك إلى عدم النفس والامتداد في الوصف أو التحليل لتوضيح بعض المواقف أو التصرفات. وقد كان ذلك التكثيف للحوادث على حساب المستوى الفني، لتحس وأنت تقرأ الرواية أنك تقرأ حوادث متشابهة وشخصيات جامدة، فلا شيء يتطور فيها، فالشخصيات هي هي من أول الرواية إلى آخرها، فلا أحد يموت ولا أحد يولد. وقد أخذ باكثير في بناء رواياته بنظام (الأسفار) الذي لم يصل إلى علمي أن أحدًا قد استعمله، وهو أن يقسم الرواية إلى ثلاثة أو أربعة (أسفار) تضم أحداث الرواية في مكان وزمان معين، وكل سفر يحتوي على عدة فصول قد تطول هذه الفصول أو تقصر، وهذا الشكل الذي اتبعه ربما سبب بعض التفكك والفجوات في البناء وفي أحداث الرواية من حيث الالتحام والربط. ولعل أوضح دليل على ذلك ما نجده في رواية (وا إسلاماه)، فبانتهاء السفر

الأول من الرواية تشعر وكأن الرواية قد انتهت، حيث يهيم السلطان على وجهه في نهاية هذا السفر. وتقوده الصدفة إلى الجبل الذي به الطفلان المختطفان، وهما ابنته وابن أخته، ثم يقتل بالجبل، ويموت الشيخ الهندي مربي الطفلين، ويباع الطفلان لبعض تجار الرقيق.. وبهذا ينتهي السفر الأول.

ومع هذه الفجوات فإن الأحداث تتطور تطورًا طبيعيًا حتى تصل إلى نهايتها، فلا يتدخل الكاتب في تطورها بخلق اللامعقول، ولا بصدفة مفتعلة أو مفاجأة غبية..

أما الشكل الأسلوبي فإنه مستحكم البناء، حيث تتحكم العناصر الأسلوبية الثلاثة في بناء القصة من وصف إلى تحليل إلى حوار، فالكاتب كان واعيًا ومدركًا لذلك، فهو يصور الأحداث والوقائع والشخصيات تصويرًا وصفيًا سرديًا أحيانًا، وهو يقف منها موقف المحلل بما يثير حولها من احتمالات وتفسيرات، وبما يبعث في حياة شخوصه حول تصرفاتهم من أحاسيس ومشاعر حينًا آخر. ثم إنه بعد ذلك لا يهمل الحوار الذي تتطلبه المواقف، وتفرضه الأحداث، فأنت تجد الكاتب مثلًا يرسم لك الشخصية رسمًا تصويريًا، ويسرد عليك جانبًا من حياتها وشيئًا من تصرفاتها، ثم يتركها تفكر كما تشاء، فتثير التكهنات وتطرح التساؤلات. ومن خلال هذا التفكر قد يزج بها في حوار جدلي مع نفسها أو مع الآخرين.. ويأتي بعد ذلك دور اللغة، و(باكثير) كما هو معروف عنه من أشد الكتاب في العصر الحديث تشددًا في استعمال اللغة الفصحى، ومن أحرصهم على لغة الضاد وكل ما يتصل بتراث العرب والمسلمين، ومن ثم فهو لم يستعمل في كتاباته سوى اللغة الفصحى.

ويبدو لي أن (باكثير) كان مهتمًا بالجانب اللغوي في هذه الأعمال الروائية، حريصًا كل الحرص على أن يكون القالب اللغوي قريبًا من حالة اللغة التي كانت في ذلك العصر إن لم تكن مماثلة لها، وقد يبدو لنا ذلك واضحًا من خلال قراءتنا لهذه الأعمال. فعندما نقرأ مثلًا رواية (الثائر الأحمر) نجد لغتها قوية محكمة السّبك رصينة العبارة، وكأننا في عهد الجاحظ والصاحب، وإننا عندما نقرأ العملين الآخرين نجد

أن هناك شيئًا من السّهولة والضعف قد اعتور لغتهما، وأن هناك فرقًا واضحًا بين لغة (الثائر الأحمر) ولغة (وا إسلاماه) و(سيرة شجاع).

وهي ميزة تدل على قدرة الكاتب في استعمال اللغة، وحرصه على الانتماء اللغوي، فبالإضافة إلى الواقع التاريخي للعصر الذي كتبت فيه الرواية، فهناك الواقع اللغوي الذي استطاع الكاتب أن يوجده، وهو بهذا يؤكد انتماء الرواية إلى ذلك العصر بأحداثها ولغتها وأسلوبها.

والشخصية في هذه الأعمال شخصية أخلاقية لها قيم ومثل عليا، وهي ذات نزعة إصلاحية. لهذا فإن دور المسجد ودور رجالات الإصلاح بارز في هذه الروايات. ومعظم شخصيات الرواية تتحرك وتتصرف داخل هذا الإطار، وحتى الذين تبدو لنا تصرفاتهم على أنها خطأ.. وإذا حدث واضطرته أحداث الرواية للخروج عن هذه القاعدة ذكر ذلك في شيء من التحشم، وعبر عنه بشيء من المواراة أو كنّى عنه، ولمسه لمسًا خفيفًا ثم تركه ومضى. وهو يترك لشخصياته حرية التّصرف والحركة ولا يتدخل في تصرفاتها إلا إذا كان الموقف يتطلب ذلك من تفسير أو تحليل أو سواهما.

وبعد.. فلعلي بهذا قد أعطيت صورة للمحتوى الكلي في الرواية التاريخية عند (باكثير)، وألممت بالجوانب الفنية لهذه الأعمال الأدبية، وقد رأينا من خلال عرضنا كيف كان باكثير يسقط الماضي على الحاضر بغرض انبعاث المبادئ والمثل الإسلامية والقوة العربية، وكيف كان يبعث الماضي بغرض العظة والإرشاد والتوجيه والتعلم من الماضي والتزود منه، حتى تتضح رؤية المستقبل. وقد عرفنا أن المحور الفكري الذي تدور حوله هذه الأعمال هو أن الإسلام قوى فكرية، ومبادئ سامية، وفي تاريخه عبرة وعظات لو أننا أخذنا بها، وسلكنا سبيلها لأغنتنا عن المبادئ والأفكار التي نستوردها من الشرق أو الغرب. ثم إننا لاحظنا كيف كان الكاتب مع اهتمامه بهذه الأفكار لم يهمل الشكل أو الإطار الذي وضع داخله أفكاره بل اعتنى به عناية كبيرة، وبذل الكثير من الجهد والمعاناة، وأخلص لفنه كل الإخلاص. فجزاه الله كل الخير عن الإسلام والمسلمين.

شاعرية باكثير
بين البداية والنهاية المفتوحة

شاعرية باكثير بين البداية والنهاية المفتوحة[1]

هل الشعر لون من الإلهام؟ أم نوع من الثقافة والتجريب؟

أم هو صناعة وضرب من التطريز؟

قد يفهمه بعضهم على الوجه الأول، وآخرون على الوجه الثاني، وسواهم على الوجه الثالث، وقد تحتدم المعارك، وتصطرع الآراء، حول هذا الفهم، والحقيقة أن الشعر كل هذه المفهومات الثلاثة، هو إلهام وموهبة أولًا، وهو ثقافة وتجريب ثانيًا، وهو صناعة وضرب من التطريز ثالثًا، وقبل هذا وبعده هو حس وشعور الشاعر نحو الأشياء.

وبداية كل شيء هي المعرفة به، والإحساس الداخلي بمفهومه، وقد كانت بداية الطفل الإندونيسي المولد العربي الأصل، الحضرمي النشأة (علي أحمد باكثير) بمعرفة الشعر العربي الفصيح والشعر الحضرمي الغنائي العامي.. وكان يقرأ الشعر العربي ويستمع إليه من أساتذته، وربما كان لا يفهمه ولكنه يحس به، وكان يستمع إلى الغناء وشعره الذي كان شائعًا في عصره ويفهمه، ويحس به، وكانت تستهويه الحقول والتنزه فيها، وكان يطرب إلى أغاني الفلاحين وأغاني الرعاة، وقد خلقت هذه المعرفة إحساسًا خاصًا في نفسه ومشاعره عامة، قذفت في ذهن هذا الصبي بخيالات قوية، وإيقاعات موسيقية آذنت بإرهاصات نبوغ شاعر باكر، وهو لم يتجاوز الثالثة عشرة من عمره.

(1) نشرت في ملحق (الأربعاء) لصحيفة (المدينة المنورة)، السّعودية، عدد خاص عن باكثير، 6 ربيع الأول 1416هـ/ 2 أغسطس 1995م، ص 7.

مرحلة الطفولة الشعرية

فقد ذكر باكثير في تصدير قصيدة تبلغ خمسة وعشرين بيتًا يرثي بها زوجة أبيه بأنه قالها وهو في الثالثة عشرة من سنه، ومطلعها:

أما الدنيا تصير إلى الفناء فما هذا الضجيج مع البكاء
أما هذي الجبال الشُّم يومًا تصير إذا أتى مثل الهباء

وهي منظومة تلمس فيها طفولة التجربة، والدليل على معرفة الشاعر بالشعر وليس على فهمه له.

أما ما نستطيع أن نحدد من خلاله ملامح البداية الشعرية فهي هذه الأبيات:

يا فتاة بدت لنا سافرًا وجهها الأغرْ
لقيتنا بغرةٍ عندما يلتوي الممرْ
فانثنت تسدل الظلا مَ على ذلك القمرْ
هل تخافين فتنةً من (علي) ومن (عمرْ)؟

فنحن نجد في هذه الأبيات طفولة الشعر البريئة، في صدق الخاطرة، وفي العفوية، وفي التعبير، وبساطة الفكرة، وسذاجة المعنى، كما أننا نلاحظ أن مقومات التجربة الشعرية في هذه اللقطة تكمن في تصوير البيئة التي عاش فيها الشاعر بكل أبعادها.. فالفتاة خفرة محافظة، تمشي في اطمئنان في أزقة سيئون الخالية، فذكر (الممر) يوحي بذلك، وسفور وجهها يشهد به، والشابان أيضًا يمثلان هذه البيئة الدينية المحافظة، ويظهر لنا ذلك من خلال هذا الاستفهام الإنكاري الذي يعني النفي:

هل تخافين فتنةً من (علي) ومن (عمرْ)؟

وملمح آخر من ملامح هذه العفوية يكمن في تصوير جفول الفتاة وإنزال (البرقع) أو ما يستر وجهها، وهي صورة لا يعرفها إلا من عاش في هذه البيئة، وبهذا فالشاعر هنا لا يصوّر بيئة منحلة من القيود، كالتي شاهدها في إندونيسيا، وإنما يصور بيئة عربية

مسلمة محافظة أشد المحافظة.. بالإضافة إلى ذلك تبدو لنا هذه الطفولة الشعرية في سهولة اللفظ، وحلاوة الإيقاع الموسيقي وخفته، وكأنه أغنية من أغاني (السُّناة) على الآبار في وادي حضرموت، أو الفلاحين في الحقول حول مدينة (سيئون).

مرحلة الثقافة والتجريب

إذن فقد تدفق الشعر على لسان باكثير في أوائل الصبا عربيًا صافيًا، مرتبطًا ببيئته وواقعه، وكان يمكن لهذه الشاعرية أن تنمو وتتطور، وترقى إلى أعلى درجات العبقرية في وقت مبكر، لولا أن شاعرنا باكثير قد أصيب بصدمات كثيرة في حياته الأولى، صدمات اجتماعية، وصدمات نفسية، وصدمات ثقافية، جعلته يتحول إلى خطيب بالشعر في المناسبات العامة والخاصة، وظل يجتر أصول الشعر العربي فترة طويلة، يقلد فيها الشعراء الكبار في عصور الأدب المختلفة، من أمثال امرئ القيس وبشار وأبي تمام والمتنبي وغيرهم، وهي مرحلة من مراحل الشعر عند باكثير سنحاول فهمها في السطور التالية.

وهذه المرحلة فيما يبدو تمثل مرحلة الثقافة والتجريب عند الشاعر؛ فقد كمنت الشاعرية الحقيقية في أعماقه، وأخذت تطفو مسألة التمثيل الثقافي للشعر العربي القديم، ولعل جولة في ديوان الشاعر (أزهار الرُّبى في شعر الصّبا)، وهي باكورة الشعر كما يسميها، والسجل الكامل للفترة التي قضاها الشاعر في حضرموت، تعطينا تصورًا واضحًا لمدى الانتكاسة الشعرية التي عاشها (باكثير)؛ فقد كان شاعر المناسبات الأول، فما يقدم شخص إلا وانبرى باكثير يعبر عن هذا الحدث بقصيدة يعارض بها (فلان) من الشعراء، ولا يموت شخص إلا ورثاه بقصيدة استلهم فيها (علّان)، ولا يكون الاحتفال بمناسبة إلا وسجله، ولا كتاب يقرأه أو كتاب يصدر حديثًا إلا قال فيه قصيدة.

وهذا يدل على أن الشعر عنده كان في تلك المرحلة الأداة التي يعبر بها عن نفسه ومجتمعه، سواء كان الموضوع شعريًا أو غير شعري، وكان ذلك بالطبع متماشيًا مع البيئة الأدبية في حضرموت، التي لم تعرف غير الشعر أداة للتعبير في ذلك الحين.

إطلالات رائعة

ورغم أن باكثير لم يصدر ديوانًا في حياته، وأن ديوانه الأول (أزهار الرُّبى في شعر الصّبا) صدر بعد وفاته بعشرين عامًا، ونحن نعرف أن له شعرًا كثيرًا نظمه في عدن سنة 1932م، وشعرًا نظمه في الحجاز سنة 1933م، وأن تراثه الشعري الضخم الذي نظمه في مصر لا يزال مبددًا في الصحف والمجلات، ونحن بانتظار خروج هذا كله في دواوين، ومع ذلك فإن له إطلالات شعرية رائعة تصعد من تلك الأعماق التي سكنت فيه نتيجة لظروفه الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولعل من تلك الإطلالات قوله:

في غـرفـةٍ واجـمـةٍ قـفـرةٍ ... لـيـسـت بـهـا بـارقـةٌ لـلـمـنى
هـادئـةٍ لا عـن طـمـأنـيـنـةٍ ... سـاكـنـةٍ مـثـل سـكـون الـفـنـا
الـنـورُ في أرجـائـهـا حـائـرٌ ... يصيح من يـأسٍ: أقبـري هنا؟!
ولا جـواب غـيـر هـمـسٍ بها ... ويبك يا ابن الشّمسِ أين السّنا؟
لا ذنـبَ لـلـنّـورِ ولا غـيـرِه ... في غـرفـةٍ خـالـيـةٍ مـن «أنـا»

أو من مثل قوله في استشهاد العراقي صلاح الدين الصّباغ:

فيم احتشـادكمُ هـذا لتأبيني ... أنـتـم أحـقُّ بتأبين الـورى دوني
فـمـا الـشـهـادةُ إلا ميـتـةٌ كرمت ... عن ميتةِ الـدّاءِ أو عن ميتةِ الهون
إني نـزلـتُ بـدارِ الـخـلـدِ في رغـدٍ ... بين الـخـمـائـلِ فيها والـريـاحـيـنِ
في جـنـةٍ مـا بها خـوفٌ ولا حـزنٌ ... لولا رثـاءٌ لحال العربِ يشجيني

ويبدو أن مما صرف باكثير عن الشعر هو اهتمامه بالمسرح، سواء أكان هذا المسرح شعريًا أم نثريًا، بالإضافة إلى إبداعاته الروائية، ونحن نعلم أن هذا الاهتمام

بدأ عند باكثير أثناء إقامته بالحجاز، واطلاعه على مسرحيات شوقي، فكتب مسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف). فقد سيطرت عليه فكرة الشعر الموضوعي الذي يصور الأحداث الاجتماعية والسياسية والتاريخية، وكان في ذلك تعويض عما عاناه، أضف إلى ذلك أثر الأجواء السياسية والفكرية التي كانت سائدة في عصره.

عودة للشعر

على أن باكثير ثاب إلى الشعر في الثلث الأخير من عمره، وأقبل عليه بمشاعر جياشة، وقلب ينبض بالحياة والحب، وكأنه يأسف على ما أضاع من عمره، ويألم لما فرّط في جانب الحياة والشعر، فقد نسي نفسه سنوات عديدة تجمّدت خلالها مشاعره، وتبلدت أحاسيسه الخاصة، لهذا نجده يصرخ قائلًا:

قالوا الرّبيعُ! فقلت أوّاهُ أين الصّبا مني ليلقاهُ
أين الصّبا مني ليهرعَ في شوقٍ إليه للثمِ يُمناهُ
جفّت ينابيعُ الصّبابة من قلبي فأضحى جامدًا صلدا
أتراه إن مسّت حواشيَه كفُّ الرّبيعِ يلين أو يندى

فتأمل قوله: «قالوا الربيع»، فستجد فيه هذا النسيان، وتأمل قوله «فقلت أواه»، فستلاحظ هذا الألم الذي يحس به، ثم قف عند «جفت» و«صلدا»، و«يلين أو يندى» لتجد لونًا من اللغة التعبيرية الراقية، وتأمل هذا الاستفهام الذي يدل على الرجاء، إنها الشاعرية التي أصيبت بالغاشيات والضبابية عبر عقود من الزمن.

وليس هذا كل ما أبدع باكثير أو خلّف في مراحله الأخيرة، بل هناك الكثير من الشعر الراقي، ولنستمع إليه ينشد:

وقفتُ لا أدري علامَ الوقوفْ في شاطئ النّيلِ قُبيلَ السّحرْ
والكونُ غافٍ ورؤاهُ تطوفْ في همساتِ الرّيحِ بين الشّجرْ
في رقصاتِ النّورِ نورِ القمرْ على بساطِ الماءِ ماءِ النَّهَرْ
في حِلَقٍ شتّى صفوفٍ صفوفْ

فما أجمل هذه اللغة السّهلة الجميلة المعبرة، وما أجمل هذا التكرار العذب في قوله «النور نور القمر»، و«الماء ماء النهر»، وفي «صفوف صفوف».

إنها الشّاعرية الباكثيرية التي تطورت عبر القرون، وصقلتها التجارب والثقافة فأخذت تحس بالكلمة، وتنظر لوقعها التعبيري، لا لشكلها الوظيفي أو اللفظي.

ولعل ما يؤكد أن باكثير قد استدعى شاعريته من جديد، وأخرجها من مكمنها في أعماقه هو هذا الشعر الذي نطمئن إلى أنه قاله في السّنوات الأخيرة من عمره، فمن قصيدة بعنوان: (مأساة حبي) يقول:

وصـــوتٍ يـحـنُّ فـــؤادي إليـه حـنـيـنَ الـمـريـضِ إلـى الـعـافـيـة
إذا انـسـاب في مسمعي رفرفت لـتـنـدى بـه كـبـدي الـصّـاديـة
ومـــأســاةُ حـبـي أنّـــا الـتـقـيـنـا عـلـى الـسّـفـحِ مـن ربـــوةٍ عالية
بمنتصف الـسّـفـحِ كـم ذا يـدوم وقـــوفـــكِ عـنـدي يـا سـاريـة
شـبـابُـكِ يـدعـوكِ نحو الصّعـودِ وعـمـريَ يـمضي إلـى الـهـاويـة
فـيـا لـيـت أنـــا ولـــدنـــا مـعًـا ودارك مـــن دارنـــــا دانـيـة

وواضح أن باكثير كان يودّع الحياة، ولكن قلبه لا يزال ينبض بالحبّ والشعر حتى آخر لحظات عمره الذي لم يمتد طويلًا.

وهكذا ينتهي بنا المطاف إلى أن بدايات الشّاعرية عند باكثير كانت خواطر عفوية توحي بعبقرية الشّعر وروحه، ثم تحوّلت بفعل المدى الثقافي المحدود إلى قوالب تقليدية، ثم ضاعت هذه الشاعرية في زحمة الأحداث العربية، وفي زحمة المناسبات العامة والخاصة، ويبدو أنها عادت من جديد في أخريات حياته.

ومع ذلك فإن ما تم كشفه أخيرًا في مكتبة باكثير بالقاهرة، وما شاهدته بنفسي في مكتبته بعد وفاته بسنوات إبان تحضيري لبحث الماجستير عن شعره، أنه ترك رصيدًا ضخمًا من الشّعر لم ينشره في حياته؛ بسبب انشغاله بالمسرح والرواية، وأنه عندما

التفت إلى شعره في آخر أيامه يجمعه وينظّمه كان هناك من قطع عليه الطريق.. كان الموت.. ولعل الله أراد له خيرًا بذلك ليبعث من جديد بعد وفاته بربع قرن في شعره، الذي سينشر لأول مرة؛ ليتيح للذين لم يعرفوه شاعرًا دراسته وإنصافه، ومنحه مكانته اللائقة به بين شعراء العربية الرّواد في العصر الحديث – رحمه الله.

التفسير الفكري والتصميم الفني
في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير

التفسير الفكري والتصميم الفني
في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير[1]

مدخل:

(1)

إن من قواعد البحث، وتأصيل النهج، وتوضيح الرؤى والمفاهيم، البحث في مفردات الطرح الفكري قبل الدخول إلى عالم البحث التفصيلي؛ إذ من خلال ذلك تتكشف الأهداف، وتتضح المرامي، ويتبين ما نسعى إليه من قولنا: (التفسير الفكري والتصميم الفني في الرواية التاريخية عند الأديب علي أحمد باكثير).

والرواية الحديثة كما يعرفها (قاموس أكسفورد) هي: «سرد خيالي نثري، أو حكاية ذات طول معين تصور فيها شخصيات وأفعال تمثل الحياة الحقيقية للماضي أو الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما»[2].

وإذا استثنينا «الطول المعين» فان الرواية ربما وجدت في الأدب العربي منذ الجاهلية، فهناك جذور لها في كتاب «التيجان» لوهب بن منبه و«أخبار عبيد بن شريّة الجرهمي»، وهناك جذور لها في الأحاديث التي رواها صاحب الأمالي عن ابن دريد، وكانت أحداثها تدور في الجاهلية وربما كانت طويلة وابتسرها الرواة. ولا ننسى أن

(1) نشرت في مجلة (اليمن)، مركز الدراسات والبحوث، جامعة عدن، العدد (22)، شوال 1426هـ/ نوفمبر 2005م، ص 82 – 112.

(2) مدخل لدراسة الرواية جيريمي هوثورن ترجمة: غازي درويش عطية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – عام 1996 ص 5.

تيار القص لم ينقطع عن الأدب العربي منذ عهود الجاهلية، ثم جاء الإسلام ورفده بروافد جديدة استمدها من قصص الأمم السالفة وقصص الأنبياء. وبالإضافة إلى ذلك فليست روايات الإخباريين بخافية عنا وهي مبثوثة في كتب التراث، أضف إلى ذلك ما سجل من قصص شعراء الغزل العذري...الخ[1].

أما التاريخية فإننا نعني بها أن موضوعها مستمد من التاريخ العربي الإسلامي، وهي محدودة بروايات الأديب علي أحمد باكثير الذي ولد بإندونيسيا سنة 1910م، ونشأ بحضرموت موطن آبائه وأجداده، وهبط مصر سنة 1934م، حيث درس بها التعليم العالي، وعاش فيها، وأنتج لنا هذا التراث الأدبي منها، ومات فيها سنة 1969م[2].

أما ما نقصده بالتفسير الفكري فهو الرؤى والأهداف التي يرمي إليها الكاتب من وراء عمله الأدبي وتفسير الدوافع والمؤثرات التي دفعته إلى هذا الاختيار للحدث التاريخي، ذلك أنَّ لكل عمل أدبي غاية، سواء أكان عملًا أدبيًا اجتماعيًا معاصرًا أم عملًا مستمدًا من التاريخ. ويبدو لي أن ما يستمد من التاريخ تكون الغاية منه أعمق وأبعد، لأنه مغلف برؤى معاصرة يخشى الكاتب البوح بها، ومن ثم يحتاج استخراجها والكشف عنها إلى تمعن وتلطف وإلى ربط بين خيوط كثيرة، منها ما يرتبط بحياة الشاعر وظروفه المختلفة ومنها ما يرتبط بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

والناقد البصير مهمته الكشف عن هذه الغاية ليثير فضول القارئ الذكي الذي ربما أثار عنده هذا الاستكشاف قراءة جديدة تفضي إلى فكرة جديدة، ذلك أن معظم القراء يقرءون أية رواية أدبية على أنها لون من القص المشوق يهدف إلى التسلية والمتعة الذهنية جاهلين الأهداف والمرامي التي يرمي إليها الكاتب من وراء التعب البدني

(1) راجع كتاب: التراث القصصي في الأدب العربي لمحمد رجب النجار - منشورات ذات السلاسل - الكويت - 1995.

(2) علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي - د.أحمد السومحي - النادي الأدبي الثقافي - جدة - الطبعة الأولى 1982م ص 35 - 89.

والذهني، فإذا ما كشفتَ لهم عن الأبعاد الفكرية والمرامي التي يرمي إليها العمل الأدبي فإنك تزجي إليهم منفعة علمية وفكرية وفنية كانوا يجهلونها.

ويدعونا التفاؤل بعد ذلك إلى التمني أن يصبح القارئ أكثر عشقًا، وأكثر تعلقًا وفهمًا للعمل الأدبي بعد أن يقف على هذه الإشارات التي توضع في طريقه، وربما اهتدى إلى قراءة أفضل وتفسير أدق مما اهتدى إليه الناقد نفسه؛ ومن ثم فإنّ هذه القراءات سواء أكانت متقاربة أم متباعدة، فإنها تثري العمل الأدبي، وتفتح آفاقا أبعد، ومجالات أرحب أمام القراء تجعلهم يقبلون على قراءته أو يعودون إليه من جديد في محاولة للاستنتاج والاستكشاف.

أما مفهوم (التصميم الفني) فإننا نعني بها الكشف عن الطريقة التي بنى بها الكاتب عمله الأدبي، موضوعيًا وشكليًا، منذ أن كان فكرة مبهمة يحملها في ذهنه إلى أن خرجت وليدة على الورق تتعثر في سطور ممزقة وخطوط متقطعة، كيفية الاختيار، الطابع اللغوي، إيحائية العنوان، رمزية الأسماء، خصوصية المكان والزمان، المساواة، الإيجاز، التطويل.....إلخ.

(2)

ومن هنا ربما كانت الرواية التاريخية من أصعب الأعمال الروائية تكوينًا، فاستدعاء التاريخ وتوظيفه لتنفيذ مهمة فنية لرؤية معاصرة ليست مسألة سهلة ما لم يكن الكاتب يمتلك موهبة إبداعية قوية، وقدرات فكرية متميزة. وإذا كانت تلك مهمة صعبة فإن تعريفها قد يكون أكثر صعوبة، إذ إن امتزاج الحدث التاريخي بالشكل الروائي قد يوجد اضطرابًا حول فهم نوع الرواية، فهل هي تاريخ حقيقي أم عمل روائي محض؟

وقد تنبه إلى هذه الصعوبة الناقد (جوزيف ترنر) من جامعة (جونسون سميث) بأمريكا حيث يرى أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس من البساطة بمكان، وأن التعرّف عليها لا يمكن التوصل إليه من خلال السّمات الشكلية للنوعين:

(الرواية/ التاريخ)، وإنما من خلال المضمون، فالمضمون هو الذي يحدد نوع العمل (التاريخ الروائي).

ومن هنا فهو يرى أننا عندما نطلق على عمل ما (رواية تاريخية)، فمعنى ذلك أننا ننظر إليه من زاويتين مختلفتين: من زاوية التاريخ تارة، ومن زاوية العمل الفني الروائي تارة أخرى[1].

و لعلي أختلف هنا مع هذا الرأي، إذ أرى أن التعرف على الرواية التاريخية يتم من خلال الشكل والمضمون معًا، فالتاريخ عندما يتحول إلى عمل فني فإنه يتغير شكلًا ومضمونًا، ويتكون تكوينًا جديدًا، إذ يتحوّل الشّكل التاريخي السردي للحوادث إلى شكل آخر متحرك، ويتحول مضمونه وأفكاره المحدودة إلى مضمون وأفكار واسعة. ومن ثم فالتاريخ رواية سردية والرواية تاريخ مصور.

ومن هنا فإنه يجوز للروائي ما لا يجوز للمؤرخ، فللروائي الحق في سد الثغرات التاريخية بما يحلو له من أحداث خيالية يراها ضرورية في بناء العمل الروائي، وليس العكس.

ثم يذهب الناقد (ترنر) إلى أن الرواية التاريخية ثلاثة أنواع:

1 – **نوع تلفيقي مخترع**: هو أن يتخيل الكاتب تاريخا من عنده ويبني عمله الفني على أساس هذا التاريخ الذي يختلقه ويفترضه.

2 – **مقنّع موارى**: وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم (الرمزية التاريخية) بحيث تتشابه الأحداث الماضية مع أحداث الحاضر.

3 – **بعث وتجديد التاريخ**[2].

(1) مجلة فصول المجلد الثاني – العدد الثاني عام 1982 ص 294 – 295.
(2) المصدر نفسه.

والنوعان (المقنّع) و(بعث الحدث وتجديده) هما الشائعان في الرواية التاريخية العربية، وهما المقبولان رمزًا وواقعًا. أما النوع التلفيقي المخترع فلا يمكن أن نقبله على أساس أنه لون من الرواية التاريخية، لأن التاريخ حقيقة لا خيال، وإنما يمكن أن يكون شيئًا آخر كلون من الرواية الواقعية المقنّعة أو لون من التخيل أو ما شابه ذلك.

ذلك أن الكاتب عندما يستدعي التاريخ فإنه يعالج حدثًا تاريخيًا معينًا لغرض معين، ولفكرة محدودة قصد إليها قصدًا، داخل إطار فني، وهذه المعالجة تفرض عليه التقيّد بالحدث التاريخي أو الطواف حوله، زمانًا ومكانًا وشخصيات، وإذن فهو لا يعالج وهمًا ولا يخترع واقعًا أو أحداثًا.

ويبقى بعد هذا أن نطمئن إلى أن الرواية التاريخية يجب أن تنحصر داخل هذين النوعين:

1 – رواية تاريخية وثائقية يقصد فيها الكاتب إلى بعث الحدث التاريخي وتجديده في عمل فني متكامل،

2 – رواية تاريخية رمزية إيحائية، سواء أكانت المعالجة الرمزية تنتمي إلى نوع المعالجة السياسية أم الاجتماعية الواقعية.

واستدعاء التاريخ وتوظيفه أدبيًا له أسبابه ودواعيه، سواء أكانت هذه الأسباب اجتماعية، كما هو الحال بالنسبة للرواية التاريخية الرومانسية، أم كانت بسبب اضطهاد فكري، كما هو الحال بالنسبة للرواية الرمزية السياسية، أم كانت مجرد مقاييس ومثل فكرية معينة في ذهن الكاتب يريد بها أن يمزج بين الماضي والحاضر من خلال هذا العمل الفني. وهذا ما نجده في الرواية التاريخية عند الأديب باكثير الذي يرى أن: «أحداث التاريخ تعين الكاتب على هذه الغاية (الرمز والإيحاء) أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع

عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني[1]».

(3)

والجهود الروائية التاريخية في الرواية العربية – كما يقرر بعض الباحثين – بدأت برواية (زنوبيا) لسليم البستاني في مجلة (الجنان) سنة 1871م، ثم برزت بروزًا واضحًا في دورها التعليمي عند جرجي زيدان، ومحمد فريد أبي حديد، ووصلت إلى مرحلة نضجها في رسم الأهداف وبلوغ الغايات عند نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير وغيرهما، ولا زالت تسير في هذا الاتجاه الذي يقصد فيه إلى بعث مفاهيم وقيم معينة، وإلى إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر المعاش بقصد نقد الواقع والتنبيه على أخطائه، واستشراف المستقبل المثالي[2].

التفسير الفكري:

وبادئ ذي بدء فإن العمل الأدبي الروائي فن من الفنون الراقية يهدف إلى غاية فكرية قصد إليها الكاتب من بنائه لهذا العمل، حيث إنه القادر على نقل المفاهيم والأفكار إلى آفاق أوسع وأبعاد أعمق، لهذا فقلما تجد عملًا أدبيًا روائيًا لا يحتوي على قيمة فكرية لها أبعادها الواضحة وأهدافها المرسومة.

ومن ثم فإن الفن الروائي يتميز من بين الفنون كلها بالقدرة الشمولية في الطرح الفكري، بالإضافة إلى الإمتاع الذهني والعاطفي الذي هو السّمة الغالبة على الأعمال

(1) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية لعلي أحمد باكثير – ط 3 – مكتبة مصر – ص 39 – 40 (بدون تاريخ).

(2) تطور الرواية العربية الحديثة د. عبد المحسن طه بدر ط4 – دار المعارف – مصر ص 98 وما بعدها وأيضا الفن القصصي في الأدب العربي الحديث د.محمود حامد شوكت ط دار الفكر العربي ط1 ص 138 وما بعدها.

الفنية. وإذن، فالعمل الأدبي الروائي تجسيد لهدف يرمي إليه الكاتب، وقيمة فكرية يحاول إبرازها في أطوار هذا العمل المختلفة، فهي تمثل محور العمل الأدبي تساندها أجزاء ثانوية تؤدي عملًا فكريًا محددًا ومهمة معينة.

بهذا يتضح لنا أن الأدب ليس وسيلة للترفيه أو للتسلية، وليس عاملًا مثبطًا للعزائم، أو مهدئًا للمطامح، وليس أداة من أدوات غمس الحياة في بؤرة من الخيالات والأوهام وإغراقها بشتى القضايا الجنسية والانحلالية والانحرافات الخلقية، وإنما الأدب تسجيل للحياة بكل أبعادها، وفهم لقضاياها المصيرية ووسيلة للنشاط الإنساني في مجالاته المختلفة. والأدب الذي لا يحمل مفهومًا فكريًا، أو قضية إنسانية، أو بعدًا قوميًا، تقل قيمته ويتضاءل حظه من التوفيق.

والأديب الذي لا يسخّر فكره وفنه وقلمه وإمكاناته الذهنية لغايات ومثل عليا، لصالح الأمة وقضاياها، يبعث فيها الآمال ويحثّها إلى بلوغ الغايات، لا يمكن أن يعد أديبًا إلا بمقياس ضئيل. والكاتب الفنان المبدع بما أوتي من موهبة عظيمة، وقدرة ذهنية حادة، يستطيع أن يرسم في عمله الأهداف السامية النبيلة، والمثل العليا، ويصور عناصر أفكارها، فيبعث منها الفضيلة. وأما قليل الحظ من ذلك فهو الذي يلجأ إلى الإثارة والمغامرات ليعوّض ما عنده من نقص بالإسفاف والمغالطة، ثم السقوط في بؤرة الشر والرذيلة.

ولم يكن الكاتب علي أحمد باكثير من أولئك الكتاب المسفّين الذين يثيرون الغرائز بكتاباتهم، ويسممون الأفكار بآرائهم، ويحضّون على الرذيلة، ويهدمون الفضيلة والمثل؛ وإنما كان كاتبًا وأديبًا ملتزمًا، يعرف قدر الكلمة، ويفهم خطورة المضمون، تستنهضه العروبة، ويستحثه الإسلام؛ لهذا فقد سخّر قلمه وانطلق في معظم كتاباته، يعبر عن قضايا العروبة والإسلام، فهو طائف بها أو واقع فيها تقلقه هذه القضايا، وتفزعه تلك الأحداث، وما هذه الأعمال التي نريد أن نتحدث عنها إلا صدى لنداء العروبة والإسلام، وهمومها في فكر الكاتب.

وقد وُجد الكاتب باكثير في عصر ازدهرت وتهيأت وسائل الاستيقاظ، مكونة تيارًا عارمًا في أرض موّارة، وكونًا متحفزًا إلى عودة الروح العربية الإسلامية، وتطلعًا إلى انبثاق الفجر الواعد بنهضة العرب والمسلمين. في هذا الجو المتحفز المشحون بشتى أنواع الوسائل وأعظم دوافع النهضة، كانت نشأته وثقافته وتكوينه الفكري.

ففي جزر الهند الشرقية (إندونيسيا) حيث ولد الكاتب ونشأ النشأة الأولى أخذت بذور النهضة العربية الإسلامية تفتح أكمامها على صفحات الصحف العربية التي أنشئت في تلك البلاد، وأخذ الشعور بالانتماء العربي الإسلامي يتزايد. وفي جنوب الجزيرة العربية والحجاز شاهد باكثير كثيرًا من بوادر هذه النهضة واحتك برجالاتها في البلدان التي زارها أو مكث فيها وهو في طريقه إلى مصر، فعرف اتجاهاتهم، وتعرّف إلى فكرهم، وكوّن في ذهنه رؤية واضحة عما يدور في الأذهان، وشُحن بطاقات من رياح التغيير اختزنها في لبه وكانت معالم فكرية وثقافية بارزة في تكوين الكاتب الفكري واتجاهه القومي والإسلامي.

وقد ازدادت هذه المعالم عمقًا، وتألقت فكرًا نيرًا بعد هبوطه إلى مصر والدراسة بها والتأثر بما كان فيها من أجواء سياسية وفكرية وثقافية. هكذا بدا العصر الذي نشأ فيه الكاتب عصرًا مليئًا بالنّشاط الفكري والسياسي، بل إن أعظم فترات استيقاظ الشعور بالانتماء القومي والديني كان في هذه المدة التي عايشها الكاتب ثقافةً وممارسةً وإنتاجًا.

ولعله لا يخفى علينا بعد ذلك أن هذا الشحن القومي الإسلامي الذي نما مع الكاتب وكان له أبعد الأثر في تكوينه الفكري والثقافي قد أنتج هذه الأعمال الأدبية التي نريد التحدث عنها بل طبع معظم إنتاج باكثير الفكري بهذا الطابع القومي الإسلامي.

ومن هنا فإن عرضنا لروايات باكثير التاريخية في هذه الدراسة ومحاولة استكشاف الخلفية التراثية والرمزية يفصح عن قوة هذا الاتجاه عند الكاتب، ويبين مدى تأثره بالعصر الذي نشأ وعاش فيه. والكاتب – أي كاتب – شاهد على عصره.

وقد كتب الأديب علي أحمد باكثير على مدى عمره الأدبي ست روايات إحداها اجتماعية معاصرة من نوع السيرة الذاتية، والروايات الخمس الأخريات تاريخية استوحى أحداثها من التاريخ الإسلامي، وهذه الروايات التاريخية – حسب تاريخ تأليفها – هي:

(سلّامة القس) و(الثائر الأحمر) و(وا إسلاماه) و(سيرة شجاع) و(الفارس الجميل). والرواية الأولى تنتمي إلى ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية الرومانسية، أما الروايات الأخريات فهي من النوع الذي يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية الواقعية.

ونبادر إلى القول بأن مهمة الفنان ليست بعث أحداث التاريخ مجردة وتسجيلها بكل تفاصيلها كما حدثت، والوقوف عندها بصورة تسجيلية؛ وإنما مهمة الفنان هي تشكيل هذه الأحداث من جديد بحيث لا يظهر منها سوى رسومها وهياكلها، فهو يخلق له عالمًا جديدًا يعيش فيه. وهذا ما فعله الكاتب باكثير؛ فقد انتزع من أحداث التاريخ الإسلامي حوادث معينة ليبث من خلالها مفاهيم فكرية معينة ويلبسها رؤية معاصرة، ويقدم لنا من التاريخ عملًا فنيًا رائعًا يمتعنا ذهنيًا ويقودنا فكريًا إلى غايات سامية ومثل عليا، وهي أهداف فكرية يسعى الأديب إلى إحيائها من خلال البعث الإبداعي للتاريخ. يقول جورج لوكاش: «إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي[1]».

(1) جورج لوكاش الرواية التاريخية ترجمة صالح جودة الكاظم ط الثانية – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد عام 1986 ص46.

وما أحاول عرضه هنا يعد محاولة متواضعة لتفسير البعد الفكري في الرواية التاريخية عند الأديب علي أحمد باكثير وسبر أغوار الخلفية الذهنية التي استند إليها الكاتب وتحكمت في البناء الموضوعي لهذا العمل الأدبي، والتعرف على الإشارات والرموز التي قصد إليها وأثار بها التاريخ ليتوصل إلى خدمة الفكرة من خلال الفن، وبعث الأصول التراثية التي أرادها الكاتب لخدمة فنه وفكره لا لخدمة هذه الأصول؛ فالقضايا العربية الإسلامية المعاصرة في فكر باكثير هي المقصودة باستخدام هذه الأصول التراثية لا إحياء هذه الأصول لتقديمها من جديد. فهناك بعد فكري يرمي إليه الكاتب، وما أحداث التاريخ إلا وسيلة إلى هذا البعد الفكري استغلها الكاتب وأحسن فهمها وتوظيفها.

وبعد أن أوضحت تصور الكاتب لواقع العمل الأدبي ولغايته، فإن من بديهيات المنهج العلمي أن أستعرض هذه الأعمال الأدبية التي أشرت إليها حتى نرى معًا إلى أي مدى كانت اهتمامات باكثير بقضايا الساعة على الساحة العربية.

وقد حددت لهذه الأعمال قراءات فكرية من زوايا مختلفة نستطيع أن نقرأها وفق التقسيم النوعي الذي أشرت إليه سلفًا.

1 – رواية (سلّامة القس): من الممكن أن تقرأ على أنها تمثل السيرة الذاتية للكاتب، خصوصًا إذا عرفنا أن هناك تشابهًا بين نشأة باكثير وبين نشأة بطل الرواية (عبد الرحمن بن أبي عمار)، ومن الممكن أن تقرأ من زاوية رمزية عناصرها: التشدد الديني/ تمرد الشباب/ الفن/ الفطرة....إلخ.

2 – رواية (وا إسلاماه): نستطيع أن نقرأها من زاوية بعث حقبة تاريخية معينة يهدف الكاتب من ورائها إلى إعطاء العبرة والعظة، والإشارة إلى وحدة المسلمين وقوة الإسلام عامة ومصر خاصة، ثم هذا التلاحم بين مصر والشام وإبراز روح الجهاد في سبيل الله.

3 – رواية (سيرة شجاع): نستطيع قراءتها من زاويتين مختلفتين؛ من زاوية ماضية، ومن زاوية حاضرة، فهي عملة ذات وجهين، على وجهها الأول بعث للتاريخ، وعلى وجهها الثاني الواقع المعاصر.

4 – أما رواية (الثائر الأحمر) فليس بإمكاننا قراءتها إلا من اتجاه واحد وهو الاتجاه الرمزي.

5 – رواية (الفارس الجميل) بإمكاننا أن نقرأها على أنها لون من تلوين التاريخ بالفن، وهذا هو وجهها الواقعي؛ أما الوجه الأبعد والأعمق فهي ترمز إلى لون من الصراع العربي، والفساد السياسي، وعدم انضباط الأمور، وعدم الحزم.

وبعد هذا التصور الأولي للقراءة الفكرية لهذه الروايات يحسن بنا أن نقف عند أول أعمال الكاتب الروائية (سلّامة القس) التي خرجت إلى النور في حدود عام 1944م.

(سلّامة القس)

الخلفية التاريخية:

تقع الأحداث التاريخية الحقيقية لهذه الرواية في نهاية القرن الأول الهجري في مكة والمدينة. وملخصها – كما وردت في كتاب (الأغاني) – أن سلّامة فتاة مولدة من مولدات المدينة نشأت وتربت بها حتى أيفعت ثم بيعت لرجل ثري من أثرياء مكة، وتختلف روايات صاحب الأغاني بعدًا وقربًا حول شخصية هذا الثري، كما تختلف حول الطريقة التي آلت بها إلى يزيد بن عبد الملك. وقد أخذت سلّامة الغناء عن مجموعة من المغنين والملحنين في مكة، ولكنها حذقته على يد جميلة مغنية الحجاز الأولى عندما انتقلت إلى المدينة بعد أن بيعت لآل رمانة. وقد كانت سلّامة في منزل ابن سهيل في مكة تلتقي بكثير من الشعراء وكانوا يتغزلون بها وبأختها ريّا. وفي أثناء وجودها في منزل ابن سهيل وتبريزها في الغناء يصادف أن يستمع إليها الشاب الورع

العابد عبد الرحمن بن أبى عمار، الملقب بالقسّ لشدة تعبده وتقواه، أثناء مروره أمام منزل ابن سهيل، فتعشق روحه صوتها فينجذب إليه، ويراه ابن سهيل فيدعوه إلى دخول منزله والاستماع إلى سلّامة، وبعد تمنع وتردد يستجيب إلى ذلك. ومن الاستماع إلى صوت سلّامة إلى اللقاء بها والاعتراف بالحب من الجانبين، وتنشأ بينهما علاقة بريئة عفيفة طاهرة، وينويان الزواج بعد أن يحررها عبد الرحمن من الرق، ولكن ظروفًا تستجد تضطر ابن سهيل إلى بيع جاريته الأثيرة عنده إلى آل رمانة في المدينة.

وفي المدينة تزداد سلّامة خبرة بالغناء ويذيع صيتها، وتصل أخبارها إلى مسامع الخليفة الأموي يزيد بن عبد الملك في دمشق، فيبعث في شرائها ويدفع فيها عشرين ألف دينار، وتنتقل سلّامة إلى قصور الخلافة في دمشق حيث المجد والشهرة والنعيم[1].

هذه خلاصة قصة سلّامة القس – كما وردت في الأغاني – والكاتب باكثير لم يأخذ منها سوى هيكلها أو إطارها العام، وقد أضاف إليها شخصيات أخرى لا وجود لها في التاريخ، رآها مهمة لسياقات القص والبناء الروائي.

الدوافع والمؤثرات:

ونسأل أنفسنا بعد معرفة الخلفية التاريخية، ما الدوافع التي دفعت الكاتب إلى اختيار هذا الهيكل التاريخي الذي لا يتجاوز السطور القليلة ليقدم لنا من خلاله عملًا فنيًا رائعًا تجاوز المائة والسبعين صفحة؟ هل أراد أن يستعرض خياله ليطور الحدث المحدود إلى أحداث مترابطة؟ أم قصد إلى أبعاد فكرية لها خلفياتها السياسية والاجتماعية والدينية؟

أما أنا فأظن ظنًا يشبه اليقين أن هناك أبعادًا فكرية عظيمة وراء هذا الاختيار. ويبدو الاستنتاج للدوافع والمؤثرات منطقيًا، خصوصًا إذا عرفنا أن باكثير قد نشأ في بيئة محافظة في حضرموت وأن الحياة الدينية فيها تسيطر عليها الصوفية المتزمتة،

(1) كتاب الأغاني ج8/ ص 334 – 351 ط دار الكتب.

وأن خروجه من حضرموت كان بسبب هذا التشدد والتزمّت، وأنه طاف في بلدان كثيرة للبحث عن ذاته حتى استقر به المقام في مصر، التي شاهد بها كثيرًا من العادات والتقاليد التي انتقلت إليها من الغرب، وأنه قد صدم بذلك وعاش برهة من الزمن في حيرة واضطراب بين ماضيه وحاضره أو بين المحافظة والانفلات، وأيهما أسلم؟ وهل يمكن الجمع بينهما؟ بين التقوقع على الذات وبين الأخذ بأسباب الحياة وبين محاسبة النفس؟ أسئلة كثيرة ربما دارت في ذهن الكاتب وشحنته بعواطف ورؤى وانتهت به إلى فكرة هذه القصة لينفذ من خلالها إلى معالجة كل ما يعتمل في داخله وإخراجه في شكل عمل فني جميل.

وقد أوحى إلينا بما يعانيه من قلق وحيرة واضطراب من خلال شعره الذي كان ينشره في الصحف والمجلات في فترة ما قبل ولادة الرواية[1].

وبالإضافة إلى ذلك وُجدت في مصر آراء شتى حول الدين؛ فهناك التشدد، وهناك الوسطية، وهناك البعد عن الدين. كل ذلك ولد عنده أفكارًا ورؤى ربما لم يكن باستطاعته المجاهرة بها.

الرؤية الفكرية:

وعلى الرغم من معرفتنا للدوافع والمؤثرات التي ربما كانت تكمن خلف اختيار الكاتب للموضوع، فإن التفسير الفكري لهذه الرواية – على الرغم من بساطة موضوعها – يكون في غاية الصعوبة، وذلك من عدة وجوه:

أولها: أنه من السّذاجة أن نفهم أن باكثير قد قصد من عمله هذا إلى تقديم قصة مسلية للقارئ.

ثانيها: لا يمكن أن نفهم أن يكون باكثير قد قصد إلى إحياء فكرة الحب العذري – أو محاكاته – الذي نشأ في هذا العصر الذي اختار موضوعه منه.

(1) علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي – د.أحمد السومحي، مرجع سابق.

ثالثها: أن الكاتب عندما يلجأ إلى التاريخ وتشكيله في عمل فني لا بد أن يكون قد قصد إلى هدف بعيد يرمي إليه ويحاول أن يواريه داخل الحدث التاريخي.

لهذا فإني لا أستبعد أن تكون فكرة الرواية مستمدة أولًا من حياة الكاتب بأبعادها الدينية الثقافية والبيئية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. فالبعد الثقافي الديني حاضر بتأثيراته العميقة. فهذا الشيخ أبو الوفاء الذي يرمز – في تقديري – إلى الصوفية المتقوقعة على نفسها المتشددة في تعاملها.

وهذا البعد البيئي ماثل بفلتاته، ولا ندري إن كان الكاتب قد قصد إلى ذلك قصدًا أم خانه التعبير. فهو يقول في بداية الرواية: «وقام إلى الميضأة فتطهر وتوضأ ورجع إلى الغرفة ينتفض من البرد.»[1]. ونحن نعلم جميعًا أن مكة بلدة تهامية ليست باردة، وقد حججت في شهر كانون الأول فما انتفضت من البرد مع لبسي للإحرام، وبالإضافة إلى ذلك فإن لفظة «انتفض» من الألفاظ الدارجة في اللهجة الحضرمية أكثر من لفظة «ارتعش» المرادفة لها. إذن فهذا الارتعاش من بيئة الكاتب في حضرموت حيث يكون البرد قارسًا جدًا في فصل الشتاء. ومن هذه الفلتات البيئية قوله: «وخرج مسرعًا يقرع الدرج بخفيه حتى انتهى إلى الباب ففتحه فخرج ثم أغلقه، وانتزع إقليده من الفتحة الصغيرة التي إلى جانب الباب فغرزه في وسطه.»[2] وهذا وصف دقيق لمنازل حضرموت وطريقة تصميمها وطريقة وضع الأقاليد – وهو الاسم الذي يطلق في حضرموت على المفتاح الخشبي – في أعلى مآزرهم، ثم إن لفظة «غرزه» أيضًا من الألفاظ الدارجة الشائعة في اللهجة الحضرمية. وقد وردت إشارات أخرى في الرواية تدل على علاقتها بالكاتب، ونحن نكتفي بهذا خوف الإطالة.

(1) رواية سلامة القس – علي أحمد باكثير – مكتبة مصر – ص.4 (بدون تاريخ).
(2) رواية سلامة القس – مرجع سابق – ص.7 (بدون تاريخ).

أما البعد الاجتماعي فقد كان المجتمع الحضرمي في العصر الذي نشأ فيه الكاتب محافظًا إلى أقسى ما تكون المحافظة، متشددًا يحاسب فيه الفرد حسابًا عسيرًا، وقد عانى هو نفسه من هذه المحاسبة. ولا أحسب مجتمع مكة في نهاية القرن الأول الهجري، وفي عصر عمر بن أبي ربيعة والعرجي والأحوص، بهذه المحافظة التي وردت في الرواية. ومن هنا نفهم أن شخصية عبد الرحمن بن أبي عمار تتناسب مع شخصية الكاتب. أما البعد السياسي فقد أشرنا إليه فيما سبق.

ومن خلال ما تقدم يجوز لنا أن نفهم أن باكثير مزج بين هذه الأبعاد جميعًا في فكرة عظيمة، وهي أن الحياة ليست شيئًا واحدًا وإنما أشياء، وأن الله قد فطر البشر على فطرات مختلفة، وزودهم بمواهب وقدرات وطاقات لا ينبغي لأحد أن يقف ضدها أو يعتسفها اعتسافًا، بل علينا أن نواجه ما يشذ منها بالرفق واللين لا بالعنف والقسوة. ولذلك أوجد شخصية أبي الوفاء التي ترمز إلى التشدد الديني، وجعل سلّامة والقس يمثلان الفطرة، وأتى بابن سهيل ليمثل الوسطية، وجعل حكيمًا رمزًا للفن أو اللهو البريء، وقد سماه حكيمًا ليدلل على أن لا تناقض بين الفن والدين، ولو كان يرى غير ذلك لسماه غاويًا وليس حكيمًا.

لهذا فإن أبا الوفاء، الذي يرمز إلى التشدد الديني، لم يقابل فورة الشباب ورغباته البريئة، (المتمثل في حب سلّامة للغناء)، باللين والرفق؛ بل قابلها بالعنف والكبت والتهديد والوعيد، ثم تخلص منها بالبيع ولمن؟ لابن سهيل الذي كان أبو الوفاء نفسه يشكو فساده وتعهره. إذن فهو يدفع بها إلى الهاوية.

فلو أن أبا الوفاء قابل فطرة سلّامة ومواهبها بنوع من التهدئة والامتصاص لعادت إلى طبيعتها وركنت إلى الهدوء والدعة ومالت إلى الاعتدال، ولكن التشدد جعله يدفع بها لترتقي من شر إلى ما هو أكبر منه – كما يعتقد هو – أو لنقل جعله يدفع بها إلى خضم الحياة لتصارع أمواجها، إلى أن التقت بفطرة الخير التي كان يمثلها عبد الرحمن بن أبي عمار، فأخذت تتراجع عما كانت فيه ومالت إلى الارتباط الصحيح من القس.

وباكثير بهذا لا يرى تناقضًا ما بين الفن والدين، وربما كان يرد بهذه الرواية على من يدعون إلى تحريم الغناء.

وإذا كان الشيخ أبو الوفاء يمثل الجمود والتحجر، وسلّامة تمثل الحياة المنفتحة المتطورة المندفعة، فإن ابن سهيل يمثل الحياة المعتدلة التي تجمع بين الفن والدين، فالرجل يواظب على صلاة الجماعة في المسجد ويصوم الفرض ويحنو على الأرامل والأيتام والمساكين، ثم إنه – مع ذلك – يستمتع بما أحله الله له من متع الحياة البريئة.

وفي الأخير فإن الكاتب أراد أن يقول لنا إن الفن فطرة من فطر الله وليس غواية؛ لهذا فقد وقف الجمود ولم يتطور، والحياة تتقلب بتفليس ابن سهيل، لكنها تستمر في شخصية سلّامة.

(وا إسلاماه)

أما الرواية الثانية فقد كتبها باكثير في سنة 1945، واختار موضوعها ليناسب الظروف السياسية والرؤية المثلى التي يتطلع الكاتب إلى تحقيقها في وحدة المسلمين وعودة قوتهم. هذه الرواية هي: (وا إسلاماه).

الخلفية التاريخية:

تبدأ الأحداث التاريخية سنة 617هـ بوفاة خوارزم شاه الذي ملك السلجوق فترة طويلة، وقد مات طريدًا في جزر بحر طبرستان، وبعد ذلك تبدأ أخبار ابنه جلال الدين الذي يجمع حوله جيشًا كبيرًا أكثره من جيش أبيه المهزوم من التتار، ويحقق انتصارات كبيرة على التتار، ولكنه يُهزم في بعض المعارك ويختفي عن الأنظار في حدود سنة 628هـ. ويبدو أن فلاحًا موتورًا أو لصًا قتله في أرض (ميافارتين)[1].

(1) الكامل في التاريخ – ابن الأثير – دار صادر – بيروت – 1966 – ج1، الصفحات: 37. – 371،376 – 39. – 398، 426 – 435،45. – 475،47. – 481،491 – 5.4،498.

وبهذا تنتهي أخبار جلال الدين، ويختفي ذكره، ولكنه يظهر مرة أخرى في كتاب (البداية والنهاية) لابن كثير عند حديثه عن قطز؛ حيث يذكر أن اسم قطز هو (محمود بن ممدود)، وأن خاله جلال الدين بن خوارزم شاه، وأن أباه ابن عم جلال الدين، وأن التتار سبوه مع ابنة خاله (جهاد) ثم بيع في دمشق، وتنقل في المماليك إلى أن وصل إلى القاهرة وتولى السلطنة، ثم تولى حرب التتار وينتصر عليهم في (عين جالوت)، ثم يغتاله (بيبرس)[1].

(2)

الدوافع والمؤثرات:

كتبت الرواية ونشرت عام 1945 تقريبًا في مصر، وكانت هذه الفترة من أقوى فترات المد الإسلامي وتكوينه. وكان (الإخوان المسلمون) يمثلون أقوى تياراته، وربما كان الكاتب ينتمي إلى هذا التيار القوي أو يرى برؤيته بحكم ثقافته واتجاهه. وإلى جانب (الإخوان المسلمون) كانت هناك حركات وأحزاب أخرى تمثل تيارات مختلفة متصارعة، وكل تيار له فلسفته وآراؤه الفكرية؛ فمنها ما هو قومي يدعو إلى القومية العربية، ومنها ما هو إقليمي يدعو إلى المصرية أو الفرعونية، ومنها ما هو أممي كالاشتراكية أو الشيوعية.

