الفصل الثاني

نقد الشعر

المبحث الأول

الرؤية والقضايا

(١)

النقد ضرورة في كل شيء في الحياة، في العلم، في الفن، والشعر ليس استثناء ففي النقد حكم يطمئن به