وكان الصراع على أشدّه بين هذه التيارات حول أمثل الطرق والأساليب للخلاص من الاستعمار والتخلص من مخلفاته، ويختلف طرحها حول ذلك بسبب ميولها الداخلية والخارجية والتأثيرات المختلفة؛ أهو الممارسة السياسية أم المقاومة الشعبية أم هو المداهنة والاستسلام؟ وقد هال باكثير هذا الصراع وهذا الاختلاف، فمصر

(1) ابن كثير (أبو الفداء الدمشقي)، البداية والنهاية، مكتبة المعارف – بيروت – ومكتبة النصر – الرياض – ط1 1966م، ج13، ص. 177،174،173،171،162،157،155،132 – 178، 179، 196، 218 – 266.

– في رأيه – أكبر من هذا الاختلاف، فهي ليست فرعونية فحسب وهي ليست قومية فحسب، بل هي أكبر من ذلك كله.

وينبش باكثير في التاريخ الإسلامي ليقدم الدليل على ذلك وليدلهم على الطريق الأمثل للخلاص من الاستعمار، فكان هذا العمل الأدبي حيث أطلق عليه (جهاد) ثم حوله إلى (وا إسلاماه).

الرؤية الفكرية:

ورواية (وا إسلاماه) تسجل واقعًا تاريخيًا وثائقيًا في القرن السابع الهجري إبان سقوط دولة الأيوبيين وقيام دولة المماليك، ومن هنا فإن قراءتنا لها تتم – كما أشرت من قبل – في اتجاه واحد، وفهمنا لها يظل وفق التاريخ وتجديده. ومن هنا نلاحظ أن مسألة هذا الإطار الفني هي مسألة تزويق للتاريخ فحسب، والهدف من وراء ذلك هو تجسيد الروح الإسلامية المجاهدة وتأصيل وحدة الجهاد عند المسلمين وبعثها من جديد. حيث نجد الكاتب يأتي بقطز من مشارق بلاد المسلمين (السند) ليقاتل بل ليقود جيوش المسلمين وينتصر على التتار في غرب العالم الإسلامي (عين جالوت)، وهذا يوضح لنا فكرة الجهاد عند الكاتب والتأكيد عليها وإثارة بواعثها من التاريخ، إذ إنها السبب في عزة ورفعة المسلمين، وليست قصة قطز إلا مثالًا للروابط التي تربط المسلمين دون النظر إلى لون أو جنس أو عصبية. وثَمّ هدف آخر وهو أن باكثير كان ينظر إلى مصر نظرة خاصة؛ إذ كان يرى فيها محط أنظار المسلمين لما لها من إمكانات كبيرة، وقدرات عظيمة، ولعل مما يعزز هذا الرأي قوله في تصدير هذه الرواية:

«هذه قصة تجلو صفحة رائعة من صفحات التاريخ المصري في عهد من أخصب عهوده وأحفلها بالحوادث الكبرى والعبر الجُلّى، يطل منها القارئ 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 وصليبيي الغرب فيهب للكفاح والدفاع عن أنفس ما عنده من تراث الدين والدنيا.

ويشاء الله أن تحمل مصر لواء الزعامة في هذا الجهاد الكبير فتحمي تراث الإسلام المجيد بيومين من أيامها عظيمين كلاهما له ما بعده؛ يوم الصليبيين في فارسكور ويوم التتار في عين جالوت» ثم يقول: «وهي بعد شهادة ناطقة بأن في هذا الشعب الوديع الذي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة إذا وجدت من يحسن استثارتها والانتفاع بها أتت بالعجائب وقامت بالمعجزات»[1].

(سيرة شجاع)

الخلفية التاريخية:

تبدأ الأحداث التاريخية التي استند إليها الكاتب في بناء الرواية سنة 558هـ في مصر بصراع عنيف بين الوزيرين المتنافسين (شاور) و(ضرغام)، وينتصر في هذا الصراع (ضرغام) المؤيد من قبل الخليفة (العاضد) الفاطمي، ويهرب (شاور) بعد هزيمته إلى الشام، ويلجأ إلى نور الدين شيركوه ويستنجد به على خصمه (ضرغام). ويتردد نور الدين في نصرته لخوفه من دويلات الفرنج على السواحل الشامية أولًا، وخوفه من خيانة شاور ثانيًا. ولكنه بعد ذلك يقدم على مساعدته ويبعث بجيش كبير بقيادة أسد الدين. ويصل الجيش إلى بلبيس سنة 559 ويخرج للقائه ناصر الدين أخو ضرغام، ولكنه يُهزم ويعود إلى القاهرة، ويواصل أسد الدين زحفه إلى القاهرة فيخرج ضرغام للقائه ولكنه يهزم ثم يقتل.

ويعود شاور إلى الوزارة ولكنه يغدر ولا يفي بوعوده التي قطعها على نفسه لنور الدين، ويراسل الفرنجة سرًا للقضاء على أسد الدين وجيشه. وتحاصر جيوش

(1) وا إسلاماه – علي أحمد باكثير – دار الكتاب اللبناني – ص 3 (بدون تاريخ).

الفرنجة وجيش شاور أسد الدين في بلبيس، وتحدث تطورات عسكرية في الشام تضطر الفرنجة إلى الرحيل. وفي أثناء ذلك يأمر شاور بحرق الفسطاط والانتقال إلى القاهرة، وتسوء الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في البلاد مما يضطر العاضد إلى الاستنجاد بنور الدين الذي يجيبه إلى طلبه فيبعث إليه بجيش عظيم بقيادة أسد الدين يعاونه في ذلك صلاح الدين وكثير من الأمراء. ويسمع الفرنجة بمقدم أسد الدين وجيشه فيغادرون أرض مصر عائدين إلى الشام وتستقر الأمور.

ولكن شاور لا يستقر فيدبر مكيدة لقتل أسد الدين وأمراء الجيش، ويكتشف ابنه الكامل هذه المؤامرة فيثنيه عنها بتهديده بكشفها لأسد الدين، ويصبح شاور غير موثوق به، وتتراكم أعماله السيئة من خيانة إلى غدر إلى فساد. ويشير صلاح الدين على أسد الدين بقتل شاور لكنه يرفض الفكرة ويلقي صلاح الدين القبض عليه، ثم تأتي إشارة من العاضد بقتله وبعث رأسه إليه، وحينئذ يقتل ويبعث برأسه إلى العاضد[1].

الدوافع والمؤثرات:

عاشت مصر في فترة ما قبل الثورة حالة من التصعيد السياسي وأصبح الصراع على أشده بين الأحزاب بعضها وبعض، وبينها وبين القصر والإنجليز، وبين القصر والإنجليز والشارع...إلخ.

وكان من نتيجة ذلك قيام وزارة وسقوط أخرى، وتنافس على إرضاء القصر، وتنافس على إرضاء الإنجليز، وارتباطات هنا وأخرى هناك. وصحب ذلك انتماءات مختلفة وصراعات سياسية وعسكرية واغتيالات.

وعلى ضوء ذلك شهدت الدولة فسادًا وخيانات وصراعات من أجل الوصول إلى القصر أو الإنجليز. ويعود الجيش غاضبًا من فلسطين بعد حصار الفالوجة وقضية

(1) الكامل/ ج11/ ص 9. – 291،298 – 3.1،324 – 326، 35.

الأسلحة الفاسدة، وتزداد الأمور تعقيدًا ويحدث الانقلاب العسكري، ويخرج الإنجليز من مصر.

ثم يتم تأميم قناة السويس، وتحدث الحرب ويعود الإنجليز مرة أخرى. وتشارك سوريا في الحرب، ويأخذ المد الثوري في التصعيد وتكون مصر وسوريا محور العالم العربي ويأخذ التعاون بينهما في النمو. وقد كونت كل هذه التراكمات خلفية مضيئة عند الكاتب لإخراج عمل أدبي يعبر عن هذه المرحلة ويصور العلاقات بطريق فني إيحائي غير مباشر.

الرؤية الفكرية:

وهذه الرواية كما أشرت سلفا – نستطيع أن نقرأها قراءتين:

1 – قراءة تاريخية وثائقية؛ حيث إن الغرض من هذا العمل الفني هو بعث التاريخ وتجديده، فمعظم الأحداث ومعظم الشخصيات تاريخية حقيقية، حيث تدور أحداث هذه القصة في القرن السادس الهجري، وكان ضعف الخليفة الفاطمي العاضد سببًا من أسباب استقلال القائد صلاح الدين الأيوبي بمصر ومن ثم عودتها إلى الخلافة العباسية في بغداد.

2 – ونستطيع أن نقرأها قراءة رمزية؛ حيث نستنتج أن الكاتب قد أسقط الحدث التاريخي الماضي على الواقع الحاضر. ودليلنا إلى ذلك تشابه الأحداث؛ فالعاضد يشبه فاروق، وشاور يمثل أحد الوزراء في مرحلة ما قبل الثورة المصرية، وجيش أسد الدين يمثل الجيش المصري الذي يعود غاضبًا من فلسطين، وأسد الدين يمثل عبد الناصر، وحريق الفسطاط يمثل حريق القاهرة... إلخ هذه الأحداث.

ولعل مما يعزز القراءة الثانية قراءتنا لبعض الإسقاطات الحديثة في الرواية من مثل تدخل الكاتب بقوله:

«وفي هذا السبيل اهتم العهد الجديد بتدريب الشباب على أعمال القتال لا ليتولوا

الدفاع عن مصر غدًا فحسب، بل لينطلقوا مجاهدين في سبيل الله، ليقوموا بالنصيب الأكبر في طرد العدو الدخيل من الوطن العربي كله»[1].

فالعهد الجديد وتدريب الشباب، وطرد العدو الدخيل من الوطن العربي كله دلائل تشير إلى أن الكاتب يريد أن يسقط الحدث الماضي على الواقع الحاضر، لأن العالم العربي كله أو معظمه لم يكن مستعمرًا في عهد الفاطميين وإنما كانت بعض الحاميات الصليبية على الشريط الساحلي لحوض البحر المتوسط.

وليس أوضح من هذا الحوار الذي يدور بين (شاور) وابنه شجاع:

- ويلك أأعجبك مصادرتهم لأموال الناس وأملاكهم؟

- ما صادروا غير الأموال التي أخذت من الشعب فأنفقوها في خدمة الشعب.

- هكذا يزعمون. ولكنا ما رأينا الشعب استفاد شيئًا منهم، أين الرخاء الذي وعدوا به؟

- الرخاء آتٍ غدًا لا محالة حين تبدأ المشروعات التي قاموا بها تؤتي أكلها[2]

..... إلخ هذا الحوار الذي يدل على المعاصرة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب يمهد ويومئ إلى إمكانية الوحدة بين مصر وسوريا.

(الثائر الأحمر)

الخلفية التاريخية:

تدور الأحداث التاريخية التي استمد الكاتب أصول روايته منها في أرض العراق في نهاية القرن الثالث الهجري، وبالتحديد في عهد الخليفة العباسي الموفق بالله، وهي في

(1) رواية سيرة شجاع - علي أحمد باكثير - مكتبة مصر - ص.253 (بدون تاريخ).
(2) سيرة شجاع ص. 279.

أصولها التاريخية مزيج من مثلث خطير هو: الفكر الإسماعيلي القرمطي وثورة الزّنج وحيل اليهود ومكايدهم.

وهذه الأصول مبثوثة في كتب التاريخ العربي. ولعل أهم مصدرين لهذا العصر الذي أخذت فكرة الرواية منه هما: تاريخ الطبري والفهرست لابن النديم. فحمدان بن الأشعث الملقب بقرمط كان أكّارًا بقّارًا في القرية المعروفة بـ(قس بهرام) يلتقي بعبدالله بن ميمون القداح وهو داعية من دعاة الإسماعيلية، التي كان مركزها سلمية، ويتتلمذ على يديه في الفكر الإسماعيلي. ولكنه بعد ذلك ينفصل عنه ويكون له مذهبًا جديدًا وأتباعًا كثيرين ويستعين في نشر دعوته بعبدان زوج أخته. وتنجح الدعوة – إما رغبة أو رهبة – كما أنه كان على اتصال بصاحب الزّنج فيما يبدو. وقد عاثوا فسادًا وروعوا الآمنين وقتلوا خلقًا كثيرًا وجبوا أموالًا وكونوا دولة في نواحي الكوفة والبحرين والإحساء والقطيف[1].

الدوافع والمؤثرات:

مما لا شك فيه أن فترة الأربعينيات في مصر كانت قمة النشاط السياسي والفكري والثقافي والاجتماعي. وقد هيأ مناخ الحرية الحقيقية الذي ساد في هذا العصر لكل هذه القضايا أن تتكون وتتطور؛ فهناك التيار الإسلامي المتطرف، وهناك المعتدل، وهناك الإمبريالي المتطرف، وهناك الشيوعي المتطرف، وهناك المعتدل وهكذا.

وقد عاصر باكثير كل هذه التيارات فكرًا وممارسة وكان في أوج تألقه الفكري والحماسي؛ فهو لم يكن بعيدًا عنه ولم يقف موقف المتفرج منه، بل علمه وفهمه، فهم المتدبر لا فهم المعتقد، ولهذا كانت له مصادمات ومحاورات مع بعض هذه التيارات. ومصادمة الفكر بالفكر يولد فكرًا جديدًا، ولا شك أن باكثير العربي الأصيل الثابت العقيدة قد هضم فكر هذه الجماعات الضّالة التي تبحث عن حلول للقضايا الاجتماعية

(1) الفهرست لابن النديم – طبعة العربي للتوزيع والنشر – 1991 – بيروت – ص 385 – 386.

والثقافية والسياسية خارج إطارها القومي والإسلامي بحجة التطور الحضاري وبحجة أن العالم قد تجاوز العروبة والإسلام فكريًا واجتماعيًا من وجهة نظرهم.

الرؤية الفكرية:

ولنقف بعد ذلك لنتبين كيف وظّف الكاتب الأحداث التاريخية وأسقطها على الحاضر، ثم ماذا أراد أن يفهمنا؟ وما أهدافه وغاياته من هذا العمل؟

الرواية – كما هو واضح – تدور أحداثها في العراق في فترة زمنية محدودة هي أواخر القرن الثالث الهجري، ولكن ماذا قصد من وراء ذلك؟ هل قصد بعث التاريخ وتجديده؟ أم ماذا قصد؟

الواقع أننا إذا كنا قرأنا رواية (سيرة شجاع) قراءتين مختلفتين فإننا هنا، في رواية (الثائر الأحمر)، لا نستطيع أن نقرأها إلا قراءة واحدة هي فهم الحاضر من خلال هذا البعث التاريخي، إذ إن عامل بعث التاريخ وتجديده غير مقصود هنا، ومجرد التفكير فيه يعد عبثًا فكريًا، فليس هناك مبرر واحد يحملنا على هذا الاحتمال، وليس هناك سبب يدفع الكاتب إليه.

فقضية القرامطة وثورة الزّنج أصبحت في ذمة التاريخ، وصراع الخلافة في بغداد مع هذه الحركات وغيرها من الحركات الصغيرة الأخرى مسألة تاريخية لا تحتاج إلى بعث، ما لم يكن لذلك هدف معين.

إذن كيف كان يفكر الكاتب؟ وماذا أراد أن ينقل إلينا؟ لقد أثار الكاتب هذه الحركات التاريخية ووضع بإزائها حركات حديثة؛ فحركة القرامطة تقابلها الشّيوعية، وثورة الزّنج تقابلها الحركات القومية، ودار الخلافة في بغداد ومبادئ أبي البقاء الإصلاحية تقابلها الحركات الإسلامية.

وقد أوجد الكاتب صراعًا عسكريًا وفكريًا بين هذه الحركات المختلفة وبين الخلافة الإسلامية أدى إلى تساقطها معًا وبقاء دولة العدل الإسلامية. فالصراع قائم

بين رسالة السماء ورسالة الإنسان؛ فالإنسان يريد أن يخلق له كونًا خاصًا يكيّف الأمور فيه على مزاجه، لكن هذا التكيّف يفشل، ويتصارع البشر وتبقى رسالة السماء باقية في إصلاح الكون، ومن ضمنه هذا الإنسان خليفة الله في الأرض.

وننتهي بعد هذا إلى أن باكثير في هذه الأعمال الروائية كان يدور في ثلاث دوائر فكرية هي:

1. قضية العدل الإسلامي المبنية على توجيهات السماء
2. قضية الوحدة العربية الإسلامية
3. قضية الجهاد في سبيل الله

وهذه الأفكار التي يطرحها الكاتب في رواياته، ويؤكد عليها، لها صلة بتكوينه الثقافي وترجع جذورها إلى عصر النشأة الأولى؛ فباكثير لم ينسلخ من ذلك المسار الفكري والثقافي الذي تلقاه منذ عهد الطفولة حتى بعد اتصاله بالثقافة الأجنبية وتأثره بها.

(الفارس الجميل)

الخلفية التاريخية:

تذكر كتب التاريخ أن عبد الله بن الزبير استولى على بعض الأنحاء من الدولة العربية الإسلامية ومن أهمها الحجاز والعراق، وقد ولى أخاه غير الشقيق مصعب بن الزبير إدارة شؤون العراق ومقاتلة الخارجين على الدولة والنظام. وكان المختار الثقفي من أشرس هؤلاء الخارجين. وقد تزوج مصعب بعد توليه العراق من أجمل امرأتين في ذلك العصر سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة بن عبيد الله. وكان مصعب جميلًا كريمًا جوادًا شجاعًا، ويفلح في مناجزة المختار ويحاصره ثم يقتله. ويذهب إلى أخيه في مكة يستشيره في محاربة عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي في دمشق،

ويعود محبطًا من بخل أخيه وشحه، وتصرفاته تجاه وفد العراق. ولكن الأحداث تتوالى ويعد العدة لقتال عبد الملك بن مروان، ويحدث اللقاء ويختلف عليه أصحابه ويراسلون عبد الملك بن مروان، وينبهه إلى ذلك إبراهيم بن الأشتر لكنه لم ينتصح، ثم يخرج للمبارزة ويقتل ويسدل الستار على حياته.

والكاتب التزم بمعظم الأحداث التاريخية، وحافظ على كثير من وثائقها، لهذا ترك النهاية مفتوحة ليخالف الحدث التاريخي، وليترك للقارئ حرية تخيل النهاية[1].

الدوافع والمؤثرات:

أصيبت الأمة العربية بعد حرب السويس عام 1956 بما يمكن أن نصفه بالهياج الثوري أو بما يشبه السّعار الثوري؛ فقد تصورت أن توقف الحرب عند حد معين انتصار لها وهزيمة نكراء للاستعمار وأعوانه. وذلك ما أفقدها صوابها؛ فاندفعت وراء عواطفها الوطنية وألغت فكرها وأسقطت حسابات الآخرين، ولم يسلم من ذلك حتى العقلاء، إلا القلة القليلة من المفكرين المعتدلين.

وأصبح الرئيس جمال عبد الناصر رمزًا لتطلعات الجماهير ومنقذًا لها وأملًا للوحدة العربية، وارتفعت درجة الانقلابات العسكرية، فمنها ما ينجح ومنها ما يفشل.

ونتيجة لهذا المد الثوري والهياج العاطفي قامت الوحدة الاندماجية بين مصر وسوريا عام 1958م تحت مسمى (الجمهورية العربية المتحدة) في سرعة فائقة، وعيّن الرئيس عبد الناصر المشير عبد الحكيم عامر نائبًا له في دمشق. وهللت الجماهير العربية لقيام الوحدة وغنت (وحدة ما يغلبها غلّاب) ورقصت في الشوارع لهذا الإنجاز العظيم، وحملت الجماهير السورية سيارة عبد الناصر في شوارع دمشق. وكما هللت

(1) الأغاني للأصفهاني – طبعة مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية – طبعة بيروت – ج 12، ص. 176 وما بعدها، ج 19، ص 122 وما بعدها.

وفرحت لقيام الوحدة سنة 1958م، بكت وحزنت لسقوطها عام 1961م. ولأن الوحدة قامت على انفعال نسي الشارع قيامها ولم يسأل كيف قامت ولا كيف سقطت.

ولكن القلة من العقلاء تقبلوا قيام الوحدة بهذا الشكل المفاجئ بشيء من التوجس والحذر، وتساءلوا لقيامها وتألموا وتساءلوا أيضًا لسقوطها. وكان من بين هؤلاء المفكرين العقلاء الكاتب والمفكر العربي الإسلامي علي أحمد باكثير، الذي رأى أن قيام الوحدة كان بلا أساس متين مثله مثل قيام دولة عبدالله بن الزبير دون سند من فكر أو قوة أو نفس كبيرة. كما رأى أن سقوطها كان حتميًا، وذلك لما رافق قيامها من محسوبية وتسلط، ومن فساد سياسي وأخلاقي، ومن إهمال وتقديم المصالح الشخصية على المصالح القومية، ومن اهتمام بسفاسف الأمور دون جلائلها، وهذا ما كان يفعله مصعب بن الزبير عندما كان واليًا لأخيه على العراق.

ولم يشأ الكاتب أن يصارح أو يجاهر برأيه؛ فلم يعد الوقت وقت المصارحة أو حتى إبداء الرأي، فقد انتهى كل شيء ولا يفيد البكاء على اللبن المسكوب، كما يقال. ولم يسارع أيضًا لإخراج ما يحسه وما يعتمل في داخله، وإنما أرجأ ذلك حتى تهدأ الأمور، ولهذا فقد خرج هذا العمل (الفارس الجميل) إلى النور سنة1965م وقد نبّه على تلك الأخطاء بأسلوب يفهمه الأذكياء.

الرؤية الفكرية:

كما رأينا في الروايات السابقة، وكما نجد في معظم أعمال باكثير، أنه صاحب رسالة ولا يكتب لمجرد التسلية والمتعة فقط. وبناءً على ذلك فإنه من غير المعقول أن يعمد باكثير في رواية (الفارس الجميل) إلى هذا الحدث المحدود زمانًا ومكانًا وشخصياتٍ ليبرزه من أجل التسلية وإمتاع القارئ. وإذن فلا بد من البحث عن رؤى أخرى تكون مبررًا لخلق هذا العمل الأدبي.

والتفسير الفكري لرواية (الفارس الجميل) يحتمل قراءتين إحداهما خارجية والثانية داخلية؛ فالقراءة الخارجية تجعل من الرواية سيرة لبطلها مصعب بن الزبير، فمعظم الحوادث والشخصيات حقيقية. أما القراءة الداخلية فهي رمزية مهمتها التنبيه على خطورة الوضع في واقع الأمة العربية.

ولعل معرفة الحقبة الزمنية التي كتب باكثير فيها هذه الرواية تعيننا على تفسير رموز الرواية ومعرفة إسقاطاتها على الحاضر. فقد كتب باكثير هذه الرواية سنة 1965م، بعد خمس سنوات تقريبًا على انفصال الوحدة بين مصر وسوريا، وقد شهدت الأمة العربية خلال تلك السنوات تفاعلات مختلفة وانقسامات خطيرة وحروبًا واتهامات...إلخ.

ومن منظور ذلك، لعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الكاتب قد اختزن كل تلك التراكمات المكثفة في ذهنه ليخرج لنا هذا العمل الأدبي الرمزي الإيحائي الذي يسقط فيه الماضي على الحاضر بغرض التنبيه على أخطائه. فأحداثه الرمزية تدور في عاصمتين عربيتين هما القاهرة ودمشق؛ فمكة في الرواية تمثل القاهرة، والبصرة تمثل دمشق، ومن هنا فإن الإسقاط والتورية عن المكان يشمل هاتين العاصمتين. أما من حيث الحدث، فالوحدة تشبه دولة الزبيريين، والقضاء على الأحزاب والآراء الأخرى يشبه القضاء على ثورة المختار الثقفي. أما الإسقاط من حيث الشخصيات فإن عبد الناصر يمثل عبد الله بن الزبير، وعبد الحكيم عامر يمثل مصعب بن الزبير، وعبد الكريم النحلاوي أو صلاح البيطار يمثل عبد الملك بن مروان، ووفد السوريين وشخصياتهم التي تفد على القاهرة وتنتظر شهورًا لتقابل عبد الناصر يمثل وفد العراق...إلخ.

ومن خلال هذا التفسير نفهم أن باكثير كان يهدف من خلال ذلك إلى توجيه رسالة ينبه فيها على عقبى الصراع بين الإخوة والأصدقاء ورفقاء السلاح، كما ينبه على الفساد الخلقي والفساد الإداري وضرورة الحزم.

التصميم الفني:

(1)

دأب كثير من الدارسين والباحثين لمثل هذه الأعمال على الوقوف على دراسة الجوانب الفنية واستخلاص ما في العمل الأدبي من تصوير للمكان والبيئة ومن رسم للشخصيات. كما دأبوا على التقاط ما فيه من أسلوب حواري أو غير حواري وما فيه من قوة أو ضعف...إلخ.

ومع احترامي وتقديري لهذا الاتجاه الذي هو من صميم الدراسات الفنية للرواية، إلا إني آثرت أن أدرس هذه الأعمال الروائية للأديب باكثير من زاوية التصميم الفني الذي يعني التصور الفني وليس البعد الفني أو العمق الفني، وذلك للارتباط القوي بين التفسير الفكري والتصميم الفني. فالكاتب – أي كاتب – عندما يوحى إليه بالفكرة يأخذ في التفكير في البداية والنهاية ومسارات البناء وتطور الشخصيات، وبعد ذلك قد يقود العمل الأدبي أو يقوده.

ويبدو أن الكاتب باكثير كان في تصميمه لعمله من نوع متفرد، وأنه كانت له رؤية جديدة حول تصميم أعماله الروائية بحيث يكون هو الذي يتحكم في قيادة السياقات والأحداث ولا يتركها تقوده.

وأول الدلائل التي تَظهر لنا، أنه عندما تأتيه الفكرة يأخذ في التخطيط في القالب الذي تخرج فيه من حيث اختيار المكان والزمان. ذلك أن تغليف الأحداث الحاضرة بغلاف قديم لتوريتها يحتاج إلى دقة في التصميم الروائي؛ لهذا كان باكثير يتعب في اختيار بعض الأحداث التاريخية ويلملم شتاتها من أكثر من مصدر حتى تكون بعيدة كل البعد عن الفهم السطحي وتوغل في الغموض والالتواء. بالإضافة إلى ذلك فإنه يعمد إلى اختيار الشخصيات وتفصيلها من البنية الجسمانية إلى التسمية الشخصية.

(2)

ولعل من أبرز إيحاءات الرؤية التصميمية عند الكاتب باكثير تصديره لهذه الأعمال الروائية بآيات من القرآن الكريم تشير إلى الفكرة المحورية أو توحي بالرؤية التي تهدف إليها الرواية.

لهذا وجدناه يصدّر رواية (سلّامة القس) بقوله تعالى:﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ﴾[1]. والفكرة المحورية هنا هي كيف يتحصّن الخير من الشّر، وكيف تلوذ العفّة بالاعتصام من قوّة الغريزة. وهو إبداع فني إيحائي يدفع بالقارئ إلى التشّوق وإلى الاستكشاف لمعنى مضمون الرواية ويجعله يتساءل: ترى ماذا وراء هذه الآية؟ وما المقصود بهذا التصدير؟.

و في رواية (وا إسلاماه) نجده يصدّرها بقوله تعالى:

﴿قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُواْ حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ وَاللَّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ﴾[2]. وفكرة الدعوة إلى الجهاد واضحة ولا تحتاج إلى تعليق.

ورواية (سيرة شجاع) يصدّرها بقوله تعالى:

﴿وَمَا كَانَ اسْتِغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ إِلاَّ عَن مَّوْعِدَةٍ وَعَدَهَا إِيَّاهُ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ أَنَّهُ عَدُوٌّ لِلَّهِ تَبَرَّأَ مِنْهُ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَأَوَّاهٌ حَلِيمٌ﴾[3]

(1) سورة يوسف، آية 24.
(2) سورة التوبة، الآية 24.
(3) سورة التوبة، الآية 114.

أما في رواية (الثائر الأحمر) فإننا نجده يصدّر كل سفر من أسفارها الثلاثة بآية من القرآن الكريم؛ فالسّفر الأول يصدّره بقوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُواْ فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾[1]، وهذه الآية الكريمة تعطي فحوى مضمون الرواية الذي هو الصراع بين الأغنياء والفقراء، بالإضافة إلى الدعوة إلى ضبط الأمور المالية. والسّفر الثاني يصدّره بقوله تعالى ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِىَ آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ 175 وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلى الأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ذَّلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2]. والسّفر الثالث يصدّره بقوله تعالى: ﴿وَاللَّه فَضَّلَ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ فِي الرِّزْقِ فَمَا الَّذِينَ فُضِّلُواْ بِرَادِّى رِزْقِهِمْ عَلَى مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَهُمْ فِيهِ سَوَاء أَفَبِنِعْمَةِ اللَّه يَجْحَدُونَ﴾[3] وقوله تعالى: ﴿ضَرَبَ اللَّه مَثَلًا عَبْدًا مَّمْلُوكاً لاَّ يَقْدِرُ عَلَىَ شَىْءٍ وَمَن رَّزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ 75 وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَّجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لاَ يَقْدِرُ عَلَىَ شَىْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّههُّ لاَ يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِى هُوَ وَمَن يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾[4].

أما رواية (الفارس الجميل) فقد صدّرها بقوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاتَّبَعَتْهُمْ ذُرِّيَّتُهُم بِإِيمَانٍ أَلْحَقْنَا بِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَمَا أَلَتْنَاهُم مِّنْ عَمَلِهِم مِّن شَىْءٍ كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ﴾[5].

(1) سورة الإسراء، آية 16.
(2) سورة الأعراف، الآيتان 175 – 176.
(3) سورة النحل، آية 71.
(4) سورة النحل، آية 75.
(5) سورة الطور، آية 21.

(3)

ويلحق هذا التصميم الذي يجمع بين الشّكل والمضمون بتصميم آخر هو رمزية العنوان وإيحائيته. فالنظر في هذه العناوين لا يعدم شفافيتها وبعد مرماها؛ ف(سلّامة القسّ) على الرغم من تاريخية الاسم إلا إن إطلاقه على الرواية الأدبية يعطيه بعدًا آخر يوحي بخلفية الصراع الطبيعي الذي يعتمل داخل الإنسان بين ما أودع فيه من غريزة وما أمر به من مراعاة لحق الله.

وبالإضافة إلى ذلك فإضافة سلّامة إلى القس جاء خارجًا على المألوف في ذلك العصر الذي حدثت فيه القصة تاريخيًا؛ حيث نجد كثيرًا من الشعراء والعشّاق يضافون إلى معشوقاتهم من مثل (كُثيّر عزة) و(جميل بُثينة) و(ومجنون ليلى) وغيرهم، وقد تركه الكاتب على خصوصيته.

أما رواية (وا إسلاماه) فقد كانت في بادئ الأمر تسمى (جهاد) وهو مسمى في غاية الوضوح ثم إنه يحمل اسم بطلة الرواية، وقد تنبه الكاتب إلى ما في هذه التسمية من وضوح وسذاجة فغيره إلى (وا إسلاماه).

وعلى كل حال فإن هذه الاستغاثة، التي توحي بفقد أمر يستحق هذه الصرخة عليه، تدعونا إلى الاقتناع بوعي الكاتب في تغيير هذا التصميم من (جهاد)، الذي هو اسم بطلة الرواية، إلى (وا إسلاماه)، وهي الصرخة التي تطلقها البطلة عند استشهادها في نهاية الرواية: «لا تقل وا حبيبتاه بل قل وا إسلاماه»[1].

ورواية (سيرة شجاع) ينم عنوانها على المضي في الأمور وربما كتبت الرواية عام 1956م، وبالتحديد بعد حرب السويس، فإذا ما تحقق ذلك توصلنا إلى ما يرمي إليه

(1) وإ إسلاماه ص.251.

الكاتب من تصميمه لهذا العنوان؛ حيث نجد (شجاعًا) لا يتردد في كشف مؤامرات أبيه عند ما يكتشف أنه خائن، وهذا منتهى التطابق بين الاسم والفعل.

وتصميم باكثير لعنوان رواية (الثائر الأحمر) لا أظنه في حاجة إلى وقفة تأمل لانتزاع ما يهدف إليه الكاتب، فطوابع المد الشيوعي الاشتراكي تتفجر من داخله وخارجه الأمر الذي يوحي لنا بضدّية باكثير لهذا الاتجاه. وقد قاده حسّه الفني إلى هذا التصميم للعنوان ليكون أكثر تشويقًا، وهذا بخلاف ما لو سمّاها (ثورة المظلومين) مثلًا.

أما عنوان آخر روايات باكثير وأقصرها، (الفارس الجميل)، فهو يحمل في طياته قمّة العبقرية في التصميم عند هذا الأديب؛ فباكثير يرى أن قائدًا تتلاعب به النّساء لا يصلح أن يكون رجل حرب وسياسة وحزم. وقد وضع هذا العنوان لينبه على خطورة ذلك على الرغم من المطابقة بين العنوان والاسم التاريخي. والعنوان عملة ذات وجهين؛ على وجهها الأول الواقع التاريخي الجميل في الماضي، وعلى وجهها الثاني الحاضر القبيح، وهذا القبح هو الإهمال وعدم الحزم.

(4)

وكما اعتنى باكثير بتصميم عناوين رواياته لتعطي بعدًا فنيًا وفكريًا، اعتنى أيضًا بتصميم أسماء شخصيات هذه الروايات حتى يتناسب المحتوى مع الشكل. ومن هنا فقد كان يوظّف الأسماء توظيفًا رمزيًا إيحائيًا بحيث تنبثق من خلاله رؤى مختلفة وقيمة فنّية. فباكثير لا يضع في رواياته الأسماء كيفما اتفق، بل يتخيّر هذه الأسماء تخيرًا بحيث تصوّر الحدث وتلتقي به شكلًا ومضمونًا، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن الكاتب كان يصمّم كل شيء بعناية ووعي منذ أن تلوح له الفكرة، بل وفي جميع خطوات الرواية.

وتظهر عناية الكاتب باختيار الأسماء وتوظيفها توظيفًا فنيًّا في أول رواية كتبها (سلّامة القس) مما يعني أن ذلك ناتج عن حس فنّي مبكّر لا خبرة وتجربة وممارسة، وعن ابتكار وابتداع لا عن اتّباع.

ففي هذه الرواية نجد اسمين مبتكرين غير تاريخيين أحدهما للشيخ (أبو الوفاء) صديق عبد الرحمن القس والآخر للشّاب (حكيم) الذي كان يعلّم سلّامة الغناء، ولكل اسم وظيفته المعنوية؛ فأبو الوفاء يرمز إلى هذا العنصر الأخلاقي، فالشيخ وفيٌّ لأصدقائه حتى مع عبد الرحمن الذي قاطعه بسبب لومه له على حب المغنية سلّامة، وعبد الرحمن ظل وفيًّا لسلّامة حتى بعد أن فقدها، وابن سهيل ظل وفيًّا لعبد الرحمن ورافقه في رحلته إلى المدينة لاستنقاذ سلّامة على الرغم من تغير حاله؛ لهذا فقد ترك نهاية الشيخ مفتوحة على الرغم من كبر سنه ومرضه حتى يوحي للقارئ بهذا العنصر الأخلاقي.

واختيار اسم (حكيم) لمعلّم الشّعر والغناء ربما كان يوحي بالغواية وربما نظر في توظيفه هذا التوظيف وتركه دون نهاية إلى الآية الكريمة ﴿وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾[1]، وإلى الحديث النبوي الشريف: «إنَّ من البيانِ لسحرًا وإنَّ من الشِّعرِ لحكما أو حكمةً»[2].

وحتى لا يطول بنا الوقوف عند هذا التصميم لاختيار الأسماء، فإننا نقف عند رواية (الثائر الأحمر) وهي أفضل أعماله الروائية على الإطلاق. وقد وردت في هذه الرواية أسماء عديدة لها إيحائيتها منها: (الحطيم/ الهيصم/ عالية/ راجية/ فاختة/ ثمامة/ الغيث/ ريا/ شهر/ العيارون/ أبو البقاء) وغيرها.

(1) سورة الشعراء، آية 224.

(2) ورد في مسند أحمد وسنن أبي داود باللفظ التالي: «جاء أعرابي إلى النبي ﷺ فجعل يتكلم بكلام فقال رسول الله ﷺ: إن من البيان سحرا وإن من الشعر حكما».

وجميع هذه الأسماء وظّفت توظيفًا فنيًا ذا دلالة إيحائية رمزية وحسبنا أن نقف عند أربعة منها لنكشف عن هذه الظاهرة، وهذه الأسماء هي: (الحطيم/ الهيصم/ العيّارون/ أبو البقاء) وإذا عدنا إلى المعاجم نستجلي معاني هذه الأسماء، وجدنا الحطيم والهيصم تعني: الكسر، والعيّار تعني: اللص، والبقاء: يعني الخلود.

وهكذا يوظّف الكاتب الأسماء في خدمة الرؤى والأهداف الفكرية التي يطرحها مما يجعل هناك تكاملًا موفورًا بين الشكل والمضمون.

(5)

ومجمل الحديث عن هذه الأعمال هو أنها تتقارب في مستواها الفني كما تتقارب في مفهومها الفكري المحوري، ومع ذلك فإن للزّمن قدرته العظيمة في عملية التطور. ومن هنا فربما كان آخر هذه الأعمال الطويلة وهي رواية (الثائر الأحمر) أنضجها وأرفعها مستوى وأهمها محتوى، فبصمات التجربة والدربة واضحة عليها وسمات الفن بارزة فيها، حيث نجد أن كل شيء في هذه الرواية قد وُظّف توظيفًا متقنًا؛ فالأحداث والشخصيات وفهم البيئة وما يتطلبه من معرفة أحوال النّاس في ذلك العصر قد هضمه الكاتب وفهمه فهمًا دقيقًا، وحتى الشخصيات غير التاريخية، فقد فصّل لها الكاتب أسماء تتلاءم مع دورها في الرواية وتتناسب مع طبيعتها الإنسانية.

أما أقل هذه الأعمال حظًا فرواية (سيرة شجاع)؛ فعلى الرّغم من فكرتها الرمزية الجيدة إلا أن الحوادث فيها مضغوطة بشكل مزعج، وقد أدى ذلك إلى عدم النفس والامتداد في الوصف أو التحليل لتوضيح بعض المواقف أو التصرفات. وقد كان ذلك التكثيف للحوادث على حساب المستوى الفني، إذ تحس وأنت تقرأ الرواية أنك تقرأ حوادث متشابهة وشخصيات جامدة، فلا شيء يتطور فيها، فالشخصيات هي هي من أول الرواية إلى آخرها، فلا أحد يموت ولا أحد يولد.

وقد أخذ باكثير في بناء رواياته بنظام الأسفار الذي لم يصل إلى علمي أن أحدًا قبله قد استعمله؛ وهو أن يقسّم الرواية إلى ثلاثة أو أربعة أسفار، تضم أحداث الرواية في زمان ومكان معين، وكل سفر يحتوي على عدة فصول قد تطول هذه الفصول وقد تقصر. وهذا الشكل الذي اتبعه ربما سبب بعض التفكك والفجوات في البناء، وفي أحداث الرواية من حيث الالتحام والربط. ولعل أوضح دليل على ذلك ما نجده في رواية (وا إسلاماه)، فبانتهاء السّفر الأول من الرواية تشعر وكأن الرواية قد انتهت، حيث يهيم السلطان على وجهه في نهاية هذا السّفر وتقوده الصدفة إلى الجبل حيث الطفلان المختطفان وهما ابنته وابن أخته، ثم يقتل في الجبل، ويموت الشيخ الهندي مربي الطفلين ويباع الطفلان لبعض تجار الرقيق، وبهذا ينتهي السّفر الأول.

ومع هذه الفجوات فإن الأحداث تتطور تطورًا طبيعيًا حتى تصل إلى نهايتها، فلا يتدخل الكاتب في تطورها بخلق اللا معقول ولا بصدفة مفتعلة أو مفاجأة غبية.

أما الشكل الأسلوبي فإنه مستحكم البناء، حيث تتحكم العناصر الأسلوبية الثلاثة في بناء القصة من وصف إلى تحليل إلى حوار. فالكاتب كان واعيًا ومدركًا لذلك فهو يصوّر الأحداث والوقائع والشّخصيات تصويرًا وصفيًا سرديًا أحيانًا، وهو يقف منها موقف المحلل، بما يثير حولها من احتمالات وتفسيرات وبما يبعث في حياة شخوصه حول تصرفاتهم من أحاسيس ومشاعر حينًا آخر.

ثم إنه بعد ذلك لا يهمل الحوار الذي تتطلبه المواقف وتفرضه الأحداث، فأنت تجد الكاتب مثلًا يرسم لك الشخصية رسمًا تصويريًا ويسرد عليك جانبًا من حياتها وشيئًا من تصرفاتها، ثم يتركها تفكر كما تشاء فتثير التكهنات وتطرح التساؤلات، ومن خلال هذا التفكير قد يزجّ بها في حوار جدلي مع نفسها أو مع الآخرين.

(6)

يأتي بعد ذلك دور اللغة. وباكثير كما هو معروف عنه من أشد الكتاب في العصر الحديث تشددًا في استعمال اللغة الفصحى، ومن أحرصهم على لغة الضاد، وكل ما يتصل بتراث العرب والمسلمين، ومن ثم فهو لم يستعمل في كتاباته غير اللغة الفصحى. وكان من آرائه بالنسبة للمسرح أن تكتب الرواية مرتين، مرة بالفصحى للقراءة ومرة بالعامية للتمثيل[1].

ويبدو لي أن باكثير كان مهتمًا بالجانب اللغوي في هذه الأعمال الروائية بصفة خاصة، وحريصًا كل الحرص على أن يكون القالب اللغوي قريبًا من حالة اللغة في العصر الذي عاش فيه أبطال الرواية، إن لم تكن مماثلة لها.

وهو أمر يبدو واضحًا من خلال قراءتنا لهذه الأعمال، فعندما نقرأ مثلًا رواية (الثائر الأحمر) نجد أن لغتها قوية محكمة السّبك، رصينة العبارة وكأننا في عهد الجاحظ والصاحب بن عباد. وعندما نقرأ العملين الآخرين نجد أن هناك شيئًا من السّهولة والضعف قد اعتور لغتهما، وأن هناك فرقًا واضحًا بين لغة (الثائر الأحمر) ولغة (وا إسلاماه) و(سيرة شجاع)، وهي ميزة تدل على قدرة الكاتب في استعمال اللغة وحرصه على الانتماء اللغوي، فبالإضافة إلى الواقع التاريخي للعصر الذي كتبت فيه الرواية فهناك الواقع اللغوي الذي استطاع الكاتب أن يجسده، وهو بهذا يؤكد انتماء الرواية إلى ذلك العصر بأحداثها ولغتها وأسلوبها.

(1) ذكر باكثير ذلك في المقابلة التي أجراها معه الشاعر فاروق شوشة لتلفزيون الكويت عام 1968م، راجع نص المقابلة في كتاب الدكتور محمد أبوبكر حميد: أحاديث علي أحمد باكثير، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1997م، ص. 185 وما بعدها.

والشخصية في هذه الأعمال شخصية أخلاقية لها قيم ومثل عليا وهي ذات نزعة إصلاحية، لهذا فإن دور المسجد ودور رجالات الإصلاح بارز في هذه الروايات، ومعظم شخصيات الرواية تتحرك وتتصرف داخل هذا الإطار، حتى الذين تبدو لنا تصرفاتهم وكأنها خطأ.

وإذا حدث واضطرته أحداث الرواية للخروج على هذه القاعدة، ذكر ذلك في شيء من التحشّم وعبر عنه بشيء من المواراة أو كنّى عنه ولمسه لمسًا خفيفًا ثم تركه ومضى. وهو يترك لشخصياته حرية التصرف والحركة ولا يتدخل في تصرفاتها إلا إذا كان الموقف يتطلب ذلك من تفسير أو تحليل أو سواهما.

(7)

وهكذا رأينا من خلال هذا العرض كيف كان باكثير يسقط الماضي على الحاضر بغرض انبعاث المبادئ والمثل الإسلامية والقوة العربية، وكيف كان يبعث الماضي بغرض العظة والإرشاد والتوجيه والتعلم من الماضي والتزود منه حتى تتضح رؤية المستقبل.

كما لاحظنا أن المحور الفكري الذي تدور حوله هذه الأعمال هو أن في الإسلام قوة فكرية ومبادئ سامية، وفي تاريخه عبرًا وعظات لو أننا أخذنا بها وسلكنا سبيلها لأغنتنا عن المبادئ والأفكار التي نستوردها من الشرق أو الغرب.

ثم إننا لاحظنا أيضًا كيف أن الكاتب مع احترامه لهذه الأفكار واحتفائه بها، لم يهمل الشّكل أو الإطار الذي وضع داخله أفكاره بل اعتنى به عناية كبيرة وبذل الكثير من الجهد والمعاناة وأخلص لفنه كل الإخلاص، فجزاه الله كل الخير عن الإسلام والمسلمين.

وبعد فلعلي بهذا قد أعطيت صورة للمحتوى الفكري والتصميم الفني للرواية التاريخية عند باكثير، وهي صورة لا أعفي نفسي من تبعات التقصير فيها وذلك بسبب ضغط الموضوع، وعذري في ذلك هو طرح الفكرة وترك الموضوع مفتوحًا أمام الباحثين، وهي فكرة قديمة طرحها ابن المعتز في كتابه (البديع)؛ حيث دعا إلى أن يتناول الأدباء فكرة البديع ويطوروها[1]. وحسبي أن ألممت بالجوانب الفنية التصميمية لهذه الأعمال الأدبية.

(1) البديع لابن المعتز – نشر:كراتشقوفسكي – 1935 – لندن – ص 58.

التطور والتجديد في شعر باكثير

التطور والتجديد في شعر باكثير[1]

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن التطور والتجديد الذي أصاب شعر علي أحمد باكثير خلال رحلته الشعرية منذ البدايات في حضرموت إلى النهايات في القاهرة، كما تهدف إلى سبر أعماق التجربة الشعرية عنده من حيث التنوع الموضوعي والتلون الشكلي باحثةً عن المنابع الثقافية والعوامل الشخصية والنفسية التي أثرت التجربة الشعرية عند الشاعر، هاديةً إلى كل ابتكار وابتداع، متوخيةً سبيل الحقيقة والإنصاف.

مدخل:

(1)

ولد الأديب علي أحمد باكثير عام 1910م بمدينة سورابايا بإندونيسيا لأبوين عربيين حضرميين، ونشأ بمدينة سيئون بوادي حضرموت نشأة عربية إسلامية، وتلقى علومه على النظام الدراسي القديم فالتحق بالكتّاب ثم بالمعهد العلمي واتصل بالعلماء؛ لهذا كانت ثقافته عربية خالصة، فقهية، أدبية، لغوية، تاريخية.

وقد تفوّه بالشعر وهو في سن الثالثة عشرة مما يشهد له بالنبوغ المبكر.

رحل عن حضرموت لظروف اجتماعية وسياسية، فحلّ بعدن بعض الوقت ثم طاف ببعض البلدان الإفريقية كالصومال والحبشة، ثم تركها ويمم وجهه شطر الحجاز حيث أمضى بها ما يقارب العام، وكانت له فيها محاورات ومساجلات مع كثير من

(1) محاضرة ألقيت في ملتقى باكثير في الشارقة، الإمارات، 9 – 10 مايو 2006م، نشرت في مجلة (الرافد) الإماراتية، العدد 113، يناير 2007م.

أدبائها، ثم تركها وهبط مصر في سنة 1934م حيث التحق بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بالجامعة المصرية آنذاك وتخرج منها سنة1939م.

استقر به المقام في مصر حيث تزوج من سيدة مصرية كانت له نعم الرفيق، وعمل مدرسًا للغة الإنجليزية في كثير من مدارسها بعد التخرج، وحصل على جنسيتها عام 1952م.

برز نشاطه الأدبي في مصر بروزًا كبيرًا وتنوّع تنوعًا عظيمًا وغزر غزارة هائلة فلم يعد الشعر فنه الوحيد بل كتب المسرحية والرواية والتمثيلية.

وقد أحب باكثير مصر وعرف قدرها فقدّرها وقدّرته فكرّمته بعدة جوائز تقديرية.

أحيل للعمل بوزارة الثقافة وخلال عمله في الوزارة شارك في كثير من المهرجانات الأدبية داخل الوطن العربي وخارجه.

تتمحور معظم كتابات باكثير حول القضايا العربية الإسلامية، وبالأخص القضية الفلسطينية التي نالت جل اهتمامه.

ابتعث إلى فرنسا لدراسة اللغة الفرنسية، وزار بريطانيا وعدة دول أوربية، وفي أخريات حياته كان يفكر بالهجرة إلى الغرب بهدف التعبير عن أفكاره بكل حرية.

زار موطنه الأصلي حضرموت قبل وفاته بعام (1968م)، وكان يتطلع إلى أن يلقى نفسه في هذا الوطن العزيز، ولكنه وجد الأوضاع السياسية هي الأوضاع نفسها التي تحاربه في مصر، لذلك عاد وقال مقولته المعروفة: «لقد ذبحوني هناك كما ذبحوني هنا».

وتنتهي حياة باكثير الحافلة بالعطاء الفكري المتميز في 10/ 11/ 1969م، ويبقى ذكره خالدًا ترددده العقول وتلهج به الألسنة[1].

(1) ينظر هذه المعلومات جميعها في كتاب (باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي)، د. أحمد السّومحي، وكتاب (وثائق مهرجان باكثير الأول) ومقدمة ديوان (أزهار الرُّبى في شعر الصبا) د. محمد حميد و(باكثير شاعرًا غنائيًا)، د. عبده بدوي.

(2)

وينبغي علينا بعد التعريف بالشاعر أن نتعرف على ثقافته، ومنابع معرفته، فلعلها تهدينا إلى ملامح التطور والتجديد في شعره. ذلك لأن الشاعر والكاتب هو صورة لثقافته وتحصيله العلمي، حيث إنها الرافد المهم للموهبة، الذي يغذي الإنتاج الفكري للشاعر أو الكاتب، وبدونها يصبح الإنتاج الأدبي باهتًا عليه مسحة من السطحية والتفكك؛ لهذا علينا أن نتلمس أثر الثقافة في شعر الشاعر أو كتابة الكاتب، وأن نقف على مشاربه الثقافية المتعددة، وأن نضع أيدينا على أطوارها ومراحلها المختلفة، وأن نتعرف على مصادرها وبيئاتها المتنوعة، فهي الموجّه الحقيقي لفنه وأدبه.

وثقافة الأديب علي أحمد باكثير مرت بثلاث مراحل أراها رئيسية، وكان لكل مرحلة طابعها التحصيلي، وميزتها الخاصة، وهذه المراحل هي:

مرحلة النشأة والدراسة في حضرموت:

حيث بدأ خطواته التعليمية الأولى في الكتاتيب على أيدي أساتذة أجلاء كانوا متعمقين في الدراسات العربية والإسلامية متخصصين في أصولها وفروعها. ثم انتقل إلى المعهد العلمي الديني، ثم إلى مدرسة النهضة التي فتحت حديثًا في عصره (1920م)، ولم تكن الدراسة فيها تختلف كثيرًا عن المعاهد العلمية الدينية، فليس هناك منهج محدد أو طريقة معينة، وإنما تعتمد الدراسة على مزيج من الأدب واللغة والفقه والأصول والفلسفة والمنطق والبلاغة، إلى غير ذلك من العلوم العربية والإسلامية. وكان الطالب في هذه الدراسة يكلف بحفظ كتاب الزبد في الفقه، وألفية ابن مالك في النحو، ومنظومات في العروض والمنطق، وغيرها من المتون والحواشي

والشروح، ويبدو أن الدراسة كانت حرة تعتمد على قدرة الطالب ونشاطه ونبوغه، وقد تنبه باكثير إلى آثار هذا المنهج ونبّه عليه في مسرحية (همام) بقوله[1]:

إنّ برنامج تدريسكمُ ... ليس برنامج قومٍ مرتقينْ
ترهقون النشءَ بالحفظِ فمِن ... حفظِ تقريرٍ إلى حفظِ متونْ
ليس في ذاكُم لهم من صالحٍ ... إنّه يقتل فهمَ الناشئينْ

ومع ذلك فلا نشك في أن باكثير قد حفظ كل ذلك، وأقبل عليه إقبال الطالب المجد المتعطش إلى المعرفة الذي يطمح إلى تكوين أساس لثقافة عربية عميقة، والدليل على ذلك بروز تيار قوي لهذه الثقافة في شعره لم يستطع التخلص منه حتى أخريات حياته. أما جيل الأساتذة الذين تلقى عنهم هذه العلوم ودرس على أيديهم فكانوا غزيري العلم متعمقي المعرفة، غير أن ثقافتهم وعلمهم محصور في هذه العلوم فهم لا يعرفون العلوم الأخرى، ولم يتعرفوا عليها، ولا يؤمنون بها؛ لهذا زادوا من تكثيف هذه الثقافة في تحصيله المعرفي. أما الجانب الآخر لهذه المرحلة الثقافية فهو اتصال باكثير القوي بالقرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، وبكتب التراث العربي الإسلامي، وخاصة الجانب الأدبي والشعري، وقد قرأ في هذه المرحلة لمعظم شعراء الجاهلية والإسلام وعلى رأسهم امرؤ القيس وأصحاب النقائض، كما قرأ لمعظم شعراء العصر العباسي وعلى رأسهم المتنبي، كما كان يعجب كثيرًا بابن المعتز[2]. ونظن أن باكثير بهذا الاتصال القوي بالتراث الأدبي القديم قد وضع أساسًا متينًا لثقافة عربية خالصة. وبحكم هذه الثقافة القديمة فهو شاعر فقط، غير أن شعره في هذه المرحلة بالذات كان صورة لثقافته، حتى ليكاد يكون نسخة مكررة من شعر الشعراء السابقين موضوعًا ولغةً

(1) مسرحية همام أو في عاصمة الأحقاف ص 13.
(2) كتاب (باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي)، مصدر سابق ص 41.

وأسلوبًا وصورةً، ومن يتصفح ديوان (أزهار الرُّبى في أشعار الصبا) يدرك مدى العمق التراثي الذي تعيش فيه القصيدة عند باكثير[1].

أما المرحلة الثانية، فهي رحلاته:

فإذا كانت ثقافة الشاعر باكثير في المرحلة الأولى محدودة الأبعاد تراثية المنابع جامدة المحتوى، فإنها في المرحلة الثانية متفاعلة العناصر مختلفة المشارب ترفدها الخبرات والتجارب التي هي إفراز للمشاهدات والاحتكاك؛ ومن ثم فهي تستشرف آفاق المستقبل، تتطلع إلى الجديد، تتبع ما ينشر، فقد أخذ يستنشق الشاعر نسمات من ريح العصر الحديث. وربما كانت أولى هذه النسمات هبّت عليه في عدن، حيث أمضى بها ما يقرب من عام، فقد كانت عدن مستعمرة بريطانية، وكانت الحياة الثقافية فيها منفتحة ومزدهرة، بحكم الاتصال بأقطار كثيرة وبحكم النشاط الصحافي والنشاط الاجتماعي. وقد رحل باكثير بعد ذلك إلى الصومال والحبشة، وانتهى الأمر به إلى الإقامة في الحجاز مدة من الزمن، حيث قوي الاتصال بينه وبين الثقافة المعاصرة، فاطلع على بعض كتابات الكتاب الكبار، من مثل طه حسين والعقاد وشوقي وغيرهم، كما اطلع على ما تنشره الصحف والمجلات التي كانت تفد إلى الحجاز، ودون شك فإن هذه الرحلات قد أضافت إلى فكره العديد من الخبرات والتجارب؛ لهذا نلاحظ أن باكثير منذ استقر في الحجاز بدأت مقاييسه القديمة تهتز، وأخذت مفاهيمه تتغير، وتحول يبحث عن كل جديد، وخاصة في الشعر. رأى مسرحيات شوقي الشعرية فقلدها، اطلع على قصيدة (نهج البردة) فعارضها. ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نميز هذه المرحلة عن المرحلة السابقة تمييزًا دقيقًا، إلا أننا نلمح بعض ملامح هذا التأثر الثقافي، ونلمسه في كتابات، وقد ظهر هذا التأثر أول ما ظهر في اطلاعه على مسرحيات

(1) ديوان (أزهار الرُّبى في شعر الصبا) مصدر سابق ص 29.

شوقي الشعرية، حيث تأثر بها، وكتب أول مسرحية له على غرارها، وهو يشير إلى هذا التأثر بقوله:

«... وفي المحدثين أحمد شوقي غير أني لم تتح لي فرصة الاطلاع على شيء من مسرحياته إلا بعد أن رحلت عن حضرموت، فأقمت مدة في الحجاز فكانت مسرحيات شوقي هي أول ما عرفت من هذا الفن»[1].

ثم يقول: «كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير 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 ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث»[2].

وإذا كنا قد عرفنا باكثير في حضرموت متأثرًا بامرئ القيس والمتنبي ومعجبًا بابن المعتز، فإنا نجده هنا متأثرًا بشوقي، ومعجبًا بكل كتّاب جيل التنوير، وليس تأثره بشوقي قاصرًا على المسرحية الشعرية بل ربما تعداها إلى كل مميز من شعره، وها هو ذا ينظم قصيدة طويلة تبلغ (256) بيتًا على غرار (نهج البردة) سماها (نظام البردة أو ذكرى محمد ﷺ)، وهو في أفكارها ومعانيها يتبع شوقي، ويحاكيه في تضمينها روح العصر ومشاكل المجتمع الإسلامي، ولا ينحو نحو البوصيري. وعلاوة على ذلك فإنّ باكثير في بواكير شبابه كان يرحل إلى البلد الذي ولد فيه وإلى معظم بلدان جنوب شرق آسيا، وقد كتب خلال هذه الرحلات شعرًا جيدًا يصور خواطر الشباب وانطباعاته، كما يعبر عن جوانب فكرية مهمة كان الشاعر يؤمن بها[3].

(1) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ص 6.
(2) المصدر نفسه.
(3) راجع باب الاجتماعيات في ديوان (أزهار الرُّبى في شعر الصبا)، مصدر سابق.

إذن فقد كانت هذه المرحلة عبارة عن تفتح لآفاق فكره، وتوسع لمداركه، حيث أخذ يطلع على الأساليب الحديثة من خلال الكتابات الجديدة المبثوثة في الكتب والمجلات التي كانت تفد من مصر على الحجاز. وكان من أثر ذلك عليه أن بدأ يكتسب المران والخبرة والذوق الأدبي المعاصر، وبدأ يحاول الخروج من دائرة شعر الشعراء القدامى التي حصر نفسه فيها إلى فضاء أوسع، وأفق أرحب، حيث أخذ وهو في الحجاز ينتمي إلى مدرسة الإحياء.

ويبدو لنا بعد الذي تقدم أن هذه المرحلة كانت بمثابة همزة الوصل ما بين التحصيل الثقافي القديم في المرحلة الأولى، والمد الثقافي الحديث في المرحلة الثالثة، فقد غيرت نظرته لمفهوم الشعر وبدلت مقاييسه الفنية لعناصره، وهو ما يؤكده إنتاجه الأدبي في المرحلة الثالثة.

أما المرحلة الثالثة، فقد كانت في مصر:

فإذا كان باكثير في المرحلتين السابقتين قد أسس ثقافته على دعامتين من التراث العربي والديني والتجارب والخبرات، فإن هذه المرحلة تعني التطور والتنوع، وتعني التوسع، بل ربما تعني التحول الكلي، فهي مرحلة الدراسة الجامعية، مرحلة الاطلاع على آداب الغرب وفنونه، مرحلة الاتصال بشكسبير وملتون وإليوت وغيرهم، ومرحلة الاحتكاك بالصراع الفكري الدائر في مصر، والوقوف على أدق أسرار النهضة الأدبية والفكرية، بل هي مرحلة الوعي بالواقع العربي وأبعاده الفكرية والثقافية؛ ومن ثم فهي مرحلة الممارسة الفعلية لفنون الأدب الحديثة والوقوف على مذاهبها واتجاهاتها.

وتبدأ هذه المرحلة بقدوم باكثير إلى مصر (1934م) والتحاقه بالجامعة المصرية، ودراسته للأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب:

«كانت ثقافتي الأولى عربية خالصة وظلت كذلك حتى حضرت إلى مصر فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزي لما بلغني أنه غني بالشعر الرفيع، فقد كانت غايتي آنذاك

أن أصقل موهبة الشعر عندي وأعد نفسي لأكون شاعرًا كبيرًا وعسى أن تفتح لي هذه الدراسة آفاقًا جديدة في الشعر، فالتحقت بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة وما إن سلخت عامًا فيها حتى وجدتني في بلبلة نفسية من حيث مفهوم الأدب كله، فأخذت أعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت عندي من أثر ثقافتي العربية»[1].

هكذا بدا التأثر واضحًا جليًا في تغيير المقاييس الأدبية الفنية عند الشاعر وفي تغيير المفاهيم والنظرات للأدب العربي من جراء هذه الثقافة الإنجليزية.

انجذب باكثير نحو هذا التيار الثقافي بقوة، فأخذ يطّلع على الآداب الغربية بشكل عام وعلى الأدب الإنجليزي بشكل خاص، وأدى ذلك به إلى أن ترجم (روميو وجوليت) و(الليلة الثانية عشرة) لشكسبير شعرًا، وكان معجبًا به كثيرًا:

«وكان يستهويني بوجه أخص شكسبير، ولعل مرجع ذلك بالإضافة إلى مكانته في هذا الفن (المسرح) أنه شاعر وأنا كنت إذ ذاك ما زلت أعتبر الشعر ميداني الأول فلا غرو أن أفتتن بشكسبير»[2].

ولعله مما تقدم يتضح لنا أن الشاعر باكثير بدراسته للأدب الإنجليزي واطلاعه على الآداب الأوربية قد تحول ثقافيًا، ولكنه لم يتحول فكريًا؛ ولهذا لم تطغ الثقافة الغربية على الثقافة العربية عنده، بل ظلت راسخة في فكره تغذي عطاءه الأدبي، وقد رفد كل ذلك الجو الثقافي السائد في مصر آنذاك، فقد كان لاحتكاك الأديب بجهابذة الأدب والفكر في ذلك الوقت أبعد الأثر في تكوينه الثقافي الحديث، حيث انجذب فيما يبدو إلى أصحاب الثقافة الإنجليزية من أمثال شكري والعقاد والمازني وأبي شادي وغيرهم. وعلى ضوء هذا التحصيل الثقافي، فإنا نلاحظ أن باكثير قد انتقل من التقليدية الإحيائية إلى التجديدية، ثم الابتكارية الإبداعية.

(1) فن المسرحية مصدر سابق صفحة 8.
(2) المصدر نفسه والصفحة.

(3)

لذلك كان الشاعر الأديب علي أحمد بكثير أكثر الشعراء تنوعًا وتلونًا في إنتاجه الأدبي، فقد كتب القصيدة التقليدية الاتباعية، وكتب القصيدة الرومانسية والرمزية، كما كتب العمودية والمقطعية، وهو أول من ابتدع شعر التفعيلة أو الشعر المرسل المنطلق في القصيدة العربية، وإلى جانب ذلك كتب الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية، وكتب المسرحية الشعرية والنثرية. وهو في كل إنتاجه يتطور ويتنوع، فهو ليس فنًا واحدًا من الأدب، وإنما هو فنون مختلفة، حيث إنه نهر متدفق من العطاء الأدبي يسقيك من ينابيع الشعر، كما يرويك من عيون النثر، وكل ذلك يفصح عن طاقة فكرية أدبية متنوعة متجددة تبحث في جذور التراث القديم، كما تنظر في عادات المجتمع وطباعه وميوله، فهو دائم البحث والتنقيب عن الجديد. فقد تعرف إلى مسرحيات شوقي الشعرية وهو في الحجاز فكتب على الفور مسرحية شعرية مثلها، هي: (همام أو في عاصمة الأحقاف)، وهبط مصر وهاله الفرق بين ثقافته وشعره وبين ما هو حاصل على الساحة الأدبية، فأخذ يغيّر من طريقة شعره وتحول من التقليد إلى التجديد في الشكل والموضوع، ولاحظ أنه يحتاج إلى ثقافة جديدة تغذي موهبته الشعرية، فبدلًا من أن يدخل الأزهر الذي كان منتهى آماله، وبغية طموحاته، تحول إلى كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية بالجامعة المصرية. وأثناء لقاءاتي في القاهرة بزوج ربيبته، كان يحدثني عن طموحات باكثير الأدبية الابتكارية الجديدة التي تتصل بالتراث الشعبي الحضرمي، وكيف كان ينوي أن يحول ذلك إلى أعمال أدبية عالمية.

إذن فنحن أمام أديب متمكن ثقافيًا، متعدد المواهب والقدرات، فهو دؤوب البحث والتنقيب عن الجديد، ودائم التفاعل مع ثقافته ومع التحولات الأدبية، وأديب بهذه القدرات وهذه الديناميكية، لا بد أن يكون دائم الاستجابة لمعطيات العصر، دائم

التحول والتطور لما تمليه عليه الأحداث والدوافع. ولعلنا ننظر بعد هذا في شعره؛ لنستكشف التغييرات التي حدثت فيه.

وأول ما نقف عنده هو التقليد للشعر القديم، ونحن في ذلك لا نقف عند بدايات الشاعر الشعرية التقليدية، وإنما نعطيك نموذجًا من نهايات النضج الفني للقصيدة التراثية عنده، فقد كتب قصيدة يحيي بها مجلة (النهضة) الحضرمية، وهو في عدن في طريقه إلى الحجاز ثم مصر، حيث نلاحظ أنها كانت تقليدية في بنائها الموضوعي وفي لغتها وأسلوبها مرتبطة بثقافته التراثية وبتحصيله العلمي. والقصيدة تبلغ ثمانية وأربعين بيتًا، وقد بعث بها من عدن إلى صديقه (طه السقاف) عام 1932م عند إنشائه صحيفة (النهضة) الحضرمية في سنغافورة، فهي فخمة الأسلوب، قوية البناء، تحتوي على عدة موضوعات. وحتى تتضح الصورة نجتزئ منها عدة مقاطع للتدليل على ظاهرة التقليد في شعر باكثير. ومطلع القصيدة يمثل الوقوف على الأطلال والشكوى وقد فعل ذلك في ستة عشر بيتًا، حيث يقول:

هل لليالي الماضياتِ معيدُ ... وهل الزّمانُ بمثلهن يجودُ
ما زلتَ تبكي الشجو سالفة المُنى ... حتى بكى لبكائك الجلمودُ
ما أنت والذّكرى الأليمة؟ إنّها ... دمنُ الشّقاءِ فما بهن ترودُ
أتريد بالذّكرى رجوع عهودها ... كذبتك نفسُك ما ظللت تريدُ

ثم ينتقل إلى مدح صديقه فيقول:

أم شاق قلبَك عهدُ ندمانٍ له ... وُدٌ بأعماقِ الفؤادِ أكيدُ
حالت مودّاتُ الرّجالِ ووُدُّهُ ... باقٍ على أنّ المزارَ بعيدُ
ملآن من كرمٍ فأما فعلُه ... فرضىً وأما خُلقُه فحميدُ
نادمتُه والدّهرُ في غفواتِه ... في حضرموتَ وكلُّ يومٍ عيدُ

ويقرّظ المجلة بقوله:

هـذي صحيفتُه تمثّلُ روحَه ... خلل السُّطورِ كأنّه مشهودُ
كنزٌ من الآدابِ أخرجه لنا ... (طه) الأديبُ الأروعُ الصنديدُ
جمع اللآلىءَ فاتّسقنَ قلائدًا ... يحلو بهنّ من البيان الجيدُ
تدع التّعصّبَ جانبًا فتجيئُنا ... بيضاءَ إذ صحفُ التّعصّبِ سودُ

ويعرّج على الخلاف الذي نشب بين الحضارم في إندونيسيا، ويدعوهم إلى نبذه، فيقول[1]:

أبني أبي إنّ الشّقاقَ مذلّةٌ ... والدّينُ نصحٌ والإلهُ شهيدُ
ماذا التّعالي والتّلاحي بينكم ... والحالُ تؤلمُ والعدو يكيدُ
الفخرُ يحمدُ في منازلةِ العدى ... لا حيث يجمعُ موطنٌ وجدودُ
وذروا التقاليدَ العتيقةَ إنّها ... عبءٌ على المُتنوّرين عتيدُ

وفي آخر القصيدة يعود إلى مدح صديقه، وإلى حديث الذكريات معه. وحين ننظر في القصيدة نجدها على طريقة الأعشى أو الأخطل أو أبي تمام يمدح ملكًا أو واليًا أو خليفة أو وزيرًا، ولكنها في ثوب جديد.

أما العمل الثاني الذي يمثل مرحلة الإحياء، فهو مطوّلته (نظام البردة أو ذكرى محمد ﷺ). والقصيدة تبلغ (256) بيتًا اشتكى في أولها، ثم وصف السيارة، ثم تحدث عن حياة الرسول في المدينة، وطريقته في نشر الإسلام، ونسبه، وكيف أرسل، ويصف القرآن بأنه الحجة الباقية إلى يوم الدين، ثم يتحدث عن تشريعات الإسلام، وفي الأخير يتحدث عن واقع المسلمين وما صاروا إليه من ضعف وخلاف، حيث يقول[2]:

يا ربُّ رحماك إنّ الغربَ منتبهٌ ... والشّرقُ مشتغلٌ بالنّومِ والسّأمِ

(1) مجلة النهضة الحضرمية العدد 3و4 السنة الأولى 1351.
(2) نظام البردة ص 14.

والـعُـربُ في غفلةٍ عما يهدّدها ... لم تعتبر بليالي بؤسِها الدُّهمِ
يـا ويحها تتعادى والـعدو على ... أبوابها يرقبُ الأحـداثَ عن كثمِ
والوقتُ أضيقُ والأحداثُ في عجلٍ ... تبني وتـهـدمُ والآفــات كـالـدِّيَـمِ
إنّـي السّعيدُ إذا ما أمّتي سعدت ... حـالًا وفي ذُلّـهـا ذُلّـي ومُهتضمي
إذا أمـلـتُ ففي آمـالـهـا أملي ... وإن ألـمـتُ فـمـن آلامـهـا ألمي

وبنظام البردة التي تمثل قمة النّضج الإحيائي عند الشاعر تنتهي مرحلة التقليد، وتبدأ مرحلة مغايرة أو اتجاه متجدد يحاول الشاعر من خلالها أن يلحق بمدرسة التجديد أو الاتجاه الرومانسي في مصر، الذي كان يتزعمه العقاد والمازني وشكري وأبو شادي؛ لهذا أخذ شعره يتطور في اتجاهين:

1 – موضوعاته ومعانيه

2 – شكله وأدواته التعبيرية

(4)

التطور والتجديد الموضوعي:

قدم الشاعر علي أحمد باكثير إلى مصر في أوائل الثلاثينيات، وهذه الفترة من أخصب فترات النهضة الأدبية الحديثة، سواء أكان ذلك من حيث الإبداع ومحاولات التجديد، أم من حيث الثقافة وحركة النقد اللتين كانتا من أهم عوامل الإبداع والتطور والتجديد في الشعر العربي المعاصر. وكانت مصر في ذلك الوقت تغلي ببركان من الفكر المتحرر، وكان الصراع على أشده بين دعاة التجديد وغلاة التجديد – بعد أن انتهى دور رواد المدرسة الكلاسيكية – بين من يطالبون بالتجديد في موضوعات الشعر العربي وفي مضمون القصيدة مع الوحدة العضوية والمحافظة على الوزن والقافية، وأن تكون القصيدة شعورًا مطبوعًا صادقًا لا تكلف فيه، وبين من ينادون

بإطلاق النفس علي سجيتها، والثائرين على العروض والخليل بن أحمد، وعلى هذه القيود التي تسمى القافية، والمطالبين بأن يقول الشاعر ما شاء على أي شكل ارتضاه، وفي أي قالب ارتآه، وأن المهم هو الوحدة العضوية والمعنوية والصدق الفني والصورة الشعرية، والذين ينعون على هذه القيود – حسب رأيهم – التي تحد من قدرة الشاعر على التعبير وتقيد انطلاقته الشعورية.

هبط الشاعر إلى مصر وقد سبقته آراء في هذا المجال بأكثر من عشر سنوات، فهناك كتاب (الديوان) للعقاد والمازني (1921)، وهناك كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة (1923)، وهناك العديد من المقالات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات لكبار النقاد كالدكتور طه حسين وأحمد حسن الزيات وعبد الرحمن شكري والمازني والعقاد وأبي شادي وغيرهم، وقد أحدثت هذه الآراء هزة عنيفة وانقلابًا شديدًا في مفهوم الشعر بصفة عامة في فكر باكثير، وأحدثت تبلبلًا في نفسه؛ لهذا وجدنا في شعره الذي كتبه في هذه الفترة مذهبين: قديم تقليدي، وكان ينشره في مجلة (الفتح) لمحب الدين الخطيب، ومجلة (الشبان المسلمين)، وشعر متجدد في موضوعه ومعانيه، حيث تبدو عليه طوابع الذاتية، وكان ينشره في مجلتي (الرسالة) للزيات و(أبولو) لأبي شادي، من مثل: (الشاعر وسريره)، (بين الهدى والهوى)، (وحي سمراء)، (وحي الشاطئ)....إلخ.

قدم الشاعر إلى مصر وحركة النقد التي ساعدت في النهوض بالشعر العربي، وأسهمت في بناء الحياة الشعرية الجديدة على أشدها، فالعقاد يدعو في «ديوانه»[1]:

«أنّ الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء لا من يعدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول لك ما هو... وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإنّ الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان

(1) كتاب الديوان للعقاد وصاحبيه ص 45.

المحسوسة بذاتها كما تراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلي نفس.»

أما نعيمة فيقول:

«أما الشاعر الذي يسقي قلمه من قلب طافح وروح هائجة فربما لا نفهمه اليوم ولا نهتم به، لكن لا بد أن نفيق غدًا وندرك هفوتنا لأن الجمال كالشمس لا يختفي.. هذا ما جرى لشكسبير وكثيرين سواه من كبار الشعراء والكتاب. لكن شكسبير لم يمت ولن يموت. أما ألوف (النظّامين) الذين حازوا شهرة وقتية عن غير استحقاق فلا نسمع بهم ولا نذكرهم»[1].

وبالإضافة إلى ذلك، فقد اطلع باكثير على أشعار كثيرة تنشرها الصحف في تلك الحقبة الزمنية فيها لغة جديدة، وفيها أخيلة مبتكرة، ومشاعر جياشة، وجد ذلك عند الشّابي، ووجد عند الهمشري وعبد الرحمن شكري، كما وجد عند شعراء المهجر الأمريكي.

لقد وجدت هذه الآراء استجابة في وعي باكثير الشعري فأخذ يوازن بين شعره الذي قاله قبل قدومه إلى مصر، وبين هذه المقاييس الجديدة التي يقرأها في الشعر الحديث؛ ولهذا بدأت تتشكل لديه رؤية جديدة لمفهوم الشعر.

ونتيجة لذلك فقد أخذ شعر باكثير يتجدد في معانيه وموضوعاته، حيث لم نعد نتبين ذلك الخطاب التقليدي المتأصل في القدم، وإنما نجد خطابًا عصريًا يحمل بين ثناياه أطياف العصر الحديث وليس روحه. فباكثير لا زال مشدودًا بخيط متين من ثقافته التراثية، ولعله لم يتخلص من ذلك، إلا بعد أن انقطع عن كتابة الشعر مدة من الزمن – كما يقول –. وعلى الرغم من تراثية لغة بعض القصائد إلا أن القصيدة في هذه الفترة كانت تتحقق فيها الوحدة الموضوعية على الأقل، فهي تحمل هموم الشاعر

(1) كتاب الغربال لميخائيل نعيمة ص87.

وآماله، وأحلامه، ومأساته القديمة، حيث نلحظ فيها إحساسه بالوحدة، فقد سجّل ذلك في قصيدة (الشاعر وسريره)[1]، كما نلحظ إحساسه بالغربة في قصيدته (الرفيق المضاع)[2] التي تمثل معاناته وحساسيته الذاتية، في وحدتها الموضوعية والنّفسية، وفي ترابط معانيها والتحام أجزائها. وقد اتسم شعره الذي كان ينشره في الصحف والمجلات لهذه المدة بعفوية الأفكار، ووضوح المعاني، مع جودة التعبير.

وتهب نسائم الثقافة الغربية على الشاعر بعد أن التحق بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بالجامعة المصرية، حيث توقف عن كتابة الشعر بضع سنوات يراجع فيها مقاييسه، وينظر إلى الهوة التي تفصل بين شعره وبين الشعر في اللغة الإنجليزية التي يدرسها، ثم يعود، ولكن لا إلى الشعر الغنائي الذاتي، وإنما إلى الشعر الموضوعي، فيترجم مسرحية (روميو وجوليت) بالشعر المرسل، ثم يكتب مسرحية (أخناتون ونفرتيتي)، وهي من أروع ما كتب في هذا الموضوع، حيث تمثل الترابط العضوي والمعنوي.

فهي ليست مجرد مقطوعات شعرية جزلة الأسلوب، كما حدث ذلك في مسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف)، وإنما ملحمة شعرية منسقة الأجزاء، متلاحمة البناء، قوية الأسلوب، عذبة اللغة، ولنستمع إلى هذه الجملة الشعرية على النظام الشعري الجديد الذي استحدثه باكثير[3]:

طالما كانت تستيقظُ في الأسحارِ فتكتم أنفاسَها
وتقبّل ما بين عينيّ في رفقٍ حتى لا توقظني
وأسارقُها الطّرف حينًا فحينًا فألمحُ في
شفتيها ارتعاش الصّبي قد اختلس الحلوى

(1) مجلة الرسالة للزيات العدد 167.
(2) مجلة أبولو عدد يونية 1934.
(3) أخناتون ونفرتيتي ص44،45.

من مخدع جدّته الشّمطاءَ وفي عينيها
اغتباط الطّفلِ تملّأ من ثدي أمه
ثم يغزو التثاؤبُ فاها الجميلْ
ويلوذ النّعاسُ بأهدابها فتميلْ
إلى جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينةٍ وغرارة.

وفي هذه المسرحية نجد أن الشاعر باكثير قد انتقل من التجديد إلى الإبداع والابتكار؛ بما أحدثه من نظام جديد في الشعر العربي، فيه مرونة على استيعاب المعاني، وفيه بناء معماري حديث يسمح للتتبع في انسيابية رائعة؛ ولعل ما يجعلنا نذهب هذا المذهب، ونعلل هذا التعليل: أن كل شيء في مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) يوحي إليك بالابتكار من اختيار الموضوع التاريخي الذي يبحث في أعماق العقائد؛ ليبرز فكرة التوحيد التي تربط بين كثير من الجماعات الإنسانية، إلى موسيقاها وترابط معانيها؛ وكأني بباكثير يردّ بذلك على من كانوا يدعون إلى فرعنة مصر في ذلك الوقت، ويقول لهم: إن مصر في عهد الفراعنة لم تكن بعيدة عن دائرة التوحيد، وقد صدّر المسرحية بآية قرآنية تقول: ﴿وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلاً لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾ لتؤكد هذا المعنى. ومما يوحي بالعبقرية الباكثيرية هو تقسيم العمل إلى فصول تحمل عناوين دقيقة الفحوى صائبة المغزى.

(5)

وفي الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ينشغل باكثير بالتدريس وبالكتابة النثرية المسرحية، حيث كان فارس المسرح المصري الأول في تلك الحقبة الزمنية[1].

(1) باكثير شاعرًا غنائيًا ص 13.

ولكنه لم يترك الشعر نهائيًا، أو قل لم يتركه الشعر، فقد كان من وقت لآخر يصدح بما تمليه عليه الأحداث الوطنية، والمواقف القومية، والتجارب الإنسانية، فقد تحولت عنده القصيدة في الخمسينيات إلى الاتجاه القومي، حيث كانت تحمل هموم العالم العربي وقضاياه؛ وذلك بفعل نمو الشعور القومي، والدعوة إلى القومية العربية، والوحدة العربية في كل من مصر والشام، بعد أن جدّت أحداث ومناخات جديدة كالثورة المصرية (1952)، وحرب(1956)، والوحدة بين مصر وسورية (1958)، والبحث عن حل لقضية فلسطين. وقد انساق باكثير وراء هذه الدعوات، فكتب قصائد في مناسبات عدة، وكانت موضوعات هذه القصائد وأسلوبها يميل إلى الحدّة في التعبير، والإثارة ويصل إلى التحريض أحيانًا من شدة الانفعال، حتى إنّا لنجد بعضها يخرج عن حدود العقلانية المتزنة أحيانًا، فقد كان الشاعر مشحونًا بكل تلك الأحداث والمواقف وبالأخص قضية فلسطين؛ لهذا وجدنا عنده بعض هذه الانفعالات في قصيدته (على لسان البارودي)[1] و(العضو الذي فسد)[2] وفي بعض مراثيه لبعض المناضلين؛ ولعل من هذا القبيل قوله في قصيدة (بني العرب)[3]:

يا بني العُربِ يا بني العُربِ لا أسمعُ غير الصّدى إليّ يعودُ
أين أنتم لا درَّ درُّ أبيـــكم؟ أقصورٌ تضمُّكم أم لحــودُ؟
عربٌ أنتم؟ كذبتُم كذبتُــم إنّـما أنـتُـمُ يـهـودٌ يـهـودُ

لقد تغيّرت القصيدة، فعلًا، لدى باكثير في مضمونها، وتبدّلت الرؤية الشعرية عنده في مفهومها، حيث لم نعد نقرأ تلك المشاعر المزيفة في مدح بعض الحكام أو الزعماء، وإنما نقرأ شعرًا صافيًا نقيًا خاليًا من كل زيف أو اتباعية، فيه مشاعر الشاعر وأحاسيسه الصادقة نحو القضايا المهمة والأحداث الجسام. لقد اختفى ذلك الصوت

(1) المصدر نفسه ص 23.
(2) شعراء اليمن المعاصرون لهلال ناجي ص248.
(3) المصدر نفسه ص237.

الذي يتردد كصدى لما قاله الشعراء القدامى من امرئ القيس إلى أحمد شوقي، اختفى بموضوعاته ومعانيه وطريقة إنتاجه، واختفى بلغته وأساليبه، وظهر لحن جديد يواكب أحداث العصر ومعطياته، ويمثل ذات الأديب ورؤيته الفكرية.

وفي الستينيات يتعرض باكثير لنوع من الإهمال والمحاربة[1] ويحس بالغبن، ولعله أصيب بالإحباط، فينحسر المد الثوري من ذهنه وتختفي تلك الانفعالات من شعره، فقد أحس بضياع الآمال واحتراق الأحلام، عندما أخذت الشللية تأكل الثورة، وتسيطر على الأجواء الثقافية والفكرية، فأخذ يميل إلى الفتور وإلى الهدوء في حياته – فيما نظن –، وجراء ذلك مالت القصيدة عنده وخصوصًا في أخريات حياته إلى نغمة اليأس، وإلى التحسّر على الماضي، وإلى التفلسف في بعض الأحيان، وهو في كل ذلك يحقق الوحدة الموضوعية والفنية في شعره، حيث نجد ذلك في قصيدة قصة (صفي وليليان)[2]، كما نجده في قصيدة (قصة إنسانية)[3]، كما نجده في قصيدة الربيع[4].:

قالوا: الرّبيعُ فقلت: أوّاهُ أين الصّبا مني ليلقاهُ
أين الصّبا مني ليهرع في شوقٍ إليه للثمِ يمناهُ
جفّت ينابيعُ الصّبابة من قلبي فأضحى جامدًا صلدا
أتراه إن مسّت حواشيَه كفُّ الرّبيعِ يلين أو يندى؟

فقد بدت على الشعر عنده مظاهر الجدّة سواء أكان في اللغة أو في المعاني، وذلك ما يدعونا إلى القول إن تأثير الثقافات الفعلي لم يظهر على شعره إلا في الخمسينيات والستينيات سواء أكان ذلك من تأثير الثقافة العربية الجديدة أو من الثقافة الغربية..

(1) باكثير شاعرًا غنائيًا مصدر سابق ص47.
(2) شعراء اليمن المعاصرون مصدر سابق ص238.
(3) باكثير شاعرًا غنائيًا مصدر سابق ص59.
(4) شعراء اليمن المعاصرون مصدر سابق ص249.

وبحكم هذا التأثير الذي بدأ متأخرًا وجدنا له بعض الروائع الشّعرية التي تنم عن حسٍّ جديد وذوقٍ رفيعٍ ونفسٍ شعري متميز لم نكن نعثر عليه في أشعاره السابقة.

ولو ذهبنا نستكشف هذا التصور لوجدنا كل هذه العناصر: الحس الجديد، الذوق الرفيع، النفس المميز، الوحدة الموضوعية، والوحدة الفنية في القصيدة آنفة الذكر؛ وذلك أن كل كلمة في هذا المقطع تكشف عن شاعرية باكثير المدفونة تحت ركام من المسرحيات والقصص والروايات. واستمع معي إلى كلمة (قالوا) التي تشعرك أنه يعيش في نسيان أو أنه لا يقرّهم على ذلك، ثم لاحظ (الربيع) التي تعني في نظره التحسّر على الشّباب، ثم كلمة (أواه) التي تظهر التوجع والجزع، ثم الاستفهام (أين الصّبا مني ليلقاه؟) الذي يدلّ على اليأس والاستبعاد...إلخ، وكل هذا إحساس جديد ومذهب مغاير لم نكن نعرفه عند الشاعر. والعجيب في أمر شاعرية باكثير، أن كثيرًا من الشعراء ينضب معينهم الشعري، حين تتقدم بهم السن، وكان باكثير على العكس من ذلك، ففي أخريات سني حياته أخذت شاعريته في العطاء؛ ولعل العلّة في ذلك أن مخزون الشاعر من المشاعر والذكريات لم يستخدم بعد، بل ظل مخزونًا في داخله؛ وذلك بسبب انشغاله بفنون أخرى كالمسرح والرواية والتمثيلية، فلما تخلص من كل ذلك بعد أن تبين له إبعاده عن دوره في هذه الفنون، عاد ينفض الغبار عن قيثارته، ويحرك أوتارها بألحان شجية، تتجلى فيها الذكريات، والتّحسر، والتخيل، واستحضار الماضي.

وخلاصة القول في التطوير والتجديد الموضوعي في القصيدة عند الشاعر باكثير، هي أنها تلونت موضوعاتها، وتجددت معانيها، وتحققت فيها الوحدة الموضوعية والفنية؛ وذلك بفضل المد الثقافي الغزير التنوع، وبفضل قدرات الشاعر وآلياته الفنية، وكانت أكثر تطورًا وتنوعًا في السنوات الأخيرة من عمر الشاعر؛ ومع كل هذا يبقى الحكم على شعر باكثير ضربًا من الاجتهاد، ولن يستطيع أي باحث القطع برأي واضح ودقيق في شعره ومراحل تطوره، إلا حين يظهر ديوان باكثير مرتبًا ومؤرخة قصائده.

(6)

التطور والتجديد في الشكل:

رأينا في ما سلف كيف كان باكثير يتطور ويجدد في موضوعات شعره ومعانيه، وكيف تحوّلت القصيدة عنده من الغيرية إلى الذاتية، حتى تبدو مواكبة لعصره وثقافته، ولحياته الاجتماعية والسياسية.

ونحن هنا ننظر بعد ذلك إلى ما أصاب القصيدة عند الشاعر من تطور وتجديد في الشّكل وإلى ما أحدثه من تغييرات، منها ما يخص شعره ولا يتعداه إلى غيره، ومنها ما كانت له آثاره على الشعر العربي بصفة عامة..

وبادئ ذي بدء نقرر أن ثقافة الشاعر بنيت على منبعين:

الأول: الأدب العربي القديم شعره ونثره وكل ملحقاته...

الثاني: التراث الديني بكل عناصره وتفاصيله..

وكان للتكثيف التحصيلي آثاره في تعميق المعاني في ذاكرة الشاعر كما كان له آثاره في تكوين معجمه اللغوي في ذهنه، الذي ظل يحمله ربما إلى أخريات حياته، فقد كان لحفظ الحواشي والمتون أثرٌ مدمرٌ على الجانب الفكري، فالذي يحفظ قلّما تجد عنده خيالًا قويًا، وقد تنبّه باكثير إلى ذلك، ونبه عليه في مسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف) كما مر معنا.

ولهذا ظلّ باكثير وفيًّا لهذه الثقافة على الرّغم من دراسته للأدب الإنجليزي، وكان هناك صراع يحتدم في داخله بين ما يطمح إليه من تجديد، وبين وفائه لمقومات دينه ومكتسبات أمته التراثية، وأساس هذا الصراع في تقديرنا هو التشبع الثقافي والمخزون

التراثي الهائل الذي سيطر على أسلوبه. استمع إليه يقول على لسان الحاضنة في مسرحية (روميو وجوليت)[1]:

أذكـــر الـيـــوم الـــذي مَـــــررتُ طُـبـيَـيّ
فيه بالشَّيبةِ كـي يـعـافَـهُ الـطّـفـلُ الـرّضـيـع.

و(الطُّبْيُ: حَلمة الضّرع لأنثى الحيوان، والشَّيبةُ: نبات مُرّ الطّعم)، فهل يقبل من شاعر في عصر النهضة هذه اللغة، وفي عمل درامي بطرح جديد ورؤية جديدة اللهم إلا إذا أراد أن يحاكي شكسبير في لغته؟. إنّ حفظ المتون والشّروح قد أعاق أسلوب باكثير عن التطور الشعري الذي يطمح إليه، والذي كنا ننتظره منه نحن كمحبين له، حيث جعله في معظم شعره يلوذ بالمعجم اللغوي للشعر العربي القديم، وهي مسألة من أعوص المشاكل التي تصادف الدارس والباحث في شعر هذا الشاعر، حيث يصعب تخليصه أو تحديد رأي جازم فيه.

ومن هنا نلاحظ على معظم شعر باكثير قوة اللغة، وجزالة الأسلوب، ومتانة السّبك؛ ولعل القارئ لشعر باكثير الذي نشره بعد نزوله إلى مصر للدراسة يلمس مدى كثافة هذا المعجم الديني والشّعري القديم، من أمثال قوله في قصيدة (وحي سمراء)[2]:

هـمـا اتـــخـــذاه مـحـرابًـا لـتـسـبـيـحٍ وإخـــبـــاتِ
كـصـوفـيّـيْـنِ في الـمـحـرابِ لـــجّـــا في الـــمُـــنـــاجـــاةِ

أو قوله في قصيدة (الأمس واليوم)[3]:

أنـتِ دنياي وديني ومعادي وضلالي وهُـداي
فـإذا نـحـن اعتنقنا فـمُـصـلٍّ ضـمّ لله اليدين

(1) روميو وجولييت ص33.
(2) مجلة أبولو عدد يونية 1934.
(3) المصدر نفسه عدد يونية 1934.

أما قصيدة (بين الهدى والهوى)[1] فهي مزيجٌ من الألفاظ الصّوفية والألفاظ الشعرية المعجمية التي تحس من خلالها بعمق هذه الثقافة التراثية.

وقد ظلّ هذا التّيار اللغوي ماثلًا في معظم شعر باكثير، وظلّ غبار الماضي الثقافي يلقي بظلاله على شعره، فمن العسير أن تجد قصيدة تخلو منه وخصوصًا في الفترة الأولى من حياته في مصر.

حيث نجد من مثل هذه الألفاظ: (كرعت) (موقوذا) (مُتنزِّيات) (العُرام) إلى آخر ما هنالك من لغة معيارية أقرب إلى التقريرية، والشعر يحتاج إلى لغة استعارية إيحائية. ولو أجرينا مقارنة بين باكثير وشاعر كان معاصرًا له نهل من نفس المنابع الثقافية، هو أبو القاسم الشّابي، لوجدنا الفرق شاسعًا بين الشّاعرين في المعجم اللغوي، فبينما كان باكثير مغموسًا في لغة التراث، كان الشّابي يطفو بأدواته التعبيرية، ويستعمل لغة استعارية إيحائية شاعرة، هي التي خلدته كشاعر مجيد.

وجانب آخر من شعر باكثير يبدو للدّارس له، وهو هذه الخلفية التراثية الهائلة من التشبع بالأساليب العربية القديمة، والتعمق في أدق خصائصها، ولعل من ذلك ما يسمى براعة الاستهلال، والتصريع، وما شابه ذلك من أنواع البديع مما يقوم على قرع الأسماع لا على التخيل والخيال، فهو يقول في مطلع قصيدة يرثي بها المناضل صلاح الدين الصباغ[2]:

فيمَ احتشادُكُمُ هذا لتأبيني أنتُم أحقُّ بتأبينِ الورى دوني

ويقول محييًّا المجاهد الجزائري الفضيل الورتلاني[3]:

أفضيلُ هذى مصرُ تحتفلُ بلقاك فانعم أيُّها البطلُ

(1) الرسالة العدد 18 السنة الثالثة.

(2) شعراء اليمن المعاصرون مصدر سابق ص235.

(3) المصدر نفسه ص224.

ويصرّع، ويطابق بقوله:

غـادرتَـهـا والـظُّـلـمُ مكتهِلٌ وقـدِمـتَـهـا والـعـدلُ مقتبلُ

وأصداء الثقافة القديمة لا زال يتردّد في لغته وصوره حتى في شعر الغزل فنجده – مثلًا – يقول[1]:

لـو شـفّ عنـكِ رداءُ جسـمِكِ مـرةً لـشـفـيـتِـه مـن غُـلّـةٍ وأوامِ

فهو يجانس، ويستعمل أسلوب الاستخدام، كما هو معروف عند البلاغيين في قوله: (لشفيته من غلة وأوام).

وكما استعمل الاستخدام، استعمل ما يعرف بالرّجوع أيضًا في قوله[2]:

وإذا صُليتُ لظىً ولا أُصليتُها هـدأت بها النّيـرانُ وهـي تصولُ

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّه يستعمل بعض التشبيهات العقيمة الجافة التي تدل على عمق الثقافة المنطقية من مثل قوله[3]:

فكأنّمـا سِـرُّ الطبيعـةِ مُشـكلٌ وكـأنّـه التّـفـسـيـرُ والتّـعـلـيـلُ

وظاهرة التضمين من أبرز مظاهر الثقافة الدينية العميقة في قاموس باكثير اللغوي، ولعل من شواهد ذلك قوله[4]:

أُقـسِـمُ بالنّجمِ إذا النّـجـمُ هوى مـا ضـلّ مـن ألـهـمَـهـا ومـا غـوى
لـقـد رأى مـن ربّـــهِ بـرهـانَـه إذ أرسلَ الصّيحةَ في جوفِ الدُّجى
في فـتـيـةٍ قـد آمـنـوا بـربِّـهـم فـزادهـم بـحـقٍّ شـعـبِـهـم هُـدى

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدّارس لشعر باكثير في المدة الزمنية منذ قدومه إلى مصر عام 1934 إلى وفاته 1969 يلحظ تغييرًا واضحًا في أسلوب القصيدة الغنائية

(1) مجله أبولو عدد مايو 1934.
(2) المصدر نفسه عدد يونية 1934.
(3) المصدر نفسه والعدد.
(4) باكثير شاعرًا غنائيًا مصدر سابق ص38.

عند الشاعر، حيث بدأت التشبيهات والاستعارات واللغة تتغير، فلم نعد نسمع الألفاظ الغريبة والأساليب المجلجلة، إلا نادرًا، ونلحظ التخلص من اللغة القديمة كلما تقدم العمر بالشاعر؛ والعلة في ذلك هو هذا المد الثقافي المتنوع، والاحتكاك الحضاري والبيئي الذي أضفى بعدًا جديدًا على حسه فولّد لديه ذوقًا جديدًا وضعه في قوالب جديدة وأسلوب وصور جديدة.

على أن ذلك يقتضينا أن نشير إلى أمرين مهمين:

أولهما: أن الشاعر باكثير منذ نزوله إلى مصر كانت له لمحات فنية تدل على إحساس «بجواهر الأشياء لا بأشكالها» كما يرى العقاد، حيث نلحظ جمالًا في لغته الشعرية، وشعورًا في صوره، ورقة في أسلوبه، وإيقاعًا في موسيقاه، ولكنّها لمحات تظهر وتختفي، وليست اتجاهًا عامًا بحيث يكون مدرسة أو انتماء إلى مدرسة. نجد ذلك في (الرقصة المقدسة)، ونجد ذلك في (وحي سمراء)، وفي أبيات منثورة في بعض قصائد من مثل (الرّبيع الناطق).

حيث نجده يقول في (الرقصة المقدسة)[1]:

لستُ أدعوكَ إلى رقصتِنا ... نحن لا ندعو إليها الضّعفاءْ
أنتَ لا تذكر من قصّتِنا ... يوم كنّا نملأ الدُّنيا ضياءْ
كيف أدعوكَ إلى رقصتِنا ... رقصةَ الأبطالِ للثأرِ المُقدّسْ
والذي يعنيكَ من قِصّتِنا ... هو أن نلعقَ بلوانا ونيأسْ

فإنا نجد في هذه القصيدة سهولة اللغة، ورصانة الأسلوب، وترابط المعاني، ووحدة الموضوع، وخفة الإيقاع.

(1) المصدر نفسه ص24.

كما نجده يقول في (وحي سمراء)[1]:

وفي ثـــغـــرِكِ يـــا سـمـرا ءُ أصـــنـــافُ الـــحـــلاواتِ
يـعُـبُّ الـقـلـبُ مـن سَلسا لِـــه بـــالـــوهـــمِ كـــاســـاتِ
كـــأحـــلامِ عـــذارى الـنِّـيـ ـلِ فـي رَوحِ الـعـشّـيـاتِ

فنجد القصيدة مخضوبة بطراوة العاطفة، وليونة التعبير، ورهافة اللغة، وحلاوة النغم.

ثانيهما: أن باكثير في أخريات حياته عاد إلى الشعر، وكان يجلس في شرفة منزله المطلة على النيل بمَنيل الرّوضة، يكتب بعض القصائد الذاتية، وقد حدّثني زوج ربيبته بذلك بل شرح لي كيف يلهم، وكيف يكتب هذه القصائد. وهذه القصائد ربما لم تنشر بعد، ولا أدري ما مصيرها، بل كان يعرف فحوى هذه القصائد ومن حديثه عنها كان يوحي إلي بأنّها نمط جديد من الشعر، ولعل من هذه القصائد النص الآتي[2]:

عـشـقـتُ خـيـالَـكِ يـا نـاديـة وهِـمـتُ بـصـوتـك يـا شـاديـة
هـمـا كـلُّ مـا ظـفـرت مُهجتي بـه مـنـكِ وهـي بـه راضـيـة
خـيـالٌ مـن الـنّـورِ ألّـفـتُـه سـوى الشّعر فهو من الدّاجية
وفـصّـلـتُـه قـطـعـةً قـطـعـةً كـمـا أشـتـهـيـه مـن الـواعـيـة
وصـوتٌ يـحـنُّ فـؤادي إليـه حـنـيـنَ الـمـريـضِ إلـى الـعـافـيـة
إذا انـسـاب في مسمعي رفرفت لـتـنـدى بـه كـبـدي الـصّـاديـة
ومـأسـاةُ حُـبّـي أنّـا الـتـقـيـنـا عـلـى الـسّـفـحِ مـن رَبـوةٍ عالية
شـبـابُـكِ يـدعـوكِ نحو الصّعودِ وعـمـريَ يـمـضي إلـى الـهـاويـة

فأنت تحس في هذا النص بسهولة اللغة، وجمال التعبير، وفيض المشاعر وصدقها، وروعة النغم الموسيقي.

(1) مجلة أبولو عدد يونية 1934.
(2) باكثير شاعرًا غنائيًا ص18.

والصورة الشعرية في تقديري أخذت نصيبها من التطوير والتجديد في شعر الشاعر باكثير، إذ إنّها هي الشعر، فقد عرفها القدماء من الشعراء، فهذا حسّان بن ثابت ﷺ، يأتيه ابنه عبد الرحمن يبكي، وهو غلام، فيسأله عما يبكيه، فيقول: «قرصني طائر كأنه مُلتَفٌّ في بُردَي حِبَرَة»، فيصيح حسّان: «قال ابني الشّعرَ وربِّ الكعبة»، كما تنبّه لها النقاد القدامى من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني حتى أصبحت قضية اللفظ والمعنى من أشهر القضايا جدلية في النقد القديم. والصورة تتحقق إما عن طريق التركيب اللغوي كالتشبيه والاستعارة وغير ذلك، وإما عن طريق النظم والتعبير الوصفي اللغوي. وقد توصل باكثير إلى كل ذلك، وحقّقه في شعره. ومن صوره المتصلة بالموروث الثقافي قوله في (نظام البردة) يصف السيارة[1]:

فاجمع متاعَك واركب ظهرَ سابحةٍ ... هَـولٍ تسيرُ بـلا رَحـلٍ ولا لُجُمِ
تـجري فتبصرُ بـالأشيـاء مـدبرةً ... كـأنّ مُـنـهـزمًـا في إثـر مُـنـهـزمِ
كأنّما امتلأت بالغيظِ فانطلقت ... تنفُّسًا عـن شُـواظٍ منه مُحتـدِمِ

ولعل من صوره البديعة الطافحة بالأحاسيس والمشاعر الصادقة حين يصور وحدته، وما يعاني من آلام الوحدة والغربة، وذلك بعيد نزوله مصر في قصيدة (الشاعر وسريره)، قوله[2]:

في غـرفـةٍ واجـمـةٍ قـفـرةٍ ... لـيـست بـهـا بـارقـةٌ لـلـمُنى
هـادئـةٍ لا عـن طـمـأنـيـنـةٍ ... سـاكـنـةٍ مـثـل سـكـونِ الـفـنا
الـنُّـورُ في أرجـائِـهـا حـائـرٌ ... يصيحُ من يـأسٍ: أقبري هنا؟
ولا جـوابَ غـير هـمـسٍ بها: ... ويبَكَ يا ابن الشّمسِ أين السّنا؟
لا ذنـبَ لـلـنُّـورِ ولا غـيـرِه ... في غـرفـةٍ خـالـيـةٍ مـن (أنـا)

(1) نظام البردة مصدر سابق ص4.
(2) مجلة الرسالة العدد 17.

أما صوره التعبيرية الوصفية الجميلة، فقد كان أهم مجالها الشعر الموضوعي، حيث كان يرسم صورًا بديعة لشخصياته وتصرفاتهم في مسرحيتي (روميو وجوليت) و(أخناتون ونفرتيتي)[1].

ويبدو أنه في أخريات حياته زادت عنده الحساسية نحو الأشياء والنّاس من حوله، وأفرط في ذلك حتى بدا التخيّل عنده شبيهًا بالواقع، وهذه صورة يتحدث فيها عن مرض فتاة صغيرة مسيحية كانت جارة له[2]:

يـا بـأبـي ذاك الـمـلاكُ الـذي ... أخـبـرني عـن حـالِـهِ الـمُـخـبـرُ
لـم تـــرهُ عـيـنـي ولـكـنّـمـا ... كـــأنّ قـلـبـي نـحـوه يـنـظـرُ
أبـصـــرَه مـكـتـئـبًـا واجـمًـا ... يـقـطـرُ مـن عـيـنـيـه مـا يـقـطـرُ
يـنـتـثـرُ الـــدّمـــعُ عـلـى خـدِّه ... كـالـطَـلِّ فـوق الـــوردِ إذ ينثرُ

وقضية الشّكل المرتبط بموسيقى الشعر العربي من أهم القضايا التي اهتم بها باكثير، وتوصل من خلال التفكير فيها إلى كسر نمط البيت ذي الشطرين في الموروث الشعري العربي، فيما عرف بعد ذلك بشعر التفعيلة، أو الشعر المرسل، أو الشعر الحر. وقبل أن نخوض في هذه القضية، ينبغي أن نعرف كيف كان الوعي الموسيقي عند الشاعر.

وفيما تصفحت من شعره القديم، وما نقلته أو عثرت عليه، لم أجد تنوعًا في موسيقى الشعر عند باكثير، فجميع قصائده ومقطوعاته تسير على بحر واحد وقافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها، وباكثير في هذه الفترة كان يسح بالشعر سحًا، ويبدو لي أنه يكاد يجيب عن كل شيء شعرًا، حيث نجد له أشعارًا في المدح والرثاء وفي القدوم والوداع وفي العتاب والاعتذار والإخوانيات والخواطر...إلخ. وما ذلك إلا لتشبّعه بالثقافة العربية وبالشعر العربي القديم، حيث تمكن من امتلاك ناصية موسيقى الشعر،

(1) روميو وجولييت وإخناتون ونفرتيتي مصدر سابق.
(2) باكثير شاعرًا غنائيًا مصدر سابق ص17.

ومن المعجم الشعري القديم، فأصبح بناء القصيدة عنده سهلًا، فالألفاظ مكررة والمعاني متكررة.

ولكن باكثير بعد نزوله مصر، أصيب بصدمة صغرى قبل أن يصاب بالصدمة الكبرى[1]. ومن آثار الصدمة الصغرى، أنه أخذ ينوّع في موسيقاه الشعرية، ويطوّر في لغته، فبدأ يصنع قصائد على نظام الشعر الدوري، بيتين بيتين، كما أخذ يصنع قصائد على شكل مقطعي تلمح فيها الوعي الموسيقي والرؤية الفنية، ولعل النماذج التالية تكشف لنا عنها، وتعطينا تصورًا لما أصاب أدوات باكثير الموسيقية من تطور وتجديد.

ومن أول هذه القصائد قصيدة (كلنا عرب)، التي نشرها في مجلة (الفتح) العدد [433] عند سماعه إلغاء تأشيرة الدخول وقيود الجوازات بين المملكة العربية السعودية ومملكة العراق.

والقصيدة تبلغ ستة وأربعين بيتًا، بناها على نظام الشعر الدوري في مقاطع، وكان أحيانًا يزاوج وينوّع في القوافي، وهي قصيدة ذات إيقاع عجيب، وربما استمد باكثير إيقاعها من أراجيز البدو حين يرحلون على الإبل، وقد بناها على مخلّع بحر المتدارك، ومع أن هذا البحر قليل الدوران في الشعر العربي القديم، ولم يأت في شعرهم مجزوءًا، إلا أنه على ما يبدو كان هذا البحر أثيرًا عنده حيث خلّعه ثم استعمله بعد ذلك في بناء قصيدة التفعيلة من نظام الشعر الحر، ومنها هذا المقطع[2]:

فـأجـاب الـدّمُ ثـائـرًا مُـحـنـقـا
مُـغـضـبًـا يـكـظـمُ نـفـسًـا مُـحـرقـا:
مـا شـكـكـتَ بِـه أيُّـهـذا الـغـبـي
قـد أحـسّ بِـه دمُـك الـيـعـرُبـي

(1) الصدمة الصغرى اطلاعه على الأدب الحديث والكبرى دراسته للأدب الإنجليزي.
(2) مجلة الفتح العدد 433.

أعـجـيـبٌ أخٌ ضـمّ عـطـفًـا أخـاه
كـبُـرت جُـمـلـةً حـمـلـتـهـا الـشّـفـاه
أولـيـس الـعـجـبْ طـامـعٌ في أخـيـه
مـسـتـعـيـنٌ عـلـى أهـلِـه صـائـديـه
مـا لـهـذى الـحـدودْ ارفـعـوهـا ارفـعـوا
ويـلَـهُـم قـطّـعـو نـا لـكـي يـبـلـعـوا

أما القصيدة التالية، فهي (أغنية النيل)، وقد نشرها في مجلة (الرسالة) العدد [57] سنة 1934، ويبدو أنها متزامنة مع القصيدة السابقة، وقد بناها على نفس النمط، بيتين بيتين، وزاوج بين قوافيها مما أعطاها إيقاعًا موسيقيًا رائعًا، وقد بناها على مخلّع بحر البسيط، حيث يقول[1]:

والـزّورقُ الـنّـاعـسْ يـغـفـو عـلـى الـمـاءِ
كـالـبـائـسِ الـيـائـسْ في وسـطِ نـعـمـاءِ
يـرتّـلُ الـشّـعـرا مـجـدافُـه الـلاغـبْ
يـشـيّـع الـعُـمـرا ويـنـدبُ الـصّـاحـبْ
يـجـري فـيـرعـاهُ في ألـمٍ بـالـي
يـهـيـجُ مـسـراهُ ذكـرى الهوى الخالي
غـنّـى بـه الـمـلّاحْ أغـنـيـةَ الـحُـبِّ
يـكـرّرُ الـتِـصـداحْ بـالـنـغـمِ الـعـذبِ
يـمـدُّهـا: يـا لـيـلْ يـا لـيـلُ يـا عـيـنـي
مـنـاديًـا بـالـويـلْ مـن ألـمِ الـبـيـنِ

(1) مجلة الرسالة العدد 57.

وتمضي القصيدتان على هذا المنوال في تنوع موسيقي عجيب، ولغة عذبة رقراقة، وتعابير لطيفة، وهو في ذلك يلجأ إلى تقييد بعض القوافي الداخلية في المزدوج ليحصل التنوع الموسيقي.

وفي مجلة (أبولو) نجد له قصيدتين هما: (وحي الشاطئ)، سبتمبر 1934، و(الأمس واليوم)، ديسمبر 1934، أقامهما على النظام الدوري، والتنويع في القافية، مما أضفى بعدًا نغميًا على موسيقاهما، وظلالًا على صورهما.

ويبدو أن باكثير في هذه الفترة كان مدفوعًا في تطوير موسيقى شعره، وكان يجرّب، ويبحث عن كل جديد، فكتب ثلاث قصائد في مجلة (الفتح) على نظام الشعر المقطعي الرباعي [العدد 478 السنة العاشرة بعنوان: شهر الصيام] و[العدد 505 السنة 11 بعنوان: فلسطين المجاهدة] و[العدد 514 السنة 11 بعنوان: تحية الدكتور سوتومو].

وفي كل هذه القصائد التزم النظام المقطعي مع تغيير القافية في كل مقطع.

وقد استعمل النظام المقطعي الخماسي في مجلة الرسالة الأعداد (167 و170 و175 من السنة الرابعة) في قصيدة بعنوان: (الشاعر وسريره)، فقد نشرت المجلة هذه القصيدة الطويلة على ثلاث حلقات، ولعل باكثير لاحظ أن هذا التنوع في القوافي على هذا النظام يعطيه مدى وانطلاقًا في التعبير مما وفر له امتدادًا في التجربة الشعرية.

ويظهر باكثير في قصيدة (بين الصّحو والذّهول) أكثر أناقة في الشكل ورقة في التعبير واعتناءً بالموسيقى، فقد بنى القصيدة على هيئة المسمّطات أو الموشّحات، وتخيّر ألفاظه ونسّق جمله وعباراته بعناية فائقة، وقيّد القوافي، ولعل المقطع التالي يظهر لنا ذلك[1]:

وقفتُ لا أدري علامَ الوقوفْ ... في شاطئ النّيل قُبيل السّحَرْ
والكونُ غافٍ ورؤاهُ تطوفْ ... في همساتِ الرّيحِ بين الشّجَرْ

(1) شعراء اليمن المعاصرون مصدر سابق ص251.

في رقصاتِ النّورِ نورِ القمرْ
على بساطِ الماءِ ماءِ النَّهرْ
في حِلقٍ شتّى صفوفٍ صفوفْ

فنحن نلمس هذه الموسيقى من خلال تكرار بعض الألفاظ، كما نلمسها من خلال الانسجام والمواءمة بين الألفاظ.

ورفد هذا السحر الموسيقي الجميل بقصيدة رائعة قالها في حب مصر يبرز من خلالها حسّه الموسيقي المميز فيقول[1]:

من يرى مصرَ ولا يعشقُ مصرا؟ جنةٌ في الأرضِ للرحمنِ أخرى
وترى في كلِّ شبرٍ منه ذكرى كبدي من حبِّ مصرَ الدّهرَ حرّى
ما شفاها ما تعبُّ الشّفتانْ
آهِ يا مصرُ أحبُّك

وتمضي القصيدة على هذا النمط الموسيقي مع التّنويع في القافية في كل مقطع. ويأتي جمال موسيقى هذا المقطع من عدة نواح: من ناحية الموسيقى الخارجية، حيث بنى الشاعر هذه القصيدة على بحر الرّمل، وهو من البحور الصافية التي تتكرر فيها التفعيلة الواحدة، وهي هنا (فاعلاتن)، كما يأتي من الموسيقى الداخلية التي تبدو لنا في ازدواج القافية أولًا، وفي هذه الألف المقصورة ثانيًا، ثم في التسكين وكثرة المد المفتوح.

(7)

الشعر المرسل والشعر الحر:

أما أهم منجزات باكثير التحديثية، وأخطر ما أحدثه من تطوير وتجديد في شعره، وربما في الشعر العربي كله، فهو ما توصل إليه من كسر نمطية البيت الشعري ذي

(1) باكثير شاعرًا غنائيًا مصدر سابق ص25.

الشطرين في الشعر العربي، حيث كان كل بيت في القصيدة قائمًا بمعناه في الغالب. وقد توصّل إلى ذلك بعد المشادّة الحوارية التي دارت بينه وبين أستاذه الإنجليزي في مدرج كلية الآداب بالجامعة المصرية[1]، فقد اتهم الأستاذ الإنجليزي اللغة العربية بالقصور في الموسيقى والتعبير، وليست العربية فحسب، بل أن أصحاب لغات أخرى ومنها الفرنسية، حاولوا ذلك فلم يوفقوا أو يفلحوا في الوصول إلى ما وصل إليه الإنجليز أو اللغة الإنجليزية، وقد ردّ عليه باكثير بما يشبه التّحدي رافضًا رأيه لافتًا نظره إلى أن اللغة العربية ليست كاللغات الأخرى، بل هي غنية بمفرداتها وتعابيرها وموسيقاها، وإذا لم يوجد هذا اللون من النظم فيها، فليس العيب في اللغة، بل العيب في أصحاب اللغة، ومن ثم انبرى يجرّب ويحاول العثور على شكل جديد للشعر العربي، وقد ساعده في ذلك عدة أمور: دراسته للأدب الإنجليزي، وعشقه لشكسبير خاصة، وفهمه لعلم العروض العربي فهمًا عميقًا.

لذلك تملّكت باكثير روح العروبة فشمّر عن ساق الجد، فأخذ يبحث ويجرّب في موسيقى الشعر العربي، وليس في موسيقى الشعر الغربي، حتى اهتدى إلى الشكل المعروف لدينا اليوم بشعر التفعيلة، حيث ترجم في البداية (الليلة الثانية عشرة) لشكسبير بالشعر المقفى، ونشرها على حلقات في مجلة (الرسالة)، ولم يتجاوز الحلقتين، حيث تبين له أن أستاذه الإنجليزي على حق، فيما ذهب إليه، ولكنه لم ييأس فعاد ليترجم مسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير أيضًا على طريقة الشعر المرسل، وبدأت القوالب تلين بين يديه، ووجد أن ذلك ممكن، وقد انتهى من هذا العمل وهو لا يزال طالبًا، ولكنّه لم يظهره، ربما كان ذلك تهيبًا لأن السّاحة الأدبية غير مستعدة لتقبّله، وربما كان لأسباب ثقافية.

ونحن نورد هنا جملًا شعرية من مسرحية (روميو وجولييت)[2]:

(1) فن المسرحية مصدر سابق ص8.

(2) مسرحية روميو وجولييت مصدر سابق ص136.

جرى الدّهُر فينا بما لا نحبّ
فلم تلفِ متّسعًا تستميل به جولييت إليك.
ألم ترها كيف شقّ عليها
كثيرًا منيّةُ تيبالت مثلي
فقد قطّع الحُزنُ قلبي ولكن
أليس التُّرابُ مصيرَ الجميعْ.

ولعل باكثير قد قام بتجارب كثيرة في هذا النظام الشعري، وربما لم تعجبه فمزّقها، ولكنه يعاود التجربة ويخرجها لنا في قصيدة نشرت في مجلة (الرسالة) للزيات سنة 1945م نجتزئ منها هذا المقطع[1]:

عجبًا كيف لم تعصف بالدُّنى زلزله.
كيف لم تهوِ فوق الورى شُهُبٌ مُرسله.
يا لها مهزله.
يا لها سوءةٌ مُخجله.

أما نضج التجربة التي توصل إليها باكثير بوعيه الموسيقي، وكانت هي الأم للتجارب التي حدثت فيما بعد، فكانت مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) التي بناها على بحر المتدارك. ومنها الجمل الشعرية التالية[2]:

ما أنسَ من الأشياءِ فلن أنسى
ما كنّا نخرجُ في أنفاسِ الصّباحِ الجديدْ
إلى الرّوضِ المطلولِ فننسابُ بين الغصون
نبلّلُ أوجهَنا بالطّلِّ النّضيدْ

(1) الرسالة للزيات العدد 625.
(2) أخناتون ونفرتيتي مصدر سابق ص 45 – 46.

ونسيرُ على العشبِ المنضورْ
ونعدو هنا وهناك على المُرجِ المسحورْ
ونجمع شتّى الأزاهيرِ ننظمها مثل الأكاليلْ
ونجري وراء الفراشِ الجميلْ
نطارده من غصنٍ لغصنٍ فأمسكُهُ فتشيرْ
عليّ بإطلاقِه من جديدٍ فأطلقه فيطيرْ
فترنو إليه وفي فمها بسمةٌ بيضاءْ
كما يبسمُ الأريحيُّ الكريمُ ارتاح لفكِّ أسيرْ.
ونحسُّ بمسِّ اللّغوبِ فنقصدُ نحو الجدولْ
نقعد فوق صفاةٍ على شطِّهِ ملساءْ.
فنُدلي أرجلَنا في الماءِ ونرسلُ أبصارَنا في الفضاءْ.

ومن خلال النص السابق نجد أن وعي باكثير بموسيقى هذا النظم كان وعيًا ذكيًا في هذه المسرحية، حيث توصل إلى أن ما يتفق وموسيقى هذا النظم هو تفعيلة البحور الصافية التي تتكرر فيها التفعيلة الواحدة من مثل: الكامل، والرجز، والمتقارب، والمتدارك، والرمل،،،إلخ[1]، وقد توصل إلى ذلك بحكم إحاطته بعلم العروض، وبفضل حسّه الموسيقي، والتجارب التي أجراها. ومكمن الوعي في اختيار هذه البحور يعود إلى أن تفعيلاتها تتداخل أحيانًا وتصاب بكثير من العلل والزحافات.

ومن هنا، يبدو لنا أن العمل الذي قام به ليس وليد الصدفة كما يذكر ولا وليد لحظة انفعال[2]، وإنما حصيلة جهد، وخبرة، وتجارب، ودراسة.

ويسكت باكثير عن هذه التجربة، ويهجرها، ولم يطوّرها، فكأنّه غرس غرسًا في أرض خصبة، فنما وأثمر، فقطف الآخرون ثماره، واستفادوا منه وبقي هو ينظر إليه.

(1) فن المسرحية مصدر سابق ص9.
(2) المصدر نفسه والصفحة.

ولكن صاحب التجربة يعود لينشدنا بعد عشرين عامًا، بعد نكسة حرب 67 مطولته (إما نكون أو لا نكون) على نفس البحر الذي بنى عليه التجربة. وتبحث عن التطور الذي أصاب التجربة عنده، فلا تجد شيئًا من ذلك، بل على العكس تحس بانطفائها، ولعل النص التالي من هذه المطولة يعيننا على فهم الفرق بين بداية التجربة ونهايتها[1]:

قد وضُحَ الصُّبحُ لذي عينينْ
لم يبقَ مِن شكٍّ ولا مِن مينْ
أين الخلاصُ أينَ أينْ؟
لم يبقَ بينَ بينْ
إما نحوزُ الغايتينْ
أو نخسرُ الكرامتينْ
إما نكونُ أبدا
أو لا نكون أبدا
غدًا وما أدنى غدًا لو تعلمونْ
إما نكونُ أبدًا أو لا نكونْ

وننتهي إلى القول بأن باكثير قد بذل جهوًدا نفسية وفكرية عظيمة حتى توصّل إلى إخراج فكرة النظم المرسل المنطلق إلى الوجود، وكان رائدًا في ذلك دون شك باعتراف الكثير من النقاد المنصفين سواء أكان ذلك حين طرحها أم بعد ذلك، وعلى الرغم من أن أصواتًا كثيرة طغت على صوت باكثير وادعت ما ادعته فإنّ الحقّ يبقى حقًّا..

ولكن الغريب أن يظل باكثير صامتًا نحو هذه الأصوات، ولا نكاد نسمع له صوتًا يدافع عن حقّه إلا في أخريات حياته، وأثناء تدريسه لمادة المسرح في معهد الدراسات العربية[2].

(1) باكثير شاعرًا غنائيًا ص26.
(2) فن المسرحية مصدر سابق ص9.

والحقيقة لقد فتح باكثير أمام الشعراء بابًا من سهولة التعبير، وانسياب النظم، وتجدد المعاني، وانطلاق المشاعر، وخفة الإيقاع، بحيث جعله يستهويهم فزادوا في ذلك، وخرجوا عن كل مألوف، وتوسعوا في الفكرة، وهذا ما جعل بعض النقاد والدارسين يقللون من دور باكثير[1].

ولو أنّ الشاعر باكثير واصل تطويره لهذا النظم، وتحديثه له، أو أخرج في حينها أعمالًا أخرى وملأ الصحف والمجلات بالنماذج المتميزة، والإبداعات الجديدة، ودافع عن فكرته ونظّر لها، وجمع حوله الأنصار والمؤيدين، لما تجرأ بعض المدّعين أن يدّعوا بأنهم كانوا أسبق إلى هذا النوع من النظم، وبأن ما قاموا به يختلف عما توصل إليه باكثير[2].

وعلى الرغم من كل الادعاءات، وصمت باكثير، ووقوفه بالفكرة عند التأسيس، والتقليل من مكانة تجربته، فإن ما قام به يعد فتحًا جديدًا في بناء القصيدة العربية الحديثة، ويكفي باكثير فخرًا أنه توصّل إلى ما عجز عنه الآخرون؛ وذلك أن معظم الدارسين يعرفون مدى المحاولات التي سبقت تجربة باكثير، وأنها فشلت جميعًا، فهي إما تغريبية أو محلية بدون هوية، حيث لاحظنا أن بعضهم يترجم أشعارًا عن الإنجليزية ويدّعي أنها تجربة جديدة، وبعضهم يكتب شعرًا موزونًا، ولكنه مرسلٌ من القافية، كما هي الحال عند الزهاوي وأبى حديد وأبى شادي[3].

أما تجربة باكثير الشعرية على طريقة الشعر الحر في مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) فهي التجربة الرائدة في الشعر العربي[4] التي لم يكن لها مثال تحتذي عليه، حيث كان

(1) بعض أساتذة الجامعات اليمنية يرون أن دور باكثير كان محدودًا، وراجع كتاب (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث) – د. سلمى الجيوسي ص587 .

(2) قضايا الشعر المعاصر ص14.

(3) الشفق الباكي لأبى شادي 963 – 964 ومجلة الكاتب الأعداد 2.4 و2.5.

(4) مجلة المسرح العدد 70و71 ومجلة الكاتب العدد 206.

البناء الموسيقي فيها على تفعيلة واحدة متكررة، وحيث كانت هذه التفعيلة يدخلها بعض العلل غير اللازمة في الحشو كالتّشعيث والقطع[1]، كما يدخلها بعض الزحافات، مما يعطي هذا النوع من النظم مرونة بالامتداد أو الحذف، وربما كان من مميزات هذا البحر الاستجابة للتدوير بحيث يكوّن إيقاعًا موسيقيًا متصلًا، وهي القاعدة التي بنيت عليها موسيقى الشعر الحر[2].

وحيث كان هذا البناء الموسيقي يتبع المعنى وليس المعنى هو الذي يتبعه، فقد أصبح التوقف الموسيقي عند نهاية الجملة الموسيقية التي هي نهاية المعنى[3]، وهذه الجملة قد تطول، وقد تقصر، قد تكون في تسعة أسطر، وقد تكون في ثلاثة أسطر، وقد تكون في سطر واحد، وبالإضافة إلى ذلك فتفعيلات السطر غير محددة قد تطول وقد تقصر، كما هو الحال في النموذج السابق.

وخلاصة القول فإن باكثير يتمتع بقدرات شعرية هائلة، وإمكانات فنية عظيمة، تمدّها ثقافة متنوعة، وترفدها تجارب مختلفة، فلو استغلها الاستغلال الكامل، لكانت عناصر شعره الفنية فوق ما ذكرنا، ولكان حظّه من الابتكار والابتداع أعلى من همسات المنكرين. ولكنه رحمه الله قسّم جهده في اتجاهات كثيرة، ووزّع فكره في فنون مختلفة، فأعطى لهؤلاء وهؤلاء فرصة الإهمال والتجاهل والإغضاء والنكران.

الخاتمة:

أما وقد بلغت هذه الدراسة إلى نهايتها فإني أكاد أنحني أمام عبقرية ذلك الرجل، قصير القامة، ذي الملامح الشرق آسيوية الذي خرج إلى الوجود في سورابايا بإندونيسيا، ونشأ في مدينة سيئون في وادي حضرموت، حيث درس العلوم العربية

(1) العروض القديم د. محمد السمان الطبعة الثانية 1986م ص 75 ط دار المعارف.
(2) ينظر (فن المسرحية) ص 14.
(3) التدوير في الشعر ص109 – 110 وراجع كتاب (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث) د. سلمى الجيوسي.

والدينية، وحيث تفتحت أفكاره على معارف شتّى أعطته القدرة على نقد مجتمعه الذي كان يعج بالخرافات والبدع، وكان من أسباب هجرته عن وطنه، فكان أن طوّف بعد ذلك ما طوّف في بلدان شتّى زوّدت فكره وذاته بشتّى التّجارب والخبرات، حتى انتهى به المطاف بمصر محطّ أحلامه وغاية مرامه، فدرس فيها الأدب الإنجليزي الذي زوّده بثقافة جديدة ومعارف مختلفة، ودرّس بها، وأنتج أدبه فيها، ومات ودفن فيها، وكان يحبّها، ويقدّرها، وكانت، تحبّه وتحنو عليه وتقدّره.

وخلال رحلته التي بدأت من حضرموت إلى مصر أنتج باكثير شعرًا وقصصًا ومسرحًا، وكان في كل إنتاجه يتطور، ويتجدد، وتزداد التجارب عنده عمقًا، والأفكار تعليلًا وتدليلًا..

فرجل تعدّدت مشاربه الثقافية، وتلوّنت أدواته المعرفية، لا بد أن تتفتح مداركه، وتستوعب قدراته كل حديث، ثم تنتج إنتاجًا قويًا، يمثل تلك المعارف والثقافات.

وربما لقلة النصوص لم أتمكن من إشباع الفكرة التي كانت في ذهني، والإحاطة بها؛ وذلك لأن شعر باكثير إلى الآن لم ينشر.

وباكثير منذ إقصائه عن المسرح المصري، ومحاربته فكريًا أصيب بشيء من الإحباط، وربما كفّ عن الكتابة للمسرح، وأصابه شيء من الفتور، ومال إلى الهدوء، وكان عزاؤه عن ذلك أن عاد إلى الشعر، ووجد نفسه فيه، ولم يعد إلى الشعر المجلجل الصاخب المشحون بالانفعال، ولكنه عاد إلى الشعر الذاتي الهامس الذي يتحسر على الشباب، وإلى الخواطر الإنسانية والفلسفية..

وهذا الشعر الذي ربما كتبه في فترة الستينيات لا زال مجهولًا وأسراره إما عند الدكتور عبده بدوي رحمه الله وإما عند الدكتور محمد أبوبكر حميد عفا الله عنه، وما يدعوني إلى هذا الظن، وذلك الاعتقاد ما أسلفت ذكره من أن زوج ربيبته كان يحدثني عن ذلك، بل كان يوحي لي أنه ترك الكتابة للمسرح أو غير المسرح وكان يسهر في

شرفة منزله بمنيل الروضة يغرّد خارج السّرب وينشد أفراحه وأحزانه على طريقة «خيال من النور ألفته» وليس على طريقة «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».

وأظن أن أسرارًا كثيرة من حياة باكثير وشعره في مصر لا زالت مدفونة في أدراج مكتبة المرحوم الدكتور عبده بدوي، فالعلاقة بين الرجلين كانت حميمة، وعندما تظهر هذه الأسرار سيكون الحكم على شعر باكثير صحيحًا ودقيقًا.

أهم مصادر البحث:

أولا: الكتب:

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث د. سلمى الخضراء الجيوسي. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – 2001.
- شعراء اليمن المعاصرون هلال ناجي مؤسسة المعارف – بيروت، الطبعة الأولى 1966م.
- أخناتون ونفرتيتي (مسرحية) علي أحمد باكثير – ط – مكتبة مصر، دون تاريخ.
- روميو وجولييت (مسرحية) علي أحمد باكثير – ط – مكتبة مصر، دون تاريخ.
- قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة دار العلم للملايين – بيروت الطبعة الثانية 1989.
- الشعر العربي الحديث س. موريه ترجمة وتعليق د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح – طبعة – دار الفكر العربي 1991م.
- وثائق مهرجان باكثير الأول 1985 الطبعة الأولى دار الحداثة للطباعة والنشر بيروت الطبعة الأولى 1988م.
- ديوان (أزهار الربى في شعر الصبا) طبعة الدار اليمنية للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى1987م تحقيق وتقديم محمد أبوبكر حميد.
- علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي د. أحمد عبد الله السومحي ط – دار عكاظ – جدة الطبعة الأولى 1982م.
- باكثير شاعرًا غنائيًا د. عبده بدوي (رسالة حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت – 1981م).
- التدوير في الشعر العربي د. أحمد كشك – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – 2004.
- دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة الثانية 1999م.

- فـن المسـرحية مـن خـلال تجاربـي الشـخصية – علـي أحمـد باكثيـر – ط دار المعرفـة – القاهـرة – الطبعـة الثانيـة 1964م.
- العـروض القديـم – دكتـور محمـد علـي السـمان – – دار المعـارف – مصـر، الطبعـة الثانية 1986م.
- همـام أو في عاصمـة الأحقـاف – علـي أحمـد باكثيـر – المطبعـة السـلفية – مصـر 1934م.
- الغربـال – ميخائيـل نعيمـة – دار مؤسسـة نوفـل للطباعـة والنشـر – بيـروت، ط – الحاديـة عشـرة 1978م.
- كتاب (الديوان) للعقاد وصاحبيه ط – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م.
- قصيدة نظام البردة – ط – مطبعة الشباب بمصر (دون تاريخ).

ثانيا: الدوريات:

- مجلة الفتح – الأعداد:(433،514،505،478) .
- مجلة الرسالة – الأعداد: (118،135،175،170،167).
- مجلة أبولو – الأعداد: (شهر يونيه 1934م).
- مجلة الكاتب – الأعداد: (2.6،2.5،2.1).
- مجلة المسرح – العددان:71،70 (1971م).
- مجلة النهضة الحضرمية – العددان: (3،4) 1351هـ.

باكثير بعد مئة عام

باكثير بعد مئة عام[1]

(1)

قرأت كتابًا لطيفًا خفيفًا متنوع المادة صادرًا عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، بعنوان: (علي أحمد باكثير بمناسبة مرور قرن على مولده) للكاتب الإماراتي الدكتور: عبد الحكيم الزُّبيدي والكتاب يقع في 260 صفحة من القطع الصغير في طباعة أنيقة وورق فاخر وإخراج جيد وتنسيق جميل ويضم بين دفتيه أربعة فصول.

(2)

أما الكاتب فقد عرفته عن قرب وصحبته ستّ سنوات في مدينة العين بإمارة أبوظبي عندما كنتُ أستاذًا بجامعة عجمان فرع العين؛ فهو رجل دمث الخلق، صافي النّفس، نقيّ المودة، وفيٌّ لأصدقائه، هادئ الطّباع، جاد في حياته وعمله. ويكفي أن تعرف من جدّيته أنه بعد أن درس الإدارة في أمريكا عاد ليدرس الأدب العربي في جامعة الإمارات، ثم عاد لدراسة الإدارة بحكم عمله فنال درجة الماجستير والدكتوراه من بريطانيا، ثم نال درجة الماجستير في الآداب من جامعة الشارقة. وقد التقينا وتعارفنا في بادئ الأمر على حبّ أدب باكثير وفهم اتجاهاته والوفاء له، ثم تطوّرت المعرفة إلى صداقة، وظلّ يتواصل معي حتى بعد أن تركتُ جامعة عجمان وانتقلت إلى جامعة حضرموت، ثم بعد أن استقريت في مصر، فهل بعد ذلك وفاء؟

(1) نشرت في موقع الأديب علي أحمد باكثير على الإنترنت (Bakatheer.com) بتاريخ 22 أكتوبر 2011م.

والدكتور الزُّبيدي محبٌّ لباكثير عاشق لأدبه لما فيه من أصالة والتزام يدفعه إلى ذلك الوفاء لكاتب سخّر قلمه للدّفاع عن العروبة والإسلام والذّود عن قضاياهما؛ ولهذا فهو لم يترك مناسبة تخصّ أدب باكثير إلا وشارك فيها، ولم تقع عينه على إشارة لاسم باكثير في موقع إلكتروني أو صحيفة أو كتاب إلا وشدّ الرّحال يفتّش وينبّش عنها مهما تكلف من العناء والجهد.

وبلغ به الاهتمام بنشر تراث باكثير أن أنشأ موقعًا إلكترونيًا خصّيصا لأدب باكثير بعنوان: (موقع الأديب علي أحمد باكثير) تعدّى عدد زوّاره المليون زائر حتى الآن.

(3)

أما الكتاب فهو جهد متواضع من بدايات كاتب واعد. وهو حين استحكم يحدوه الحماس لإيصال أفكاره للآخرين في وضوح، كما كان كتابي عن باكثير في الثمانينيات من القرن الماضي جهدًا متواضعًا، لكنه نبّه الآخرين إلى قيمة أدب هذا الأديب العملاق. والكتاب يضمّ بين دفّتيه أربعة فصول يبدو أن موضوعاتها عبارة عن بحوث ومقالات كتبت على فترة من الزّمن. وهذه الفصول تتمحور حول فكرتين أساسيتين: الدّفاع عن أدب باكثير، وعرض بعض مميّزات أدبه. وكنتُ أتمنّى لو أن الكاتب أضاف فصلًا خامسًا نقد فيه باكثير ومسّ ولو مسًا خفيفًا بعض الجوانب الفنّية في بعض أعمال باكثير فلا أحد كامل.

وإذا أبحرنا داخل هذه الفصول الأربعة وجدنا الفصل الأول بعنوان: (باكثير شاعرًا) والعنوان يوحي بالحصر فجعل باكثير (شاعرًا) لا كاتبًا. ولكنّ الحقيقة أن الكاتب أراد التنبيه على خصوصّية شاعريّة باكثير؛ ولهذا عند ما نقرأ الفصل نجده يناقش فكرتين أساسيتين: ريادة باكثير للشّعر الحرّ وأحقيّته بهذه الرّيادة، وإبراز شاعريّة باكثير بإظهار الجانب الفنيّ فيها. وباكثير كتب ما يقرب من مائة ألف بيت من الشّعر بعضها نشر

وبعضها لا يزال ينتظر النشر. وقد أجاد الكاتب في هذا الفصل بحيث وضعنا في دائرة إبداع باكثير أو وضع شعر باكثير في دائرة فكرنا.

لذلك فقضية أحقيّة باكثير بريادة الشّعر الحرّ تشغل حيّزًا في ذاكرة كثير من المثقّفين العرب، ودار حولها جدل واسع، وهل الرّائد هو باكثير أم السّياب أم نازك الملائكة أم غيرهما؟ وهو هنا يطرحها في دائرة التوكيد والإقناع بأدلة منطقية ونقلية.

أما مسألة إثبات شاعريّة باكثير فالكاتب قد انتقى صفوة الجوانب العاطفية التي تمثل محور الإبداع عند الشّعراء، وهو اختيار ذكي ينمّ عن حسّ فنّي وذوق رفيع.

أما الفصل الثاني فيحمل عنوان: (باكثير ساردًا) ولاشكّ أن الكاتب قد وجد خصوصّية في النّسيج الرّوائي عند باكثير أراد أن يقدّمها للقارئ؛ ذلك أن السّرد من صميم العمل الرّوائي حيث يقوم القاصّ بوصف الأماكن أو تصوير تصرّفات الشّخصيات أو تحليلها...إلخ؛ لذلك فهو يرى أن باكثير كان بارعًا في هذا الجانب، وكان دقيقًا في سرده لأن الموضوعات التي يكتب فيها تحتّم عليه هذه الدّقة، فهو كاتب إسلامي وهذا الجانب له خصوصيّته؛ والحقيقة أن باكثير كان حريصًا على ذلك حتى في اختيار اللغة التي تمثل العصر الذي يكتب فيه.

وفي الفصل الثالث الذي عنونه بـ(باكثير دراميًا) يكشف لنا الدكتور الزُّبيدي عن ميزة باكثير في هذا الجانب الذي أولع به بعد اطلاعه على مسرحيات شوقي الشّعرية وهو لا يزال في الأراضي الحجازية، وربما يكون هذا هو ما دفعه إلى العدول عن الدّراسة في الأزهر ودراسة الأدب الإنجليزي ومن ثم الاطلاع على روائعه وبالأخص على أدب شكسبير. وقد بيّن الكاتب من خلال مسرحية (السّلسلة والغفران) طريقة باكثير في معالجة الفكرة من حيث الالتزام الفكري والأخلاقي والاجتماعي والأسلوبي، وكيفية استعماله للغة، وإنطاق الشخصيات بما يناسبها، ووعيه في إدارة الحوار، والتصميم الشّكلي وضبطه، حتى لا تبدو الرواية مفكّكة، وتسير أحداثها سيرًا

منطقيًا؛ لذلك كان باكثير في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي من أهم فرسان المسرح في مصر.

أما الفصل الرّابع فقد كان بعنوان (باكثير ناقدًا)؛ ومع أن باكثير لم يُعرف بالنّقد أو يشتهر به إلا أن الكاتب استطاع أن ينفذ إلى حاسّة النّقد عنده من خلال مقدمته لكتاب (مختارات من الشّعر الحديث)، فالناقد يحتاج إلى ذوق فنّي وإلى ثقافة وهذا ما حاول الكاتب أن يثبته لباكثير من خلال ما توصّل إليه من آراء له في المقدمة.

ويبدو أن الكاتب الدكتور الزُّبيدي كان واعيًا بعناوين هذه الفصول، فقد أحل الحال (شاعرًا، ساردًا، دراميًا، ناقدًا) محلّ الخبر؛ ليشعرك بالحصرية والتميّز.

وأخيرا.. فإن باكثير لو أنجب أبناء من صلبه لربما لم يهتمّوا بأن يخلّدوا ذكراه كما يهتمّ به اليوم تلاميذه ومحبّوه ومنهم الدكتور الزُّبيدي. لقد ترك باكثير أكثر من خمسين كتابًا وحول هذه الكتب يجتمع ألوف الأشخاص يتعرّفون عليه ويقرأون أدبه.. فهل لو ترك باكثير خمسين ولدًا سيكون له كل هذا الذّكر وهذا التقدير؟.

المرأة في شعر باكثير

المرأة في شعر باكثير[1]

(1)

مدخل:

منذ القدم كانت المرأة من أهم ملهمات الشعراء، سواء أكان ذلك في الشعر العربي أم عند الأمم الأخرى؛ ولأننا في بحثنا هذا معنيون بشاعر عربي، فسنقصر الحديث في هذا الموضوع عن الشعر العربي. وهذه المرأة الملهمة قد تكون موجودة في واقع الشاعر وقد تكون وهمية في ذهنه ومن صنع خياله، وقد حفل الشعر العربي القديم بنماذج كثيرة من هذا النوع؛ لذلك تجد عند الشاعر الواحد أكثر من اسم للمرأة الملهمة حيث تغنى الشعراء بها في مقدمات قصائدهم وكأنهم يستمدون منها ذكريات الطفولة وأحلام الشباب ومثيرات القريحة ومفجرات الإلهام. وقد تصوروا فيما أبدعوا ألطف عناصر الجمال فيها ومواطن الإثارة ولكل وجهته في ذلك، فهي بالنسبة إليهم مثل الروضة المزهرة والمياه الجارية والمروج الخضراء ويوم الدجن.

ولهذا كلما أصيب الشاعر بالحرمان من المرأة المحبوبة بشكل خاص ومن المرأة بنوع عام، انعكس ذلك على شاعريته بالجودة وكان عاملًا من عوامل الإبداع.

ونظرة الشعراء إلى المرأة تختلف من شاعر لآخر، وبحسب هذه النظرة يرتفع الإبداع أو يهبط، فمنهم من ينظر إليها كوردة جميلة في روض أنيق تستمتع بجمالها

(1) نشرت في (مجلة كاليكوت)، التي يصدرها قسم اللغة العربية بجامعة كاليكوت، بولاية كيرالا، بالهند، مج (7)، العدد (3)، سبتمبر2017م، الصفحات: 68 – 79، في العدد المخصص لأبحاث مؤتمر باكثير الذي نظمته الجامعة في أكتوبر 2017م. وقد نشرت المقالة تحت عنوان: العشق الشبقي والصوفي في شعر باكثير.

ولكن لا تؤذيها أو تقطفها، ومنهم من يراها كشجرة مثمرة حلوة الثمر ولا بد من مذاق ثمرها، ومنهم من يرى أنها عبارة عن كومة لحم يقضي فيها وطره، ولعل من مقاييس هذه النظرات ما عرف عن الفرزدق وجرير، فقد كان الفرزدق زير نساء، وكان جرير عفيفًا، وقد أجاد جرير في وصف المرأة مع عفته، وأخفق الفرزدق في ذلك مع شهوانيته.

وأصدق مثال على اختلاف نظرات الشعراء إلى المرأة المثيرة لعناصر الإلهام، ما نجده من جودة في شعر الشعراء الغزلين العذريين الذين عانوا لوعة الفراق وآلام الحرمان وتباريح الوجد. حيث نجد أن كل شاعر اقتصر على محبوبة واحدة لا يتعداها إلى غيرها، فهي تمثل الوجود كله بالنسبة إليه، ولعل السّر في ذلك هو النظرة الجمالية المجردة للمرأة، حيث ينأى الشاعر بنفسه عن الوجود الوقتي، ويسمو إلى الاستمرار في العلاقة العاطفية الجمالية والالتقاء الروحي والصفاء النفسي.

ولذلك مثّل هؤلاء الشعراء في نظرتهم للمرأة اتجاهًا عاطفيًا جماليًا فريدًا في الشعر العربي.

(2)

المرأة في حياة باكثير:

تفتحت عينا الأديب علي أحمد باكثير على الحياة في جزيرة سومطرا بإندونيسيا، ونشأ بها إلى أن بلغ العاشرة من عمره فخرج به والده إلى حضرموت لينشأ نشأة عربية إسلامية بحيث يستقيم لسانه، وتصفو عقيدته، وتهذب أخلاقه. ونحن نعلم أن إندونيسيا في ذلك الوقت كانت تحت الاستعمار الهولندي، والاستعمار ما دخل بلادًا إلا وأشاع فيها محرمات ومفاسد كثيرة؛ ومن ثم فقد كانت إندونيسيا بيئة مفتوحة لثقافات مختلفة. أما حضرموت التي خرج إليها الشاعر، فقد كانت بيئة مغلقة وهنا يتبين لنا الفرق الشاسع بين البلد الذي خرج منه باكثير والبلد الذي خرج إليه، أو البلد

الذي ولد فيه والبلد الذي نشأ فيه، فرق في كل شيء.. فرق في الطبيعة.. فرق في الثقافة.. فرق في الحياة الاجتماعية...إلخ.

وبناءً على ما تقدم، فإن الشاعر دون شك قد رأى المرأة بكل أشكالها وأنواعها، من أوربية إلى إندونيسية إلى صينية إلى هندية بكل أبعادها. ولكنه في تقديري لم يحس بها في هذه السن الباكرة من العمر، وهناك فرق بين رؤية الشيء وبين الإحساس به.

وفي حضرموت، البيئة المغلقة التي لا تخرج المرأة من بيتها إلا لزيارة الأهل والأقارب، وتخرج وهي مجلّلة بالسّواد من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، عاش باكثير فترة شبابه وهي مرحلة عمرية خطيرة في حياة كل إنسان إلا من رحم ربي؛ ولهذا فلا أعتقد أن باكثير قد شاهد المرأة المخدّرة اللهم إلا نساء الفلاحين والبدو الرُحّل، والمرأة عند هاتين الفئتين من المجتمع تعيش حياة بائسة، في شظف من العيش يدعو إلى الشفقة عليها وليس إلى النظر إليها؛ ومن ثم فهي لا تثير إحساس الفنان ولا تلفت انتباهه. والأدهى من ذلك أن باكثير تزوّج من زوجته الأولى التي أحبها وافتقدها بالموت دون أن يراها، فهو يقول في قصيدة (البعث):

أحببتُه عفّ اللحاظِ سمعتُ عنه وما رأيتُه

وإذا نظرنا في هذه الرؤية، وجدنا أن معرفة الشاعر بالمرأة محدودة وأن إحساسه بها كفنان محدود. ويرجع ذلك إلى عدم الاحتكاك بها للواقع الاجتماعي الذي أشرنا إليه سابقًا. ولكن الشاعر باكثير عاد إلى إندونيسيا مرتين أثناء فترة وجوده للدراسة في حضرموت، وعاش في عدن لمدة عام تقريبًا وكانت بلدًا موارب الانفتاح، وطوّف ما شاء له التّطواف في إفريقيا وهي بلدان مفتوحة بعض الشيء، ومع ذلك فإن صورة المرأة الجمالية والمرأة الملهمة لم تظهر عنده بوضوح إلا بعد أن نزل مصر وعاش فيها، وكان ظهورها محدودًا. ونبحث عن أسباب ذلك فلا نجد منطقًا يسعفنا، اللهم إلا ما نرجحه من أن سنوات الانغلاق التي عاشها في حضرموت قد أثّرت على سنوات الانفتاح.

وحتى المرأة القريبة كالأم والأخت والابنة والزوجة مختفية في ما بين أيدينا من شعر باكثير. لقد رثى الشاعر والده بقصيدة معبرة، ورثى عمه بعد وفاتهما، ولكني لم أجد لوالدته مرثية في ما اطلعت عليه من شعر الشاعر، فهل هو أثر من آثار سنوات الانغلاق؟ ربما!

وقد أنشأ باكثير في المرأة قصائد معدودة بعضها في رثاء زوجته الأولى، وبعضها غزل مشوب بالصوفية، وبعضها غزل مكشوف، ومعظم هذه القصائد أنشأها بعد نزوله مصر، وقد سكت باكثير بعد ذلك عن الشعر لانشغاله بالمسرح والتأليف الروائي.

وعلى كل حال، فإنّ هناك سرًا غامضًا في اختفاء الشعر الغزلي الذي بدأه الشاعر في مصر، وكان من المفترض أن يبدع فيه نظرًا للبيئة المنفتحة.

ولكي نكشف هذا الغموض ونجلي الحقيقة وننصف الشاعر باكثير بما له وما عليه، فإنا سندير هذا البحث حول ثلاثة محاور:

1 – صورة المرأة القريبة.

2 – صورة المرأة الجمالية.

3 – صورة المرأة الشبقية.

(3)

صورة المرأة القريبة:

لقد تحدثت عن ظروف باكثير الحياتية وعن تربيته، ورجحت أن تكون هذه الظروف من أسباب عدم اهتمام باكثير بالمرأة في مراحل حياته الأولى. وهناك أسباب أخرى نوجزها في ما يلي:

أولًا: أن باكثير ربي تربية دينية عميقة صارمة وكانت محافظة أشد ما تكون المحافظة.

ثانيًا: أن باكثير ترك والدته صغيرًا وعاش مع زوجة أبيه في حضرموت.

ثالثًا: أن باكثير تزوّج وهو في سن باكرة، بل تزوج أكثر من مرة والزواج في حياة بعض الشعراء يكون مقبرة للإبداع أو نحو ذلك.

رابعًا: أن باكثير منذ الصغر كان يحمل هموم الأمة سواء قومه الحضارم أو العرب أو المسلمين بشكل عام، فهو القائل عن نفسه في بعض قصائده:

هـجرَ الـصّـبـابـةَ والـتـغـزّلَ في سـوى الـوطـنِ الكبيرْ

خامسًا: أن باكثير عندما نزل مصر لم يبحث عن امرأة تغذي عواطفه وتلهب أحاسيسه بدلّها وجمالها، وإنما بحث عن امرأة تقوم على شؤونه وترعاه، فتزوّج امرأة عادية، وقد التقيتُها وتحدثت معها واستخلصت من حديثها كيف كان يفكر باكثير؟ وكيف كانت نظرته للمرأة؟ ويكفي أن يعرف القارئ أنها امرأة أمية لا تقرأ ولا تكتب وأنها من عائلة بسيطة.

لهذا لم نجد ذكرًا لوالدته ولا رثاءً لها، ولم نجد شعرًا ينمّ عن عاطفة لقريباته من النساء. وعندما بُشّر بابنته التي غرقت في حمّام السّباحة بمنزله بسيؤون قال بيتين فيها لا تنمّ عن عاطفة الأبوة ومعناهما: «إن عشتِ يكفيك فخرًا أنني والدك وإن مُتِّ فاذهبي بسلام». وحتى الزوجة الأولى التي ظل يذكرها في محاضراته وأحاديثه إلى آخر أيام حياته لم نجد لها رثاءً حارًا يعبّر عن تجربة ثريّة بالمشاعر الجيّاشة بالعواطف، وإنما كان يردّد معاني صوفية من مثل:

ويقيـني أنـنـي ألقـاك في دار اليقيـن

ومن مثل قوله:

ولـم يسـلني إلا شـعوري بأنّـنـي سـألقاكِ عنـد الله فـي خيـرِ مُستقرْ

بالإضافة إلى زفرات وآهات وحسرات، ولكن أين الإحساس بالمرأة بأنوثتها وجمالها وبحنانها وعواطفها؟ وأين الذكريات الجميلة؟ فلا تجد شيئًا.

فأين ما قاله باكثير من رثاء في زوجته من قول جرير في زوجته في شعرنا القديم، فإنك تجد عنده الحزن العاطفي وآلام الفراق، أو ما قاله نزار قباني في شعرنا الحديث في رثاء زوجته بلقيس حيث تحس بدفء الذّكريات وغصة الألم ولوعة البعد.

(4)

صورة المرأة الجمالية:

وإذا تركنا صورة المرأة القريبة في شعر باكثير إلى صورة المرأة الملهمة فإنا نجد صورًا جميلة ولكنها قليلة وباهتة بالنسبة إلى شعر شعراء جيله، من أمثال إبراهيم ناجي والهمشري والشّابي وغيرهم. حيث نحس أن عاطفة باكثير عاطفة تقليدية باردة فأين (أطلال ناجي) من (أزبكية باكثير)؟ وأين (صلوات الشابي في هيكل الحب) من (واقفة بالباب)؟

ومن هنا لعلي لا أعدو الحقيقة إذا قلت إن عاطفة باكثير تجمدت نتيجة لظروف الحياة التي عاشها والتي ذكرنا طرفًا منها واهتمامه بقضايا الأمة. ولهذا تحسّ عندما تقرأ شعره الغزلي أنه محاصر بهذه الظروف وأهمها الوازع الديني، فهو أحيانًا عندما يتغزّل يتراجع عما قاله في بضعة أبيات في آخر القصيدة وذلك من مثل قوله في نهاية قصيدة (في الأزبكية):

أوّاهُ للفنّانِ عفّ إزارُه ... كم ذا يذوبُ فؤادُه المتبولُ
ظمآن والماءُ المُثلّجُ دونَهُ ... ملءَ الكئوسِ وما إليهِ سبيلُ
تتتبّعُ التّقوى خُطى أقدامِهِ ... وكأنّما هو وحدَهُ المسئولُ
وتراقبُ الأخلاقُ لحظَ جفونِهِ ... وحسابُها عند الضّميرِ طويلُ

وتعجب من شاعر قبل هذه الأبيات يتمنى قبلة من المرأة التي يتغزل فيها لكي يحيا بها بل تتذوق حلاوتها حور الجنة، وإذا دخل جهنم فإن هذه القبلة ستبرد النيران

وتدفعها عنه، حيث يقول:

ويلي على شفتيكِ لو لي لثمةٌ ينجابُ عنها الوجدُ وهو قتيلُ

ثم يتراجع ويتظاهر بالعفة والتقوى ومحاسبة الضمير. فكيف تجد إحساسًا صادقًا بالمرأة عند من يفعل ذلك؟

لهذا تشعر أنه مثقل بقيود دينية واجتماعية وشخصية قديمة ظلّت تطارده وعاش في علاقته بالمرأة في تناقض عجيب، فبينما تراه يقول شعرًا إباحيًا أحيانًا، إذا به يتفلسف في صوفية غامضة. واقرأ له إن شئت (غرور الفنّان) و(ما هو الكون؟) و(بين الهدى والهوى) لتقف على جلية ما أطرحه من رأي في شعر باكثير في هذا الموضوع.

ومع ذلك فإننا لا نعدم بعض اللمسات الفنية، والفلتات الجمالية التي تنم عن إحساس بجمال المرأة في شعر باكثير كقوله:

رمتُ الكلام فحار في شفتي كما تاه الجمالُ بناظريك وحارا
ماذا أقولُ وكلُّ لفظٍ شاردٌ عيناك أعظمُ أن تطيقَ حوارا
عيناك أقوى بالحياةِ وفيضِها زخرًا وأعمقُ في الحياة قرارا

فالشاعر في هذه الأبيات يصوّر وقع الجمال الباهر عليه بحيث توقف الكلام على شفتيه وقد شرد منه الكلام لروعة جمال عينيها وقلقهما حياء كأنها في حالة شرود وعمق نظراتهما، وتعبير الشاعر ب(تاه) غير واضح، فإن كان أراد (تاه) من التَّيه بفتح التّاء وهو الخُيلاء فالمعنى يزداد جمالًا، وإن كان قصد به التِّيه بكسر التّاء وهو الضياع فهو الكارثة. والحقيقة أن الباء في (بناظريك) ترشح المعنى الأول و(حار) ترشح المعنى الثاني.

وصورة أخرى نلتقطها من قصيدة (بين الهدى والهوى) يقول فيها:

يا لها حلوةً عليها من النّو مِ بقايا تثاؤبٍ محبوبِ
وبأهدابِها خيوطُ ضياءٍ علقت من أحلامِ ليلٍ عجيبِ

خَـطَّ في خـدِّهـا الـوِسـادُ - سـعـيـدًا - آيـةً مـن بـدائـعِ الـتّـهـذيـبِ
وأذاع الـنّـسـيـمُ عـنـهـا بـلاغًـا أفـعـم الـجـو مـن أريـجٍ وطـيـبِ

ومع أن هناك بعض الألفاظ تبدو ثقيلة في النص من مثل: (أذاع، بلاغًا، التهذيب)، إلا أن الإحساس الذي تركته هذه الأبيات في نفوسنا جدير بالقبول؛ لأنه شعور بأنوثة المرأة فهي ناعسة الطرف زاد النوم من نعاستها، وفي عينيها بريق من تفاؤل الأحلام العجيبة، والوسادة فِرحة سعيدة بملامسة خدودها والروائح العطرية تملأ الأجواء، فهذه لا شك صورة جميلة وقد أحسن باكثير المواءمة بين اللفظ والمعنى فيها.

وأحيانًا نجد الصورة عند باكثير طفولية ساذجة من مثل قوله في قصيدة (وحي سمراء):

وفي ثغـرِكِ ياسـمراءُ أنـواعُ الحـلاواتِ
كأنّ اللبـنَ الخالـصَ قـد شُـجَّ بِشُـكلاتِ
كأحـلامِ عـذارى النّيـلِ في رَوْحِ العشّـياتِ

والحقيقة هي أن الإحساس بجمال المرأة ضعيف في شعر باكثير، ولعل الأبيات السابقة تعطينا الحق في هذا الحكم، من براءة في التصوير إلى سهولة في اللغة التي أدت إلى ركاكة التعبير.

وأحيانًا نجد الشاعر في تصويره للمرأة ينزع منزعًا تراثيًا مما يدل على برودة العاطفة الجمالية، وذلك كقوله في قصيدة (على شط حُقّات):

وجـالـسـةٍ بـالـشّـطِّ بـيـن لِـداتِـهـا سـواعـدُهـا وضّـاءةٌ كالسَّجنجلِ
مـن الـكِـسـرويـاتِ ابـتـردن عشّيةً عـــواريَ إلا لُـبـسـةَ الـمُـتـفـضّـلِ
نـظـرتُ إلـيـهـا نـظـرةً فتهانفتْ تـداعـيَ دِعـصِ الـرَّمـلـةِ الـمُتهيِّلِ

فهذه الأبيات تحمل إلينا عاطفة تقليدية كاذبة، مع أن باكثير يصوّر واقعًا على شاطئ حُقّات بعدن. والبيت الأخير ينبئ عن بدايات النظرة الشبقية فـ(دعص الرملة) ليس مقياسًا جماليًا وكذلك (سواعدها وضّاءة).

وننتهي إلى القول في هذا الموضوع إلى أن الصورة الجمالية عند الشاعر باكثير لا توضّح لنا شعوره القوي نحو جمال المرأة ومفاتنها الطبيعية؛ لأنه ربما فقد الإحساس بها منذ الطفولة، وربما أثّرت عليه الصدمة الأولى في أول تعرّف عليها بالزّواج المبكّر، والحرمان بعد الزواج لم يعد إليه ذاكرة الشعور بالجمال وحيويته وخصائصه ومقاييسه؛ لذلك فإنا نجد صورة أخرى للمرأة مغايرة لما عرف عن باكثير من التزام واتزان.

(5)

الصورة الشّبقية:

لا شك أن مقاييس جمال المرأة في تعابير الشعراء عنها تتحدد في: كبر العينين، وطول الرموش، ودقة الحواجب، والشعر الطويل الناعم الفاحم أو الكستنائي أو الذهبي، وطول الرّقبة، ودقّة الأنف، وملاحة الوجه، وضيق الفم، وضمور الخصر، ولون البشرة...إلخ.

وإلى جانب ذلك وجدت عوامل الإثارة، وعناصر الشّبقية، ووسائل التّحرش، وتحدثوا عن ذلك كله في أشعارهم. ويكفي أن تقرأ قصيدة المُنخّل اليشكري:

ولقـد دخلـتُ علـى الفتـاةِ الخـدرَ في اليـومِ المطيـرِ

لتجد ما يحاسب عليه قانون التّحرش. ونحن عندما نلحظ صورًا من هذه الظاهرة في شعر باكثير فهو ليس بدعًا في ذلك، فهو شاعر والشاعر قد تسقط في شعره هنات في سنوات الصبوة قد لا يرضاها في سنوات النضج. ولولا أن باكثير نشر هذا الشعر في صحف مشهورة لما تعرّضنا له، ولكن كل شاعر وأديب له وعليه، ولولا ذلك لما كانت الدّراسات والبحوث حول أدب الأدباء وشعر الشعراء للكشف عن خصائص أدبهم واستخلاص تجاربهم، ويبقى الحسن حسنًا والقبيح قبيحًا.

والشّبقية الجانب الجمالي للغريزة الجنسية، وهو مصطلح قديم عند اليونان يعود إلى إله الحب (إيروس)، فالمصطلح لا يقصد منه تشويه سمعة الشاعر أو النيل من شخصيته، وإنما الغرض الكشف عن ظاهرة معينة في شعره بقصد تفسيرها وتحليل دوافعها النفسية والتربوية والبيئية.

وعندما ننظر في شعر باكثير نجد ثلاثة ألوان: العشق الصوفي، ويتجلى ذلك في رثائه لزوجته الأولى وفي قصائد أخرى؛ العشق الجمالي، ويظهر في لمحات فنية جمالية معنوية؛ العشق الشبقي، ونلحظه في تصريحات حسّية واضحة. ولا أدري من أين جاءت آفة الشّبقية لباكثير، فلا بد أن تكون لها جذور تربوية أو نفسية قديمة، فهو يقف عند معانٍ ويكررها في غاية السّوء. فهل زار باكثير بعض الجزر الإندنوسية البدائية في صغره ورأى الفتيات أنصاف العواري بحيث تستر نصفها الأسفل وتترك الأعلى عاريًا؟ فإني قد زرت بلدًا إفريقيًا بدعوة من صديق حضرمي يعيش فيها في الستينيات، وخرجنا للفسحة إلى ضواحي المدينة وحضرنا سوقًا يعقد أسبوعيًا، وقد شاهدت في هذا السوق فتيات شابات عواري النصف الأعلى من أجسادهن، وهن يبعن ويشترين دون حرج مما هن فيه. فهل شاهد باكثير مثل ذلك وانطبع في ذاكرته وتأثر به؟ ربما!

أما هذه الآفة التي نقصدها فهي الولع بذكر النهود والمبالغة في ذلك حتى أطلق عليه أحد الصحفيين النقاد في سنقافورة لقب (شاعر النّهود) من كثرة ما ردّدها في شعره، و إنّك لتحسّ بأنّ باكثير عاد إلى المهد وحبّ الرّضاعة فهو لا يفتأ بترديدها في هذه الألوان الشعرية التي أشرنا إليها. وهو يصرح ولا يلمح فيقول:

من كان تلهمُه الرّياضُ فإنّني عينُ الفتاةِ ونهدُها إلهامي
ومن اغتدى وابنُ الكرومِ مُدامُه فالخمرُ في لُعسِ الشّفاهِ مُدامي

وصورة أخرى في القصيدة نفسها:

وسمت نهودُكِ تحتها في متنِها صُورًا ترِفُّ به من الأحلامِ
متوثباتٍ ! لو توانى نحرُها لوثبن خارجةً من الأكمامِ

وهنا تكمن الشّبقية. وفي قصيدة أخرى يقول:

مـــاذا لـقـيـتَ مـن الـنُّـهـودِ؟ ووَيـلـتـاهُ عـلـى الـنُّـهـودْ
مُـتـنـزّيـاتٍ فِي الـتَّـرائـبِ كـالـولائـدِ فـي الـمُـهـودْ

***

نـــزقٌ يـمـورُ بـهـا عـلـى رغـم الـصّـلابـةِ والـجـمـودْ
مُـتـرهّـبـاتٍ فِي حُـلـىً بـيـضٍ قـلانـسـهُـن سـودْ

وفي قصيدة (ما هو الكون؟) الذي يرى فيها أن الكون ليس إلا فتنة حواء:

مـا هـو الـكـونُ غـيـر فـتـنـةِ حـــوّاءَ ومـا فِي حـــوّاءَ مـن إغـــراءِ؟

يطلعنا باكثير على هذا الاغراء بقوله:

يـا نـهـودًا كـأنّـهُـنّ حِـقـاقٌ مـن بـقـايـا صـنـاعـةِ الـقـدمـاءِ
تعبـت جاذبيـةُ الأرضِ فيهـا وأنيطت بها نـجـومُ الـسّـمـاءِ
وحـلالُ الـعـيـونِ ليس بأشهى من حـرامِ النُّهودِ تحت الكساءِ
وهـمـا خـيـرُ مـا تـكـشّـفَ عـنـه الـحُـسـنُ مـن فـتـنـةٍ ومـن إغـواءِ

ويعقد الشاعر مقارنة بين العيون والنهود وينتهي إلى تفضيل النهود حيث يقول:

غيـر أنّ النُّهـودَ أبهـجُ فِي العيـــنِ وأنـدى على القلـوبِ الظِّمـاءِ
متعـةُ الطّـرفِ مـا يُمثّلُـه النّهـــــدُ مـن الهمـسِ أو مـن الإيحـاءِ
رافـعُ الـرّأسِ دأبُـه يتحـدّى السّـــــترَ فـي عـزّةٍ وفـي كبريـاءِ

والعجيب أن الشاعر بعد هذه الأبيات يسترسل في وصف النّهود بألفاظ مثيرة وتعابير غريبة وبعدها يقول:

رُبَّ غـاوٍ يـلـومـني فِي نشيدي وهـو لا ينـتـهـي عـن الـفـحـشـاءِ
وأنـا الـطّـاهـرُ الـسّـراويـلِ والـبُـر دِ نـقـيُّ الـقـمـيـصِ عـفُّ الـرّداءِ
ينهـلُ الحسنُ من غرامي ولكن هـو صـديـانُ يلتظي مـن إبـائـي

أنـا عـبـد الـجـمـالِ حـــرّرتُ في معـــبدِه مهجتـي بـلا اسـتثناءِ

لا.. يا باكثير، الحسن والجمال ليس في اهتزاز النهود والأرداف وليس في شفافية الملابس الحمراء. إن الحسن والجمال له مقاييس يعرفها أصحاب المشاعر والأحاسيس الصافية والنوايا السليمة.

وباكثير في هذه القصيدة التي نحن بصدد الحديث عنها يضع قبل العنوان تعليقًا صغيرًا يقول فيه: «على مذهب ابن أبي ربيعة»، وكأنّه يريد أن يُفهمنا أنه يتغزّل لمجرد الغزل لا لوعة الحب وإنما حالة من حالات إبداء البراعة الفنية الإبداعية؛ ذلك أن عمر بن أبي ربيعة عندما حضرته الوفاة بكى أخوه خشية عليه من عذاب الله فأقسم له أنه ما فعل شيئًا مما قاله، ولنفترض أنه فعلًا لم يفعل شيئًا ولكن هذا الشعر قد تلقفه الشباب وتأثروا به. وعمر بن أبي ربيعة عاش في مكة في القرن الأول الهجري وفي مجتمع محدود، وباكثير عاش في القاهرة في القرن الرابع عشر للهجرة وفي مجتمع خليط من أجناس وثقافات مختلفة. وما قاله ابن أبي ربيعة لم يخرج عن المألوف في عرف مجتمعه، وكان حبر الأمة عبد الله بن عباس ﷺ يردّد شعره دون حرج وقصته مع ابن الأزرق معروفة ومشهورة.

وإذا تركنا صورة شبقية النّهود إلى ألوان أخرى من الشّبقية لوجدنا شاعرنا في بعض قصائده ينزع إلى الجسد أكثر من الحسن والجمال، كقوله:

وفي ردفـيـكِ يـا سـمـراءُ ألـوانُ اهـتـزازاتِ
كـقـلـبـي حـيـن يـهـتـزُّ بـإعـصـارِ الـصّـبـابـاتِ
وفي خـصـركِ يـا سـمـراءُ داعٍ لـلـمـواسـاةِ
مـن الأسـفـلِ والأعـلـى جـديـرٌ بـالـشّـكـايـاتِ

وفي قصيدة (واقفة بالباب) يقول:

وخطرتِ لي في حُلّةٍ من سُندسٍ حمراءَ مثل حجابِ قلبي الدّامي

لو شفَّ عنكِ رداءُ جسمِكِ مرّةً لشفيتِهِ من غُلّةٍ وأوامِ

وفي قصيدة (بين الهدى والهوى) يقول:

وقفتْ وقفةَ الدّلالِ أمامي تتلهّى في كفِّها بقضيبِ
أرسلت كهرباءَها فتمشّت في عروقي بهزّةٍ ولهيبِ
فكأنّا (قُطبا عمودٍ) ترى التّـ يَّارَ فيه من جيئةٍ وذُهوبِ

وبعد فإني أكتفي بهذه النصوص من شعر باكثير التي كشفت لنا سرّ ولعه بهذه المعاني، تاركًا الحديث عن جوانب أخرى من جوانب الإثارة.

ولكن، لماذا باكثير؟ ألم يكن شاعرًا مثل غيره من الشعراء؟ ألم يقل الشعراء مثل قوله وأكثر مما قال؟ ألم يقل شاعر محدث؟:

فصّلتُ من جسمِ النّساءِ عباءةً وبنيتُ أهرامًا من الحلماتِ

وألم يقل شاعر جاهلي:

فلثمتُها فتنفّست كتنفّسِ الظّبي الغريرِ
فدنت وقالت: يا مُنخَّلُ ما بجسمِكِ من حُرورِ

ونقول: بلى، ولكن، أولًا: نحن نبحث ظاهرتين في شعر باكثير: قلة شعره في المرأة وغموضه، وولعه بالمعاني الحسية؛ ثانيًا: نحن لا نرضى من القول لباكثير ما قاله الآخرون؛ ثالثًا: نحاول تبرير ذلك بظروف تربية باكثير وصدمته بأنوثة المرأة المصرية والحياة الاجتماعية في مصر.

وننتهي في القول إلى أن سنوات الكبت والحرمان التي عاشها باكثير قد حوّلت النّظرة الجمالية للمرأة إلى نظرة غريزية، وقد تفجّرت هذه النظرة عند نزول الشاعر مصر في صور مختلفة. إلا أن تلك الفترة كانت محدودة، بعدها أقلع الشاعر عن الحديث عن المرأة ولم نعد نرى له غزلًا، وانشغل بقضايا أخرى ربما عوّضته وسلّته عن الحديث عنها. وربما كانت آخر قصيدة أنشأها باكثير هي قصيدة (حواء)، وهو في هذه القصيدة

يذكر عهده بالمرأة وكيف سلاها ثم هو اليوم يحنّ إلى حنانها وإلى عهودها القديمة ولكن بعد فوات الأوان، والقصيدة نشرت في مجلة (الرسالة) المصرية عام 1939م، وهو العام الذي تخرّج فيه من الجامعة تقريبًا، وبدأ رحلة التحول من الشعر إلى الكتابة النثرية. ونحن نثبت القصيدة هنا كاملة؛ لأنها تؤيد الطرح الذي طرحناه بالنسبة لعلاقة باكثير بالمرأة.

حواء

للأستاذ علي أحمد باكثير

قلبي يحنُّ إلى عهودكْ ... وإلى رضائِكِ أو صدودِكْ
وإلى محيًّا ساهمٍ ... فيه القضاءُ على عميدِكْ
فيه شكاياتي وأحـ ... ـزاني وآلآمي ويأسي
وضناي فيه ووحدتي ... من غيرِ آسٍ أومُواسِ
يرثي له قلبي فلا ... يرثي لغير مصابِه...
فكأنّه المرآةُ يبـ ... ـصر فيه قلبي ما بِهِ!
حتى إذا ما افترّ ثغـ ... ـرُكِ عن ثناياكِ العِذابْ
وهفا الضّياءُ على لما ... كِ كأنّه العسلُ المُذابْ
وتلألأت عيناكِ وانـ ... ـبثق الشُّعاعُ الحالِمُ
خطرت لي الدُّنيا بفيـ ... ـكِ فكلُّ شيءٍ باسِمُ
خطرت كوجهِ الأمِّ يبـ ... ـسُمُ للوليدِ الرّاضعِ
يسري بعينيها على ... نهرِ النّعيمِ الواسعِ !
عقَلَ ابتسامتَها لأوّل ... مرّةٍ في عُمرِهِ
فرنا بطرفٍ فيه أوّلُ ... خفقةٍ من فِكرِهِ

عـقَـلَ الـحـقـيـقـةَ كـالـخـيـالِ هـنـاك في تـلـك الـدّقـيـقـةْ
ولـطـالـمـا مـن قـبـلُ كـا ن لـه الـخـيـالُ هـو الحقيقةْ
أو كـالـوجـودِ بـدت لـعـيـْ نـي شـاعـرٍ أسـرارُهُ
في لـحـظـةٍ مـن وحـيِـهِ انـ ـهـتـكـت لـه أسـتـارُهُ
فـكـأنّـه لـم يـدرِ أو يَـرَ قـبـلَـهـا في الـكـونِ شيًا
أو كـان صـخـرًا مـسّـهُ سـرُّ الإلـهِ فـقـام حيّـا
يـا نـظـرةً كـنـتُ الـولـيـ ـدَ بـهـا وكـنـتُ الـشّـاعـرا
والأمَّ كـنـتِ بـهـا وكـنـ ـتِ بـهـا الـوجـودَ الـسّـاحـرا
مـا كـان ثـمّـةَ غـيـر عـيـ ـنُ اللهِ تـرعـانـا حـنـانـا
وكـأنّـهُ مـن عـطـفِـهِ إذ ذاك لـم يـخـلـقْ سـوانـا
يـا لـيـت شِـعـري هـل أحـسَّ بـمـا أحـسـسـتُ آدمْ
لـمـا بـدوتِ لـعـيـنـيـ ـهِ حـوّاءَ في عـهـدٍ تـقـادمْ
فـهـفـا إلـيـكِ كـمـا هَـفـوتُ ومـا لـه أمٌّ سـواكْ
فـرحـمـتِـهِ وجـرت عـلـى أطـرافِ جُـمّـتِـهِ يـداكْ
أخـرجـتِ آدمَ مـن جِـنـا نِ الـخُـلـدِ لـكـن كُـنـتِـهـا لَـهْ
أنـقـذتِـهِ بـهـواكِ مِـن تـلـك الـسّـآمـةِ والـمـلالَـهْ
فـأحـسّ في الـدُّنـيـا الـشّـقـا ءَ وكـابـدَ الألـمَ الـكـبـيـرا
فـازداد بـالـسّـرّاءِ والـ ـنَـعـمـاءِ في الـدُّنـيـا شُـعـورا
مـا بـالُ آدمَـكِ الـجـد يـدِ تـركـتِـهِ في شـقـوتِـهْ
لـم تـرحـمـي بـلـواهُ إذ أخـرجـتِـهِ مِـن جـنّـتِـهْ
قـد كـان يـأمـلُ إذ عـصـى مـولاهُ فـيـكِ مـزيـدَ عـطـفِـكْ
ويـحَ الـشّـقـيَّ... حـرمـتِـهِ مـن لُـطـفِ مـولاهُ ولُـطـفِـكْ

أهبطتِهِ من جّنتيه فهاَم في الدُّنيا شريدا
يبكيكِ في المأوى ويبكي عهدَكِ العهدَ السعيدا
كيف السّبيلُ إلى الرُّجو عِ إلى نعيمي السّالِفِ
وشفاءُ حرّى مُهجتي وسكونُ قلبي الواجِفِ
وبأيّ وجهٍ بعد عصـ يانيهِ ألقى وجهَ ربّي
ولئن جرؤتُ فمن لِقلبي في يميِنكِ... من لِقلبي
أأجيئُهُ من غيرِ قلبٍ؟ كيفَ كيفَ يكون ذاكْ؟
رُدِّيهِ لي أطلبْ رضا هُ حين لم أدرِكْ رضاكْ
حوّاءُ ذاتَ العدلِ! فيمَ عدلتِ إلا فيّ وحدي؟
وعلامَ يا حوّاءُ حافظةَ العهودِ نسيتِ عهدي؟
لم تُنصفيني إذ برر تِ بآدمٍ وقطعتِ حبلي
وهو الذي ما إن حملـ تِ به ولم تضعيهِ مثلي
أنا منكِ يا حوّاءُ أجدرُ بالحنانِ وليس منكِ
إن كنتِ مِنهُ فتلك بعـ ـدُ مزّيةٌ تُقصيهِ عنكِ
إنّ الحياةَ تعقُّ بنتًا دأبَها وتَبِرُّ أُمَّا
هلّا سلكتِ سبيلَها فقسمتِ لي بالبؤسِ نُعمى
أم شئتِ أن تُلغي الوجو دَ لتبدئي في الخلقِ طورا
لم تُغفَرِ الأولى أأجني فيكِ يا حوّاءُ أخرى؟!

إن من يتمعّن هذه القصيدة يجد أن باكثير قد أودعها خلاصة تجربته مع المرأة، فهي مفعمة بالاستنفار النّفسي، ففي كل بيت من أبياتها تشعر بأنّ باكثير يعاني من حرمان عاطفة المرأة وحنانها نحوه، ولا أدري هل كان ذلك بسبب انتزاعه من حضن أمه وهو طفل صغير في العاشرة من عمره أو بسبب انغلاق المجتمع في حضرموت أو

بسبب شخصيته الخجولة وصدمة حبه الأول. ولعل كل ذلك قد تكالب عليه ومن هنا فقد غابت حواء عن حياة الشاعر، فهو يحن إلى تقلباتها الباعثة للوجد من ابتسامة رضا أو تقطيبة إعراض من وجه أنثوي يسلب الآجال.

ثم تمضي القصيدة في تصوير تقلبات حواء وتلوّن مسلكها مع الشاعر مبديًا استغرابه من هذا التلوّن والتقلّب، ومن ثم نلاحظ أن القصيدة داخل هذا الإطار الذي ارتآه الشاعر قد حقق فيها الوحدة الموضوعية والمعنوية والنفسية؛ لهذا وجدنا فيها أربع وحدات دراماتيكية يرتبط بعضها ببعض في تشابك محكم بحيث يقوم كل جزء على الآخر ولا تستطيع فصل أحدها عن الآخر، لأنه محتاج لما قبله ولما بعده وهذه الوحدات هي:

1. الحرمان
2. الحنان
3. الغدر
4. العتاب

وأخيرًا.. فإن ما نقصده في هذا البحث وما نريد تسجيله، وما نهدف إليه هو إبراز الظواهر والسّمات المميزة في شعر باكثير. وقد أبرزنا في بحث سابق التّيار العروبي في شعر هذا الشاعر وكيف أبدع فيه ونحن اليوم نقف أمام ظاهرة أخرى ومضت في مرحلة ثم اختفت، هذه الظاهرة هي حديث باكثير عن المرأة الذي لمع في بدايات حياته في مصر ثم اختفى، وكان من المؤمل أن يشكل تيارًا قويًا في شعره نتيجة لمعاناته من وفاة زوجته الأولى ونتيجة للحرمان منها لعوامل كثيرة بعضها يرتبط بتربية باكثير وبعضها يرتبط بشخصيته وظروفه الخاصة.

باكثير ظُلم في وطنه وليس في مصر

باكثير ظُلم في وطنه وليس في مصر[1]

قرأت في موقع الأديب علي أحمد باكثير للصّديق الدكتور عبد الحكيم الزُّبيدي مقالا للدكتور عماد أبو غازي بعنوان: (من ظلم باكثير؟)[2]. والذي لفت نظري في المقال قول الكاتب كان كثير من المحاورين في مؤتمر باكثير الأدبي الذي عقد في القاهرة من (1 – 4 من شهر يونيو 2010م) يتحدثون عن ظلم مصر والمصريين لباكثير. والحقيقة أن نغمة ظلم مصر والكتاب المصريين لباكثير أخذت حجمًا أوسع من حجمها الضيق، فما أن يُذكر اسم باكثير حتى ينبري البعض مُعلنًا أن باكثير لم ينل حقه من التمجيد والتبجيل والسّبب في ذلك مصر والمصريون. وهذه المقولة قديمة وأساسها وأوّل من قال بها الدكتور عبده بدوي، رحمه الله، في مقال له نشر في مجلة الهلال المصرية عام 1970م في ذكرى وفاة باكثير الأولى، رحمه الله. وكان الدكتور بدوي يتحدث عن إحساس باكثير بالمرارة والألم من تقلّص دوره في النّشاط الأدبي ويصف حالته النفسية بعد ما عاد من اليمن، ولم يطرح رأيًا في تقديري. وقد نقل الدكتور بدوي في ذلك المقال عبارات عن الأديب باكثير توحي بشعوره بالإهمال من مثل «لأن أكون راعي غنم في حضرموت أشرف لي مما أنا فيه» و«لقد ذبحوني هناك – يقصد في اليمن – كما ذبحوني هنا»، وما كنت أود من الدكتور بدوي أن يذكر مثل هذه العبارات التي ربما تلقّفها بعض من لا يفهم وجعل منها حكاية وقضية. وأنا أرى أن هذا اتهام باطل، وسبّة في تاريخ باكثير وليس في تاريخ مصر والكتّاب المصريين. وسوف أقف في هذه المقالة عند عدة حقائق لعلها تكشف الزيف في هذه المقولة.

(1) لم تنشر. تاريخ كتابتها 8 أغسطس 2010م.

(2) نقلا عن موقع صحيفة (الدستور) بتاريخ 5/ 6/ 2010م.

الحقيقة الأولى: أنّ باكثير قال كلمته وانتهى بعد أن تربّع على عرش المسرح المصري قرابة عشرين عامًا وبعد أن شارك في الحياة الثقافية والفكرية بكل أنواعها وأبعادها لمدة ثلاثين عامًا وبعد أن نال الجوائز المادية والمعنوية وبعد أن أُعطي حق التفرغ لفترتين مرة عندما ذهب إلى فرنسا لدراسة اللغة الفرنسية وأخرى عندما كتب ملحمة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وبعد أن شارك في معظم المؤتمرات الأدبية والمهرجانات القومية باسم مصر.

والحقيقة الثانية، هي: أنّ عطاء باكثير قد قلّ وأنّ معينه بدأ ينضب مع التّقدم في العمر وتلك سنّة الحياة وقدرة العقل البشري، بالإضافة إلى وجود تيارات ثقافية جديدة جدّت على السّاحة الفكرية والثقافية لم يكن في مقدور باكثير مجاراتها، ولو كان باكثير قادرًا على العطاء بحسب ميوله وتوجهاته الفكرية لانتقل إلى بعض البلاد العربية التي يتناسب فكره مع فكرها، خصوصًا أن هذه البلدان قد طلبته ورحّبت به، أو كان عليه أن يذهب إلى بريطانيا حيث طُلب للتّدريس هناك فلماذا الجلوس إذن عند قوم ظلموه؟

الحقيقة الثالثة، هي: لو أنّ باكثير كان قابعًا في حضرموت أو في إندونيسيا هل كان من الممكن أن يذاع صيته بهذه الصورة وبهذه الكثافة، وأن ينال التّقدير والاحترام وأن تُقرّر وتُدرّس بعض كتبه؟ وأن تُعرض كتبه إلى جانب كبار الكتّاب؟ ولقد هبطتُ مصر للدراسة عام 1965م وكانت كتب باكثير تباع على سور الأزبكية إلى جانب كتب العقّاد وطه حسين ونجيب محفوظ وغيرهم.

الحقيقة الرابعة، هي: لو أنّ باكثير نزل قطرًا عربيًا آخر من الأقطار العربية هل كان من الممكن أن ينتج هذا الإنتاج الفكري الضخم وهل كان من الممكن أن ينال مثل هذه الشهرة وأن يتسنم ذروة المجد؟

الحقيقة الخامسة، هي: لولا وجود الحرّية الفكرية والمدّ الثقافي الذي كان موجودًا في مصر لما استطاع باكثير أن يكتب مؤلفًا واحدًا مما كتب.

أما الحقيقة السادسة وهي الأهم: أن باكثير ظُلم في وطنه وليس في مصر.

فبعد أن صدر كتابي عن باكثير (علي أحمد باكثير-حياته وشعره الوطني والإسلامي) عام 1982م - وهو أول كتاب يصدر عن هذا الأديب - قال لي أحد الأشخاص الثقاة: بينما كان باكثير يخطب في مدرسة النّهضة بسيئون منبهًا على البدع والخرافات والشّعوذة ومحذرًا من أخطارها، صعد إليه أحد المشعوذين ولطمه على وجهه قائلًا له: (اسكت يا كافر يا ملحد) وأنزله من على المنبر.

وفي نفس الوقت اتصل بي شيخ من قبيلة آل كثير من الرّياض بالهاتف قائلًا: «باكثير لم يرحل من سيئون حزنًا على زوجته كما ذكرتَ في كتابك، وإنما طُرد. قلتُ: كيف؟ قال: كنتُ وقتها قائد حرس السّلطان الكثيري - أو أحد الحراس فالكلام مرّ عليه ثمانية وعشرون عامًا وأنا شيخ كبير - قال فاستدعى السّلطان الكثيري باكثير وقابله على باب القصر وأمامنا قال له: أنت أمام أمرين: إما أن ترحل من البلاد وإما أن تدخل السّجن أنا ما أريد مشاكل. ورحل بعد ذلك باكثير».

ونحن بعد هذه الحقائق نسأل مَن يتحدث عن ظلم المصريين لباكثير: أين مركز باكثير الذي أُعلن عنه منذ عشرين عامًا؟ ثم أسألُ المثقّفين في حضرموت: من أحقُّ بإطلاق اسمه على المركز الثّقافي في المكلا: علي أحمد باكثير صاحب الخمسين كتابًا أم المغني بلفقيه؟ ومن أحقُّ بأن يُطلق اسمه على كورنيش المكلا الجميل: علي أحمد باكثير مؤلف رواية (وا إسلاماه) أم الشاعر الشعبي حسين المحضار؟

وربما يقول المثقفون: ما شأننا نحن بذلك؟ إن تلك الأمور من شأن السّلطة المحليّة في المكلا، ومن اختصاص الإدارة السّياسية، وأقول لهم: إذا كنتم فعلًا تحبّون باكثير وتريدون رفع الظلم عنه، فخاطبوا السّلطة المحلية وكلّموا المحافظ لرفع الظلم عن باكثير في وطنه. أليس هذا ظلمًا؟ ألا تعتقدون أنه يستحق وأنه أولى من غيره؟

العروبة في شعر باكثير

العروبة في شعر باكثير[1]

(1)

تدفق الشعر على لسان باكثير منذ كان في الثالثة عشرة من عمره تدفق الموج المتتابع من أعالي البحار، فلم يترك مناسبة إلا وقال فيها شعرًا، ولا خاطرةً أو منظرًا استفزه إلا وسجله بفنه الجميل. وظل هذا التدفق قويًا وزاد من قوته بعد أن نزل مصر واستقر بها والتقى بالثقافة الغربية والثقافة العربية المتطورة من تأثير الثقافات الغربية، واستمر هذا التدفق في فورته إلى أن تحول باكثير في الأربعينيات والخمسينيات إلى الكتابة النثرية، حيث أصدر عدة روايات ومسرحيات؛ ولهذا لم نعد نسمع هذا الصوت المجلجل إلا في مناسبات محدودة وعلى استحياء وفي المسابقات الشعرية أحيانًا. وعلى هذا فإن صوت باكثير الشعري خبا ولكنه لم ينقطع، والسبب - كما أشرت - انشغاله بالكتابة للمسرح، وقد عاد هذا الصوت الشعري إلى الظهور في الستينيات في ثوب جديد ولكنه أقل تدفقًا من ذي قبل، وكأن باكثير كان يبحث عن النوعية في شعره الجديد.

(2)

وكان صوت باكثير العروبي من خلال هذا التدفق الشعري قويًا صاخبًا؛ ذلك لأن العروبة معششة في كيانه تجري في دمه وتسري في روحه، يتلهّب حماسًا لها فيتغنى

(1) لم تنشر. تاريخ كتابتها 30 أكتوبر 2010م.

بأمجادها حينًا ويدافع عن مآثرها حينًا آخر. وتبحث عن هذا الاهتمام وقوة هذا الحماس فتجده يعود إلى ثلاثة عوامل، هي:

أولًا: أن نسب باكثير يعود إلى قبيلة عربية قحطانية أصيلة هي قبيلة كندة المشهورة والمعروفة، وقد كانت هذه القبيلة لها ممالك وإمارات عدة في أنحاء الجزيرة العربية، وكانت شهرة شاعرها (الملك الضِلّيل) تفوق شهرة أي ملك في العصر الجاهلي وأصداء صيته تتردد إلى اليوم. وقد ظل هذا المجد يلح عليه ويستحثه ويحفزه إلى العلى، وربما كان وراء مدحه لملوك عصره دون أن ينال جوائزهم.

ثانيًا: أن باكثير ولد بجزيرة سومطرا بإندونيسيا وعاش فيها إلى أن بلغ العاشرة من عمره، فخرج به والده إلى حضرموت لينشأ فيها تنشئة عربية خالصة بعيدًا عن الثقافات الأخرى، فانغمس في الثقافة العربية وتعمق في أصولها وفروعها، وقد استهوته هذه الثقافة وأثّرت فيه أيّما تأثير ووجد أن جذوره في حضرموت وليس في إندونيسيا؛ لذلك رأيناه يردد في شعره (لغة الضاد) و(أمة الضاد) و(بلاد الضاد).....إلخ؛ ولذلك على الرغم من عودته المتكررة فإنه لم يجد ذاته هناك؛ ولهذا لم يستقر فيها.

أضف إلى ذلك أن باكثير قبل أن يهبط إلى مصر، طوّف في بعض بلدان إفريقيا ووقف على أحوال العرب في هذه البلدان، فلم تعجبه أحوالهم كما لم تعجبه أحوال العرب في بلد المولد إندونيسيا؛ لهذا ربما رأى أن الحل في نهضة العرب.

ثالثًا: أن باكثير عندما نزل مصر وجد ثلاثة تيارات تتنازع الواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي: أ – التيار العروبي ب – التيار الفرعوني ج – التيار المستغرب. وقد هالته هذه الدعوات التي تتنصل من العروبة وتبعاتها، وانبرى يفنّدها ويدفع مغالطاتها وبأن العيب ليس في العروبة وإنما في المنتمين إليها؛ لذلك فقد نصر التّيار العروبي ولكن بتهذيب وبمنطق قوي، فقد أخذ يدافع عن عروبة مصر رابطًا بينها وبين الجزيرة العربية وأنه لا تناقض بين عروبة مصر وفرعونيتها وهاجم المستغربين وأعوانهم إما تصريحًا

أو تلميحًا، ولعل ذلك من أسباب عدم تأثّره بالثقافة الغربية كثيرًا على الرغم من دراسته للأدب الإنجليزي ومعرفته بالآداب الأخرى.

(3)

كانت العوامل السابقة التي سقناها أهم روافد اهتمام باكثير بالعروبة وآفاقها في شعره، وسرّ أسلمة اتجاهه الأدبي. وقد نهض باكثير بهذه المهمة التي اختارها خير نهوض وحمل بين ضلوعه هموم العرب وقضايا العروبة، ونفثها شعرًا قويًا مدويًا، متحسّرًا على ماضي العرب حينًا ومستنهضًا لهم حينًا آخر، ويائسًا متضجرًا أحيانًا. فقد كان باكثير نفسًا كبيرة في جرم ضئيل وعزمًا مجلجلًا في قيود قوية، ومع ذلك فقد استطاع شاعرنا أن يكون صدًى لأحداث العروبة وصوتًا قويًا لآلامها وجرَسًا للأخطار المحدقة بها ومبشرًا يبشر بنهضتها.

ومع أن باكثير يمزج في شعره بين العروبة والإسلام، إلا أنني سأحاول استخلاص بعض الشواهد الشعرية التي تخدم الطرح الذي نحن بصدده.

ولعل أول ما نقف عنده في هذا الاتجاه أبيات من قصيدة مدح بها الكاتب والأديب شكيب أرسلان والشاعر لا زال في موطنه حضرموت، لتبين لنا مدى قوة مشاعر باكثير وأحاسيسه تجاه العروبة، حيث يقول في مطلعها:

تحيةً لعميدِ العُربِ حاميها من حضرموتَ إلى لوزانَ أهديها

ثم يقول:

يا كاتبَ الشّرقِ ما أحلى كلامَك في مسامعِ العُربِ تَهديها وتُشجيها
تقضي بقربِ أمانيها فتُضحكها حينًا وتشرح مهواها فتُبكيها

فالشاعر – كما نلاحظ هنا – معجب بفكر الكاتب شكيب أرسلان لا بشخصه ولا يحنّ إلى هباته وعطاياه، فهو لم يره وإنما يسمع عنه، وهذه الروح هي التي جعلت

باكثير مميزًا في هذا الاتجاه. ثم لماذا هذا الإعجاب؟ لأن الكاتب يدافع عن العروبة ويبشر بآمالها وينبّه إلى الأخطار المحدقة بها. ويبلغ به الحماس إلى أن يقول:

فيك (العروبيّةُ) العُليا ممثلةٌ فإنّك المثلُ الأعلى لأهليها
وخذ إليك قيادَ العُربِ وامشِ بها إلى الحياةِ سبيلًا فاز ماشيها

وبغض النظر عن المبالغة في هذين البيتين، إلا أننا نلاحظ دومًا أن الفكرة الأساسية التي تلح على باكثير هي نهضة العرب وإعادة مجدهم القديم:

لا بُدّ من نهضةٍ للعُربِ ثانيةٍ تعنو إليها من الدُّنيا نواصيها

(4)

التحسّر على ماضي العرب

لم ألاحظ فيما بين يدي من شعر باكثير أنه كان يلتفت إلى الماضي العربي كثيرًا وأنه كان يردّد في شعره «يوم كنا وكانوا»؛ وذلك لأن باكثير كان معنيًا بمستقبل العرب لا بماضيهم وكان همّه منصبًّا على وحدتهم ونهضتهم؛ لهذا كثر الحديث في شعره عن ذلك كما دلّت عليه الشواهد السابقة وكما سيأتي.

والحقيقة أن التحسّر على الماضي ربما كان من باب التذكير لاستشراف المستقبل، ولهذا ألمح إليه باكثير في مطوّلته (إما نكون أو لا نكون)، وكذلك في (الرقصة المقدّسة) كقوله:

لست أدعوكَ إلى رقصتِنا نحن لا ندعو إليها الضّعفاءْ
أنت لا تذكرُ من قصّتِنا يوم كنّا نملأ الدُّنيا ضياءْ

ولعل من أهم ما وجدته له في هذا المعنى أبياتًا من قصيدة ألقاها في حفلة لأحد أصدقائه يقول فيها:

جمالُ الدّهرِ قحطانُ سلِ التّاريخَ ما كانوا
سلِ التّاريخَ ما شادوا من المُلك وما دانوا

سـلِ الـعِـلـمَ ألـم يسطعْ لـهـم في الـعـلـمِ بُـرهـانُ
ألـم يـزهـرْ بـهـم حيثُ أقـامـوا فـيـه عُـمـرانُ
سـلِ الأيّـامَ هـل كـانـت بـغـيـرِ الـعُـرب تـزدانُ
كـأن لـم يـكُ لـلـعُـربِ عـلـى الـعـالـمِ سُـلـطـانُ

وكفى بها أبياتًا تدلّ على التحسر وتشير إلى الماضي العربي، وقد ذكر قحطان دون عدنان، وباكثير عندما يفعل ذلك يفعله بوعي، فقحطان أصل العرب وهو بعد ذلك يقصد إلى استيعاب الماضي العربي جاهليّه وإسلاميّه.

إنها أبيات غاية في الوضوح والدّلالة وبساطة التعبير والإيقاع الموسيقي ووحدة الشعور وانسجام الألفاظ.

(5)

الوحدة العربية سبيل النهضة

لاحظنا فيما مضى أن باكثير عندما مدح الكاتب شكيب أرسلان كان يرى فيه مناضلًا عن أمّته، وكان في مدحه ذاك يدعوه إلى أن يتزعّمها ويأخذ بيدها إلى الحياة وإلى الوحدة وإلى النهوض وإلى العيش الكريم والتحرر من الاستعمار. وقد عرفنا أنه عندما زفر هذه الدعوات كان قابعًا في سيئون لا يعرف عن العالم الخارجي شيئًا إلا أصداء قليلة يعرفها من المذياع أو الصحف التي ربما جاءته بعد شهور من إصدارها، فلما رحل عن سيئون وانفتح على العالم وتعرّف على أوضاع العرب والمسلمين، ازدادت هذه المعاني في نفسه عمقًا وأخذ يبشّر بها ويدعو إليها وكانت محور اهتمامه؛ لذلك وجدناه يرتقي في تفكيره من إعطاء زمام قيادة الأمة العربية من شكيب أرسلان إلى الملك عبد العزيز آل سعود. ففي قصيدة مدح بها الملك السعودي يقول:

صـوتٌ من العالمِ العُلوي بشّرنا بأنّ صبحَ نُهوضِ العُربِ مُقتربُ

إن لم تقم أنت يا عبد العزيزِ لها فمن سـواكَ لهـذا الأمـرِ يُنتدبُ

فالفكرة التي تلح على باكثير دائمًا هي نهضة العرب وأنّ ما أصابهم هي حالة من حالات تقلب الزّمن لا تلبث أن تزول؛ لهذا كان يتصور أن تحقق ذلك يمكن أن يحدث بواسطة أي ملك أو أي شخصية عربية. ولم تكن تلك سذاجة من باكثير ولكنها شهوة الأمل واستعجال الحلم ولذلك فهو يبالغ أحيانًا ويأخذه الحماس حتى يخرج عن المألوف كقوله:

لا ينهضُ الشّرقُ حتى ينهضُ العربُ ونهضـةُ العـربِ الكبـرى لهـا أُهُـبُ

فهو يرى هنا أن نهضة الشّرق مرهونة بنهضة العرب، وقد نهض الشّرق وتطوّر وتقدّم ولم ينهض العرب، وكان تطوّرهم وتقدّمهم محدودًا، وتبخّرت أحلام باكثير وذهب صوته مع الريح.

والشاعر والأديب باكثير يرى أنه لا سبيل إلى النهوض إلا بالوحدة، فالوحدة هي السّبيل المضمون لبناء نهضة شاملة لذلك نجده يقول في احدى قصائده:

هـلـمّـوا نـجـمـعُ الـشّـمـلَ فـــإنّ الـــفـــوزَ مـضـمـونُ
نُـقِـمْ وحـدتَـنـا الـكُـبـرى يـقـيـهـا الـسُّـــوءَ جِـبـريـنُ
ســـــواءً مَـــن نـمـى عـــادٌ ومـــن أنـــجـــبَ فـــرعـــونُ
ومَـــن يـقـطـنُ في (فـــاسٍ) ومَـــن مـــثـــواهُ (جـــيـــرونُ)
فـــإنّـــا كُـــلُّـــنـــا عـــربٌ حـــوانـــا الـــضّـــادُ والـــدّيـــنُ

فباكثير يحلم بالوحدة الكبرى من المشرق إلى المغرب، وباكثير لا يفرّق بين من هو من أصول عربية أو فرعونية. والأحلام مشروعة ولكن في كثير من الأحيان تكون غاياتها ممنوعة. وكلمة (جبرين) قد تبدو غريبة للقارئ وهي لغة في(جبريل). ويظل حلم الوحدة يلح عليه بعنف فيقول:

ألا يـــا حـــلـــمَ الـــوحـــدةِ مـــا أحـــــلاك في قـلـبـي

قــريــبٌ أنـــت في بُـعـدٍ بـعـيـدٌ أنـــت في قُـــربِ
تـظـلُّ الـــدّهـــرَ في قـلـبي وتـمـشـي الـدَّهـرَ في هُـدبـي
مـتـى تـبـــرز لـلـشّـمـسِ تُـريـهـا ألـــقَ الـعُـــربِ

فالوحدة في فكر باكثير عشق قوي يملأ قلبه وروحه ويغشى عينيه، فهو الأمل الذي يعيش له وهو النور الذي يبصر به، ولكنه يرى أنه بعيد المنال ولهذا يطرح سؤالًا يحمل معنى الرّجاء والتّمني.

ولأن الوحدة العربية تعيش في كيان باكثير ووجدانه وتجري في عروقه، فقد كان ينفعل لكل حدث يحدث في العالم العربي يلمس من خلاله بوادر الوحدة بين الشعوب العربية أو حتى صدى لها، فيرقص طربًا له ويتغنّى به في فرحة عارمة ويتحول في بعض الأحيان إلى ما يشبه طفلًا يهذي في عرصة عالم وهمي. فمثلًا عندما ألغت السعودية والعراق تأشيرة الدخول بين بلديهما انفعل باكثير لهذا الخبر ورأى فيه بشائر الوحدة العربية وكتب قصيدة راقصة بعنوان (كلنا عرب) متخمة بالعروبة والوحدة والنهضة، مع أن الحدث كان عاديًا جدًا ولا يستأهل كل هذه الضجة والهذيان، ولكنه العشق والحلم والأمل وحب العروبة الذي تملّك باكثير وأخرجه عن طوره. وقد افتتح القصيدة قائلًا:

عـلـمـا يـعـربٍ جُـمـعـا في عـلـمْ
ضـــمّ بـــغـــدادَ في ظـلِّـــه والـــحـــرمْ

ويشكّ في حواسه ويتهم نفسه غير مصدّق لما يسمع ولكنه يعود إلى رشده ويضرب مثلًا بأمة الألمان التي توحّدت وهي خليط من أجناس مختلفة ولغات شتّى فكيف لا يتوحد العرب وهم من أصول واحدة؟:

تلـك ألمانيـا ائـتلفت مـن أمـمْ
شِـيَـعٌ في هـــوىً ولـسـانٍ ودمْ

وبـنـو يـعـربِ الأمــةُ الـواحـدة
نكّـرت بينهـا الــوحدةُ الخالـدة

وإذا تتبّعنا الوحدة العربية في شعر باكثير فإنا لن ننتهي، ولهذا نكتفي بما أوردناه ونذهب إلى حديثه عن آماله في النهضة العربية.

(6)

واذا كان باكثير قد استفاض في الحديث عن الوحدة العربية وكان يرى أنها السّبيل للنهضة الشاملة، فإن هاجس النهضة نفسه قد أخذ حيزًا كبيرًا من اهتمامه. وقد بدأ الحديث عن النهضة وهو لا يزال شابًا غضًا بمحاربة البدع والخرافات وامتهان المرأة، وتعرّض لإيذاء شديد بسبب دعوته هذه ولزمه خوف أشد، ودليل ذلك أنه عند نشر قصيدته في مجلة (التهذيب) عن تعليم البنت لم يذيّلها باسمه الصريح وإنما (لشاعر حضرمي)، وذلك خوفًا من بطش الباطشين. وفي شعره الخاص بنهضة بني وطنه تجد سَورة هذا الحماس القوي وتجد ثورة على التخلف وزبانيته، ولعل أروع ما كتب في هذا الصدد هو ما سجله في مسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف).

والاتجاه الغالب في دعوة باكثير إلى النهوض هو النهضة العلمية والفكرية، فكل ما يشغله هو تخلّف العرب في هذا المجال الذي هو الأساس لكل النهضات والأساس لكل الحضارات.

أشرت قبلًا إلى أن باكثير بدأ دعوته إلى النهوض باكرًا وهو لا يزال فتِيّ السّن في موطنه حضرموت وطالب بانتشار التعليم وعدم حرمان البنات منه بل لا بد أن يكون لها نصيب:

كيـف السّـبيلُ إلـى النُّهـوضِ وأمّهـاتُ النـشءِ عُـورْ
أبــــدونِ تـربـيـةِ الإنــــاثِ تـفـيـدُ تـربـيـةُ الـذّكـورْ؟

إنها وجهة نظر يطرحها باكثير في طريق قومه وغير قومه من العرب والمسلمين إذا أرادوا التطور وأرادوا الرقيّ ومواكبة الأمم ويخاطب قومه قائلا:

يـا أيّـهـا الـشّـعـبُ الـكـريـمُ أمـا لـمـوتِـكَ مـن نُـشـورْ؟

ثم يصرخ فيهم:

يـا قـومُ آن نـهـوضُـكـم فـإلـى متـى سُـكـنـى الـقُـبـورْ

وطوّف شاعرنا في جنوب شرق آسيا (سنغافورا وإندونيسيا) ولم يترك مناسبة إلا وضرب فيها جرس الإنذار منبهًا من غفلة الجهل والكسل، كما مر بعدن وأدلى بدلوه مع رواد التنوير(لقمان والدكتور محمد عبده غانم وغيرهم من جماعة نادي الإصلاح)، كما طاف بإفريقيا وفي كل محطة يبثّ دعوته. ولعلّ من أشهر ذلك قصيدته التي ألقاها في (نادي الاتفاق بأديس أبابا) والتي دعا فيها العرب هناك إلى التلاحم والوحدة والتعاون واتخاذ سبل النّهضة العلمية والفكرية، حيث يقول في مطلعها:

عـلـى إخـوانِـنـا الـمُـتـديّـريـنـا (أديـسَ أبـابـا) سـلامُ الـمُخلصينا

سـلامُ الـشـاكـريـن لـمـا بـنـوا من عُـلـىً لـبـني الـعـروبـةِ أجمعينا

ثم يقول مشيدًا بأعمالهم في انفعال واضح:

عـلـى ذاك الأسـاسِ فـشـيّـدوهـا مـدارسَ عـامـراتٍ لـلـبـنـيـنـا

عـلـى ذاك الأسـاسِ فـشّـيـدوهـا نـواديَ لـلـشّـبـابِ الناهضينا

ولا يغض من دعوة باكثير هنا من تخصيص تشييد المدارس للبنين مع أنه يدعو إلى تعليم الفتاة فلعل القافية أجبرته على ذلك.

ومع أن عرب الحبشة خليط من بلدان عربية مختلفة إلا أنه لا ينسى الإشادة بقومه، فكل نبي من أمته، حين يقول:

ولـو ثـقّـفـتَ يـومًـا حضرميًا لـجـاءك آيـةً في الـنـابـغـيـنـا

ويمضي به قطار الحياة إلى الحجاز، وفي الحجاز يلتقي برواد التنوير فيها وتهبّ عليه نسمات الثقافة العربية المتجددة ويزداد فهمه للحياة وتتطور مداركه بمخالطة هؤلاء الرّوّاد من أمثال: عبدالله بلخير، وعبد القدوس الأنصاري، والفقي، وعبد المقصود خوجة وغيرهم. وتتطلّع نفسه إلى مزيد من المعرفة وإلى مزيد من العلم، وهداه تفكيره إلى أن ينهض أولًا بنفسه ويثقّفها ويطوّرها؛ لذلك يمّم وجهته صوب مصر ونزلها عام 1934م.

وفي الحجاز على قدر عزماته مدح الملك السعودي بقصيدة طويلة أشاد فيها بتطلعاته إلى النهضة العلمية وإلى رؤيته للتطور وبناء الدولة.

وعندما استقر باكثير في مصر واصل دعوته إلى النهوض بالمفهوم العروبي العام. ففي قصيدة بعنوان(الأصوات الثلاثة)، في ذكرى وفاة شيخ العروبة أحمد زكي باشا، نجده يقول:

أسمع الآن هاتفًا في فؤادي مثلَ رجعِ الصّدى ببطنِ الوادي
اسمعوه معي لعلّ بشيرًا بنهوضٍ ليعربٍ في البلادِ

كان هذا صوت باكثير لشباب العرب الذي يستحضر خياله صوت شيخ العروبة ويردّ عليه الشيخ وعلى شباب العرب قائلًا:

يا بني العُربِ يا أعزُّ البنينا كمّلوا سعيَنا ولا تبكونا
إنّ للمجدِ عندكم لديونًا ليت شِعري متى تفونَ الدُّيونا
أجمعوا أمركم على نهضةٍ جبّارةٍ تملأ البلادَ دويّا
واطرحوا القيدَ يا بني يعربٍ لم يعرف القيدُ قبلَكم عربيّا
واستفيدوا من الخطوبِ دروسًا وأعدّوا للنّهضةِ الأسبابا
مَن براكم كيما تكونوا رؤوسًا ليس يرضى أن تصبحوا أذنابا

إلا أن صوت باكثير النهضوي خفت بعد ذلك، وارتفع صوت الوحدة واليقظة والثورة، وربما كان لذلك أسبابه، لعل منها: أن المدّ الثقافي والفكري والسياسي بلغ ذروته في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي الذي عاش فيه الشاعر. ومنها: محاولات التخلّص من الاستعمار، ثم جاءت بعد ذلك قضية فلسطين فأربكت الحسابات، وبدّلت المفاهيم. ومنها أن باكثير اهتم بالتوفيق بين العروبية والفرعونية.

وعلى كل حال فإن باكثير شعلة من النشاط الأدبي والفكري تتوهّج في سماء العروبة، فمن دعوة للإصلاح لتغيير المفاهيم القديمة إلى ثورة على الأوضاع العربية، ومن دعوة للوحدة إلى دعوة للنهضة العربية الشاملة، وقد بذر بذورًا كثيرة ولكنها لم تجد من يتعهدها بالسُّقيا فظلّت مطمورة في التراب.

(7)

الربط بين الجزيرة العربية ومصر:

كان الذهاب إلى مصر والدراسة فيها حلمًا كبيرًا يراود باكثير، وكان حلمه ينحصر في الدراسة في الأزهر فلما دخلها هاله ما رأى وتغيّر كل شيء وتبدّلت أفكاره وكأنّه أصيب بزلزال عنيف وتلقّى صدمات.. صدمة في الثقافة.. صدمة في الشّخصية.. صدمة في نظرته للمرأة...إلخ.

أما أهم صدمة تلقاها في تقديري فكانت خطورة الأفكار والدّعوات المطروحة على الساحة الثقافية والاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت بالنسبة لعروبة مصر، فدعوة تقول يجب أن ندير ظهرنا للشرق ونتجه نحو الغرب حيث التطور الحضاري والرقي المادي، ودعوة تقول ألا علاقة لمصر بالعرب وإنما هي فرعونية قبطية...إلخ.

لهذا انبرى باكثير يفنّد هذه الدعاوى ويؤكد على عروبة مصر واتصالها بالجزيرة العربية من قديم الزمن في محاولة للربط بين الماضي والحاضر والتوفيق بين ما قام به

الجد (خوفو) الفرعوني وما صنعه الفاتح (عمرو) الإسلامي، فيقول في قصيدة ترحيبية بالزعيم الإندونيسي الدكتور سوتومو:

هـا هنا قـامـت الـحـضـاراتُ مـن قبـــــلُ وخـطّ الـتّـاريـخُ أوّلَ سطرِ
قـف تـأمّـل هنا عـزائـمَ (خـوفـو) وتـنـسّـم هـنـا شـمـائـلَ (عـمـرِو)

وتكاد لا تجد قصيدة أنشدها في أي مناسبة إلا وطرح فيها هذه الفكرة مشددًا على عروبة مصر.

ففي قصيدة (الأصوات الثلاثة) تحت عنوان جانبي (صوت العروبة) يقول:

إن مـصـرَ ابـنـةُ الـجـزيـرةِ أضحت أمَّـهـا مـا استقى الـصّـعـيـدُ النّيلا

في إشارة إلى أن أهل الصعيد من أصول عربية قديمة هاجرت من الجزيرة العربية قبل الإسلام وربما قبل الفراعنة.

وفي عنوان جانبي (صوت مصر) يقول:

يـا بـنـي مـصـرَ لا حـيـاةَ لمصرٍ بـسـوى الاتّـحـادِ والانـضـمـامِ
إن آمـــالَ يـعـــربٍ لـهـي آمـالـي وآلامَ يـعـــربٍ آلامـي
أنـا مـصـرُ شُـــمَّ الـعـرانـيـن أجـــدادي وأعـــلامُ يـعـربٍ آبـائـي
فخذوها عني: الـجـزيـرةُ أمي وبـنـو الـعـربِ كُـلُّـهـم أبنائي

ويختتم باكثير القصيدة بقوله: أما أنا فأقول رحم الله شيخ العروبة ورضي عنه.

أما أنا فأقول رحم الله شيخ العروبة الثاني علي أحمد باكثير وعفا عنه.

وحتى لا يُغضب أحدًا يزاوج في الأمومة، فبينما يذكر في البيت الأخير أن الجزيرة أم مصر يعود في قصيدة (أغنية النيل) ليجعل مصر أم الجزيرة:

جـزيـرةُ الـعُـربِ مـصـرُ لـهـا أمٌّ

وذلك يدل على وعي باكثير بهذه القضية وتعمّقه فيها. وقد قاده انشغاله بها إلى أن درس التاريخ الفرعوني أو تاريخ مصر القديم ليسبر أبعاد هذه الفكرة ويقف على حقيقة الروابط التي يدعو إليها.

(8)

اليأس والتضجر:

ناضل باكثير كثيرًا في سبيل اليقظة العربية العامّة وربما دفع الثمن غاليًا لبعض مواقفه، ومع ذلك ظل مقيمًا على مبادئه محافظًا على أفكاره، ولكن النفس البشرية قد تملّ وقد تسأم. ونفس الشاعر إذا ضجرت وسئمت لا تستطيع كتمان ذلك ولا إخفاءه، فمهما تحفّظت يخرج في زفرات شعرية عالية، لذلك نجد باكثير من فينة إلى أخرى يُخرج زفرات وأنّات مكتومة تعبّر عمّا بداخله وعمّا يحسّه، ولنستمع إلى صوت العروبة اليائس يتسلل من عصارة فكر الشاعر باكثير:

ذكرتُك يا علّالُ والنّاسُ هُجَّعٌ ... وليس سوى جفني وجفنِكَ ساهِدُ
ولليأسِ فتكٌ في أماني حاصِدُ ... وللهمِّ حزٌّ في فؤادي قاطعٌ
دُجى العُربِ تاهت في عماها المقاصِدُ ... تكاد الدُّجى تقضي عليَّ لأنّها

وإذا كان باكثير في هذه النفثة يشكو همّه للمجاهد علّال الفاسيّ، من رواد الحركة التحررية في المغرب العربي، فإنّ اليأس أحيانًا يصل به إلى حد الثّورة على العرب:

يا بني العُربِ يا بني العُربِ لا ... أسمعُ غير الصّدى إليّ يعودُ
أين أنتم لا دَرَّ دَرُّ أبيكم ... أقصورٌ تضمُّكم أم لحودُ؟

هل نبّه باكثير على خطورة الوضع العربي
في رواية (الفارس الجميل)؟

هل نبّه باكثير على خطورة الوضع العربي في رواية (الفارس الجميل)[1]

العمل الأدبي الروائي من أقدر الأنواع الأدبية لطرح الرؤى الفكرية العميقة لأي كاتب سواء أكان ذلك عن طريق الطّرح المباشر أم عن طريق الإسقاط، وسواء أكان هذا الإسقاط تاريخيًا أم ثقافيًا أم اجتماعيًا، ففي النهاية هو عمل فني له أهدافه وغاياته.

لذلك كان الأديب علي أحمد باكثير واحدًا من أبرز الكتّاب في هذا المجال، الذين يقدّمون للقارئ الرؤية الفكريّة التي تستشرف المستقبل إلى جانب المتعة الفنية، وما قرأت له عملًا أدبيًا من هذا النوع إلا واستخلصت منه عبرًا وعظات متعددة، فهو كالبناء الذي له عدة مداخل ونوافذ أو كشكل له عدة أضلاع، وهذا في تقديري مهمة الكاتب الذي يسعى إلى توعية المتلقي وتنبيهه؛ لذلك فإني أعود اليوم إلى قراءة عمل أدبي لهذا الكاتب الكبير سبق أن كتبت عنه في بحث سابق واستخرجت منه رؤية إسقاطية تتحدث عن حدث مضى وهو: الوحدة بين مصر وسوريا. واليوم أعود لأستخرج منه رؤية مستقبلية تنبيهية لحدث بعد كتابته. هذا العمل الأدبي هو رواية (الفارس الجميل)، وقد نشر الكاتب هذه الرواية في مجلة (القصة) عام 1965م، أي بعد الانفصال بأربع سنوات وقبل النكسة بسنتين، وهو في كلتا الحالتين منبه على الأخطاء التي تودي بالأمة في داهية..

وهذه الرواية قد لا تتجاوز صفحاتها الأربعين إلا أن بعدها الفكري يتجاوز حجمها بكثير، فقد انتزع الكاتب باكثير أحداث هذه الرواية من التاريخ العربي الإسلامي في

(1) لم تنشر. تاريخ كتابتها 4 نوفمبر 2011م.

عصر بني أمية، والفكرة التي يعالجها الكاتب وينبّه إليها، هي خطورة الإهمال في الواجب من أجل متعة زائلة..

ونظر باكثير إلى وضعنا الرّاهن - بالنسبة إلى عصره - فوجد قائدًا عربيًا يتولى منصبًا عسكريًا لجيش عظيم تعلّق الأمة العربية آمالها عليه في صراعها مع إسرائيل مولعًا بالنساء وكان مزواجًا، منشغلًا بهنّ عن الخطر المحدق بالأمة العربية والإسلامية، ويهدد مستقبلها، بينما عدوّه مُجِدٌّ في عمله، ورأى باكثير أن ذلك قد يؤدي إلى كارثة تصيب الأمة في مقتل.. وقد حدث...

وأراد الكاتب باكثير أن ينبّه قادة البلد إلى خطورة الوضع العربي بطريق غير مباشر علّهم يعقلون، فعمد إلى التاريخ العربي ونبش فيه حتى وجد حادثة مماثلة لما هو فيه هذا القائد، وهي: الصراع بين الأمويين والزبيريين على الخلافة الإسلامية. فقد كان مصعب بن الزبير واليًا لأخيه عبد الله على العراق، وكان صديقه عبد الملك بن مروان خليفة المسلمين في دمشق واشتعلت الحرب بين الطرفين، وبينما كان عبد الملك جادًا في عمله فالمسألة بالنسبة إليه حياة أو موت فهو خليفة، نرى مصعبًا مشغولًا بالزّواج من أجمل وأشهر امرأتين في عصره، هما: سكينة بنت الحسين، وعائشة بنت طلحة، وكان الصّراع على أشده بينهما في أيهما تفوز بقلبه، وهو الأمر الذي ولد صداعًا دائما في رأس الفارس الجميل حيث أثّر ذلك على ذهنه وأدائه العسكري والقيادي مما أدى في النهاية إلى فشله وهزيمته أمام صديق الأمس عدو اليوم..

ويرى الكاتب باكثير في هذا العمل الروائي أن من يتولى مسؤولية أمة وقيادتها لا ينبغي له أن يهمل واجباته ويتحول إلى باحث عن اللذة، وألا يستغل منصبه في سفاسف الأمور، وإنما يجب أن يكون حكيمًا حازمًا..

وقد حدث بعد ذلك في عصرنا الحديث ما يشبه ما حدث لآل الزبير، فقد أهمل هذا القائد العربي في واجباته نتيجة للعلاقات النسوية وأصيب بالتخبّط في قراراته وانعكس ذلك على قياداته، وكانت النهاية الهزيمة والنّكسة والكارثة. وكما قتل مصعب بن

الزبير قتل هذا القائد، فالحادثتان متشابهتان في مجمل أحداثهما.. فهل قصد باكثير بهذا العمل إلى التّنبيه على خطورة الوضع العربي؟

ولعل المقارنة التالية توضح لنا فلسفة باكثير في الطّرح:

العهد القديم	العهد الحديث
عبدالله بن الزبير	جمال عبد الناصر
مصعب بن الزبير	عبد الحكيم عامر
سكينة بنت الحسين	زهرة العلا
عائشة بنت طلحة	برلنتي عبد الحميد
عزة الميلاء	نجاة الصغيرة
دمشق جهة الخطر	إسرائيل
المختار الثقفي	حرب اليمن أو الإخوان المسلمون
إعراض ابن الزبير عن أهل العراق وقتل مصعب لثلاثة آلاف من أنصار المختار	تصفية المعارضة في الدّاخل

وننتهي إلى القول بأن أهداف هذا العمل الأدبي ورؤيته تتلخص في الآتي:

لقد اعتمد عبد الله بن الزبير على أخيه مصعب في منازلة أهل الشّام بقيادة عبد الملك بن مروان، فانشغل بالزواج من أشهر وأجمل امرأتين في العراق عن واجباته فضاع العراق، كما اعتمد عبد الناصر على صديقه عبد الحكيم في الإعداد للحرب ضد إسرائيل فانشغل بالزواج من أشهر ممثلتين في مصر فكانت الهزيمة..

وقد كتب باكثير هذه الرؤية قبل عامين من الهزيمة منبهًا ومحذرًا إلى الخطر الذي يتهدد الأمة..

الغربة والاغتراب في شعر باكثير

الغربة والاغتراب في شعر باكثير[1]

الاغتراب ظاهرة طبيعية بين البشر، والهجرات مستمرة منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا، ولكن ربما كان الإحساس والشعور بها عند الشعراء والأدباء هو الذي أنتج أدبًا وفنًا جميلًا، وذلك لما أوتوا من إحساس وشعور بالأشياء من خلال مواهبهم وقدراتهم العقلية والإبداعية المميزة، وتجسيد آلام الفراق ومعاناة الاغتراب..

والاغتراب لمّح إليه الشعراء الجاهليون، فهذا امرؤ القيس يقول:

وقد طوفت بالآفاق حتى رضيت من الغنيمة بالإياب

وعندما أحس بدنوّ أجله، قال:

أجارتنا إنّا غريبان ها هنا وكل غريبٍ للغريب نسيبُ

والأعشى يرحل إلى أطراف الجزيرة وخارجها من أجل المال:

وقد طفتُ للمالِ آفاقَه عُمَانَ فَحِمْصَ فَأُورَى شَلِمْ

أتيتُ النّجاشيَّ في أرضِه وأرضَ النّبيطِ وأرضَ العجمْ

ثم يذكر بلدانًا كثيرة داخل الجزيرة العربية طاف بها.

وعبر التاريخ الإسلامي نجد مثلًا تشجيعًا على السّفر، كما في قول الشافعي:

تغرّب عن الأوطانِ في طلبِ العُلى وسافر ففي الأسفارِ خمسُ فوائدِ

كما نجد دعوة إلى الاغتراب كقول أبي تمام:

وطولُ مقامِ المرءِ في الحيّ مُخلقٌ لديباجتيه فاغتربْ تتجدّدِ

(1) لم تنشر، أرسلها إلي بالبريد الإلكتروني في 22 نوفمبر 2019م.

ويشعر المتنبي بالاغتراب بأرض فارس فيعبّر عن شعوره بقوله:

مغاني الشِّعبِ طيبًا في المغاني بمنزلةِ الرّبيعِ من الزّمانِ
ولكن الفتى العربيّ فيها غريبُ الوجهِ واليدِ واللسانِ

وما بين عينية ابن زريق:

لا تعذليه فإنّ العذل يولعُهُ قد قلتِ حقًّا ولكن ليس يسمعُهُ

وسينية شوقي:

اختلافُ النّهارِ والليلِ يُنسي اذكرا لي الصِّبا وأيامَ أُنسي
وطني لو شغلتُ بالخُلدِ عنه نازعتني إليهِ في الخُلدِ نفسي

ذُرفت دموعٌ كثيرةٌ للفراق، وحنّت قلوبٌ وأنفسٌ إلى أوطانها، وتألّمت لفراق الأهل والأحبة.

والشعور بالاغتراب والحنين إلى الوطن وُجد عند شعراء المهجر العرب في الأمريكيتين، يقول القروي:

هل أنت يا عصفورُ مثلي غريبْ؟ هل لك مثلي إخوةٌ في الوطنِ؟

ويقول زكي قنصل:

أيّها العائدون للشّامِ هلّا نفحةٌ من شميمِ أرض النُبوّةْ
عَلِمَ اللهُ كم صبونا إليها واشتهينا تحتَ العريشةِ غَفْوَةْ

وقد سجّلوا في شعرهم معاناة الغربة، وقسوة الحياة فيها، وحنّوا إلى أوطانهم، وردّدوا ذكرها وشوقهم إليها.

وبمثل ذلك، فإن إخواننا الحضارم الذين هاجروا إلى شرق آسيا أو إلى شرق أفريقيا، واغتربوا فيها لم ينسوا وطنهم حضرموت، فقد كتبوا أشعارًا فصيحة وعاميّة يتحدّثون فيها عن وطنهم حضرموت، وعن حنينهم وشوقهم إليه، وسجلوا مشاعرهم وأحاسيسهم نحوه. والمفارقة أن الذين اغتربوا من عرب الشام نزحوا من أرض

يكسوها الاخضرار، بينما من اغتربوا من حضرموت، هاجروا إلى جنان خضراء من أرض قاحلة غبراء، ومع ذلك لم يتنكروا لها أو ينسوها، وهنا تظهر المشاعر الصادقة.

فهذا ابن عبيدالله السّقاف يجمع في الأبيات الآتية كل آلام الفراق ومشاعر الاغتراب حيث يقول (ديوان الشاعر ص 525):

تذكّرتُ شرقيَّ الحِمى منبتَ الأثلِ ... وما أصعب الذّكرى على ذي الوفا مثلي
مشارفُ ما فيهنّ للعينِ منظرٌ ... يروقُ سوى شيءٍ من السّدرِ والنّخلِ
فما زرعُها زاكٍ ولا ثَمَّ قاطنٌ ... بها غيرُ شاكٍ قلّةَ الأمنِ والعدلِ
ولكنَّ فيها نشأتي وولادتي ... وخلّفتُ فيها صبيتي وبها أهلي
فما في بلادِ اللهِ أرضٌ كمثلِها ... لديّ على تلك المخاوفِ والأزلِ[1]
ولم أنسَ في يومِ الوداعِ مواقفًا ... لواعجُها في القلبِ أشوى من النّكلِ
تراجعُني فيها الهوى أم شادنٍ ... وأجفانُها تجري وأشجانُها تغلي
وتلوي بلِيّتِها[2] مخافةَ طفلةٍ ... ترى ما بها من حسرةِ البينِ أو طفلِ

والشاعر في هذه الأبيات يصور مأساة الاغتراب عند الحضارم، فكيف ترك فيها زوجته وأطفاله الصغار ورحل ليوفر لهم لقمة العيش، وكيف يحن إليها رغم قسوة الحياة فيها وشظف العيش.

غربة باكثير:

الأديب الشاعر الناثر علي أحمد باكثير من شعب يعشق الاغتراب، فما ترك بلدًا في أفريقيا أو آسيا إلا وطاف بها تاجرًا وداعيًا إلى الله.

لذلك فظاهرة الاغتراب في حياة الشاعر والأديب علي أحمد باكثير ظاهرة طبيعية وواضحة، فقد ولد غريبًا في (سورابايا) بإندونيسيا عام 1910م، ومات غريبًا في القاهرة بمصر عام 1969م، وما بين هذين التاريخين ذاق باكثير مرارة الاغتراب من حياتيّة

(1) الأزْلُ: شِدَةُ الزَّمَانِ.
(2) بليّتها، هكذا في الديوان، ولعلها: بلِيْتَيْها، مثنى: لِيْت، بمعنى: صفحة العنق (المعد).

إلى فكريّة؛ ولعل ذلك ما ولّد عنده الإحساس بالوحدة، فقد سجّل في شعره شعوره بالغربة، وحنينه إلى وطنه.

وقد عاش باكثير الاغتراب الحياتي منذ نعومة أظفاره، فمولده في إندونيسيا ونزل به والده إلى حضرموت ليتعلم اللغة العربية وربما لمس فيه النجابة وبإحساس الأب قرأ على جبهته المستقبل، وعاش في سيئون مع زوجة أبيه الحضرمية وإخوته منها وليست الخالة مثل الأم.

وعاد من حضرموت إلى إندونيسيا مرتين، ثم رحل إلى عدن، وعاش في عدن غريبًا عند صديقه لقمان، وكان يحس بالوحشة عندما يغيب عنه هذا الصديق في سفر، ولم يستقر به المقام كثيرًا في عدن، فرحل إلى الصّومال والحبشة، وعاش فترة بين الحضارم المغتربين هناك وأعجب بتكاتفهم وتضامنهم.

ورحل بعد ذلك إلى الحجاز، وعاش فيها ما يقارب العام متنقلًا ما بين مكة والطائف وجُدّة والمدينة المنوّرة، ويبدو أن الطائف قد استأثرت بجزء كبير من إقامته بأرض الحجاز، فقد كتب فيها أول أعماله الأدبية وهي رواية شعرية (همام أو في عاصمة الأحقاف)، وعند قراءتك لها تلمس أطياف الاغتراب، كما تلمس ذلك في مطوّلته في مدح الرّسول عليه الصلاة والسّلام، وسمّاها (نظام البردة)، والتي بدأها بقوله:

يا نجمةَ الأملِ المغشيِّ بالألمِ كوني دليليَ في مُحلولكِ الظُّلمِ

ثم يرحل باكثير إلى مصر التي كانت بغيته ومناه، ولكنه يعيش فيها مذبذب الخاطر قلق الرؤيا، فتلمس ذلك من خلال تذييله لقصائده التي ينشرها في الصحف، فمرة يوقّعها: (الحضرمي) وتارة (الإندونيسي)، وتارة اسم (مستعار) أو(صاحب الإمضاء)، ولا شك أن هذا الاضطراب والارتباك له خلفيّته النفسيّة التي يشعر بها الأديب والشّاعر الحساس، ولا أحسب ذلك إلا لشعوره بالغربة، ومن ثم فقد رصد باكثير في شعره:

- اغتراب قومه
- اغتراب الذات

- الاغتراب الاجتماعي
- الاغتراب الفكري

❁ ❁ ❁

اغتراب قومه:

عندما تقرأ شعر باكثير، وهو في حضرموت، يهولك هذا الكمّ من قصائد الوداع والتّرحيب، مما يشعرك بأن حضرموت في حركة ذهاب وإياب، فهذا قادم وذاك راحل، ودموع في رحيل ودموع في استقبال، وكأن سيئون تنزف دمعًا، وقد ألقت هذه الظروف بظلالها على نفسيّة الشاعر حتى دفعته إلى القول:

طال ليلي وطال همّي وطال السعتبُ بيني وبين هذي الليالي
تارةً أعزم الرّحيلَ وطورًا أنثني راضيًا بهذي الحالِ
ضقتُ ذرعًا بذي البلادِ ومن ضاقَ بأرضٍ فليعنَ بالارتحالِ
إنّ لي في الكونِ الفسيحِ مجالًا إن يكن ضاقَ في البلادِ مجالي

فالأبيات تصوّر حالة القلق التي كان يعانيها الشاعر، فهو قلق عدوى هذه الظاهرة التي هي عشق الاغتراب بحثًا عن حياة أفضل.

ولا أدري إن كان باكثير ينوي الارتحال لطلب العلم أو بسبب آرائه وأفكاره، فهو ميسور الحال على ما أظن، وشاهد ذلك المنزل الفخم الذي تملكه العائلة في سيئون ويحتوي على حديقة ومسبح - كما تقول الرواية.

ويرحل باكثير إلى عدن، ويقف على ما يحدث من خلاف بين الحضارم في غربتهم في (إندونيسيا)، ويؤلمه ذلك فيعبر عنه بشيء من الحسرة، فيقول:

بينا الشّعوبُ تجدُّ في نهضاتِها لعبت بقومي - جهدَها - البغضاءُ
شطّوا وغالوا في الشّقاقِ وبينهم ديــنٌ ووحــدةُ مـوطـنٍ وإخــاءُ

ظلموا المبادئَ إذ أساءوا فهمَها يا للرّجالِ المُحسنين أساءوا

ويرحل الشاعر إلى (أديس أبابا) بأثيوبيا، حيث يجد صورة مغايرة لما يحدث في (جاوا/ بإندونيسيا)، فهناك خصام، وهنا وئام، وهناك افتراق، وهنا اتفاق، وهناك عصبية، وهنا إسلامية، وتلاحم كالجسد الواحد:

(أديسَ أبابا) ألا تلقين درسًا - على جاوا وجيرتِها - مُبينا

ففيكِ بنو أبينا قد تآخوا على سُررِ الرّضى متقابلينا

لقد أشاد باكثير بالانسجام الذي كان بين المغتربين مع أنهم من طوائف شتّى، ولكن الإسلام والعروبة كانت تجمعهم قبل البلد الذي ينتمون إليه، وقد أقاموا حياة هناك، وثقافة وعلمًا وحضارة.

ويلتفت إلى دور الإنسان الحضرمي في التاريخ والحضارة العربية والإنسانية، ويلمّح إلى دورهم في الفتوحات الإسلامية القديمة، ودورهم في نشر الإسلام شرقًا وغربًا حديثًا، فيقول:

وإنّ لكم مواهبَ ساملياتٍ بني الأحقافِ أدهشتِ القُرونا

ألا فاستعملوها في المعالي تنالوا في الورى المجدَ الأثينا

فقد لعبت بأدوارٍ كبارٍ جدودُكم الكرامُ السّالفونا

ولو ثقّفتَ يومًا حضرميًا لجاءكَ آيةً في النّابغينا

ويتحوّل الشاعر باكثير إلى أرض الحجاز، ويتجوّل في مدنها لبضعة شهور، ويلتقي بكثير من شعرائها، وتكون له معهم مساجلات، ومطارحات، ومعارضات شعرية تحس من خلالها بآلام الغربة وحسرات الواقع، ولم يعجبه المقام بالرغم من الإغراءات؛ لأنه كان يحسّ بالاغتراب فيها، فيتركها، ويرحل إلى مصر، ولم يعد إليها.

وقد اطّلع على أحوال الحضارم هناك، وبحسّه الوطني استشعر الخطر الذي كان يتهدّدهم في المستقبل، فكتب هناك قصيدة (عمران حضرموت)، وكأنّه ينبّههم، ويلفت أنظارهم إلى أنه مهما وجدتم من خير وأمن هنا، فلا شيء يغني عن الوطن.

وقد شرح باكثير في هذه القصيدة كيف كانت حضرموت جنّة الله في أرضه، ثم أصبحت قفرًا، ويعقد مقارنة بين صورتين متباينتين، كيف كانت في الماضي، وكيف أصبحت في الحاضر، ويختم القصيدة، بقوله:

فسبيلُنا ترديدُنا أبدًا: نعمَ الجُدودُ وبئستِ الولدُ

ويحطّ باكثير رحاله في مصر، ويحدث – وهو بها – أن فرضت بريطانيا الحماية على حضرموت، وضربت ابن عبدات بالطائرات في (الغُرف)، وأنشأت الجيش البدوي الحضرمي لحماية مصالحها، فيشتعل الشاعر حماسًا، ويكتب قصيدة حماسية على لسان (عاد) يضع لها هذا العنوان: (إلى بني قومي في المهجر الحضرمي بإندونيسيا) وكأنّه يعاتبهم ويستنجد بهم في آنٍ واحد، ويلمّح إلى أن سبب اختلافهم وافتراقهم الاستعمار الذي بذر بذور الشّقاق بينهم، وينبّههم إلى أن حضرموت ستضيع منكم ما دمتم في خلاف وشقاق، حيث يقول:

حضرموتُ من مكائدِهم وافتقادِ الغوثِ تنتحبُ

.....

ديست الأحقافُ واكبدي وعلاها عسكرٌ لُجُبُ

يا لقومي لا أبا لكمو أكذا الأحقافُ تُغتصبُ؟

أكذا يختالُ في وطني عَلَمٌ للعُجمِ يقتربُ؟

ويختم القصيدة بقوله:

ذاك (عادٌ) تلك صرختُه فاسمعوها أيّها العربُ

وكأنه يشير بذلك إلى أنهم بهجرتهم، واغترابهم، قد أضاعوا إرث (عاد) أو أنه يشير إلى جذورهم وأصولهم التي تحولت إلى مسخ في المهجر وأضاعت النخوة والكرامة بفقد الوطن؛ ولذلك يعبث به العابثون.

❁ ❁ ❁

اغتراب الذات:

قلت إن الشاعر باكثير ولد في أرض تعتبر غريبة وإن كان أهله مقيمين بها، وكانت نشأته الأولى إلى أن بلغ العاشرة من عمره بها؛ ولذلك ظل الإحساس بالاغتراب معشّشًا داخله دون أن يبوح به كثيرًا، وعن ذلك يقول:

من رأى ذاكَ الغُلامَ العربي غادر المنشا إلى أرضِ الجُدودْ
سنّةَ الجدِّ ومنهاجَ الأبِ وهيَ العاداتُ في الدُّنيا قيودْ

ثم يقول:

غادرَ (الجاوةَ) فردوسَ الدُّنى وطنَ النّعمةِ ينبوعَ التّرفْ
قاصدًا من (حضرموتَ) الوطنا ينشد العزَّ ويرتادَ الشَّرفْ

وهنا نلاحظ كيف وصف إندونيسيا بالفردوس أرض النعمة والترف، وكيف وصف حضرموت بالوطن وأرض العزة والكرامة..

وعشق باكثير لحضرموت لا ينتهي، فهو يحن إليها حتى وهو بمصر، فنجده يقول في المقدمة في تقريظ ديوان صالح الحامد (على شاطئ الحياة):

صالحُ هاجتنيَ ألحانُك رحماكَ ما شاني وما شانُك؟
قد كدتُ أسلو عهدَ ذاك الحِمى فردّهُ للقلبِ ديوانُك

ثم يقول في نهاية القصيدة:

آهٍ لسيئونَ وأيّامها هيهات يا صالحُ أن تُنسى

أذكـرُهـا الـيـومَ فـأبـكـي لها وكـانـت الـبـهـجـةَ والأُنـسـا

فباكثير رغم إقامته الطويلة في مصر، وحصوله على جنسيتها، وحياته الجديدة، لم ينس مرابع صباه، وحضن شبابه، وكتاب ذكرياته.

ويصبح الشاعر باكثير في مصر وحيدًا غريبًا في مجتمع يموج بالتناقضات، فينطوي على نفسه لبعض الوقت، ويسجّل لنا ذلك في قصيدة طويلة نشرها في مجلة الرسالة المصرية على ثلاثة أجزاء عام 1936م بعنوان: (الشّاعر وسريره)، وقد بناها من خمسة عشر مقطعًا كل مقطع يحتوي على خمسة أبيات مختلفة الوزن والقافية، فيقول:

في عُـزلـتـي والـصّـمـتُ في أفقِها وفي ثـراهـا الـوحـشـةُ الـقـاتِـلـةْ
أديـــرُ عـيـنـيَّ فـمـا إن تـرى عـيـنـاي إلا ظُـلـمـةً شـامِـلـةْ
تـقـطّـعـت فـيـهـا خـيـوطُ الـمُـنـى يـا ويلتـا.. حتـى المُنـى الباطِلـةْ

فالشاعر هنا يشعر بالوحدة، والوحشة المظلمة التي ينبعث منها اليأس، وتتقطّع الآمال، ويعيش الإنسان في حيرة.

ويمضي بعد ذلك في القصيدة، فيحاور سريره ويطلب منه القسوة وليس اللين، فهو يعيش كالبائس واليائس في الغرفة، ثم يقول:

في غـرفـةٍ واجـمـةٍ قـفـرةٍ لـيـسـت بـهـا بـارقـةٌ لـلـمـنـى
هـادئـةٍ لا عـن طـمـأنـيـنـةٍ سـاكـنـةٍ مـثـل سـكـونِ الـفـنـا
الـنـورُ في أرجـائِـهـا حـائـرٌ يصيحُ من يـأسٍ: أقبـري هنا؟!
ولا جـوابٌ غـيـرَ هـمـسٍ بها ويبَكَ يا ابن الشّمسِ أين السّنا؟
لا ذنـبَ لـلـنُّـورِ ولا غـيـرِه في غـرفـةٍ خـالـيـةٍ مـن أنـا

ويغرق باكثير في غرفة يلفّها الصّمت، وذلك الصّمت ليس دليل الاستقرار والطمأنينة ولكنه هدوء حائر، وبرغم الأنوار فهو يغرق في الظلام ويتساءل: «ويبك يا ابن الشمس أين السّنا؟».

ويلخّص لنا الشّاعر معاناته من وحدة الاغتراب بهذا السؤال «في غرفة خالية من أنا»، فهو يحمل كل همومه الحياتية والنفسية.

إن خلوّ الغرفة وصمتها وحيرة النّور بها هو انعكاس لما يشعر به الشاعر من فراغ وظلام داخلي؛ ولذلك يعجب مما هو فيه: «ويبك يا ابن الشمس أين السّنا» عجبًا لك أين الأضواء، أين المكانة، أين السّمو؟!، وكأني بلسان حاله يقول: أيها القادم من الأفق البعيد إذا لم تستطع تغيير الزّمان، فغير المكان.

وكأني بباكثير يستحضر رؤية الشافعي للاغتراب وفوائده.

وينتقل باكثير من غربة الرؤيا إلى غربة الصّمت، فهو بلا أنيس يؤنس وحدته وغربته، فيقول:

ثاقبة السمع تكاد الرؤى تسمع فيها وخطا الأزمنة
كأنّما كلُّ جدارٍ بها أُبدلَ آذانًا عن الألسنةْ
ضلّت بها الأشياءُ ناموسَها فما لها من صفةٍ أو زِنةْ
يمتدُّ فيها الزّمنُ المُنقضي حتّى كأنّ اليومَ فيها سَنةْ
كأنّما الدّهرُ بها مُتعبٌ أوغلَ في غيبوبةٍ من سِنةْ

يعطينا هذا التصوير المحنة التي كان يعيش فيها باكثير في بلد غريب عنه لم يفهمه بعد، ولم يفهم مجتمعه، ولم ينسجم مع الحياة فيه.

فكلّ شيء بالنّسبة إليه غريب، الزّمان والمكان، والأشياء...إلخ.

ويبدد الشاعر الصّمت المطبق بمحاورة سريره، ويشخّصه ويجسّمه:

ثَمَّ (سريرٌ) مفردٌ لاغِبٌ ممتقعُ الوجهِ كليمُ الفُؤادْ
ينتحلُ البِشرَ إذا جئتُهُ وهمُّه ما بين خافٍ وبادْ
يرثي لقلبٍ من ضجيجِ الدُّنى يشكو من الوحشةِ والانفرادْ

ويرى أن الخروج مما هو فيه يتجسد في وجود شخص ثالث يرتب السّرير ويعتني بصاحبه لينعم بالهدوء والانسجام ويزيل وحشة الغربة، ولعل باكثير قد خرج من جو الوحدة إلى جو العشرة بالزواج:

مَـن لـسـريـري بـيـدٍ عـذبـةٍ تـنـفـخُ فـيـه الـــرّوحَ والـعـافـيـةْ
تـجـولُ فـيـه فـإذا جـهـمُـــهُ أريـكـةٌ مـنـضـودةٌ زاهـيـــــةْ
يـنـتـشـرُ الـرّيـحـانُ في جـوِّهـا وتـنـتـشـي في ظـلِّـهـا الـفـاغـيـةْ
آوي بـهـا في غـرفـتـي جـنّـةً يـمـرُّ فـيـهـا الـدّهـرُ كـالـثّـانـيـةْ
رُبّ سـريـرٍ حـسُـنـتْ حـالُـهُ يعـودُ بالحُسـنى علـى حالِـيـةْ

ويستمر الحوار بين الشّاعر وسريره، ويصوّر السّرير فرِحًا بمس أنامل الحسناء له:

تـهـلـلٌ يـعـلـو مـحـيّـاكـا وبـســمـــةٌ لاثـــمـــةٌ فـاكـا
وفـرحـةٌ خـجـلـى عـروسـيّـةٌ تـطـلـقُـهـا كـالـفـجـرِ عـيـنـاكـا

وتخيّل الشّاعر أن السّرير بفرحته تلك يشمت منه لأنّه قد نعم بما كان يتمنى الشّاعر أن يناله:

أشـامـتٌ بـي أنـت في محنتي معاذَ إخـلاصِـكَ لي في هواي
بـالـلّـهِ حـدّثـنـي عـمّـا جـرى لـعـلّ فـيـه مـا يُـسـرِّي أسـاي

ولكنه، بأخلاق الشّجعان، والرّوح الريّاضية يهنّئه ويبارك له بما نال من رضى، حيث حصل على الحنان والعطف الذي كان ينشده الشّاعر، ويتصوّر أن الحياة قد لانت له، فهذا السّرير يغمره بالعطف والحنان بعد أن رضي الطرف الثالث الذي كان سببًا في المؤانسة:

رقَّ سـريـري لـي ورقّـــت له حـسـنـاءُ مـمـا قـلـتُـه فـيـهِ
مـرّت بـيـمـنـاهـا عـلـى صـدرِه فـانـتـعـشـت بـيـضُ أمـانـيـهِ

لكن باكثير يعاني من اغتراب داخلي غير الاغتراب المظهري وآلامٍ وجروحٍ وشعورٍ بالوحدة:

لكنّ قلبي الحيّ.. قلبي الذي ... يستنزفُ الرّحمةَ داميهِ
قلبي الذي يصرخُ في سرّهِ ... من ألمٍ مُرٍ يقاسيهِ
لم يلفَ قلبًا من بني آدمٍ ... يحنو عليهِ أو يسلّيهِ

❁ ❁ ❁

الاغتراب الاجتماعي:

لا يخفى على أي دارس أو قارئ لأدب باكثير أن الشاعر كان شخصية اجتماعية، عرفنا ذلك من خلال حياته وشعره في سيئون، وعرفنا ذلك من خلال رحلاته.. كان ذلك في عدن وعلاقته بلقمان والمركز الثقافي، كما عرفنا ذلك من خلال لقاءاته مع المغتربين في أثيوبيا، ولقاءاته بالشعراء والمثقفين في مدن الحجاز..

ولكن يبدو أنه عندما نزل مصر لم يجد مغتربين من الحضارم ما عدا بعض الطلبة الدارسين، ولعله أخذ وقتًا ليس بالقصير حتى تأقلم مع مجتمع القاهرة الصّاخب، ويظهر حتى في الجامعة وهو في السّنة الثانية لم يتأقلم أو ينصهر في الوسط الطلابي، ولا ندري أسباب ذلك، هل لحساسية شخصيته أو لاعتزازه بنفسه أو هناك أسباب أخرى..

ولعل من ذلك الإحساس بالاغتراب الاجتماعي قصيدة (الرّفيق المضاع)، وقد صدّرها بهذه العبارة: «إلى صديقيّ الأديبين المبدعين الشاعر صالح جودت والشاعرة جميلة العلايلي إشارة إلى واقعة حال»، وبناها على ثلاثة مقاطع، المقطع الأول يستغرب من اختفائهما، والمقطع الثاني يعاتبهما ويستعطفهما، والمقطع الثالث يلومهما على ذلك، مما يدل أنه بنى القصيدة بوعي ممزوج بالألم، والقصيدة نشرت في مجلة أبولو عام 1934م مما يدل على أول عهد الشاعر بالمجتمع المصري، ورأى

بعض المهتمين بأدب باكثير أنهم (زوّغوا منه بحسب اللهجة المصرية، أي زاغوا)، وهو السبب الذي ولّد عنده الإحساس بالغربة، حيث يقول فيها:

عُــج بـالأديـبـة والأديـــبْ أو بـالـحـبـيـبةِ والـحـبـيـبْ
واسـألـهـمـا - في رقّـــةٍ - مـا شـأنُ خِـلّـكـمـا الـغـريـبْ
خـلّـفـتـمـاه وحـــــــدَه أمـــرٌ لـعـمـرُكـمـا عـجـيـبْ
ســأل الـــشّـــوارعَ عـنـكـمـا وســؤالُـــه فـيـهـا مُـريـبْ
حـيـران يـمـشـي والـــدُّمـو عُ لـهـا بـخـدّيـهِ صـبـيـبْ
لـــم يـــــدرِ: حـــقٌ مـــا رآ هُ قـبـلُ أم حُـلـمٌ غـريـبْ

ويتّضح لنا من النصّ السّابق مقدار الألم الذي أصاب مشاعر الشّاعر جراء هذه الحادثة، وهو في المقطع الآتي يفسّر لنا كيف أثّرا فيه بمؤانسته في وحدته، فيقول:

مـــاذا جـنـــاهُ فـاسـتـحـقَّ بـــه عـقـابَـكـمـا الـرّهـيـبْ
وهـــبـــاهُ ذا ذنـــبٍ فـلـو راجـعـتـمـاهُ كـي يـثـوبْ
حـتـى إذا أعـيـاكُـمـا فـالـوُدُّ غـفّـارُ الـذُّنـوبْ
أفـبـعـد مـا روّحـتُـمـا عـنـه الـبـلابـلَ والـكُـروبْ
أو بـعـد مـا أمـطـرتُـمـا بـالـلّـطـفِ مـرعـاهُ الـجـديـبْ
وتـنـفّـسَ الـصُـعـداءَ مِـن قـلـبٍ بـجـنـبـيـهِ كـئـيـبْ
ورأى بـلـطـفِـكـمـا الـعـشـيـــــرةَ والـقـريـبـةَ والـقـريـبْ
خـلّـفـتـمـاهُ وحـــــــدَه يـدعـو ولـيـس لـهُ مـجـيـبْ!

فهذ المقطع مثقل بمعاناة الاغتراب، ومثقل بمشاعر ألم الاستعطاف والرّجاء، ويوّضح المحنة التي فيها باكثير في غربته..

والمقطع الذي يليه مشحون باللّوم والعتاب للأديبين والرّجاء والاستعطاف لهما ليعيدا الاتصال والوصل، ولكني أكتفي بما قدمت من هذه القصيدة التي تلخص لنا الاغتراب الاجتماعي الذي عاشه الشّاعر باكثير أول عهده بالحياة الاجتماعية في مصر.

❁ ❁ ❁

الاغتراب الفكري:

من المعروف عند المهتمين بأدب باكثير أنه كان ثائرًا.. ثائرًا عروبيًا، وثائرًا إسلاميًا، وكان من أنصار الوحدة العربية والوحدة الإسلامية، وأشعاره وكتاباته تدل على ذلك. إلا أن أفكاره هذه لم تلق استجابة من كثير من العرب والمسلمين، ويحس بغربة طرحه؛ ولذلك نجده أحيانًا، يقول:

فيم احتشادكمو هذا لتأبيني أنتم أحقُّ بتأبين الورى دوني

أو يغضب من العرب، فيقول:

عربٌ أنتم كذبتُم..كذبتُم إنما أنتمو يهودٌ يهودُ

أو يغضب من المسلمين فيقول:

أيها المسلمون كونوا يهودًا قد أتاكم من هاشمٍ حاخامُ

ونهاية القول، فإن الأديب باكثير ولد غريبًا وعاش غريبًا، ومات غريبًا؛ ولذلك كان يتألم لاغتراب قومه، ويتألم لاختلافهم، وكان يتمنى لو أن حضرموت عادت لسالف أمجادها، وكان يتمنى أن يعم الوئام الجميع، وأن يعيش الناس في وطنهم متحابين.. متجانسين لا سيد ولا مسود، دون طبقية أو عنصرية، وكان يرى أن الاستعمار هو سبب ما أصابهم من فرقة واختلافات..

ثانيًا: مقالات نقدية أخرى

- الثقافة في اليمن: النشأة ووسائل التطور
- عبدالله بلخير شاعر الملاحم الإسلامية الطوال
- الشابي ثائرًا
- العبودية في رواية (سالمين) لعمّار باطويل
- رواية (عقرون) لعمّار باطويل

الثقافة في اليمن: النشأة ووسائل التطور

الثقافة في اليمن: النشأة ووسائل التطور [1]

ليس من شأن هذه المقالة البحث في أعماق الفكر الثقافي اليمني ولا سبر أغواره أو توضيح اتجاهاته ورصد انعكاساته، فذلك مطلب يحتاج إلى شيء من التّأني والإمساك بخيوط كثيرة أسهمت في دفع حركة الثقافة ومعرفة أسباب متعددة لتُبنى عليها نتائج ثابتة وأحكام متقصية.. وإنما سبيل هذه المقالة هو رصد الحركة الثقافية في اليمن خلال القرن الرابع عشر الهجري وإعطاء تصور عام للنشأة والتّطور دون الدخول في تفصيلات كثيرة واحتمالات متعددة. ذلك لأننا نعتقد اعتقادًا جازمًا أن ذلك من مهمة البحث المبرمج الذي لا يكتفي باللمحات العابرة والخطوط العريضة وإنما يتعداها إلى التفصيلات الدقيقة والاستقصاء المسهب الذي يجعل من البحث قيمة علمية بالإضافة إلى القيمة التاريخية.

ولا بُدّ بعد هذه الإضاءة ونحن بسبيل الحديث عن الثقافة في اليمن من كلمة توضح المفهوم الدقيق للثقافة وتبيّن المقصد من ذلك، إذ إن الثقافة التي تحتوي الأصالة وتنتج الفكر ليست مجرد معلومات عامة يتلقاها المتلقي تكسبه معرفة بالشيء دون فهمه.. وإنما الثقافة هي تلك المعارف الفكرية التي تسرّبت إلى ذهن هذا المتلقي ففهمها وتأثّر بها وحاول أن ينقلها إلى غيره.

ومن هنا فإنّا عندما نقف عند لفظة الثقافة في المعاجم العربية فإنا نجدها تعطينا هذا المفهوم في عمومياته. فكلمة ثقافة مصدر للفعل (ثَقِفَ)، إذا صار حاذقًا فطنًا وهو

(1) نشرت في مجلة (المنهل) السعودية، العدد (445)، س (52)، مج (47)، شعبان/ رمضان 1406هـ، مايو 1986م، الصفحات: 118 – 125.

أمر يبيّن ما وضّحناه سلفًا من أن الثقافة لا تعني معرفة عامة وإنما تعني فهم ما يتلقاه الإنسان ونقله إلى غيره.

ومن هنا فقد تعددت مشاربها واختلفت اتجاهاتها وتنوّعت مصادرها.. فمنها ما يصل إلى ذهن الإنسان عبر قنوات التعليم المختلفة ومنها ما يصله عبر وسائل الإعلام المتنوعة ومنها ما يلتقطه من أسفاره ورحلاته واحتكاكه بالمجتمعات والشعوب. وننظر في وسائل نشأة الثقافة اليمنية خلال القرن الرابع عشر فنجد أنها لا تخرج عن هذه المسارات المعروفة والطرق المطروقة من عوامل التلقي ووسائل التأثير.. إلا أنه يمكننا القول بأن النشأة الثقافية بصفة عامة لها ثلاثة مصادر رئيسية وهذه المصادر هي:

التعليم: الذي يعد مفتاح الثقافة وبابها والطريق الذي يسلكه الدارس لينال قسطًا من المعارف يجدّ ويكدّ في طلبها ويعاني في حل مستعصياتها وفكّ رموزها حتى يفتح له الباب على مصراعيه بعد ذلك إلى فهم كل ما يدور حوله ويحدث في حياته ومجتمعه.

ثم بعد أن يأخذ بهذا المفتاح ويسلك تلك الطريق يأتي دور **التلقي والتأثير** في حياته الثقافية مما يصل إلى ذهنه ويتلقّاه من وسائل الإعلام والأندية الثقافية والأدبية والمجالس العامة وهي ثقافة تأتيه طوعًا وحسب ميوله ورغباته لا يكد في طلبها ولا يجهد في نوالها.

ثم بعد ذلك يأتي دور **النضج الثقافي والفكري**، وهي مرحلة ثقافية يستفيدها الإنسان من رحلاته وأسفاره عبر الحياة، وهي ثقافة يلتقطها التقاطًا من احتكاكه بالآخرين ومشاهداته حيث يكون انعكاسها على ذهنه تيارًا فكريًا جديدًا.

ويبقى بعد هذا التقسيم أو محاولة التصنيف للثقافة، أن ننظر إلى النشاط الثقافي على أنه تلقٍّ لمعلومات شتّى ومعارف مختلفة بشرط الإدراك والهضم الذهني، فكيف ذلك؟

إن الذي يحفظ مثلًا ألفية ابن مالك في النحو دون أن يعيها ويستوعبها عقليًا وفكريًا ليس مثقفًا ثقافة نحوية، والذي يعرف كتابًا أو كتبًا في الفقه ليس بالضرورة أن يكون

مثقّفًا ثقافة فقهية أو دينية. والذي يحفظ عن ظهر قلب قاموس اللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو غيرها من اللغات دون أن تكون هذه الألفاظ التي حفظها وسيلة إلى معرفة فكر هذه اللغة لا صلة بينه وبين هذه اللغات وثقافتها.

والذي يذهب في شرق الأرض وغربها ويعاشر شعوبها ويعود ولا يعرف من هذه البلدان سوى شوارعها وعظم عماراتها وازدحام أسواقها ليس مثقفًا ولا مزودًا بحصيلة معرفية وهكذا في كثير من هذه الأحوال.

فهذه معرفتي بالثقافة أو فهمي للثقافة التي تبني الشعوب فكريًا، وعلى أساسها يكون الإنتاج الفكري والنهضة العلمية.

وإذا كنا قد فهمنا الثقافة على هذا النحو فإنّنا نضع الثقافة اليمنية خلال القرن الرابع عشر الهجري داخل هذه الأطر التي تحدّثنا عنها، وهي الجانب التعليمي الذي يعد المفتاح، والوسائل الإعلامية والمؤثرات الخارجية من نقل لفكر وحضارة وعادات الأمم الأخرى، أو ما يمكن أن نسميه بمحصلة الرحلات والأسفار، فعلى هذا الأساس في تقديري قامت الثقافة في اليمن وعلى أساسه تشكّلت وتفاعلت ثم أعطت.

لم تكن اليمن لتخلو من منابع التعليم القديم الذي يقوم أساسًا على معرفة الثقافة العربية التراثية التقليدية من نحو وبلاغة وفقه وتفسير وأدب وغير ذلك مما له صلة بالمعارف العربية العامة أو التخصصية في فن من هذه الفنون. وقد ظلّت مدينة زَبيد تمثّل هذا اللون من الثقافة في غرب اليمن منذ القدم. وقد لحقت بها مدينة تريم في شرق اليمن (حضرموت)، إلا أن تريم برزت في أوائل هذا القرن لتنافس زَبيد في بعض الفترات حتى إنها أصبحت أكثر جذبًا للطلاب من زَبيد، وذلك بفضل علمائها.

وبالإضافة إلى هذين المركزين الهامّين، فإن حركة التعليم التقليدي كانت منتشرة في كثير من المدن الرئيسية، من مثل معهد الشيخ بن سلم في غيل باوزير والمدرسة العلمية ومدرسة الأيتام في صنعاء والمعهد الديني بسيئون. وقد ظلّت هذه المعاهد

العلمية تمدّ المساجد بالخطباء، والكتاتيب بالمعلمين، والمحاكم بالقضاة والحكومة بالموظفين. وبالإضافة إلى هذه المعاهد فإن ظاهرة الكتاتيب ظلّت منتشرة وكانت أسبق إلى الوجود من هذه المعاهد، وكانت تُكوّن رافدًا ثقافيًا تعليميًا محدودًا، فالغاية منها قراءة القرآن الكريم ومعرفة بعض مسائل الحساب وقواعد الكتابة.. إلخ.

وإذا كان تتبّع مراحل تطوّر التعليم في اليمن مسألة واسعة وشائكة نتيجة لندرة المصادر، إلا أننا نظن ظنًّا قويًّا أن **الكتاتيب** كانت الطّور الأول للتعليم في اليمن، وقد صاحب ذلك أو تلاه إنشاء المدارس الحكومية التي تقوم على التعليم المنهجي المبرمج من ابتدائي إلى إعدادي إلى ثانوي. وقد سبقت عدن في ذلك جميع أنحاء اليمن، حيث نجد أن أول مدرسة ابتدائية فتحت سنة 1856م، ثم أغلقت بعد سنتين لتعود إلى الظهور بعد عشر سنوات سنة 1866م. وقد كان التدريس فيها باللغة الإنجليزية، ولهذا فإن عدن تعد مركز التعليم المتطوّر والثقافة الحديثة في هذا القرن، ثم انعكس تأثيرها وتأثير استيقاظ الوعي العلمي في أنحاء الوطن العربي على باقي مناطق اليمن، وكانت النهضة العلمية التي كانت رافدًا من روافد الثقافة اليمنية.

ولعلنا بعد هذا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه إلى منتصف القرن الرابع عشر الهجري، كان التعليم في اليمن يدور في حلقة التراث وعلى النمط القديم ما عدا عدن، وهذا يعطينا مفهومًا لطور الثقافة الأول في اليمن، فلم تكن الحياة الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الاقتصادية لتسمح للتطور والتعليم، فقد تعاونت ظروف كثيرة لتظلّ الثقافة محصورة في قالبها التقليدي بحسب متطلبات العصر والمصلحة.

ولكن مع تقادم العهد ونمو الوعي العام وازدهار الثقافة التعليمية في بعض نواحي الوطن العربي، أخذ التعليم يتطوّر وأخذ يسير وفق مناهج متطورة ومنظّمة مما وفّر ثقافة تعليمية متنوّعة.

ومن هنا فقد انتشرت المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية في كثير من المدن الرئيسية. وقد زاد الاهتمام بالتعليم وثقافته بعد قيام الثورة في اليمن الشمالي، حيث بلغت الإحصائيات نسبًا عالية فقلّما تجد قرية لا توجد بها مدرسة ابتدائية.

وهكذا نلاحظ أن المنبع التعليمي القديم قد تطوّر أو نتج عنه منبع حديث، وقد تطوّر هذا الحديث من التعليم الابتدائي المنظّم إلى أن وصل إلى عصر الجامعة، حيث قامت جامعتان في اليمن إحداهما في عدن في الجنوب والأخرى في صنعاء في الشمال.. ولعل قيام الجامعتين يفسر لنا مدى التطور الذي حدث للجانب التعليمي وبالتالي انعكاس هذا الدور على الجانب الثقافي. فلم يعد المتعلّم في اليمن يخرج ليؤدي وظيفة معيّنة فحسب، وإنما أصبح يؤدي دورًا أسمى من ذلك التخصص إما بالمشاركة في التعليم أو نشر الوعي أو المتابعة لما يجري من حوله من أمور تهمّ وطنه وأمّته.

والمنبع الثاني من منابع الثقافة اليمنية خلال القرن المنصرم هو النشاط المنبري والتأثير الإعلامي، حيث نجد منذ منتصف القرن أن الجمعيات والأندية أخذت تنشط ثقافيًا بالإضافة إلى دورها الاجتماعي بحيث تعقد الاجتماعات الثقافية وتستضيف بعض الشخصيات أو تدعوها إلى إلقاء بعض المحاضرات أو التحدث إلى المجتمعين. ولعل من بواكير هذا النشاط (نادي الأدب العربي) و(نادي الإصلاح العربي الإسلامي) في عدن، وقد قامت على أنقاض هذه النوادي وبعض الجمعيات أحزاب سياسية فيما بعد اهتمّت بنشر الوعي بين الطبقات البسيطة. ولم يقتصر هذا النشاط المنبري على عدن، بل خرج إلى بعض المناطق كحضرموت إلا أن النشاط المنبري في الشمال ظل محصورًا إلى ما بعد قيام الثورة حيث برز كقوّة دافعة للوعي القومي والوطني.

وإذا كانت الأندية الأدبية التي كانت لا تخلو مدينة كبيرة في الجنوب منها قد ساهمت في نشر الوعي بين المثقفين وكانت تيارًا واضحًا في النهضة العلمية الثقافية فإنّ الصحافة على الرغم من انعدام المطابع قد ساهمت بحظ وافر في نشر الثقافة

والوعي الوطني. وقد بدأت الصحافة اليمنية في الجنوب يدوية أي (مخطوطة)، ولعل أهم صحيفتين صدرتا في حضرموت قبل أن تبدأ الصحافة المطبوعة في أنحاء الجنوب هما صحيفة (التهذيب) حيث صدر العدد الأول منها في 1 شعبان سنة 1349هـ وقد تبعتها رصيفتها صحيفة (عكاظ)، ثم تلت هاتين الصحيفتين صحيفة (الإخاء) الحضرمية وهي مخطوطة أيضًا وقد صدر العدد الأول منها في محرّم سنة 1357هـ. ثم تلت هذه الصحف الحضرمية صحيفة (فتاة الجزيرة) في عدن، الصادرة عام 1940م، كما صدرت مجلة (الحكمة اليمانية) في الشمال سنة 1938م، ثم ازدهرت الصحافة وخاصّة في عدن، والمكلا، وصنعاء بعد الثورة.

ومن هنا فقد كان للصحافة دور هام في نشر الثقافة حيث نجد هذا الحرص من الشباب الطموح في نشر العلم والمعرفة بشتّى الطرق ومختلف الوسائل.

وإلى جانب الصحافة فقد ساهمت الإذاعة بنصيب وافر، ولعلّ أول إذاعة في اليمن هي إذاعة صنعاء التي بدأت البثّ سنة 1366هـ، وقد تلتها إذاعة عدن سنة 1954م. كما بدأ التلفزيون العدني البث سنة 1964م أي بعد عشر سنوات، ثم تلاه في السبعينات تلفزيون صنعاء.

إن وسائل الإعلام بمختلف أنواعها قد ساعدت وساهمت في نشر الثقافة في شتّى المجالات وأخذت تبثّ الوعي الوطني والقومي مما ساعد على النهضة الفكرية الشاملة والتطور الثقافي وقد كوّنت رافدًا هامًا من روافد الثقافة اليمنية الحديثة.

أما الدور الثالث للنشاط الثقافي في اليمن فيتمثّل في التيار الخارجي الذي أغنى الثقافة اليمنية بمفهومات جديدة وألقى أمامها بعدًا جديدًا من الفكر الخارجي، ويأتي هذا التيار في مجالات ثلاثة:

1 – استقدام المدرسين من مصر والعراق وسوريا ولبنان وغيرها من البلدان العربية.

2 – إرسال البعوث إلى هذه البلدان والبلدان الأوروبية.

3 – الصحف والمجلات.. والنقل لما هو صالح من عادات وتقاليد وثقافة الأمم الأخرى.

وبالنسبة للمجال الأول فقد قدم هؤلاء المدرّسون للتدريس في مراحل التعليم المختلفة، ولا شك أن في أدمغتهم معارف ومفاهيم مختلفة بعضها ثقافية وبعضها سياسية وأخرى علمية، وهم قد تلقوا هذه المعارف على يد أساتذة كبار سواء أكان في بلدانهم أو في بلدان أوروبا المختلفة، وقد نقلوا كل ما يدور في أذهانهم إلى تلاميذهم. ولا شك أنهم قد أثّروا فيهم وألقوا إليهم بكل ما يريدون أن يقولوه، وقد تمثل ذلك في طموح كثير من تلاميذهم إلى مواصلة تعليمهم في الخارج.

أما المجال الثاني فإن التعليم الثانوي لم يبدأ في اليمن إلا بعد منتصف القرن الرابع عشر الهجري، ناهيك عن التعليم الجامعي باستثناء عدن، حيث نجد أن أول مدرسة ثانوية بدأت سنة 1917م تقريبًا.. لهذا فقد كانت الأندية والحكومات المحلية والمجالس البلدية تبعث بطلابها لإكمال دراستهم الثانوية في الخارج وتطلب من الحكومات مساعدتها في ذلك. وبفضل هذه البعوث أخذت الحركة العلمية في التطور وبدأ التفاعل الثقافي يبرز. ولم يقف البعث للطلاب عند حد التعليم الثانوي فقد تعدّاه إلى التعليم الجامعي، حيث إن أول بعثة دراسية خرجت من عدن سنة 1925م إلى جامعة ليدز ببريطانيا وقد تبعتها بعثات بعضها بجهود ذاتية من قبل النوادي الإصلاحية والأهالي وبعضها عن طريق الحكومة العدنية.

أما بالنسبة إلى المجال الثالث فقد لاحظنا عند حديثنا عن الدور الثاني لنشأة الثقافة اليمنية وتطوّرها أن الصحافة المحلّية أدت دورًا هامًا في نشر الوعي الثقافي على الرغم من الظروف الصعبة التي كانت تصادفها. ونحن هنا لا نعيد الحديث عن تلك الصحافة أو عن دورها، وإنما نقصد بهذا المجال الصحافة الخارجية، أي صحافة البلدان العربية والأجنبية، وقد كانت هذه الصحف والمجلات والكتب تصل عن طريق البريد والمسافرين إلى شتّى بقاع اليمن، وقد كان فيما تنشره الشيء الكثير من الثقافة والعلم

والفكر، وإن كان توزيعها في بداية النهضة محدودًا وكانت تصل إلى طبقة المثقفين، إلا أنها مع تطوّر النهضة الثقافية قد وصلت إلى أيدي كثير من الناس.

ومع انتشار التعليم زادت فعالية هذه الصحف الفكرية والتثقيفية، ومن ثمّ فهي قد زوّدت اليمني بكثير مما يجري خارج وطنه وأوقفته على كثير من الأفكار والآراء في شتّى المجالات.

وبالإضافة إلى ذلك يأتي دور التأثر بالعادات والتقاليد، واليمني بطبيعته ميّال للهجرة والاستكشاف وارتياد البلاد، وخلال رحلاته أفاد الكثير من عادات وتقاليد وثقافة تلك البلدان التي يذهب إليها، فهو لم يقف منها موقف المبهور الأبله، وإنما أخذ ينقل ما يصلح سواء أكان في الملبس أو المسكن أو المأكل وطريقة الحياة ونمط العيش.. وهكذا نجد أن الأسفار قد علّمت اليمني كثيرًا من التجارب وزوّدته بكثير من المعارف وصبغت حياته بشيء من الوعي الاجتماعي والحسّ الثقافي.

ونخلص بعد هذه المحاولة لإبراز حركة الثقافة في اليمن خلال القرن الرابع عشر الهجري إلى أن الثقافة في اليمن كانت في نهضتها تستند على التراث، فقد كانت هذه الثقافة بوحي منه واعتمدت عليه في شتّى مراحلها. ثم إنها لم تكتفِ بذلك بل استقطبت ما هو جديد ونافع في عالم المعرفة، ومن ثمّ فلم تترك مجالًا لم تستوعبه، فقد استوعبت الفكر العلمي والسياسي كما استوعبت الفكر الديني والتراثي.

وقد وضح كل ذلك في ما نقرأ من إنتاج مفكّريها وأدبائها، فليس هذا الإنتاج إلا صورة لما بلغته هذه الثقافة من تطوّر ونمو.

وقد نتج هذا التطور والنمو عن تأثّر هذه الثقافة بتيارات مختلفة وفدت إليها وأفادت منها كما وضحنا سلفًا.

عبدالله بلخير

شاعر الملاحم الإسلامية الطوال

عبدالله بلخير شاعر الملاحم الإسلامية الطوال[1]

عرفت الشاعر الإسلامي عبدالله عمر بلخير مرتين، الأولى عندما كنت طالبًا في السنة الرابعة الابتدائية بمدرسة أولاد البادية بمدينة المكلا بحضرموت في أواخر الخمسينيات، فقد كان مقررًا علينا في هذه السنة من ضمن مقرر المحفوظات نشيده الشهير (شبه الجزيرة موطني وبلادي) التي انطلقت من مكة المكرمة، واختارتها فرقة الكشافة بالعراق نشيدًا لها، وطرب لها طلاب المدارس في بلدان الجزيرة العربية فهتفوا ينشدونها.

والحقيقة أن هذا النص قد استرعى انتباهي، وملك مشاعري وأحاسيسي من بين النصوص الشعرية المقررة الأخرى في تلك السن الباكرة، ولم يكن ذلك الإعجاب لكونه ينفجر بالحس الوطني والشعور القومي فحسب؛ وإنما لرصانة أسلوبه وجودته... ولم يخطر ببالي سنة 1958م أن عبد الله بلخير رجل نابه الصيت، واسع الانتشار، يحتل منصبًا رفيعًا في الدولة السعودية.. وظل هذا التصور يلازمني إلى أن هبطت الحجاز سنة 1978م، وأنا أرددها معه قائلًا:

شبه الجزيرة موطني وبلادي من حضرموت إلى حمى بغدادِ
أشدو بذكراها وأهتف باسمها في كل جمع حافل أو نادي

أما المرة الثانية فقد عرفته شاعرًا مبدعًا رقيقًا في مدينة جدة حين كنت ألتقي به في منزله الرسمي بجوار مطار جدة القديم، ثم في منزله الخاص بحي الأندلس في جدة الجديدة، ففي كل مرة كان يسمعني بعض روائع قصائده، وتوطدت بيننا العلاقة

(1) نشرت في مجلة (الأدب الإسلامي)، السعودية، العدد (39)، مج (10) ديسمبر 2003م، الصفحات: 30 – 36.

الأدبية، وفي كل زيارة كنت أكتشف عبد الله بلخير الشاعر لا السياسي أو الإداري. فهو إن لم يسمعني شعره فقد كان يطربني بنماذج من الشعر العربي الجيد من التراث، أو من شعر العصر الحديث، أو الشعر الشعبي، وإذا لم يفعل ذلك فهو يحكي القصص الطريفة العميقة الشاعرة سواء أكانت من التاريخ العربي القديم أم من العصر الحديث من ذكرياته ورحلاته ومشاهداته، وفي كل أقواله نغمة شاعر.. في طريقة حديثه، في أسلوبه، في خياله.. فهو رجل شهي الحديث يستهويك بأسلوبه، ويستحوذ على ذهنك وأحاسيسك، فتحلق معه في عالم الخيال والسحر البياني. وهذا ما ترك في نفسي انطباعًا بأني أجلس أمام أديب يجيد صوغ الكلام، واسع الأفق المعرفي، وتلك ميزة ربما لم تتوافر لكثير من الأدباء. وقد جعلتني هذه الصلة قريبًا من الشاعر، حيث اقترنت صلة الإعجاب القديمة بصلة المعرفة الجديدة، فكونت فهمًا معرفيًا عامًا، وقراءة مفتوحة لشخصيته وثقافته ورؤيته.

المتتبع لشعر عبدالله بلخير يجد أن في شعره ظاهرتين، وميزتين، وحالتين:

أما الظاهرتان فتبرز إحداهما في الاتجاه الوطني القومي الذي التزم به الشاعر في شعره، وهو خط واضح وضوحًا جليًا حيث ملكت عليه هموم قومه جل اهتمامه، فدعا إلى النهوض، وإلى الوحدة والترابط والتكاتف، كما استخرج العظة والعبرة من الماضي التليد، فصوّر الأمجاد الإسلامية، وبعث التاريخ من مرقده لعل هناك من يسمع.. وكانت دموعه تسبق كلماته وهو يقرأ عليك قصائده المستنهضة والباعثة. أما ثانيتهما فتتجلى في القدرة على استحضار التاريخ ومعالجته فنيًا.

أما الميزتان فتظهر إحداهما في قوة الأساليب ورصانتها وجودة التصوير وقوة التخيل، وتبرز ثانيتهما في طول النفس الشعري مع الالتزام بالوزن والقافية ووحدة الموضوع والترابط العضوي مهما طالت القصيدة.

وأما الحالتان فتبدو إحداهما في ظهور شاعرية بلخير مبكرة قوية، ثم صمتت هذه الشاعرية عقودًا من الزمن، وثانيتهما عدم تأثر بلخير بالثقافات الأجنبية مع العلم أنه يجيد الإنجليزية، لهذا لم نلحظ أي تطور على هذه الشاعرية، فليس هناك فرق بين شعره قبل الصمت وبعده.

ويبقى بعد ذلك أن نعرف أن بلخير كان محبًا لبلاد الأندلس، معجبًا بحضارتها الفكرية، فكثيرًا ما كان يحدثني عن علمائها وشعرائها وأدبائها، وكان يروي تلك الروايات بخيال الشاعر لا بواقع التاريخ، فكان يفهم ذلك العصر فهمًا شعريًا لا فهمًا تاريخيًا، فهو عندما يحدثك عنه لا يحدثك عن تاريخ العرب والمسلمين الذين عاشوا في هذه البقعة من الأرض، وإنما يحدثك عن الحركة الاجتماعية والأدبية والفكرية، ويصور لك دورها الحضاري في هذه الأرض وكأنه عايشها، ويجعلك تعايشها.. وفي حديثه عنها ينطق شعرًا، وفي شعره يحرك التاريخ البعيد أمامك فتشعر وكأنك في دار الخيَالة.

شخصيته وثقافته

الشاعر عبد الله بلخير رجل ربعة، لا هو بالطويل ولا بالقصير، ممتلئ الجسم. فإذا التقيته فإنك تواجه إنسانًا قوي الشخصية، حاد النظرات، ذكيًا لماحًا وقورًا، متحفظًا في كلامه، ومع ذلك فهو جذاب، إذا تحدث يستهويك بكلامه، فهو متحدث لبق على محياه مسحة حياء مع طيبة يختفي خلفها شيء من الدهاء، بحيث يكون أحيانًا منفتحًا تحس أنه قريب منك يمتزج فكره بفكرك، وروحه بروحك، وفجأة تجده غامضًا بعيدًا عنك، وما ذلك تقلبًا منه، ولكنه الانضباط الفكري والسياسي والالتزام الشخصي تجاه قضايا معينة.. فهو يضع لكل شيء حدودًا ومقاييس.. بعيد النظر في الأمور، لأنه سياسي محنك على غير ما يتصف به الشعراء من الانفعال والعاطفة. كان يحب الحياة، ويقبل عليها، واستمتع بها أيّما استمتاع، فقد طاف العالم أكثر من مرة، ورحل

في شتى أنحاء الأرض، ويملك منازل في أجمل بقاع العالم في القاهرة وبيروت، وماربيا في إسبانيا.. وغيرها.

ذلكم هو الشاعر العروبي والإسلامي عبد الله بلخير الذي أخذ بأسباب العلم والتعلم المنظم وأخذ بأسباب الثقافة العميقة والدراسة المستفيضة. وشاعرنا عبد الله بلخير رحمه الله قد فطره الله على معرفة الشعر والتعلق به منذ نعومة أظفاره.. فقد حكى لي أن والده كان يصطحبه إلى الأفراح التي تقام قريبًا منهم، وهو ما زال طفلًا صغيرًا في حضرموت، وكان دائمًا يتشوق إلى حضورها لا لشيء إلا رغبةً بسماع الأشعار والزوامل.. وكان يحفظ كثيرًا من أشعار (الزامل)، وهو ضرب من فنون الأناشيد الشعبية الحضرمية، ويرويها عن ظهر قلب مع أحداثها، وما كان يرويه من النوع الذي يسمى البدع والجواب في المصطلح الشعبي الحضرمي، بحيث يقول الشاعر بيتًا أو أبياتًا، فيقوم الشاعر الآخر بالرد عليه على نفس الوزن والقافية ونقض المعنى، وهو شيء يشبه النقائض في الشعر العربي الفصيح.. وكان يردد هذه الأشعار إعجابًا بها. وهو أمر يدلنا على تنبه الحس الشعري مبكرًا عند الشاعر.

وقد غذّى الشاعر هذه الموهبة بالثقافة بعد نزوله إلى الحجاز والدراسة بها، كما كان لاحتكاكه بالحياة العامة وفهمه للبيئة واتصاله بالتراث الشعري وثقافة التنوير المعاصرة أثر عميق في بدايات بلخير الشعرية القوية. أما التجربة فإنها تتمثل في فهمه لأحداث العصر والوعي بها، واستيعاب المستجدات والتفاعل معها من خلال الإحساس بها. ولنا بعد هذا أن نقول: إنه على الرغم من هذا البوح فإن الشاعر بلخير لم ينقطع عن الشعر ولو عن طريق القراءة، فشاعر يكتب قصائد تصل إلى ثلاثمئة بيت وهو في الثمانين لا بد من أن يكون شاعرًا عبقريًا يعشق الكلمة، ويعكف على قراءتها.

ولأننا أمام شاعر مجيد تتعدد جوانب شعره، فحسبنا أن نتناول من هذا الشعر جانبين نراهما مهمّين في الرؤية الشعرية عند بلخير، وهذان الجانبان هما: البعد الوطني الإسلامي، والبعد الوجداني.

البعد الوطني الإسلامي

نشأ عبد الله بلخير في ظروف اجتماعية وسياسية ودينية في غاية الدقة. فقد وافقت نشأته انتهاء الحرب العالمية الأولى، وانحسار الخلافة العثمانية، وقيام دولة آل سعود، وقد نتج عن هذه الظروف استيقاظ الشعور القومي والانتماء الوطني والنقاء الديني، حيث كانت دعوة التوحيد تشق طريقها بقوة لتخلص الحياة الدينية مما علق من شوائب البدع والأباطيل على يد الملك عبد العزيز - يرحمه الله - كما كانت الأوضاع السياسية في داخل الجزيرة العربية تتكون تكونًا جديدًا في هذه الحقبة المباركة، وأخذت الظروف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية تتغير.

لهذا فقد كان تكوينه الفكري مزيجًا من الشعور القومي والإحساس الوطني والتجديد الديني والفهم السياسي، أضف إلى ذلك تكوينه الثقافي والمعرفي البيئي، فمجتمع مكة مجتمع محافظ ملتزم، والنظام الحاكم محافظ ملتزم دينيًا وسياسيًا وقوميًا، ومن هنا فإن هذا التشكيل لشخصيته وذهنيته يستعر حماسة، ويتأجج ثورة، فكانت انطلاقته الشعرية تُفتح أمامها ملفات هذه القضايا: الوطن، والوحدة، والإسلام، والعروبة... إلخ. وأول ما لفت انتباهه وهو ما زال طالبًا أن وطنه المملكة العربية السعودية بدون أناشيد وطنية، وهو أمر له خطورته على النشء، فكتب ما يقرب من خمسة عشر نشيدًا وطنيًا، وقدمها إلى لجنة المسابقات التي اختارت ثلاثة عشر منها، وأقرتها، ثم عممتها على المدارس بالمملكة، وكانت أفكارها تدور حول سبل النهوض بالوطن. ونحن نجتزئ هذا المقطع تثبيتًا لما ذهبنا إليه:

يـا شـبـاب الـعُـرْب مـهـلًا ... زمـــن الـــقـــول تـــولّـــى
وهـــــلال الـــجِـــد هـــلَّا ... وأتـــــى دور الـعـمـلْ
نـحـن في عـصـرٍ جـديـدْ ... نـحـن في عـصـر الـحـديـدْ
فـلـنُـعِـد مـاضـي الـجـدودْ ... بـــجـــهـــادٍ وأمـــــلْ

ثم إنه إلى جانب ذلك أخذ يرصد الأحداث الجسام، ويصوّر المواقف المهمة، فما من مناسبة وطنية أو قومية إلا انتصب فيها منشدًا أرقى المعاني في أشرف اللغات. أنصت إليه يقول محييًا وفد الكشافة العراقي الوافد إلى مكة سنة 1353هـ:

شبه الجزيرة موطني وبلادي ... من حضرموت إلى حمى بغدادِ
أشدو بذكراها وأهتف باسمها ... في كل جمعٍ حافلٍ أو نادي
منها خلقتُ وفي سبيل حياتها ... سعيي وفي إسعادها إسعادي
كلٌّ له في من أحب صبابةٌ ... وصبابتي في أمتي وبلادي
يا وحدة العرب التي نسعى لها ... حتى نشيِّدها على الأعمادِ

فتأمل هذه المعاني الرائعة، وتأمل هذا الأسلوب الرصين السلس الجميل الهادئ. فلقد فهم بلخير أن للشعر رسالة سامية، وعلى الشاعر أن يؤدي هذه الرسالة بهدوء لينصح قومه ويرشدهم لا ليطربهم. ولهذا كانت الدموع تسيل غزيرة من عينيه وهو يقرأ عليك ماضي العرب التليد في بلاد الأندلس من ملاحمه، وكان يفهم الشعر على أنه نصح عقلاني لا عنتريات وشعارات جوفاء تذهب أدراج الرياح، فهو يقول:

يا وحدة العربِ التي نسعى لها ... حتى نُشيّدها على الأعمادِ

ويقول غيره:

شعبٌ تشيّده الجماجمُ والدمُ ... تتهدّمُ الدنيا ولا يتهدّمُ

ويقول بلخير:

كلٌ له في من أحبَّ صبابةٌ ... وصبابتي في أمّتي وبلادي

ويقول غيره:

هتفتُ بالشعرِ أستسقيه قافيةً ... حمراءَ فانفجرت في أضلعي الحِممُ

من هذا يتبين لنا أن بلخير كان يميل إلى الأسلوب الهادئ في الطرح، كما أنه يميل إلى التلطف والوضوح في خطابه الشعري لا إلى الجلافة والتعقيد.

والدعوة في شعر بلخير إلى وحدة الجزيرة العربية تقودنا إلى الحديث عن رؤيته لموحد الجزيرة العربية ومنقذها من الضلال الملك عبد العزيز، فهو يقول:

إلى الوحدة الكبرى يقود جموعَهم ... موحدّهم عبد العزيزِ المحبّبُ
مليكٌ له تاجٌ بنجدٍ مُرصَّعٌ ... وعرشٌ على أفق الحجازِ مُطنَّبُ
تحفُّ به منا القلوبُ ودونهُ ... يلذُّ لنا الموتُ الزؤامُ ويَعذُبُ
إمام هدىً حتمٌ على الناسِ حُبُّهُ ... وطاعتُهُ فرضٌ وشانيه مُذنبُ
قد اختاره الرحمنُ للدّينِ حارسًا ... ليحميه ممن بات بالدّينِ يلعبُ

لقد جسد بلخير في هذه الأبيات كل روابط وحدة الأرض، ووحدة الإنسان، ووحدة الدين في شخصية الملك عبد العزيز، فهو موحد الجزيرة العربية من نجد إلى الحجاز، ومن الجنوب إلى الشمال، ومن أجل ذلك فهو المفدى القريب إلى النفوس، فطاعته واجبة لأنه أهل لذلك، ولو لم يكن أهلًا لذلك لما اختاره الرحمن لهذه المهمة، ولما وفقه إلى النجاح فيها.

ونحن نرى في هذه الأبيات ثمار الغرس الذي غرسته دعوة التوحيد، فهناك ترابط قوي بين الوحدة والتوحيد، وهذا ما يؤكده بلخير في شعره، سواء أكان ذلك واضحًا جليًا للذهن، أم كان خلف حجاب شفاف من الرؤى الجزئية التي يطلقها الشاعر هنا أو هناك.

ويمضي الشاعر بلخير في هذا الاتجاه يؤكد أهمية وحدة الجزيرة العربية، ويظل هذا الهاجس يلح عليه حتى بعد انقطاعه عن نظم الشعر مدة دامت ما يقرب من خمسين عامًا، وحتى بعد أن بلغ من العمر ما بلغ، لهذا وجدناه في كثير من قصائده يؤكد ذلك. ولعل من هذه الإشارات ما ذكره في القصيدة التي تحدث فيها عن زلزال (ذمار)، ومن هذا القبيل ما جاء في قصيدة نشرت بجريدة الجزيرة سنة 1400هـ:

متى يجمع الله الجزيرةَ كلَّها ... على رايةٍ كبرى ترفُّ وتَخفِقُ

جزيرتُنا الكبرى منارةُ مجدِنا وعالَمُ دنيانا التي نتعشَّقُ
ونؤمن إيمان النبيّين أنّها لنا الوطنُ الأسمى به نتعلّقُ

ومع عشق بلخير للجزيرة العربية، وحبه لها فإن حبه لباقي الوطن العربي لا يقل صبابة عنها. وبالإضافة إلى ذلك فهو شديد الحرص على وحدة المسلمين والترابط بينهم، لهذا فهو لا ينسى أن يربط بين العروبة والإسلام، فيقول:

ومشت مواكبها وأقبل جمعُها والله قائدها وأحمد حادي

وبلخير يحاول في شعره أن يكون مبشرًا لا منفرًا، ومجمعًا لا مفرقًا، فمن ذلك أنه حدثت جفوة بين حكومة مصر والمملكة العربية السعودية بسبب كسوة الكعبة، وحدث أن زار الاقتصادي المصري المعروف، طلعت حرب، المملكة على رأس وفد كبير، فحياهم الشاعر بقصيدة، ومما جاء فيها:

وازدهت مكةٌ بذلك حتّى غمر الأنسُ نجدَها والسهولا
وهي إن تحتفِ بكم تحتفِ بالمجدِ مجدِ الإسلامِ عرضًا وطولا
لو مشت مصرُ نحو مكةَ شِبرًا لمشت مكةٌ إلى مصرَ ميلا

والملاحظ أن الشاعر في خطابه لم يكن حادًا ولم يعاتب، وإنما مس الموضوع مسًا خفيفًا من خلال الإشارة إلى الخلاف، وبالإضافة إلى ذلك فقد خاطبهم بأجمل الألفاظ وأنصع المعاني. وانظر إلى هذه التعبيرات (ازدهت) و(غمر الأنس) و(تحتفي) لتقف معي تقديرًا لشاعرية بلخير الفذة التي تسعى دائمًا إلى لمِّ الشمل، ودمل الجراح، والتقريب بين الأشقاء.. وإني لأكثر إعجابًا بهذا البيت الذي كان بلخير أيضًا معجبًا به، وكان يذكره دائمًا عند الحديث عن بداياته الشعرية:

لو مشت مصرُ نحو مكةَ شِبرًا لمشت مكةٌ إلى مصرَ ميلا

فهو يجسّد روح التسامح والتحاب، ويمثل مبدأً إسلاميًا عظيمًا، كما يمثل حس بلخير الشعري نحو القضايا التي تمس التضامن العربي، والعمل على كل ما من شأنه أن يقضي على الخلافات الصغيرة قبل أن ينفخ فيها النافخون ويتولّاها المتشنجون.

البعد الوجداني

وبادئ ذي بدء، فإن ما نشر من شعر بلخير لا يمثل موضوعات الشعر المختلفة، فقد برزت موضوعات بروزًا واضحًا كالمديح والشعر الملحمي، وله قصيدتان في شعر الرثاء الجماعي، وهما ما سنعرض لهما، وغاب شعر الرثاء الشخصي، كما غاب التشبيب بالمرأة أو الهجاء وغير ذلك كالعتاب والحكمة. والحقيقة أن معظم شعر بلخير قاله بعد عودته من رحلته خارج البلاد السعودية، فليس في (وحي الصحراء) سوى ست قصائد. وهذا الشعر الذي نشره وإن كان يمثل مشاعر معينة، ويثير أحداثًا، ويطرح رأيًا؛ إلا أنه في تقديري أقل صدقًا، وأخف إحساسًا من الشعر الوجداني الصافي.

ومما عثرت عليه في هذا الجانب وفهمته مداركي فهمًا وجدانيًا هو مشاعر بلخير نحو الوطن الذي نشأ فيه، مكة المكرمة، ذلك أن مرابع الصبا ومدارج الطفولة لها في النفس منزلة خاصة، ومكانة عليا، وذكرى لا تنسى. فهذه البيئة التي تربى فيها الشاعر تظل أحداثها ماثلة في ذهنه، ويظل تأثيرها مسيطرًا عليه مدى الحياة، مهما عرف أو شاهد من بيئات أخر. وها هو شاعرنا عبدالله بلخير بعد أن عاد إلى أرض الوطن من رحلته الاستجمامية واستراحته الذهنية ينشدنا بعض عواطفه نحو هذا الوطن في دفقات شعورية قوية، فيقول:

ولست أنسى دخولَ (الركبِ) صاخبةً ... جموعُـه فهـو في سـمعي وإبصـاري
إذا تعالـى بـه صـوتُ الحـداةِ زهـت ... ركائبُ (الـركـبِ) في زهـوٍ وإكبارِ
تهتـزُّ منـه شـعابُ (أمِّ القُـرى) طربًـا ... في أمسـياتٍ مـن الذكـرى وأسـحارِ
إذا سـمعنا بشـيرَ الركـبِ سـال بنا ... (لحـارةِ البـابِ) سـيل صاخـبٌ جارِ

يهزّنا صخبُ (البُشرى) كأنّ بنا مسًّا من السحرِ من قيثارِ سحّارِ
تكاد تسبقنا فيما نخبُّ له (أعلامُ جرولَ) من دوحٍ وأشجارِ

إن هذه القصيدة التي أثبت منها هذا المقطع تمثل صدق العاطفة، وقوة الانفعال، وهي تعد بحق جزءًا من سيرة الشاعر الذاتية، وهي سجل تاريخي واجتماعي لدخول الركب إلى مكة عائدًا من المدينة. هل هذا التقليد ما زال موجودًا؟ قطعا، لا. إن التاريخ ربما أشار إليه في سطر أو سطرين جامدين، أما شاعرنا فقد صوره تصويرًا حيًا متحركًا يكاد ينطق في هذه القصيدة.

أما النموذج الثاني لظاهرة الشعر الوجداني عند الشاعر بلخير، فيتجلى في انفعاله بفاجعة الطائرة (الترايستار) التي احترقت في مطار الرياض في عام 1980م، فقد هاله الموقف، فصوّر الحدث تصويرًا مرعبًا وكأنه عايشه معايشة التجربة الحقيقية، وذلك هو صدق الشعور، وحرارة العاطفة؛ فقد جعله الحس الشعري يتخيل كيف كان موقف قائد الطائرة! وكيف انكفأ على مقوده في شجاعة نادرة! كما صور كيف كان يستنجد به الركاب! ولكن لا حول له ولا طول، ثم كيف كان مصير زوجته وأولاده ووالده..!

والواقع أن بلخير قد جعل الطيار محور جيشان عاطفته؛ لأن بلخير كان يحب المواقف الفريدة، ويعجب بكل من يقف موقفًا شهمًا، ومن هنا فقد سيطر عليه هذا الإحساس الفريد المميز. ولعل في ذكر جزء من هذه القصيدة ما يغني عن الشرح، فالقصيدة من روائع بلخير الوجدانية:

هوى من أعالي الجو كالنيزكِ الذي هوى يتلظّى كالأتون تفتّلا
ودمدم فوق الأرضِ كالرعدِ مرجفًا طريقًا توالى برقُهُ حين أجفلا
كأنّ شُواظًا من جحيمٍ هوت به السماءُ على حجرِ اليمامةِ زلزلا
فحطّ على ما طارَ منه ترنّحت جناحاه في مجرى المطارِ مُهرولا
فيا هول ما زاغت به وبهولهِ البصائرُ والأبصارُ أعمى وأذهلا

فغصّت بما يجري الحناجرُ رهبةً فلا تلقَ إلا مُعـوِلًا أو مُحَسْبِلا
قد انسدّتِ الأبوابُ واستعر اللّظى ورفَّ شعاعُ الموتِ في اللّيلِ مُشعلا
تـرامـوا عليه لائـذيـنَ بِبُـرجِـهِ من الموتِ يعوي حولهم حين أقبلا
فلا تسمع الأنـفـاسُ إلا مراجلًا تفـورُ بآهـاتٍ الأسـى حينمـا عـلا

ويأتي بعد فاجعة الطائرة الترايستار فاجعة كبيرة لا تقل هولًا عن سابقتها، ألا وهي زلزال ذمار في الجمهورية اليمنية سنة 1982م، فانبرى الشاعر بلخير يجسّد الموقف بقصيدة من سبعين بيتًا نشرها في جريدة (الشرق الأوسط) بتاريخ 2/ 1/ 1983م، يقول في مطلعها:

مشى بالعزا (الركنُ اليمانيُّ) باكيا إلى (اليمنِ الغالي) ومن فيه ثاويا

وقد صور فيها تصويرًا قويًا مصاب بني (قحطان) الذي آلم بني (عدنان):

مصابُ بني قحطانَ في عُقرِ دارِهِم مصابُ بني عـدنـانَ دانٍ ونائيا

وانتهى إلى أن الجروح واحدة، والمصير واحد، والآلام واحدة، ويصل به الانفعال الوجداني إلى قمته فيصوّر الحدث وكأنه واقف يراه رأي العين، فيقول:

ومـرّ الفنا في هـولِـهِ بـديـارِهِـم كومضةِ برقٍ لاح في الأفقِ ساريا
أفـاق عليه الناظرون كما جرى وقـد دمّـرَ العالـي فأصبـح واطيـا
وأمست به تلك القرى في سفوحِها وودیانهـا ربعًـا مـن النـاسِ خاليـا
تهـاوت بهـا أركانُهـا فسُـقُوفُها معلّقـةٌ مثـل النعـوشِ حوانيـا

هذا قليل من كثير هذا الشاعر العملاق الذي نتمنى على أسرته إظهار شعره ونشره كاملًا ليتبوأ مكانته اللائقة به بين شعراء العربية المحدثين، وهي مكانة – بلا شك – ستكون كبيرة ومميزة. رحمه الله رحمة واسعة، وجزاه عما قدم لأمته خير الجزاء.

الشّابي ثائراً

الشّابي ثائرًا[1]

مدخل:

عندما اخترت هذا الموضوع مجالًا للبحث كنت أظن أنني سأبحث عن الثورة الوطنية في شعر الشّابي، حيث جرى العرف بذلك، وتحدد المفهوم، ولكن عندما رجعت إلى المعاجم اللغوية لاستكشاف معنى لفظة (ثائر) اتضح لي أنها أوسع وأشمل مما كنت أظن؛ ذلك أن جذرها (ث. و. ر) يعني الغضب، ومن هنا كان لا بد من البحث عن الثورة عند الشّابي من جميع نواحيها وشتى جوانبها.

ولا أحسب بعد هذا أن يتبادر إلى الأذهان أن القصد من لفظة (ثائر) هو هذه الفوضوية الحاقدة التي سادت عالمنا العربي والإسلامي في منتصف القرن الماضي وطبعت الحياة السياسية فيه بمفهومات عجيبة وغريبة.

فالحقيقة غير ذلك، والقصد أشمل وأكمل، فمحور القضية التي نطرحها من خلال دراستنا لشعر الشّابي هي ظاهرة الغضب في شعر هذا الشاعر المميز، ورصد بواعثها وتفسير دوافعها، ومن ثم فهي محاولة متواضعة لربط النتائج بالأسباب حتى يكون التفسير للدوافع منطقيًا ومقبولًا.

ونبادر فنقرر أن محور ثورة الشّابي هي نظريته الفنية لمفهوم الأدب، وما ينبغي أن تكون عليه الحياة الأدبية في تونس، فالشّابي إذن ليس ثائرًا وطنيًا بمفهوم الثورات فحسب، وإن كان شعره – كأي وطني – لا يخلو من الثورة والدعوة للإصلاح، وإنما هو بالدرجة الأولى ثائر أدبي أو فني، ومن هنا فإن الإصلاح في نظره يأتي من خلال

(1) نشرت في (مجلة جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا)، عجمان، الإمارات، العدد (10)، 2005م.

الارتقاء بحياة الشعب علميًا وفنيًا؛ لهذا كانت آراؤه الجريئة حول مفهوم الأدب وقضايا الفن والدعوة للأخذ بأسباب الحياة العلمية الحديثة، وهي آراء دارت حولها سورة الغضب وعناصر الثورة، فبسبب الأدب كانت ثورته على المستعمر الذي كان سببًا في تأخر الشعب علميًا وفكريًا وفنيًا، وبسبب الأدب كانت غضبته على الشعب ثم نقمته على الحياة، ويكفينا دليلا لتفسير هذه الثورة وتلك النقمة أن نعلم أن الشاعر ذهب ليلقي محاضرة في النادي الأدبي بتونس فلم يجد مستمعًا واحدًا.

من...؟

هو الشاعر الوجداني المجدد الثائر أبو القاسم بن محمد بلقاسم الشّابي.

ولد في قرية (الشّابية)، إحدى ضواحي مدينة (توزر) بجنوب تونس، يوم 26/ 2/ 1909م، وقيل 22/ 3/ 1909م، وهي منطقة تتميز بجمال الطبيعة المتنوعة ما بين واحات خضراء وصحراء جافة.

وكان والده قاضيًا تخرج من الأزهر بعد أن أمضى سبع سنوات به، ثم درس في تونس بجامع الزيتونة، وبحكم منصب القضاء كان والده كثير التنقل، ولهذا فقد خرج أبو القاسم من «الشّابية» مبكرًا، وتنقل في مدن تونس وقراها منذ الصغر بصحبة والده.

وما إن بلغ الخامسة من العمر حتى ألحقه والده بالكتّاب، وكان يدرسه العلوم الدينية والعربية، وكان أبوه مهتمًا بتحفيظه القرآن الكريم، وقد حقق لأبيه أمنيته وهو في التاسعة من عمره، وهذا ما يدلنا على نبوغه المبكر، وربما أخذ اتجاهه يتحدد بقراءته لبعض الكتب الأدبية في هذه الفترة.

وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره ألحقه أبوه بجامع الزيتونة بتونس الذي كانت الدراسة فيه على غرار الدراسة في الأزهر، وأخذ يدرس العلوم الدينية واللغوية حتى تخرج منها 1928م بعد ست سنوات من الدراسة، وكان من أمنيات أبيه أن يكون من رجال الدين، وأن يشتغل بالمهنة التي كان يشتغل بها هو نفسه، ولكن الشّابي اتجه

وجهة أخرى؛ لأنه كان يحس في نفسه ميلًا إلى الأدب، وإلى الفن ومذاهبه، فأخذ يعب من مناهله العذاب الرقراقة عبًا، ويغوص وراء كوامنه غوصًا، حتى تكونت ثقافته وتطورت بسرعة فائقة، فقد كان يقرأ كل ما تقع عليه يده وتبصره عينه من كتب أدبية قديمة وحديثة.

ولما كان الشّابي يجهل اللغات الأجنبية راح يتزود من الآداب الأوروبية بما يقرأ من ترجمات.

ومع ميل الشاعر إلى الأدب وتذوقه فقد التحق بعد تخرجه من جامع الزيتونة سنة 1928م بمدرسة الحقوق التونسية، وتخرج بها عام 1930م.

وقد بذل الشّابي خلال رحلته في الحياة نشاطًا أدبيًا واجتماعيًا كبيرًا؛ فقاد حركة طلاب الزيتونة التي كانت تهدف إلى إصلاح النظم الإدارية ومناهج التعليم في الكلية، ويرجع له الفضل في كثير من الأعمال الإصلاحية والثقافية، من بين ذلك تأسيس جمعية (الشبان المسلمين)، كما أسهم في تأسيس (النادي الأدبي) بتونس، و(نادي الطُلّاب) بتوزر، وكان المحرك النشيط لإدارة نادي توزر.

وقد عاش الشّابي كئيبًا حزينًا يطارد الحياة، ويطارده المرض إلى أن وافته المنية في المستشفى الإيطالي بمدينة تونس في فجر الثلاثاء التاسع من أكتوبر سنة 1934م، وقد دفن بمسقط رأسه بالشّابية بتوزر.

الفصل الأول: ثورة الشّابي الأدبية

تمهيد:

برز في أوائل القرن العشرين خطان متعارضان في الحياة الأدبية في تونس: أحدهما محافظ متشدد إلى أقصى حدود المحافظة، والآخر منطلق بعض الانطلاق بحكم اتصاله بالأدب الفرنسي والثقافة الأوروبية، ومن هنا فقد أخذت الحياة الأدبية تسير

بخطى قلقة متثاقلة تتأرجح بين هذين الخطين، غائمة الهدف، ضالة الطريق والوجهة، وكان كل هذا بسبب الأحوال الاجتماعية والسياسية السائدة في ذلك الوقت.

وفي الثلاثينيات من القرن الماضي أخذت معالم اتجاهاتها تتحدد على يد مجموعة من الشباب كانوا أكثر حرية وانطلاقًا من سابقيهم، ولكن هذه المجموعة كانت تسبح قريبًا من الشاطئ، ولا تذهب بعيدًا إلى الأعماق، ربما كان ذلك بسبب القيود الثقافية والاجتماعية.

وجاء الشّابي أحد أفراد هذه الطبقة، فسبح في العمق، وفجّر المواقف، وخرج على كل تحفظ وحذر، وصدع بصوته، وأعلن رأيه بصراحة ووضوح، وكانت النهضة الأدبية في تونس.

وكان من أبرز هذه المجموعة وأشدها جرأة، أثار الدنيا وأسمعها صوته بأبحاثه حول الأدب القديم، وآرائه الداعية إلى التجديد، وقد تعرض إلى متاعب ومشاق بسبب ذلك؛ حتى إنه اتهم بالكفر والإلحاد والزندقة، بل شنت عليه حملات من على منابر المساجد، وقد صمد لكل هذه الحملات، وكان من قمم الأدب في العصر الحديث في تونس والعالم العربي.

يقول الأستاذ محمد كرو: «وإذا كان حتمًا أن نعيّن الأسماء هنا، ونشير إلى القمم الشامخة في شعر تونس الحديث، فإن الشّابي – بلا جدال – أكبر عملاق بين شعرائها جميعًا، وهو أيضًا من حطّم القيود، وثار على أسلوب الحياة في القماقم والجحور، فرفض أن يعيش شعره فيها، ومن ثم لم يدخلها، فكان ذلك بداية للثورة الجامحة التي ظل وحده جنديها وقائدها حتى لحظته الأخيرة في الحياة».

ولا شك أن ثورة الشّابي هذه قد أحدثت تغييرًا كبيرًا في مفهوم الشعر، وشعره قد أحدث ضجة اهتز لها المجتمع التونسي؛ لأنه أتى بعبارات لم تألفها الأسماع، ولم تهضمها الأفكار، واستعمل لغة استعارية أوجدت صراعًا فكريًا مريرًا، وتفاعلًا مثمرًا عاد على الأدب التونسي وعلى الحركة الفكرية بفائدة عظيمة.

مفهوم الشعر عند الشّابي:

كان مفهوم الشعر عند القدماء بأنه (الكلام الموزون المقفى)، وكان مفهومه عند معاصريه، بالإضافة إلى ذلك، التسلية والتلاعب بالألفاظ:

«ولقد كان شعراء الخضراء، أو من يسمون أنفسهم بالشعراء في ذلك الحين، يفهمون الشعر بتلك المفاهيم القديمة، وكانوا لا يرون في الشعر إلا أنه تسلية وتزجية لأوقات الفراغ، وضرب من اللهو والترف الفكري».

«وكان بعضهم يرى الشعر شطارة في التلاعب بالألفاظ، وابتكار الألغاز والأحاجي التي لا تشغل إلا الأذهان الفارغة والعقول البليدة».

أما مفهومه عند الشّابي فهو:

«تصوير وتعبير لهذه الحياة التي تمر حواليك مضيئة ضاحكة لاهية، أو مقطبة واجمة باكية، أو لاهية أو داعمة حالمة، أو مجدبة ثائرة ساخطة، وتعبير عن تلك الصورة أو هاته الآثار بأسلوب فني جميل ملؤه القوة والحياة، يقرأه الناس فيعلمون أنه قطعة إنسانية من لحم ودم وشعور؛ لأنهم يحسون أنه قطعة من روح الشاعر، وعبق من عواطفه، أو فلذة حية من فؤاد الحياة».

بهذا التصوير يعرض علينا الشّابي في وضوح مفهومه للشعر، وما ينبغي أن يكون عليه القول من تصوير لشتّى مناحي الحياة، وقد ظلّ يردّد هذه المفاهيم في كثير من قصائده الخالدة، من مثل «شعري»، و«يا شعر»، و«قلت للشعر».

بوادر الثورة:

أعراض الثورة على القديم بدأت مبكرة عند الشّابي، ونوازعه إلى التجديد جاءت في بواكير عمره، فما إن بلغ السادسة عشرة حتى نظم قصيدة تكشف عن نواياه وآرائه في مفهوم الشعر.

لا أنـظـم الـشـعـر أرجـو بـــه رضـــــاء الأمـــيـــرِ

بـــمـــدحـــةٍ أو رثـــــاءٍ تـــهـــدى لـــــربّ الـــسـريـــرِ
حـسـبـي إذا قـلـت شـعـرًا أن يـرتـضـيـه ضـمـيـري

هذه هي نظرة الشّابي، ولكن ألم يتأثر بالأدب العربي القديم؟ من المحتمل أن يكون الشّابي قد تأثر بالأدب العربي القديم، وبالتراث الشعري العربي كله، حيث إن ثقافته عربية بحتة، وإن والده الذي أشرف على تربيته رجل أزهري، ومن المحتمل أيضًا أن يكون كتب شعرًا في المناسبات في بواكير حياته الأدبية، وقلّد شعراء العرب القدامى، ولكن هذا الشعر لسبب أو لآخر لم يصل إلينا.

وإذا كان لا بد للطفل أن يحبو، ثم يستند على الحائط، ثم يمشي بخطوات متثاقلة، وبعد ذلك ينطلق جاريًا، فإنه للأديب أن يقرأ، ويستند على غيره. وقد قرأ الشّابي الشعر العربي، وحافظ على قوالبه الشعرية، وشكوله البنائية، وقرأ لشعراء الغرب والمهجر، وتأثر بمعانيهم، وثار على مضمونه، وهذا ما نفهمه من هذه الآراء المبكرة في شعره؛ ذلك أن النتيجة التي توصل إليها لا بد أن تسبقها مقدمات، وإذن لا بد لهذه النظرة من مقدمات وتجارب؛ لأن الاقتناع الذي وصل إليه الشّابي اقتناع قاطع لا سبيل فيه للشك أو التردد، فالشعر عنده لا ينبغي أن يقال في مدح أو قدح، وإنما عبارة عن دفقات شعورية مشحونة تجيش بها النفس في ساعات التجلي ولحظات الصفاء، وهو عصف ذهني في مواقف الشدة.

ثورة الهدم:

لقد قامت ثورات عديدة في الشرق العربي ضد الشعر العربي بخاصة، والأدب العربي بعامة، وكانت تلك الثورات تتمثل في أفكار أدباء مصر وسوريا ولبنان، ثورة على الوزن والقافية واللغة والأسلوب، وثورة على أغراض الشعر وموضوعاته التي يقول فيها الشاعر، وثورة على حقيقة الشعر الذي وصل إلينا، ولكن ثورة الشّابي كانت لهدم هذا الشعر وإهماله، وأنه لا يكفي أن ينظر إليه كتحفة أثرية نعجب بها، ونعتز بها

كذكرى من ماضي أجدادنا الأوائل، فهذا الشعر إذا كان يطرب له أجدادنا فيترك أثرًا في نفوسهم، فإنه لم يعد يطربنا اليوم، ولا يمثل حياتنا، ولا يحرك أحاسيسنا.

وقد كان لكتابه (الخيال الشعري عن العرب)، الذي عبّر فيه عن ثورته هذه، صدى واسع في الشرق والغرب العربيين على السواء، وكان قد ضمّنه آراءه في هدم الشعر العربي، وقد تعرض لحملات نقدية في تونس، وتوجُّسٍ في خارجها، وقد جدد آراءه في هذا الكتاب قائلا:

«قد انتهى بي البحث في الشعر العربي وتتبع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور في الفضاء، لا يشذ عنها قسم من أقسامه، ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هي: أنه أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام، ولا تشوّف إلى المستقبل، ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس، وفراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحالمة، ولا تجسر عن الدنو من سراديب الجبال، وأعماق الكهوف والأودية، حتى إن الباحث فيه لا يجهد نفسه في التنقيب عن ذلك الفن الذي يقرأه وهو خاشع، ويسمعه وهو مصيخ بكل ما في روحه من شوق، وبكل ما في قلبه من شغف، كأنه يستمع إلى الوحي من لسان القدرة الأزلية، وذلك الفن السّماوي الذي يشعر حين قراءته باتساع أفق الحياة في نفسه وانفساح رقعة الإحساس في قلبه، حتى ليكاد يسمع هدير العواطف بين جنبيه، وخرير المياه في عروق الكون، فيعييه البحث ويطلحه السعي، ثم لا يجني من وراء ذلك غير الألم المرهق واليأس العقيم.

على أنني حين أقول هذا الذي قد يراه بعض الناس خطيئة لا تغفر، لا ننكر أن الأدب العربي قد أجاد أيما إجادة فيما تخصص فيه من وصف المظاهر البادية، وما بينها من تخالف أو تآلف أو تشابه أو تنافر، بل ربما فاق كثيرًا عن الآداب الأخرى في هذا الصدد.

فأنا إذًا عندما أقول ذلك الرأي عن الأدب العربي لا أزعم أنه لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها، ولكنني أقول إنه لم يعد ملائمًا لروحنا الحاضرة، ولا مزاجنا الحالي، ولا ميولنا ورغائبنا في هذه الحياة، فقد أصبحنا نرى رأيًا في الأدب لا يُمثّله، ونفهم فهمًا في الحياة لا نجده عنده، ونطمح بأبصارنا إلى آفاق أخرى لم تحدثها بها أحلامه ولا يقظاته.

لقد أصبحنا نطلب أدبًا جديدًا نظريًا، يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور، نقرأه فتتمثل فيه خفقات قلوبنا، وخطرات أرواحنا، وهجسات أمانينا وأحلامنا، وهذا ما لا نجده في الأدب العربي القديم، لقد أصبحنا نطلب أدبًا قويًا عميقًا يوافق مشاربنا، ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة، بما فيها من شوق وأمل، وهذا ما لا نجده في الأدب العربي، ولا نظفر به؛ لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء الحياة، ولهذا فلا ينبغي لنا احتذاؤه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعناه، بل يجب أن نعده كأدب من الآداب القديمة، التي نعجب بها ونحترمها ليس غير، أما أن يسمو هذا الإعجاب إلى التقديس والعبادة والتقليد، فهذا ما لا نسمح به لأنفسنا؛ لأن لكل عصر حياته التي يحياها، ولكل حياة أدبها الذي تنفخ فيه من روحها القشيب».

هكذا كان يفكر الشّابي، وهكذا كان ينظر إلى الشعر العربي القديم، وإن كنت لا أوافقه على بعض الآراء التي فيها شيء من التعسّف والتحامل على الشعر العربي؛ ذلك أن للشعر العربي القديم أهمية لا تخفى على الدارس، من جهة كونه أداة لفهم القرآن الكريم، فهذا الشعر هو الشاهد على دلالات الألفاظ في لغة العرب، التي، أي هذه الدلالات، لا غنى عنها في فهم الأدلة الشرعية، ومصادر التشريع التي تمثل أس حضارة الأمة وعزّتها، إلا إني أجد أن هذه الآراء وغيرها مما نجدها مبثوثه في كتاب (الخيال الشعري عند العرب) قد أوجدت معارك وصراعًا حول فهم الأدب في تونس، فبعثت القديم من مرقده، وحرّكته من ركوده، ونفضت عنه غبار السنين، فتجلى للجديد، ودفع به خطوات إلى التطور والرقي.

ثورة للبناء:

وإذا كنا قد استمعنا إلى صوت الشّابي وهو يهدم الأدب القديم، فإنا ننصت له وهو يبني الأدب الجديد، فالشّابي ثائر على الأدب العربي؛ لأنه من وجهة نظره أدب تقريري مادي جاف، لا روح فيه، وأنه لا يعبر عن الحياة العصرية، وإن صلح في عصره الذي قيل فيه فهو لا يصلح للعصر الحديث، وعلينا أن نقف منه موقف الإكبار والاعتزاز، لا موقف التقديس والعبادة، والشعر العربي عنده شعر قوالب وأشكال بدون معنى أو مضمون، وبدون جوهر، وبالتالي فإن علينا أن نوجد لأنفسنا شعرًا حديثًا نصوّر فيه حياتنا وأحاسيسنا ومشاعرنا، لا أن نتبع هذا الشعر كالقطيع وراء الناعق.

ونظرته إلى الشعر هي نظرة للأثر الذي يتركه في نفس القارئ والسامع، لا إلى شكله وقوالبه، فالشعر في رأي الشّابي يجب أن يكون عبارة عن انعكاسات وصدى لما يدور في هذه الحياة في نفس الشاعر، لا وصفًا مجردًا لهذه الأدوار، ولهذا فإنه يرى أن الشاعر يجب أن يعبر عن خلجات نفسه، وبواطن فكره حتى تلاقي صدى في نفس السامع والقارئ وفي فكره، وينقل إليه مشاعر صادقة لا مشاعر منحوتة كاذبة.

يا شعرُ أنت فمُ الشّعورِ وصرخةُ الرّوحِ الكئيبْ
يا شعرُ أنت صدى نحيبِ القلبِ والصّبِّ الغريبْ

وإذا كان الشّابي يرى أن الشّعر فم الشّعور، وأنه تصوير لأحاسيس ومشاعر الشاعر أصدق تصوير، فإنه ينعى على أولئك الشعراء المتزلفين بمشاعرهم، ويسخر منهم، ويهجن طريقتهم بقوله:

الشاعرُ الموهوبُ يهرقُ فنَّه هدرًا على الأقدامِ والأعتابِ
ويعيش في كونٍ عقيمٍ ميتٍ قد شيّدته غباوةُ الأحقابِ

❁ ❁ ❁

وقد أخذ الشّابي في ثورته هذه يكافح ويناضل داعيًا إلى التجديد في الشعر التونسي بإلقاء المحاضرات، ونشر الأبحاث، بانيًا الأدب الحديث، مضحيًا بكل غال من وقت

ومال وصحة، مخلصًا لهذه الدعوة أشد الإخلاص، لا يعرف المداهنة ولا الملاينة، ولا تدفعه عواطفه إلى المجاملة أو التزييف، ولو كان ذلك أقرب الناس إليه، فإن المبادئ عنده راسخة رسوخ الجبال، فهذا صديقه المخلص محمد الحليوي ينظم قصيدة احتفاءً بوفد قدم إلى (بني خلاد) فينقده نقدًا مرًا بقوله:

«لقد قلت إنك نظمت قصيدة بالاحتفاء بالوفد الذي جاء من صفاقس لزيارة (أبي زمعة)، أمثلك يا صديقي يسفّ بمواهبه ونبوغه إلى مثل هذه السخافات والمحقرات، ويصبح بين يوم وليلة وضحاها شاعرًا مداحًا وينشر آثاره بجريدة (الزير) بعد أن كان فكرًا ساميًا، وروحًا قويًا ساحرًا، كنا نرجوه إحياء الأدب الميت، والنهوض بروح الشّعب الفنية».

وتبلغ ثورة الشّابي قمّتها في رسالة بعث بها إلى صديقه الحليوي قائلًا:

«أحترمك لأني أجد في أدبك روحًا وقوة لا أجدها عند سواك، وهاته الروح والقوة هي التي أعلق عليها آمالًا ضخامًا، لا تخجل يا صديقي فإنني لا أداجي، وإنما أصارحك في موقف حاسم في تكوين الأدب التونسي الحي الجدير بالخلود، وفي تحطيم هاته الأصنام الخشبية التي تحتل مكانًا في الأدب».

وإذن فالشّابي في صراع مع شيوخ الأدب، وفي ثورة عارمة ضد الجمود الفكري والتخلف الفني، ومن ثم لا بد أن يجمع حوله مجموعة من الشباب لمواجهة هذا التحدي، وهؤلاء الشباب – من مثل صديقه محمد الحليوي، وزين العابدين السنوسي، ومصطفى خريف، وغيرهم، هم الذين يحملون في المستقبل مشاعل النهضة الأدبية التي يرجوها الشّابي ويترقبها بعد تكسير الأصنام الخشبية. ومن هنا يتضح لنا أن الشّابي كان يهدم ليبني، وكان يحطم كل هش ليقيم صرحًا متينًا، وقد ظل الشّابي يناضل ويجاهد في سبيل النهوض بالأدب في تونس، والارتفاع به من الحضيض ولو حتى إلى السفح، وأخذ يفكر ويتدبر باذلًا في ذلك صحته وراحته وماله:

«لقد فكرت أنا والأخ عبد الخالق في تأسيس مشروع لا غاية له سوى النهوض بالأدب من كبوته في هاته البلاد المنكودة، فكرنا في أن نبذر نواة الحياة الأدبية في تونس، وذلك بأن يضع كل منا مقدارًا من المال بأحد البنوك، أو بعض فروع البريد، وما يتجمع من الأصل والفائدة يكون تحت طلب من يريد طبع كتابه من المؤسسين، فيطبع منه كقرض يقترضه، ثم يؤديه بعد ذلك، وهكذا دواليك، وبهذا نكون قد فرجنا أزمة النشر في تونس على الأقل».

فالشّابي لم يكتف بإبداء الرأي وإسداء النصح، بل ذهب أبعد من ذلك، وهو المشاركة بالمال في تدعيم هذه الآراء لإثراء الحياة الأدبية والفكرية في تونس، وقد وهب الشّابي حياته للأدب، فدعا إلى التجديد في الأدب والفكر، وأخذ يشارك في تأسيس النوادي الأدبية في مختلف أنحاء تونس، ويساند كل فكر طليق ينطلق بما يساعد على إذكاء الثورة الأدبية التي كان يتزعمها، ويؤلب الشباب على تأجيجها، ولو حصرنا آراءه الثائرة على الجمود والتخلف المنبثقة في تضاعيف كتاباته وفي شعره لأطلنا الحديث وحسبنا هذا.

الفصل الثاني: الشّابي ثائرًا وطنيًا

لم يختلف الكتاب والنقاد الذين كتبوا عن الشّابي في شيء كاختلافهم حول شعره الوطني.

وكان مدار هذا الخلاف هي قصيدته (النبي المجهول)، فبعضهم يرى أن الشّابي في هذه القصيدة قد ثار على الشعب ورماه بالموت والجمود، وهو بثورته هذه هادم للوطن وللناس والحياة، وبعضهم يرى أن الشّابي في قصيدته هذه كان مثيرًا لهذا الشعب، صارخًا فيه، مستنهضًا له، فهو لا يربّت على كتفيه، ولا يهدهده بالألفاظ المعسولة والدعوات المتمنية العاجزة، وإنما هو منبه له من غفلته، شاحذ من عزيمته وقوته.

وقد جمعت الكاتبة (نعمات أحمد فؤاد) أكثر الآراء التي قيلت حول وطنية الشّابي في كتابها (شعب وشاعر)، وتحديدًا في الفصل الذي يدل عليه عنوان الكتاب، وقد بدا لي أني لو تتبعت هذه الآراء حول نقد الشعر الوطني عند الشّابي لاستغرقت وقتًا ليس بالقصير في بحث محدود النهج والصفحات، وفي رأيي أن كلا الفريقين كان يعبّر عن ما في نفسه، فالذي هاجم الشّابي واتهمه في وطنيّته كان متحاملًا عليه، والذي دافع عنه كان متحمسًا له، وكلا الرأيين تصرفهما نوازع النفس، وليس من النقد في شيء، ومن الغريب أنهم لم يتعرضوا لكل شعره الوطني بل لقصائد ثلاث فقط.

أما إذا تحرينا الدقة في شعر الشّابي الوطني، وفي نزعته الثائرة، فإنّا نجده قد سار في خط مستقيم، وبخطوات ثلاث:

1 – ثورة الاستنهاض.

2 – ثورة على المستعمر، وكان يرمز إليه بالظلم تحاشيًا لغضب السلطات الفرنسية.

3 – ثورة الغضب واليأس على الشعب.

الشّابي ومفهوم العالم:

إذا كان الشّابي قد ثار على الظلم الاستعماري في وطنه وحاربه، فإنه قد كره الظلم في كل بقعة من أنحاء العالم، واندفع يحاربه، ويبيّن مساوئه، ويكشف أغراضه في أسلوب رمزي مشحون بكل ما تنطوي عليه نفسه من ضغينة نحو الاستعمار، فتراه في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدس) التي قدم لها بقوله:

«فلسفة الثعبان المقدس هي فلسفة القوة المثقفة في كل مكان، وكما تحدّث الثعبان في القطعة التالية إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوفة، حينما حاول أن يزيّن له الهلاك الذي أوقعها فيه، فسماه «تضحية»، وجعله السبيل الوحيد للخلود، كذلك تتحدث اليوم سياسة الغرب إلى الشعوب الضعيفة بلغة الشعر والأحلام حينما تحاول أن تسوّغ طريقتها في ابتلاعها، والعمل لقتل ميزاتها القومية، فتسميها: (سياسة الإدماج)،

وتتكلم عنها كالسّبيل الوحيد الذي لا معدى عنه لهاته الشعوب إذا أرادت نيل حقوقها في هذا العالم، وبلوغ الكمال الإنساني المنشود، ولكن الفناء حقيقة شنيعة مبغضة لا ينقص من فظاعتها وكرهها كل ما في التصوف والفلسفة والشعر من خيال الأحلام».

بهذه المقدمة وضح الشّابي فكرته في القصيدة، وإذا أجلنا بصرنا وبصيرتنا في القصيدة نخرج بالحقائق التالية:

1 – أن الحرية والعدالة والسلام وهم في شرعة المستعمر:

لا (أين)؟ فالشّرع المقدّسُ ها هنا رأيُ القويِّ وفكرةُ الغلّابِ
إن السّلامَ حقيقةٌ مكذوبةٌ والعدلُ فلسفةُ اللهيبِ الخابي

2 – أن العدل يكمن في القوة:

لا رأي للحقِّ الضّعيف ولا صدى والرَّأيُ رأي القاهرِ الغلاّبِ
لا عدل إلا إن تعادلت القوى وتصادم الإرهابُ بالإرهابِ

3 – أن هذه الشعوب المغلوبة على أمرها هي مصدر القوى للدول الاستعمارية:

أفلا يسرُّك أن تكون ضحيّتي فتحلّ في لحمي وفي أعصابي
وتكون عزمًا في دمي وتوهجًا في ناظريّ وحِدّةً في نابي؟

وإذا كان الشّابي في (فلسفة الثعبان المقدس) قد كشف لنا عن فلسفة الاستبداد والظلم والجبروت، فإنه في قصيدته (إلى طغاة العالم) يصرخ في وجه تجار الحروب وسافكي دم الشعوب بقوة النار والحديد، فيقول:

الا أيّها الظالمُ المستبدُّ حبيبَ الظّلامِ، عدوَّ الحياةْ
سخرتَ بأنّاتِ شعبٍ ضعيفٍ وكفُّك مخضوبةٌ من دِماهْ
وسرتَ تشوِّه سحرَ الوجودِ وتبذرُ شوكَ الأسى في رُباهْ

❁ ❁ ❁

رويدكَ لا يخدعنكَ الرّبيعُ وصحو الفضاءِ وضوءُ الصّباحْ
ففي الأفق الرّحبِ هولُ الظّلامِ وقصفُ الرّعودِ، وعصفُ الرّياحْ
حذارِ فتحت الرّمادِ اللهيبُ ومن يبذرِ الشّوكَ يجنِ الجراحْ
تأمّلْ هنالك.. أنّى حصدتَ رؤوسَ الورى، وزهورَ الأملْ
وروّيتَ بالدّمِ قلبَ التُّرابِ وأشربته الدّمعَ حتى ثمِلْ

الشّابي يثور على الشعب:

قد يبدو هذا العنوان غريبًا، ولكن تعالوا معي نستعرض آثار الشّابي في هذا الموضوع لتبين صحة ذلك:

يقول الشّابي في إحدى رسائله لصديقه محمد الحليوي:

«أما «دي فيني» فإذا أردت أن تكون مخلصًا للحق والفن والتاريخ فاكتب عنه كما يراه الله الذي ينتقم هو عليه، لا كما تريد هاته الحشرات الآدمية التي بلينا في تونس أن نحسب حسابها في كل شيء بدل أن ندوسها بأقدامنا، ونمضي بغايتنا البعيدة في قمم الجبال».

وقد فهم الدكتور عمر فروخ من هذا النص أنه نقمة على عامة الشعب، ثم يقول: «فإن من يحمل رسالة لا يقول مثل هذا الكلام».

والذي فهمته من هذا النص أن الشّابي لا يقصد بكلماته هاته إلا فئة معينة من الشعب ناصبته العداء بدليل قول «نحسب حسابها».

وفي رسالة أخرى إلى الحليوي يقول:

«أما المتقطعات التي كنت أرسلتها إليك وكلفت بها بعض معارفك فإذا تؤمل زيادة الرواج فيها فأبقها عند صاحبها إلى حين، وإذا كان لا أمل لك في زيادته فأرجعها إلى (الحامة) أيضًا، والمجنون من يحرق نفسه بخورًا أمام هذا الإله الغبي الجاهل الذي يسمى الشّعب التونسي، أنا ذلك المجنون يا صديقي».

ويقول في قصيدة (النبي المجهول):

أنت روحٌ غبيّةٌ تكره النّورَ وتقضي الدّهورَ في ليلِ ملسِ
أنت لا تدرك الحقائقَ إن طافت حواليك دون مسٍّ وجسِّ

ويقول في قصيدة (إلى الشّعب):

لستَ يا شيخُ للحياةِ بأهلٍ أنت داءٌ يُبيدُها وتُبيدُه
أنت فقرٌ جهنّميٌّ لعينٌ مظلمٌ قاحلٌ مريعٌ جمودُه

❁ ❁ ❁

أنت يا كاهنَ الظلامِ حياةٌ تعبد الموتَ أنت روحٌ شقيّ
كافرٌ بالحياةِ والنُّورِ لا يصغي إلى الكونِ قلبُه الحجريّ

هذه بعض مقتطفات من ثورة الشّابي على الشعب ونقمته، وقد اختلف النقاد حول هذه الثورة وتفسيرها ودوافعها النفسية، فبينما يرى الدكتور عمر فروخ بأنها ثورة الناقم الهادم، يرى الكاتب أبو القاسم كرو والكاتبة نعمات أحمد فؤاد وغيرهما أنها ثورة إيقاظ وصحو، والذي فهمته من النصوص السابقة أن ثورة الشّابي على الشعب لم تكن لها أغراض سياسية، ولا ذات أهداف محددة، أو ذات طابع اجتماعي معين، بل كانت ممزوجة بثورته الأدبية، ومعارك الفن والصراع حول الأدب، فالشّابي يدافع عن آرائه ومذهبه الأدبي في التجديد، وقد قوبل بمحاربة شديدة واتهامات مختلفة.

وفي تقديري أن الشّابي قد نظر إلى الشعب نظرتين متباينتين؛ نظرة لفئة قليلة من الشعب ناصبته العداء ولم تناصره، ومن هنا تولّد موقفان:

الموقف الأول: ثورة الشّابي على هذه الفئة التي ناصبته العداء، وتحريض الشعب عليها، مستنجدًا به، مطالبًا له بالثورة على هذه الفئة التي ضلّلته.

الموقف الثاني: هو يأسه بعد أن أطاع الشعب هذه الفئة طاعة عمياء، وثار عليه مرددًا اتهامات أعدائه، فتألم لذلك وتأسف ثم ثار عليه.

وإذا استعرضنا كلا الموقفين نجد الشّابي يقول في موقفه الأول مخاطبًا الشّعب:

أيّها الشّعبُ ليتني كنت حطّابًا فأهوي على الجذوعِ بفأسي
ليتني كنتُ كالسّيولِ إذا سالت تهدُّ القبورَ رمسًا برمسِ
ليتني كنتُ كالرّياح فأطوي كلّ ما يخنقُ الزّهورَ بنحسي

فالمتحجرون والمضللون في نظر الشّابي جذوع وقبور وحشرات.. إلخ، فهو يتمنى لو كان حطّابًا يقتلع الجذوع بفأسه، أو سيلًا يجرف هذه القبور، وريحًا وعواصف وأعاصير.

وبالتالي فهو يريد أن يدوس هذه الحشرات بقدميه:

«لا كما تريد هذه الحشرات الآدمية التي بلينا بها في تونس أن نحسب حسابها في كل شيء، بدل أن ندوسها بأقدامنا».

فهو يريد أن يكسر هذه الأصنام الخشبية – كما يقول –، ويتمنى ذلك، ولكنه لا يستطيع فيلتفت إلى الشعب، وكأنه يقول له: ولماذا لا تفعل ذلك أنت إذا لم أستطع أنا، فأنت الذي تستطيع، وفي مقدورك تغيير أوضاعك وتحسين مركزك الأدبي والعلمي، فيهتف به شاحذًا من همته نافخًا فيه ليوقظ حميَّته:

أنتَ في الكون قوةٌ لم تسُسها فكرةٌ عبقريةٌ ذات بأسِ
أنتَ في الكون قوةٌ كبّلتها ظلماتُ العصورِ من أمسِ أمسِ

ثم يخاطب روحه بقوله:

أين يا شعبُ قلبك الخافقُ الحسّا سُ أين الطّموحُ، والأحلامُ؟
أين يا شعبُ روحك الشاعرُ الفنّا نُ أين الخيالُ والإلهامُ؟

ولكن كما يبدو لي أن الشعب لم يستجب لهذه الصرخات، ومن هنا نتج الموقف الثاني، وهو ثورة الشعب على الشّابي، ومعاضدة من اتهموه، استمع إليه يعدد الاتهامات التي وجهت إليه حيث يقول:

هكذا قال شاعرٌ، ناول الناسَ رحيقَ الحياةَ في خيرِ كأسِ
فأشاحوا عنها ومرّوا غضابًا واستخفّوا به وقالوا بيأسِ
قد أضاع الرشادَ في ملعبِ الجِنِّ فيا بؤسه، أصيب بِمسِّ
طالما خاطبَ العواطفَ في الليلِ وناجى الأمواتَ في غير رَمْسِ
طالما رافق الظّلامَ إلى الغابِ ونادى الأرواحَ من كل جنسِ
طالما حدّث الشّياطينَ في الوادي وغنّى مع الرّياحِ بجرسِ

وقد شن الشّابي هجومًا مضادًا على هذه الاتهامات، وثورة عاتية بسيل من القذائف، وانبرى يرد عليها ويفند مزاعمها:

ليت لي قوّة الأعاصيرِ لكن أنتَ حيٌّ يقضي الحياةَ برمسِ
أنتَ روحٌ غبيّةٌ، تكره النّورَ وتقضي الدُّهورَ في ليلِ ملسِ
أنتَ لا تدرك الحقائقَ إن طافت حواليك دون مسٍّ وجسِّ
في صباحِ الحياةِ ضمّختُ أكوابي وأترعتُها بخمرةِ نفسي
ثم قدّمتُها إليك، فأهرقتَ رحيقي، ودستَ يا شعبُ كأسي
فتألمتُ..، ثم أسكتُّ آلامي وكفكفتُ من شعوري وحِسّي
ثمَّ نَضَّدْتُ من أَزاهيرِ قلبي باقةً لمْ يمسَّها أيُّ إنْسِي
ثم قدّمتُها إليك فمزّقتَ ورودي ودستَها أيّ دوسِ
ثم ألبستني من الحزنَ ثوبًا وبشوكِ الجبالِ توّجتَ رأسي

أعتقد أن هذا مبرر كافٍ لثورتي الشّابي ودوافعها النفسية، حيث قد فسر الظروف التي قد أحاطت بهذه الثورة.

وبعد إيراد هذه الحُجّة يعود في قصيدة (إلى الشّعب) إلى ثورته، فيقول:

آه بل أَنْتَ في الشُّعوبِ عجوزٌ فيلسوفٌ محطَّمٌ في إهابِهْ
ماتَ شوقُ الشَّبابِ في قلبِهِ الذَّاوي وعزمُ الحَيَاة في أَعصابِهْ

فمضى يَنْشُدُ السَّلامَ بعيدًا ... في قبورِ الزَّمانِ خَلْفَ هضابِهْ
وهناكَ اصطفى البقاءَ مع الأموات ... في قبرِ أَمسِهِ غيرَ آبِهْ
وتناسى الحَيَاةَ والزَّمنَ الدَّاوي ... وما كانَ مِنْ قديمِ رِغَابِهْ

ويترك الشّابي الشعب ويودّعه بعد أن وبّخه توبيخًا مرًا، ويتنكّر له بعد أن أنكره، ويذهب إلى الغابة ليعيش مع تغاريد الطيور وحفيف الأشجار وخرير المياه:

إنَّني ذاهبٌ إلى الغابِ يا شعبي ... لأقضي الحَيَاةَ وحدي بيأسِ
ثم أنساكَ ما استطعتُ فما أنتَ ... بأهلٍ لخمرتي ولكأسي
سوف أَتلو على الطُّيور أَناشيدي ... وأُفضِي لها بأشواقِ نفسي
ثمَّ أقضي هناكَ في ظلمةِ اللَّيلِ ... وأُلقي إلى الوُجُودِ بيأسي
ثمَّ تحتَ الصّنَوْبَرِ النَّاضرِ الحلوِ ... تَخُطُّ السَّيولُ حُفْرَةَ رمسي
وتظلُّ الفُصولُ تمشي حوالَيَّ ... كما كُنَّ في غَضَارَةِ أَمسي

وفي الغاب ينشد مستهزئًا بالداء والأعداء ساخرًا منهما من على قمة المجد والخلود:

سأعيش رغمَ الداءِ والأعداءِ ... كالنّسرِ فوق القمّةِ الشّماءِ

ولكنه لم يعش طويلا.

الفصل الثالث: الشّابي ثائرًا على الحياة

أحب الشّابي الحياة حبًا جمًا، وتغنّى بها في شعره، وفي كل أدبه؛ لأنه يرى أن الله جعل كل ما في الوجود من عمل الحياة التي وجدها، وخادمًا في طاعتها، ومن كثرة ولعه بها وشغفه بحبها ذكرها في شعره «مائة وست عشرة مرة»، وسمى ديوانه (أغاني الحياة).

ونتيجة لهذا الحب المفرط، وهذا التغني الجم، لم ير فيها سوى جانب واحد، هو الجانب الإيجابي، وكان يرى أن أي رزء ترزؤه به الحياة - ولو خفيفًا - تجنٍّ عليه، وخطأ في حقه؛ لذا فقد نظر إليها من أول مرة نظرة حذر واحتراس:

إنّ الحياةَ صراعٌ فيها الضّعيفُ يُداسْ
ما فاز في ماضغيها إلا شديدُ المراسْ
للخِبِّ فيها شجونٌ فكن فتى الاَحتراسْ

وقد عاش شاعرنا تائهًا حائرًا في غموض من هذه الحياه واضطرابها:

أَنَا فِي دَرْبِ الحَيَاةِ الغَامِضَهْ تَائِهٌ حَيْرَانْ
بَيْنَمَا أُبْصِرُ فِي وَجْهِ الحَيَاةْ ظُلْمَةَ الأَحْزانِ فِي ظِلِّ الأَلَمْ

فهو تائه في الكون لا يدري ماذا يريد من الحياة؟ فالحياة فيها ظلمة الأحزان، وفيها نور السرور، وهذه سنة الحياة، فيها الحزن وفيها الفرح. ولكن هل يريد الشّابي من الحياة أن تغدق عليه بألوان السرور وأنواع الحبور دون أن تعكر صفوه فتتركه في نعيم سرمدي؟ ربما:

بِئْسَتِ الأَفْراحُ أَفْراحُ الحَيَاهْ إِنَّها أَحْلاَمْ
تَخْلُبُ اللُّبَّ بِأَلْحانٍ عِذابْ وأَغَارِيدَ كَأَمْلاكِ السَّمَا
ثُمَّ لا تَلْبَثُ أَنْ تَذْوي كَمَا تَذْبُلُ الأَزْهارْ

هذه نظرته لأفراح الحياة.. ولكن تلك سنة الحياة !!

وإذا كان الشّابي قد سار في ثورته الأدبية والوطنية في خط مستقيم، وإيمان عميق بما يقول وبدون تردد ولا اضطراب، فإننا نجده في ثورته على الحياة يضطرب اضطرابًا شديدًا، فبينما يرقص على أنغام ملذاتها ومباهجها، ويتغنى بما فيها من متع نراه يشكو ويتذمر ويضيق بها، ولا نكاد نذهب معه في هذا سوى خطوات معدودة حتى نراه يعود إلى حب الحياة ملتمسًا الأعذار لهذا الضيق، وذاك التبرم:

مَا كنتُ أَحْسَبُ بعدَ موتكَ يا أَبي ومشاعري عمياءُ بالأَحزانِ
أَنِّي سأَظمأُ للحياةِ وأَحتسي مِنْ نهْرِها المتوهِّجِ النَّشوانِ
وأَعودُ للدُّنيا بقلبٍ خافقٍ للحبِّ والأَفراحِ والأَلحانِ

حتَّى تَحَرَّكَتِ السُّنونُ وأَقبلتْ فِتَنُ الحَيَاةِ بسِحْرِها الفتَّانِ
إنَّ ابنَ آدمَ في قرارَةِ نفسِهِ عبد الحَيَاةِ الصَّادقُ الإيمانِ

ولقد تتبعت هذا الاضطراب في ديوان الشاعر، وبعد تقصٍّ وجدت أن تبرّمه من الحياة وثورته عليها هو الغالب، وأن هذا الاضطراب هو نتيجة لانقشاع غيوم الهموم في فترات متقطعة من حياة الشاعر، ومن تشويش الآمال على الأحزان واليأس.

دوافع الثورة:

كنت أريد أن ألتقط خيطًا من خلال تتبعي لشعر الشّابي يكون دليلًا لسبب مبدئي لهذه الأحزان والآلام التي دفعت الشّابي للثورة على الحياة، وقد عثرت على بصيص، ولم يكن ضوءًا ساطعًا يهدي إلى حقائق مؤكدة، وجدت هذا البصيص في أن الشّابي قد أصيب بصدمة عاطفية في بواكير حياته، وكانت نقطة الانطلاق لهذه الهموم، وثغرة تسربت منها الأحزان إلى حياته؛ حيث أحب فتاة رحلت إلى الأبد في سن مبكرة. وبالإضافة إلى هذه الصدمة العاطفية التي كانت، هناك أسباب أخرى ودوافع كبيرة لا تقل عن تلك الصدمة، بل تفوقها هولًا وخطبًا، منها:

1 – آراؤه في الأدب وتكالب قوى التخلف وأعوان المستعمر الفرنسي عليه، والتشهير به، واتهامه بشتّى الاتهامات.

2 – وفاة أبيه وتحمله المسئولية، وشعوره بالوحدة بعد وفاة هذا الأب الحنون.

3 – الداء الذي لازمه إلى أن قضى عليه، وكان أكبر عامل في تبرّمه من الحياة وضيقه بها.

وقد هزته هذه الأسباب هزًا عنيفًا، وأثّرت فيه تأثيرًا عميقًا، وزلزلت كيانه زلزالًا عنيفًا ودفعته إلى الغضب على الحياة والضيق منها، والأدهى من ذلك أنها جاءت متتابعة ومتلاحقة في عمره القصير، فما إن يحاول السلو من أحدها حتى يفجأه الآخر.

ومما زاد في إذكاء هذه الثورة في نفسه أن هذه الأرزاء جاءت مبكرة، وقد صدمته وهو في ريعان شبابه، وبواكير العمر، فهو لم يشبع من الحياة، ولم يرتو من ملذّاتها، فلم تصهره التجارب، ولم يكتسب خبرة وممارسة، فرمته بآلام جسام، وهبّت عليه بأعاصير من الهموم جعلته يقابل هذه الآلام بثورة شعواء على الحياة التي هي مصدر من مصادر الآلام، ومنبت الأحزان والهموم.

الشكوى:

سارت حياة الشّابي طبيعيًا في بواكيرها، هادئة لا يشوبها تعكر صفو، فإن حلّت الآلام فهي كسحابة صيف لا تلبث أن تنقشع:

إنّ ذا عصر ظلمةٍ غير أنّي من وراءِ الظلام شمتُ صباحَه
ضيّع الدّهرُ مجد شعبي ولكن ستردُّ الحياةُ يومًا وشاحَه

فالحياة هنا هي التي ستردّ هذا المجد من يد الدهر، وليست مصدرًا لهذا الضياع، وهو في هذا الطور يتغنى بـ «جمال الحياة»، وهذا في قصيدة كاملة.

والحياة في نظره في هذه الفترة قيثارة الله، وأهل الحياة ألحان، بعضها حلو النغم وبعضها رديء الصوت، فهو مؤمن هنا على الأقل بما في الحياة من تناقضات، وبما فيها من جمال وقبح:

إنَّ هذي الحَيَاةَ قيثارَةُ اللهِ وأَهْلُ الحَيَاةِ مِثْلُ اللُّحُونِ
نَغَمٌ يَسْتَبي المَشاعِرَ كالسِّحْرِ وصَوْتٌ يُخِلُّ بالتَّلْحينِ

ولكننا لا نذهب معه إلا خطوات معدودة في هذا المذهب حتى نراه يبدأ شكواه من الحياة، فتجده يردد على لسان اليتيم في قصيدة (شكوى اليتيم) هذه العبارات:

فَسِرْتُ وناديتُ يا أُمُّ هيَّا إليَّ فقد سئمتني الحَيَاةْ
فَسِرْتُ وناديتُ يا أُمُّ هيَّا إليَّ فقد عذَّبتني الحَيَاةْ

ويصل الشاعر في شكواه إلى قمة الضيق والضجر:

مـا لـي تُـعَـذِّبـنـي الـحـيـاةُ كـأَنَّـنـي خـلْـقٌ غَـريـبْ
وتَـهُـدُّ مـن قـلـبي الـجـمـيـلِ فـهـلْ لـقـلـبي مِـنْ ذُنـوبْ

السّأم:

كان الأمل في الحياة والابتسام لها، وكان الضّيق والشكوى منها، ثم كان السّأم:

سئـمـتُ الـحـيـاةَ ومـا في الحياة ومـا إن تـجـاوزتُ فجرَ الشّبابْ
سـئـمـتُ الـلـيـالـي وأوجـاعَـهـا ومـا شعشـعت مـن رحيـقٍ بصـابْ
فـحـطّـمـتُ كـأسـي وألـقـيـتُـهـا بـوادي الأسـى وجحيمِ الـعـذابْ

الغضب:

إن الآلام تلاحق الشّابي، والهموم تطارده، فيمضي في تدرّج عجيب في شعره من الشكوى، إلى السآمة والاكتئاب، إلى كره الحياة والثورة عليها، فيقول في (أغنية الأحزان):

غَنِّني أُنْشودَةَ الفَجْرِ الضَّحُوكْ أَيُّـهـا الـصَّـدَّاحْ
فَلَقَدْ جَرَّعَني صَوْتُ الظَّلامْ أَلَـمًـا عـلَّـمَـنِـي كُـرْهَ الـحَـيـاةْ

ثم بعد ذلك يوضّح سرّ كرهه لهذه الحياة بقوله:

ما كرهتُ الحياةَ إلا لأنّ النّاسَ في راحـةِ الـرّدى حـصـواتُ
وهـي جـبّـارةٌ تـدوسُ بـنـيـهـا.. وتُـغـنّـي وهـم لـديـهـا رُفـاتُ

ويشتدّ كُره الشاعر للحياة، فهو لا يرى فيها إلا الحزن والدموع والألم والظلام:

صَـاحِ! إنَّ الحياةَ أنشودةُ الحُزْ نِ، فـرتِّـلْ عَـلَـى الحياةِ نَحِيبي
إنَّ كـأسَ الحياةِ مُتْرَعَةٌ بالدَّمْـ ـمْعِ، فاسْكُبْ على الصَّبَاحِ حَبيبي
إنّ وادِي الـظَّـلامِ يَـطْـفَـحُ بالهَوْ لِ، فما أبعد ابتسام القلوبِ!

وتضيع آماله، وترحل أمانيه في هذا الوجود، كان ذلك بعد أن ابتسم للحياة وفتح لها ذراعيه، ولكنها تقسو عليه، فيعلن في غير تردّد أنّ ما نراه من ظواهر الحياة من جمال تختفي خلفه سحاين القبح، وأنّ ما يبدو لنا من آمالها حقيقة فإنما هو سراب:

كنتُ أَرْنـو إلـى الحياة بِلَحْظٍ باسـمٍ، والـرّجـاءُ دونَ لـغـوبِ
ذَاكَ عَـهْـدٌ حَسِبْتُهُ بَسْمَةَ الـ فَـجْـر، ولـكـنَّه شُـعـاع الـغُـروبِ
ذَاكَ عَـهْـدٌ، كَـأَنَّـه رَنَّـةُ الأفـرا ح، تَـنْـسَـابُ مـنْ فَـمِ العَنْدَليبِ

ونحن في ذلك كله نمشي وراء الشاعر مذعنين لما يلقي على الحياة من أحجار وصخور، وما يوجّه إليها من اتهامات، ولا نعلم من سرّ هذه الثورة شيئًا، ولا من هذا العداء أمرًا، حتى يلتفت فجأة ويقابلنا وجهًا لوجه في قصيدة (جدول الحبّ بين الأمس واليوم)، ويعلن على مسامعنا باكيًا غدر الحياة، حاكيًا علينا في ألم نائح قصة هذا الكُره، وهذه الثورة والعداء:

بـالأَمـسِ قَـدْ كـانـتْ حَياتي كـالـسَّـمـاءِ الـبـاسِـمَـهْ
والـيـومَ قَـدْ أمسَـتْ كـأَعـماقِ الـكُـهُـوفِ الـواجِـمَـهْ

❁ ❁ ❁

هُـوَ جـدولٌ قَـدْ فـجَّـرت يـنـبـوعَـهُ في مـهـجَـتـي
أَجْـفـانُ فـاتـنـةٍ أَرَتْـنِـيـهـا الـحَـيَـاةُ لـشَـقْـوَتـي
أَجْـفـانُ فـاتـنـةٍ تـراءَتْ لـي عـلـى فَـجْـرِ الـشَّـبـابْ
كَـعَـرُوسةٍ مِـنْ غانِياتِ الشِّعْرِ في شَـفَـقِ الـسَّـحَـابْ
قَـدْ كـانَ ذلـك كُـلُّـهُ بـالأَمـسِ بـالأَمـسِ الـبَـعـيـدْ
والأَمـسُ قَـدْ جَـرَفَـتْـهُ مقهورًا يـدُ الـمـوتِ الـعَـتِـيـدْ

بالرغم من هذه القصة الأليمة التي كانت سببًا في كرهه للحياة التي رزأته في محبوبته، فإنّه يتجلد ويسير في هذا الوجود رغم الآلام، ورغم أنف هذه الحياة:

سِـرْ مَـعَ الـدَّهْـرِ لا تَـصُـدَّنَّـكَ الأَهـوالُ أَو تُفْزِعَنَّكَ الأَحـداثُ
سِـرْ مَـعَ الـدَّهْـرِ كيفما شـاءتِ الـدُّنـيـا ولا يـخـدعـنَّـكَ الـنَّـفَّـاثُ
فـالـذي يَـرْهَـبُ الـحـيـاةَ شقيٌّ سَـخِـرَتْ مـن مصيرِهِ الأَجْـداثُ

ويستمرّ الشاعر في تسلية نفسه بصموده، فيواجه الحياة التي عصفت به في بواكير العمر؛ ليكبح من حدّة هذا الغضب الجامح الذي أوشك أن ينفجر ويتحوّل إلى براكين ترمي بحممها على الحياة، وعلى كل ما فيها من جمال، ويأخذ بتمنية نفسه بفجر جديد، فيعزف على قيثارته الحزينة في قصيدة (المساء الحزين):

فجَاشَتْ بنفسي مآسي الحَيَاةِ وسخطُ القُنُوطِ القويِّ المَريدْ
ولـمَّا طَغَتْ عَصَفاتُ القُنُوط فـمـادتْ بـكـلِّ مَـكِـيـنٍ عَـتـيـدْ
أَهَبْتُ بقلبي الهلوعِ الجزوعِ وكـانَ مِـنْ قبلُ جَـلْـدًا شَديدْ
تـجـلَّـدْ ولا تَـسْـتَـكِـنْ لـلَّـيـالي فـمـا فـازَ إلاَّ الـصَّـبـورُ الجَليدْ
«ولا تَـأْسَ مِـنْ حادِثاتِ الدُّهُورِ فخَلْفَ الدَّياجيرِ فَـجْـرٌ جَـديـدْ»

نظرة سوداء للحياة:

بدأت نقمة الشاعر تلين، وأخذت ثورته تتخذ طابع السُّلو والمداهنة، والتمني والرّجاء، بأن وراء قتامة الحياة شعاع الأمل - كما قدّمنا -، وكنت أودّ أن تختفي هذه القتامة إلى الأبد، وأن يتصالح شاعرنا مع الحياة، ويبدأ صفحة جديدة في هذا الوجود، ولكن فجأة ولسبب ما زال مجهولًا لكزته الحياة لكزة أطاحت به، وجعلته يصرخ في وجهها:

ويـــحَ الـحـيـاةِ! أمـا تـنـقـضي لـديـهـا الـرزايـا
أمـا يـكـفـكـف هـذا الـزمـان صـوبَ الـبـلايـا؟!
يـا دهـرُ رفـقًـا فـإن الـقـلـوبَ أمـسـت شظايا

بهذه الصرخة بدأت الحياة تزداد ظلامًا في ناظريه؛ فهو لا يرى فيها إلا الأهوال وفحيح الأفاعي، لأنه ضال تائه في هذا الوجود:

يا رفيقي لقد ضللتُ طريقي وتخطّت محجّتي أقدامي
خذ بكفّي فإنّني تائهٌ أعـ ـمى كثيرُ الضّلالِ والأوهامِ
وانفخ النّايَ فالحياةُ ظلامٌ ما لمرتادِها من الهولِ حامِ
ملء آفاقِه فحيحُ الأفاعي وعجيجُ الآثامِ والآلامِ

وقد تحولت أفراح الحياة إلى مآتم، وسرورها إلى حزن وألم، ونعيمها إلى جحيم في نظر الشّابي، وهو ينظر إليها متشائمًا حذرًا متفحصًا مقلّبًا لها على جميع جوانبها، ومن جميع نواحيها فلم يجد فيها إلا الهموم والأشجان:

قضّيتُ أدوارَ الحياةِ مفكرًا في الكائناتِ معذّبًا مهموما
فوجدتُ أعراسَ الحياةِ مآتِما ووجدتُ فردوسَ الزّمانِ جحيما
تدوي مخارمُه بضجّة صرصرٍ مشبوهةٍ تذر الجبالَ هشيما
وحضرتُ مائدةَ الحياةِ فلم أجد إلا سكونًا متعبًا محموما

وتحدث الكارثة الكبرى في حياة الشّابي بمرض والده، ثم وفاته، فتنقلب حياته إلى جحيم، وآماله إلى سراب، وأفراحه إلى أحزان، فيشدّد من ثورته على الحياة، ويضاعف من نقمته عليها، ويصاب باليأس والقنوط من إصلاح حاله:

«وبعد فإنّني أودّ أن أحادثك وأناجيك، وأصبو لأن أرافقك وأماشيك، في تلك السبل التي جال فيها يراعك، ولكن بماذا؟ أبهذا القلب الذي كسرته صخور الحياة؟ أم بهذه النفس التي مزقتها أعاصير الوجود؟ أم بهذا الفكر الواهم المخبول؟ أم بهذا الوجدان التائه في شعاب الغد الغامض المريب؟

آه أيها الأخ، إنّ الحياة لأهول من أن تتحمل على مثل هذه الحال السيئة الأليمة، وإن خضم الزّمان لأرهب من أن يقتحمه المرء، وهو كما أراه جبار في تمرّده، قوي في جبروته وطغيانه.

ها هي الأقدار العتية تعبث بنا نحن البشر الضعاف، وترمينا بما لا نستطيع احتماله، ولا نملك اعتزاله، وأنى لنا ذلك، ونحن أهداف اللجج الثائرة، وأعشاب السيول الهادرة.

لقد ضقت ذرعًا بالحياة يا صاحبي، ولا أخالني إن ظلّت الحياة على ما هي عليه اليوم إلا ذاهبًا إلى القبر، أو في سبيل الجنون، إنني أحاول أن أخط إليك ما تحسّه نفسي من مرارة الأوجاع، وهموم الزمن الجائر، فلا أستطيع إلا مثل هذه الكلمات المتقطعة التي لا تكاد تبين عما أكابد من غصص العيش وبأسائه، ولا تعبر عمّا يساورني من الأفكار المدلهمة كقطع الليل المظلم، لا أذكر أن قد مرت علي فيما سلف من عمري أيام أنكد من هذه الأيام أو أشد».

ويمضي الوالد الحنون إلى العالم الآخر، وتأخذ نفسه في الاضطراب، وتتوغل حياته في العتمة، ويتحمل المسؤوليات الضّخام، وتكثر همومه وأحزانه، وينظر إلى الحياة بنظّارة سوداء:

عجبًا لي أَوَدُّ أنْ أَفهمَ الكَوْنَ ونفسي لمْ تستطعْ فَهْمَ نفسِي
لم أُفِدْ من حَقائقِ الكونِ إلاَّ أَنَّني في الوُجُودِ مُرْتَادُ رَمْسِ
كُلُّ دَهْرٍ يَمُرُّ يفجعُ قلبي ليتَ شعري أَيْنَ الزَّمان المؤَسِّي

ويمرض الشّابي فتزداد كآبته وإحساسه بآلام الحياة، وبقسوتها عليه، وتتجمّع حوله كل الذّكريات فينشد:

قدْ كنتُ في زمنِ الطُّفولَةِ والسَّذاجَةِ والطُّهورْ
أَحْيا كما تحيا البلابلُ والجداولُ والزُّهورْ

والـــيـــومَ أحـيـا مُـــرْهَـــقَ الأعـصـابِ مَشْبُوبَ الشُّعُورْ
تـمـشي عـلـى قـلـبي الـحَـيَـاةُ ويــزحَــفُ الــكــونُ الـكـبـيـرْ
هـــذا مــصــيــري يـا بـنـي الـدنـيـا فـمـا أَشـقـى المصيرْ

الاستنجاد بالموت:

كانت آلام الشّابي وأحزانه عظيمة، وكانت عواصف الهموم تقصف بين جوانحه، وأعاصير الغضب تدوي في وجوده؛ بسبب ما لقي في هذه الحياة.

فقد كانت حياته قاتمة كئيبة مظلمة؛ لما تعرّض له من جحود ونكران من عامّة الشعب، بسبب مفهومه لها، ومن اتهام ومحاربة من خاصّتهم، وأصبحت في نظره لا معنى لها، مع أنه يحبها حبًا شديدًا، ولكن مفهومه في الحياة غير مفهومها عند الآخرين، فالحياة عنده روح سامية، ولكنّ هذه الحياة التي تغزّل فيها وتخيّلها بعقله كانت مصدر شقائه وبلائه، طردت حبيبته منها، سلمت والده للموت، أصابته بداء عضال.. أحبّها فلم تبادله الحبّ.. اشتكى منها فلم تصغِ لشكواه.. سئمها.. كرهها.. ثار عليها.. تلطّف لها واستعطفها، أعرضت عنه ساخرة، فجُنّ جنونه واستنجد بالموت:

صَـبِـيَّ الـحَـيَـاةِ الـشَّـقِـيَّ العنيدْ أَلا قـدْ ضَـلَـلْـتَ الـضَّـلالَ البعيدْ
أَتُـنـشـدُ صـوتَ الـحَـيَـاةِ الرخيمَ وأَنـــتَ سـجـيـنٌ بـهـذا الـوجـودْ
إلى المَوْتِ إنْ شِئْتَ هَوْنَ الحياة فَـخَـلْـفَ ظـلامِ الـرَّدى مَـا تُـرِيـدْ
إلى المَوْتِ يا ابنَ الحَيَاةِ التعيسَ ففي الموتِ صَوْتُ الحَيَاةِ الرخيمْ
إلى الـمَـوْتِ إن عَذَّبَتْكَ الدُّهورُ ففي الموتِ قَلْبُ الدُّهورِ الرَّحيمْ
إلى المَوْتِ فالموتُ رُوحٌ جميلٌ يُـرَفْـرِفُ مِـنْ فـوقِ تِـلْـكَ الغُيومْ
فَـرُوحًـا بـفَـجْـرِ الـخُـلُـودِ البهيجِ ومـا حَـوْلَـهُ مِـنْ بـنـاتِ الـنُّـجـومْ
إلى المَوْتِ إن حاصَرَتْكَ الخُطوبُ وسَـــدَّتْ عليكَ سَـبـيـلَ الـسَّـلامْ

ثم يمضي معاتبًا للموت في شيء من الحنق واليأس واستعجال النتيجة:

يا موتُ قد مزّقتَ صدري.. وقصمتَ بالأرزاءِ ظهري
يا مـوتُ قد شـاع الـفـؤادُ وأقفرت عرصاتُ صدري
وغـدوتُ أمشي مطرقًا مـن طـول مـا أثقلتَ فكري
يـا مـوتُ نفسي ملّت الدُّنيا فهل لـم يـأتِ دوري؟

سئم الشّابي الحياة.. كرهها.. ثار عليها.. استنجد بالموت.. كل هذه أمور لم تفد شيئًا؛ لأن هذه الحياة تسير وفق قدرة قادر، وتدبير مدبر محكم التدبير، فلن تغيّرها إذن ثورة الشّابي، ولا اعتراضه على الأقدار، ولا غضبه، ولهذا فإنا نجده يستسلم أحيانًا لهذه الأقدار، حيث يقول:

خذ الحياةَ كما جاءتكَ مبتسمًا في كفّها الـغـارُ أو في كفّها العدمُ
وارقص على الوردِ والأشواكِ متئدًا غنّت لك الطيرُ أو غنّت لك الرُّجُمُ

ربّما يفهم من هذين البيتين التسليم والرضى بالله وقدره من الشاعر الشّابي الذي كثيرًا ما ردّد كلمة القدر، وردّد كلمة الحياة، وكرّرها في شعره، وردّد كلمة الموت كثيرًا، وكرّرها في شعره حتى تساءل:

يا مـوتُ نفسي ملّت الدُّنيا، فهل لم يـأتِ دوري؟

وقد جاء دوره...

وهو في كل ذلك لم يكن شاكًا، وإنما كان مضطربًا نفسيًا، وعلينا أن نقبل ذلك من شاب في مقتبل العمر له طموحاته في الحياة، يجد نفسه يصارع الموت، ومحاطًا بسلسلة من المشاكل والهموم، ودليلنا في ذلك أن في شعره، وفي مذكراته، وفي رسائله، كثيرًا من السبحات الإيمانية تعادل أضعاف ما نعده خروجًا في استعمال اللغة، والله عالم بأسرار الأنفس، وإليه المصير.

الخاتمة:

إذا رجعنا إلى القاموس المحيط وجدناه يحدّد معنى كلمة ثائر في الغضب، وهذه الكلمة العائمة ربما شملت أدب الشّابي جميعه؛ فالشّابي غاضب على كل شيء في الوجود، ومعظم ما كتبه من أشعار وأبحاث ينبئ عن الغضب، وبالتالي الرفض للقديم والجمود، وبعد سياحة في أدب الشّابي فلعلي استطعت أن أحصر هذا الغضب وهذه الثورة والرفض في موضوعات ثلاثة:

1 – رفض الأدب القديم والثورة عليه في أساليبه وموضوعاته.

2 – رفض الاستعمار والظلم والثورة عليه.

3 – كره الحياة لما سبّبت له من آلام وهموم.

هذه الموضوعات الثلاثة أدرت البحث حولها وبسطته فيها بطريقة تسمح بتفهّمها وتقبّلها، ولا أقول باستقصاء وحصر، فتلك غايه تحتاج في بلوغها إلى الكمال، وأنى يكون ذلك؟.

والذي لاحظته في دراستي هذه أن الشّابي في رفضه للأدب القديم قد نظر نظرتين مزدوجتين؛ نظرة إلى الأدب ذاته، ونظره إلى منشئ هذا الأدب.

فأما نظرته إلى الأدب فهي أن هذا الأدب الذي يُروى لنا عن أجدادنا السابقين هو أدب جاف لا روح فيه، وإذا صلح في العصر الذي قيل فيه فإنه لا يصلح في عصرنا الحاضر، وعلينا أن نبحث عن أدب جديد يشبع روحنا في العصر الحديث، أدب فيه روح العصر ورياحه. وإذن فهو يرفض كل المقاييس الأدبية القديمة، وبالتالي هذا الأدب الذي جاء على هذه المقاييس.

وأما نظرته إلى منشئ هذه الأدب فهو أن يعبّر بصدق عن انفعالات نفسه، وأن يعكس لنا ما يدور في هذه الحياة من صور، وأثرها في أعماق نفسه، وعليه ألا يقلّد السابقين في طريقتهم من مدح وقدح ورثاء، وألا يتبع خطاهم في كل ما تحدّثوا به،

وبالتالي فعليه أن يبتكر موضوعات جديدة متولدة عن عاطفة وصدق نفسي بمشاكل هذه الحياة. هذه صور لرفضه للأدب القديم وثورته عليه.

أما عن ثورته الوطنية ورفضه للجهل والظلم والاستبداد فإنها تتمثل في أطوار ثلاثة:

1 – **الطور الأول**: هو تنبيه الشعب التونسي وتوجيهه وتبصيره ودعوته إلى النهوض والأخذ بأسباب الحياة برفض الجهل والانكباب على العلم والتعليم.

2 – **الطور الثاني**: هو محاربته للاستعمار الذي كان يرمز إليه بالظلم.

3 – **الطور الثالث**: هو توبيخ الشعب الذي لم يصغِ لدعوته ومقارعة من اتهموه من منطلقين.. ثورة على فئة من الناس كانت تناصبه العداء وتثير عليه عامة الشعب، وثورة على الشعب الذي يصفه (بالغبي) الذي لم يصغِ له وتابع هذه الفئة المضللة.

أما عن ثورة الشّابي على الحياة وكرهه لها لما سببت له من آلام ومتاعب، فإن الحديث عنها يضطرب اضطرابًا شديدًا لاضطراب نفس الشاعر؛ ذلك أن هذه الحياة التي ينظر لها الشّابي بمنظار أسود قد سبّبت له الآلام والهموم، ورزأته بشتى الأرزاء.. أحبّ وهو في بواكير العمر فاختطف الموت حبيبته.. هاجمه هذا المجتمع وغضب عليه ووجّه إليه شتّى الاتهامات، ولم تنصفه الحياة.. وأودت بالركن الذي يستند عليه، والظل الذي يستريح إليه إلى العالم الآخر.. أصابته بداء عضال ظل يطارده إلى أن قضى عليه وهو في ريعان الشباب.

فماذا بعد كل هذا؟

لقد نقم الشّابي على الحياة نقمة كبيرة، ودخل معها في صراع مرير، واستنجد بالموت مرتين في حياته القصيرة، لعله يريحه من عذاب هذه الحياة.

ولكن الموت لم ينقذه؛ لأن حياة أي إنسان أو كائن حي تجري وفق إرادة الله المدبر لهذا الكون الذي خلق الحياة والموت، وعندما حان أجله استسلم لإرادة الله وغادرها إلى عالم الخلود، بعد أن غلبته في هذا الصراع وانتصرت عليه.

المصادر والمراجع

- آثـار الشّـابي، لأبـي القاسـم محمـد كـرو، المكتبـة التجاريـة للطباعـة والتوزيـع والنشـر، الطبعـة الأولـى، بيـروت.
- التعريف بالأدب التونسي، رضوان إبراهيم، الدار العربية للكتاب.
- الخيـال الشـعري عنـد العـرب، لأبـي القاسـم الشّـابي، طبعـة الـدار التونسـية، ط 1، التاريـخ بـدون.
- ديـوان (أغـاني الحيـاة)، للشـابي، الـدار التونسـية للنشـر، النشـرة الخامسـة، تونـس، 1980.
- ديـوان الشّـابي ورسـائله، لمجيـد طـراد، دار الكتـاب العربـي، بيـروت، الطبعـة الثانية، 1994.
- الديوان، للعقاد والمازني، طبعة الهيئة العامة للكتاب، طبعة 2000م.
- الشّابي شاعر الحب والحياة، لعمر فروخ، طبعة دار العلم للملايين.
- شعب وشاعر، للدكتورة نعمات أحمد فؤاد.
- الغربال لميخائيل نعيمة، طبعة مؤسسة نوفل بيروت – لبنان، ط 11، 1978.
- في الأدب الجاهلـي، للدكتـور طـه حسـين، طبعـة دار المعـارف، ط13، التاريـخ بـدون.
- كفاح الشّابي، محمد كرو، الدار التونسية للطباعة والنشر، ط1، تونس.
- مذكـرات الشّـابي، لأبـي القاسـم الشّـابي، الـدار التونسـية للنشـر، الطبعـة الثانيـة، تونـس 1976م.

العبودية في رواية (سالمين)
لعمّار باطويل

العبودية في رواية (سالمين) لعمّار باطويل [1]

1 - أمّا قبلُ:

فإن رواية (سالمين)، للكاتب الروائي الشاب عمّار باطويل، هي باكورة إنتاجه الأدبي، والرواية تقع في 107 صفحات من القطع المتوسط، وغلاف بسيط من إصدارات دار فضاءات – الأردنية – عام 2014م.

ولعله من الطبيعي أن تكون البدايات في الأعمال الأدبية صعبة وغير مكتملة، وقد عانى كتّاب أصبحوا كبارًا ومشهورين من هذه الظاهرة الطبيعية، فقد كتبوا ومزقوا ونشروا وندموا..إلخ.

وهناك عبارة للراغب الأصفهاني، يقول فيها ما معناه أنه: إذا أنجز عملًا كتابيًا، وأعاد النظر فيه، لتمنى أن يعدّل ويغيّر فيه.

وإذا جاز التعبير فإني أشبّه ذلك بالطفل الذي يبدأ المشي بالاستناد إلى الحائط، ثم يمشي بخطوات مهتزة، ثم ينطلق، أو كما تتطور الثمرة من البرعم إلى التفتح إلى الاخضرار إلى النضج، المهم أن تكون عندك الموهبة.

والكاتب في تقديري يملك موهبة كتابية قوية في الفن الروائي، ستبرز في المستقبل القريب، فلا يستعجل الشهرة، فالجاحظ لم يبلغ مرحلة النضج إلا في سن الستين، وهناك شعراء نبغوا بعد الأربعين، والكاتب إلى الآن لم يبلغ هذا القدر من العمر. والأدب موهبة وثقافة وتجربة ثم ممارسة، والممارسة تحتاج إلى نفس طويل، فكم

(1) نشرت في مجلة (حضرموت الثقافية)، السنة الثانية، العدد (8)، شوال 1439ه، يونيو 2018م، الصفحات: 108 – 110.

من كاتب، مثلًا، كتب قصة قصيرة ممتازة بعد أن مزق عشرات المسودات، والسبيل إلى ذلك هو الاطلاع بعمق على تجارب الآخرين، فالموهبة وحدها لا تكفي وليس في ذلك عيب، فالتطور من سنن الكون، وطبيعة الحياة، والدليل على ذلك أن رواية الكاتب الثانية (عقرون 94) أنضج فنيًا مما نحن بصدد الحديث عنها، وربما تكون الثالثة أقوى.

وليس معني ما أقوله أن الرواية سيئة، ولكني أريد أن أدفع بالكاتب إلى مزيد من الاطلاع والممارسة، لأني في السطور القادمة سأتحدث عنها بحسب رؤيتي وقراءتي لا برؤية الكاتب أو القارئ، ولكلٍ رؤيته وقراءته.

2 - العبودية:

وفكرة الرواية تتمحور حول العبودية، والعبودية أنواع وأصناف وأشكال، فالإنسان عبدالله منذ وجوده ثم يصبح عبدًا لامرأة، وقد يصبح عبدًا لشهواته ونزواته، أو يصبح عبدًا للمال، أو الوظيفة وهلمّ جرًا.

لكننا هنا أمام حالة فتى أسود في الرواية يسمى سالمين، اشتراه سيده الوجيه صالح من حجْر أو من تاجر جلبه من حجْر بثور، صفقه رخيصة إنسان بحيوان، ولا أدري لماذا اختار الكاتب حجْرًا مع أن الراوي يقول إن العبيد يباعون في سوق بضة، والخريبة بدوعن، وحجْر بعيدة عن دوعن. هل لأن حجْرًا بؤرة السواد، وبه أنواع هذا الجنس (العبيد والصبيان) أو لسبب آخر؟

وشراء سالمين من حجر الذي لا يعلم شيئًا عن أبيه وأمه، ولا يعرف شيئًا عن جذوره يثير هذا الجهل بأصوله في ذهني تساؤلات: هل هو شخصية حقيقية أم رمز للجهل والغيبوبة التي يعيشها المجتمع الحضرمي في ذلك العصر، ومن تناقضاته؟ ويذكّرني هذا بقول الشاعر العكبري، برجف:

واحد عِشِقْ في عبدْ حبّه مُلك له من زام عاد الناسْ تِعشقْ في العبيدْ

عشِـقُه عَ صيتُـه ولا يعـرف سْـمُه	والعبد حرْ من زام هارون الرشيدْ
يـومـن مـن الأيـام شـلّ عـبـدُه معه	وتـمـلّـكـوا وادي تـرعـد رعـيـدْ
حتى وصلهم سيلْ ماشي مثل له	ونووا على عبوره يريدْ أو ما يريدْ
وقـال لـه يـلـعـبـدْ سـيـدك عِـزّبُـه	وحْمِلُه حتى وصلُّه للغوط الشديدْ
سـبـر يـراوس بـه وجـاتـه حقَّتُه	ورمـاه مـن كتفه ونـط منه بعيدْ
هـذه دلـول الـعـبـدْ لا مـاتـعـرفُه	بدعاتْ يلقيها ويلقي شي جديدْ

قطعًا الشاعر لا يقصد العبودية الآدمية، وإنما قد يكون يقصد أمرًا قبليًا أو اجتماعيًا أو نظامًا سياسيًا.

على كل حال، بعد أن نال سالمين ألوانًا من الإهانات والخدمة والتهديد بالبيع، هاجر مع سيده إلى السعودية بعد أن بذل جهدًا في إقناعه بالسفر معه ليقوم على خدمته، على أن يقوم بالإشراف على النخل والأرض الزراعية (الصبي) صالح. وصالح هذا من فئة سالمين الاجتماعية إلا أنه يرى أنه أفضل منه درجة، فهو لا يباع ولا يشترى.

انتقل سالمين مع سيده حمد، أو أحمد، إلى جدة بالمملكة العربية السعودية واستقرا فيها. وانتقل سالمين من العبودية إلى الحرية ومن الجنسية الحضرمية إلى السعودية، إذ اشترى له سيده الجنسية السعودية بمليون ريال سعودي بعد أن راجت تجارته في الذهب والأراضي. وهنا يصعد إلى ذهني سؤال: كيف اشترى الجنسية للعبد سالمين؟ فالمفترض أنهم هاجروا إلى السعودية في زمن كان خوية آل سعود يدورون بالتابعيات على الدكاكين والبقالات أي في الخمسينيات من القرن الماضي، وكان هناك من يرفضها؛ إذن نحن أمام عبودية جديدة. وتتحدث الرواية عن تهديد الشيخ أحمد ومنّه على سالمين لكونه اشترى له الجنسية، وجعله بني آدم مثل خلق الله. وبذلك انتقل سالمين إلى عبودية جديدة. بعد أن استقر سالمين بطل الرواية وسيده أحمد في جدة وأخذت ثروتهما في النمو، تزوج أحمد من سوسن، وقد عرفنا زواج السيد،

لكن الكاتب لم يخبرنا عن زواج العبد، ودخلوا في عبودية النساء والإنجاب والمال، وانقلبت حياتهم حيث أخذتهم عبودية الشهوات والنزوات وتعدد الرحلات، وأغرم العبد الأسود باللحم الأبيض، ونسي أحمد مريم، حبيبته التي كان يطاردها في الشعاب والغيران، كما نسي خديجة أخته التي أرسلها أبوه له من إندونيسيا.

ويبدو أن استعباد سوسن لأحمد كان طاغيًا وشرسًا، فقد سيطرت عليه ومسخت شخصيته فلم يظهر كشخصية عامة من رجال الأعمال لها مكانتها في المجتمع. وذلك ما أدى إلى عدم اهتمامه بموطنه الأصلي، وإقامة مشاريع فيه. والمرة الوحيدة التي ذكر فيها موطنه حضرموت هي في تأنيبه سالمين بقوله: «هكذا يا سالمين نسيت البلاد بعدما وصلت جدة؟» ولكن يظهر العبد أنه مازال متمسكًا بموطنه كتمسكه بالعبودية التي لم يستطع الخلاص منها، فكيف لهذا الإنسان مجهول الأب والأم والأصل أن يتمسك بوطن ذاق مرارة العبودية فيه مع جهله لأصله؟ هل كان الكاتب يريد أن يفهمنا أمرًا ولكن في فمه ماء؟؟ ربما!

ومع أن سالمين استرد حريته وآدميته في السعودية، إلا أنه ظلت العبودية تحاصره في أشكال مختلفة: في زوجة سيده، وابنه حسن، وفي الشارع، وفي الأحلام؛ ففي الشارع يسبونه وينادونه (يا العبد) بسبب لونه، وفي أحلامه التي تعيد عليه الماضي في رؤية محمد سالم ذاهبًا به للبيع، وفي السوق ينادي عليه (عبد للبيع)...إلخ.

وتبرز من خلال العبودية إشكالية تنكر السيد لأصله الحضرمي وتمسك العبد بها، الذي يجهل أصله وفصله وأباه وأمه ومكان مولده. ويقفز أمام القارئ سؤال: إلى أين يتجه بنا الكاتب؟ هل يقصد العبودية الآدمية حقا أم أن العبودية غلاف لواقع الحضارم في المملكة العربية السعودية وخاصةً المهجنين منهم كما يطلق عليهم؟!

والكاتب إن أراد بالعبودية العبودية الفردية، فالرواية مجرد حكاية عادية.

رجل يدعى صالح يملك ثورًا وأرضًا زراعية فيبادل بالثور عبدًا، ثم تضيق عليه الحياة فيهاجر إلى إندونيسيا ويموت بسنغافورة، ويهاجر ابنه أحمد مع العبد سالمين إلى السعودية، وينالون الجنسية السعودية، ويثرون ثراءً فاحشًا، ويتزوجون وينجبون وينسون وطنهم الأصلي أويكادون.

أما إذا أراد بها واقع الحضارم وعبودية المال، واتخذ العبد سالمين ستارًا لذلك فالرواية تعد عملا أدبيًا جيدًا، وأنا أميل إلى الرأي الثاني، ويرشح هذا الرأي أن سالمين يريد أن يتخلص من لون جلده وعبوديته مع أنه أصبح حرًا، فلم يستطع، ويعني ذلك مهما غيرتم يا حضارم من أسمائكم وعيشكم ستظلون في نظر السكان الأصليين (أبو حضرم) أو (حضيرمي)، وسيظل (الباء) مركوزًا أمام أسمائكم. وأمر آخر جدير بالملاحظة في هذا الترشيح وهو أن العبد سالمين من غير أب ولا أم ويبحث عن جذوره.

على أنه من الجائز أن يكون قصد نوعًا آخر من الاستعباد كاستعباد الاشتراكية أو الرأسمالية.

3 - الهجرة وتحولاتها:

والرواية تتعرض لهجرة الحضارم وذهابهم في أصقاع الأرض بحثًا عن الرزق والعيش الكريم، فهذا صالح أبو أحمد بطل الرواية من قرية من دوعن يهاجر إلى أفريقيا ثم إلى الهند فجاوة ثم يقتل في سنغافورة في أثناء الحرب العالمية الثانية، وهذا ابنه أحمد يطلب من وكيلهم في إندونيسيا أن يتصرف في أملاكهم هناك بالبيع وأن يحوّل المبلغ إلى السعودية. وفي السعودية تتحول حياة أحمد من حضرمي إلى سعودي ومن ملاليم إلى ملايين، وهكذا العبد سالمين من العبودية إلى الحرية ومن ملاليم إلى ملايين ويطلب من أولاده أن يتزوجوا نساء بيضًا لتتحول ألوانهم من السواد إلى البياض، وحياة الشظف تحولت إلى ترف، وابن خال أحمد تحول إلى مكاوي ويحاول أن يغير جلده ولهجته فقد تزوج من سعودية من أصل مغربي، وأولاده

أصبحوا بيضًا، وهو يحاول أن يقلد أهل مكة في كلامهم، وهناك تحولات في السلوك والمشاعر والمثل والعادات.

4 - أما بعد:

فإن كتابة الرواية الأدبية ليست سهلة، وهي من أصعب الأجناس الأدبية، إذ كيف يأتي الكاتب بأشخاص ويوجد لكل شخصية حياتها بأحداثها من خير وشر ويعبر عن شعورها وإحساسها ثم يؤلف بين تلك الشخصيات أو يفرق ويجعلها تتصارع أو تتواءم؟

وفي منتصف القرن الماضي تقريبًا هاجم النقاد المفكر الأديب عباس العقاد وتحدّوه أن يكتب رواية أدبية، وقبل التحدي وكتب قصة هزيلة بعنوان (سارة) وفشل في ذلك ولم يعاود التجربة لأن قدراته الفكرية أعظم من الخيالية والتخيل. وليس ذلك عيبًا فالمواهب متعددة ومختلفة، فنجيب محفوظ - رحم الله الجميع - كاتب رواية من الطراز الأول لكنه لا يستطيع كتابة مقال جيد وإنما كان له عمود صغير في (الأهرام) أو (الأخبار).

وبناءً على ذلك فإن هذه الرواية التي نتحدث عنها هي باكورة كاتب شاب وبداية مشواره الأدبي، ومن الطبيعي أن تكون للبدايات قصورها الفني. ومع هذه البداية فهناك إجادة وهناك هفوات، وسأبدأ حديثي عن فنياتها من الغلاف: فغلاف الرواية بسيط يعلوه العنوان (سالمين) وفي الوسط رسمة في غاية البساطة، وهي معبرة عن فكرة الرواية حيث تجمع بين السواد والبياض وكأن هناك إنسانًا ممسوخًا، ولعل الكاتب أراد أن هذا المسخ مخلوط من اللونين فغلافه أسود لكن داخله إنسانية، والإنسانية بيضاء، لذلك فالقدم واليدان بيضاوان واضحتان، وكأنّ البياض يريد أن يتخلص من السواد، وهي فكرة جيدة وطبيعية، فالرِّجل البيضاء بارزة وكأنها تريد الهرب.

أما عنوان الرواية (سالمين) فلا يشدني ولا أظنه يشد القارئ، وربما أعاد النظرَ الكاتبُ فيه في الطبعة الثانية.

والرواية تبدأ بأسلوب الحكاية وسردها حكواتي، فأحمد رجل بدوي يتنقل في القرى والأودية والشعاب، ويقابل أناسًا مختلفين ويتحدث إليهم حديثًا عاديًا ويجالسهم، ثم إنه جَمّال على جمله (الدهس). هكذا يبدأ السرد الفني قليلًا.

وبعد.. فإن ما قلته مجرد استنتاج، وهو رأي شخصي يخصني ولا يخص الكاتب، والإنسان قد يصيب وقد يخطئ..

(عقرون 94).. بين القلق والاستقرار

(عقرون 94).. بين القلق والاستقرار [1]

تقع رواية (عقرون 94) للكاتب الروائي عمار باطويل في 93 صفحة من القطع المتوسط، وقد بناها الكاتب في ثلاثة عشر فصلًا يطول بعضها ويقصر بعضها الآخر، وهي رواية تبدو صغيرة الحجم، ولكن عند قراءتك لها ستكتشف أنها كبيرة الفكر، عظيمة المحتوى، فليست العبرة بكثرة الورق، ولا تباعد السطور، وإنما العبرة بكمية الأفكار والرؤى التي يطرحها الكاتب وجودتها، وتصويرها للواقع، ورصدها لقضايا المجتمع؛ فالرواية تاريخ في غلاف فني، فهي تؤرخ للحرب اليمنية عام 1994م؛ لذلك وضع العام مقرونًا بالعنوان لينبه ذاكرتنا إلى الحدث، ومن هنا فإن لدى الكاتب الروائي القدرة على تجسيد التاريخ وعلى بعثه من جديد في هذا القالب الفني في اتجاهين.

وقد كتبت الرواية بأسلوب سهل ممتع تتناسب لغته مع لغة أبطال الرواية المهمشين أو (الحرافيش) كما يطلق عليهم الكاتب، واستعمل في السرد ضمير المتكلم الذي يدل على الذاتية، فهو يتحدث به وشخوص الرواية أيضًا يتحدثون به؛ لأنه يساعد على الانسيابية في التعبير السردي؛ ولهذا تشعر وأنت تقرأ الرواية وكأن أبطالها يتحدثون إليك، ولا يغض من اللغة والأسلوب أن الكاتب استعمل بعض الألفاظ العامية المحلية التي اضطر إلى شرحها في الهامش، فقد قال الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) ما معناه أن لكل فئة مجتمعية لغتها، فلا تحدّث العامة بلغة الملوك ولا الملوك بلغة العامة، وكذلك للأعراب لغتهم، ولأهل الحاضرة لغتهم، وهذا ما حاول الكاتب أن يمزجه ببراعة، كقوله على لسان الكبش: «أيش من موز تقصد؟ شي غرام بك؟»، أو قوله: «ياهوين.. ياهوين.. ماتوا الرجال!».

(1) نشرت في صحيفة (عكاظ) السعودية، بتاريخ 15 فبراير 2018م.

وقد اقتصد الكاتب في السرد فلم يلجأ إلى التطويل والتفصيل، ولو كان فعل ذلك، لكان كل فصل من فصولها ثلاثة عشر رواية أخرى؛ ولذلك تحس أن الرواية مضغوطة ومركزة وكلها رموز مرتبطة بالواقع. وربما وظّف الكاتب أسماء أبطال الرواية توظيفًا رمزيًا، فعقرون يرمز للأصالة والبعد التاريخي، وكاسترو يرمز للمد الاشتراكي، وابنه أيوب يرمز إلى الصبر، والكبش يرمز إلى الذين تبعوا الشرعية دون فهم.. وهكذا بقية الأسماء كعبده الذي هو اسم تهامي..إلخ.

وتبدأ الرواية بالقلق المخيف، فالحرب تدق طبولها والمستقبل مجهول: «السماء ملبدة بالقلق.. قلق يثير الرعب في القلوب»، وتنتهي بالفرح: «وبرغم بساطة عملي إلا أني أشعر بأنني أطير.. أطير.. أطير». وما بين القلق والفرح تدور أحداث الرواية في ثلاثة محاور رئيسية:

الأول – الفساد: فساد الوحدة، الفساد الاجتماعي والأخلاقي، ويتمثل في عبده وابنته مريوم: «إن ابنتك يا عبده تسببت في إفساد أخلاق شباب الوادي». ويأتي الخطف نوعًا آخر من الفساد الأخلاقي والاجتماعي «أيوب يحمل نفس حيرة أهل الوادي ويسأل عن السر وراء اختفاء البنات، ماذا يعمل هؤلاء الشماليون بالبنات؟ هل يسحرونهن أو يغرونهن بالمال كي يذهبن معهم ويتركن أهاليهن؟» إنها مأساة عاشها وادي عقرون. والفساد الاقتصادي الاجتماعي يتمثل في القات وتوابعه، وفي الرشوة وأضرارها، وفساد سياسي ويتمثل في نكران جنسية عقرون، ورفض الفندم صرف جواز سفر له؛ لأنه يشك أنه صومالي وذلك من لون بشرته، وفي الإقصاء، والتهميش.

الثاني – الضياع: ففي الفصل العاشر يستمع البطل عقرون من جده إلى حكاية السيل الذي نزل من عقرون وجرف أراضيهم وهدم بيوتهم، واضطرهم إلى (الجول) وهو ظهر الجبل وكيف أن أباه ضاع منهم، ثم حضر مكسور الساق يتكئ على عكاز، وكان ذلك يوم ولادة البطل فأشار أبوه عليهم بأن يسموه عقرون، ثم عودتهم من (حم حا) وهي معقل الصبيان المهمشين، حيث وجدوا ديارهم مهدمة وأشياءهم مدمرة

فلم يتحملوا الموقف فتفرقوا في قرى وبلدات دوعن، وهي إشارة رمزية إلى ضياع الوطن ولم يبق منه غير الاسم. ولعله أراد بالسيل الجارف هذه الجحافل القادمة من الشمال كالطوفان والتي ألجأت كثيرًا من أهل حضرموت إلى الهجرة إلى السعودية ودول الخليج.

والكاتب يربط بين ضياع وطنه حضرموت، وضياع فلسطين في عهد القومية: «ولكي لا ينسى هذا الملك العظيم... فوجد عقرون في حضرموت وعقرون في فلسطين»، وربما يشير إلى التشابه في العمق التاريخي بين فلسطين وحضرموت.

الثالث – الدعوة إلى الارتباط بالأرض بدلًا من البحث عن الوهم، وهذه الدعوة لا تكاد تجد فصلًا من فصول الرواية يخلو منها: «قال لي جدي: إن الإنسان لا يكون بكامل أوصافه الإنسانية إلا عندما يلتحم بالأرض وينتمي إليها بالعمل والكفاح ويسقي تربتها بالعرق والدماء، مثلك يا عقرون»، وزاد من هذه الدعوة أن بطل الرواية عقرون عندما عاد من المكلا بعد أن رفض (الفندم) صرف جواز سفر له ليسافر إلى السعودية، عاد إلى حقله وارتبط بأرضه، وأخذ يعمل في حقله بجدية وبدأت ظروفه المالية تتحسن بفضل زراعته للفجل. وقد يكون لزراعة الفجل رمزية خاصة لأنه لا موسم لزراعته أو أنه من المحصولات الهامشية؛ ليدل إلى أن الأرض تعطي من خيراتها، حتى الفجل له مردود إيجابي، وعليك بالعودة إليها..

وأخيرًا، فإن الرواية جيدة وتحتمل أكثر من قراءة، وفيها رموز كثيرة (كالمدارة)، و(الخيول التي تغتسل في ماء النهر من الدماء) وغيرها كثير، وهذه هي ميزة الكاتب المبدع.

ملاحق

في رثاء الدكتور أحمد عبد الله السومحي
وداعاً أبا أروى[1]

شعر: عبد الحكيم الزبيدي

يـا أيـهـا الـنّـائـي عـلـيـك سـلامُ ... تبكـي الحـروفُ عليـك والأقـلامُ
تبكي عليك (بحضرموتَ) جبالُها ... وبكـى عليـك (النّيـلُ) و(الأهـرامُ)
فـاجـأتـنـا لـمـا انـطـفـأتَ مـبـكّـرًا ... مـثـل الـشُّـمـوعِ تصيبُها الأنـسـامُ
فَـطَـرَ الـرّحـيـلُ قـلـوبَـنـا فعيونُنا ... فـوق الـخـدودِ دمـوعُـهـنّ سِجـامُ
نـذري الـدُّمـوعَ ومـا لنا مـن حيلةٍ ... إلا الـبـكـاءُ ومـا أطـيـقَ كـلامُ
كـيـف ارتـحـلـتَ بغفلةٍ وتركتنا ... تـجـتـرُّنـا الأحـــزانُ والآلامُ
آثـرتَ أن تـحـيـا وحـيـدًا زاهـدًا ... لـم تُـغـوك الأضـــواءُ والإعـــلامُ
ورحلتَ في صمتٍ فما من موكبٍ ... بـجـوار نـعـشـك ســار أو قُـــدّامُ
لم تعلنِ الفصحى عليك حدادَها ... كـــلّا ولـــم تـتـنـكّـسِ الأعـــلامُ
ودُفـنـتَ في (مـصـرَ) التي أحببتَها ... مـذ زرتَـهـا يـومًـا وأنـت غـلامُ
واخترتَها بلدَ المُقامِ وعشت في ... أفـيـائـهـا وتـفـجّـر الإلـهـامُ
(فـالـثـانـويـةُ) نلتَها مـن (أزهـرٍ) ... ومـضـيـتَ مـنـهـا لـلـعُـلا تـسـتـامُ
(ليسانسُ) (ماجستيرُ) صغت بحوثَها ... و(الـعـالِـمـيّـةُ) زهـرُهـا الـنـمّـامُ
ومضيـتَ (للحرميـنِ) بعـد تخـرجٍ ... تلقي الـدّروسَ فصحّت الأفـهـامُ

(1) متوفرة إلقاء بصوت الشاعر في قناته على اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=fRO0YDrMeaw.

ومكثت في (عبد العزيزِ) معلمًا ... عقدان فوق جبينكم ووسامُ
وإلى (الإماراتِ) الحبيبةِ جئتنا ... لينالنا من فيضكَ الإنعامُ
في (العينِ) منها قد حللتَ مُعزَّزًا ... ويحفُّكَ التّقديرُ والإكرامُ
ستٌّ من السَّنواتِ مرّت مثلما ... مرّت سراعًا قزعةٌ وغمامُ
فيها التقينا كم لنا من جلسةٍ ... بين النَّخيلِ وثغرُنا بسّامُ
فيها التحدُّثُ نُقلُنا وشرابُنا ... ما كان كأسٌ بيننا ومُدامُ
عن (باكثيرَ) يدور عذبُ حديثنا ... وهو الذي في المُحدثين إمامُ
أنتَ الذي بين الورى أنصفتَه ... لما كتبتَ تفنّدت أوهامُ
وإلى العزيزةِ (مصرَ) بعد تقاعدٍ ... تمضي ففي روضاتها استجمامُ
في صُحبةِ الأحفادِ ترقب نبتَها ... ينمو كما تتفتّحُ الأكمامُ
وحللتَ في (أكتوبرٍ) في معزلٍ ... ندماؤك الأوراقُ والأقلامُ
في (الفيسبوكَ) وفي (تويترَ) فُسحةٌ ... يلقاك في صفحاتها أقوامُ
كم عِبرةٍ سطّرتَها ومقالةٍ ... أحيت تُراثًا قد علاهُ ركامُ
وقضيتَ أعوامًا تصوغ روائِعًا ... لم تُثنك الأوجاعُ والأسقامُ
حتى أتاك من المنيّةِ زائرٌ ... في موعدٍ قد قدّرَ العلاّمُ
أسلمتَ للموتِ الأعنّة بعدما ... طال المسيرُ وكلّتِ الأقدامُ
فارقتنا والبُعدُ يفصل بيننا ... وتصرّمت ما بيننا الأعوامُ
عِشنا على أملِ اللقاءِ نرودُه ... والموتُ في أحبابنا يعتامُ
حتى أتانا اليومَ نعيُك فانطوت ... آمالُنا وتبدّدت أحلامُ
جلّ المصابُ وما لنا إلا الدُّعا ... والصبّرُ علّ جراحنا تلتامُ
واللهَ أسألُ أن يكون مآلُكم ... في جنّةِ المأوى ونِعمَ خِتامُ
تغشاك رحْماتُ الإله بفضلهِ ... تُمحى الذُّنوبُ وتُغفرُ الآثامُ
ريبُ المنون على العبادِ مقدَّرٌ ... طُوي الكتابُ وجفّتِ الأقلامُ

نبذة عن الدكتور أحمد عبد الله السومحي

- هو أحمد بن عبد الله بن سعيد بامهدي السومحي.
- ولد في قرية بريّرة الواقعة بمنطقة دوعن، بحضرموت (اليمن)، سنة 1945م.
- متزوج من سيدة مصرية وله منها بنتان: أروى، وبلقيس.
- تلقى دراسته الابتدائية في مدرسة أولاد البادية بديس المكلا وأتمها في عام 1960م.
- درس الإعدادية والثانوية في المعاهد الأزهرية (نظام خمس سنوات) أتمها في عام 1968م.
- نال مؤهلاته العليا كلها من مصر، من كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر:
  - الليسانس: عام 1973م.
  - الماجستير: عام 1975م.
  - العالِمية (الدكتوراه): عام 1982م.
- عمل أستاذاً للغة العربية في كل من: جامعة الملك عبد العزيز بالسعودية (1979 – 1999) وجامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا بالإمارات (1999 – 2005) وجامعة حضرموت باليمن (2005 – 2007).
- تقاعد عن العمل في عام 2008م واستقر في مصر حتى وفاته يوم الثلاثاء 20 من ربيع الثاني سنة 1442هـ الموافق 8 ديسمبر 2020م ودفن في القاهرة.

التدرج الوظيفي:

جامعة الملك عبد العزيز (جدة - المملكة العربية السعودية)

- عمل أستاذًا مساعدًا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الملك عبدالعزيز بجدة بالمملكة العربية السعودية في الفترة من عام 1979م حتى عام 1999م.

المساقات التي درّسها:

- اللغة العربية 101 (متطلب جامعة).
- اللغة العربية 102 (متطلب جامعة)
- دراسات أدبية من القرآن والسنة (متطلب كلية).
- الأدب الجاهلي.
- الأدب في صدر الإسلام وعصر بني أمية.
- الأدب العباسي.
- مصادر الأدب واللغة.
- كتاب قديم.
- شخصية أدبية.
- نصوص أدبية.
- تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها.

أعمال أخرى (جدة - المملكة العربية السعودية)

- عمل مشرفًا على التدقيق اللغوي بجريدة المدينة المنورة.
- كتب العديد من المقالات في جريدتي عكاظ والمدينة المنورة.
- أعد وقدّم برامج وأحاديث في الإذاعة السعودية (البرنامج الثاني) على مدى عشر سنوات: (من أعلام الفكر والأدب، قصص من التراث، من سجل الخالدين، حديث الصباح).

جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا (العين – الإمارات العربية المتحدة)

- عمل أستاذًا مساعدًا بقسم الدراسات الإسلامية واللغة العربية بكلية التربية والعلوم الانسانية في جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا فرع مدينة العين بدولة الإمارات العربية المتحدة في الفترة من عام 1999م حتى عام 2005م.

المساقات التي درّسها:

- البلاغة (1).
- البلاغة (2).
- النقد الأدبي.
- الأدب الحديث.
- الأدب العباسي.
- الأدب الجاهلي.
- اللغة العربية (متطلب جامعة).
- بلاغة وإعجاز قرآني (دراسات عليا).

جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا (المكلا - اليمن)

- عمل أستاذًا مساعدًا بقسم اللغة العربية في جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا بمدينة المكلا – اليمن في الفترة من عام 2006م حتى عام 2007م.
- مستشار رئيس الجامعة للشؤون الأكاديمية والإدارية.
- تدريس بلاغة وإعجاز قرآني للدراسات العليا.

كتبه المنشورة:

- علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي، النادي الأدبي بجدة، 1982م (أطروحة ماجستير مقدمة إلى جامعة الأزهر الشريف سنة 1975م).
- أدب اليمن في القرنين الأول والثاني للهجرة، المطبعة العربية بجدة، 1984م (أطروحة الدكتوراه من جامعة الأزهر الشريف عام 1982م).
- ألوان من التراث الشعبي الحضرمي، 2017م.
- زمن الهروب إلى الشمال (رواية).

كتب معدة للنشر:

- الموجز في النقد العربي القديم .
- الفرصة (رواية).

بحوث معدة للنشر:

- الثقافة والخيال في شعر حافظ إبراهيم .
- باكثير وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث .

المحاضرات:

- الرمزية في روايات باكثير التاريخية (نادي جدة الأدبي).
- الرواية التاريخية في أدب علي أحمد باكثير (نادي جدة الأدبي الثقافي).
- نكبة فلسطين في شعر علي أحمد باكثير (كلية التربية – جامعة عجمان).
- الشعر في زمن الاحتضار (كلية التربية – جامعة عجمان).
- الانتقائية في النقد العربي (المنتدى الثقافي بالمكلا).
- أصول القصة العربية (المنتدى الثقافي بالمكلا).
- التلقائية والتفكيرية في نقدنا القديم (اتحاد كتاب وأدباء اليمن – فرع الساحل – المكلا، 2006 م).
- محاضرات مختلفة في جامعة عجمان بالإمارات المتحدة ضمن النشاط الجامعي.

المؤتمرات والندوات:

- ندوة الشعر العربي الحديث بين التجديد والتقليد (كلية التربية – جامعة عجمان).
- ندوة ملتقى باكثير الذي نظمه اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالشارقة يومي 9 – 10 مايو 2006م.
- مؤتمر النقد الأدبي الأول بجدة 1984م .
- مؤتمرات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- المؤتمرات الإطارية لجامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا.

- ندوة عن الرسول ﷺ عقب أحداث نشر الرسوم الكاريكاتيرية عنه باتحاد كتاب وأدباء اليمن – فرع الساحل – المكلا.
- ندوات ومحاضرات اتحاد كتاب وأدباء اليمن (المكلا – حضرموت) .

المقالات المنشورة:

- نوايا بريطانيا نحو بلاد المهرة (صحيفة الطليعة، ع 324، 4 نوفمبر 1965م، ص 4).
- الرواية التاريخية عند باكثير (كتاب محاضرات النادي الأدبي بجدة، 1985م).
- الثقافة في اليمن: النشأة ووسائل التطور (مجلة المنهل، 1986م).
- شاعرية باكثير بين البداية والنهاية المفتوحة (ملحق صحيفة المدينة المنورة، 1995م).
- عبدالله بلخير شاعر الملاحم الإسلامية الطوال (مجلة الأدب الإسلامي، 2003م).
- التفسير الفكري والتصميم الفني في الرواية التاريخية عند باكثير (مجلة اليمن، 2005م).
- الشابي ثائرًا (مجلة جامعة عجمان، 2005م).
- التطوير والتجديد في شعر باكثير (مجلة الرافد، 2007م).
- باكثير بعد مئة عام (موقع الأديب باكثير، 2011م).
- المرأة في شعر باكثير (مجلة جامعة كاليكوت، 2017م).
- العبودية في رواية (سالمين) لعمّار باطويل (مجلة حضرموت الثقافية، 2018م).
- رواية (عقرون) لعمّار باطويل (صحيفة عكاظ، 2018م).

مقالات غير منشورة:

- باكثير ظلم في وطنه وليس في مصر.
- العروبة في شعر باكثير.
- هل نبّه باكثير على خطورة الوضع العربي في رواية الفارس الجميل؟.
- الغربة والاغتراب في شعر باكثير.

عرفتُ الدكتور عبد الحكيم الزبيدي عن قرب وصحبتُه ستّ سنوات في مدينة العين بإمارة أبوظبي، عندما كنتُ أستاذًا بجامعة عجمان فرع العين؛ فهو رجل دمث الخلق، صافي النفس، نقيّ المودّة، وفيٌّ لأصدقائه، هادئ الطباع، جاد في حياته وعمله. وقد التقينا وتعارفنا في بادئ الأمر على حبّ أدب باكثير وفهم اتجاهاته والوفاء له، ثم تطوّرت المعرفة إلى صداقة وظل يتواصل معي حتى بعد أن تركتُ جامعة عجمان وانتقلت إلى جامعة حضرموت، ثم بعد أن استقريتُ في مصر، فهل بعد ذلك وفاء؟

والدكتور الزبيدي محبٌّ لباكثير عاشقٌ لأدبه لما فيه من أصالة والتزام، يدفعه إلى ذلك الوفاءُ لكاتب سخّر قلمه للدّفاع عن العروبة والإسلام والذّود عن قضاياهما؛ ولهذا فهو لم يترك مناسبة تخصّ أدب باكثير إلا وشارك فيها، ولم تقع عينه على إشارة لاسم باكثير في موقع إليكتروني أو صحيفة أو كتاب إلا وشدّ الرحال يفتّش وينبّش عنها مهما تكلّف من العناء والجهد.

د. أحمد عبد الله السومحي

9789778597646

دار الوفاق
DAR AL WEFAQ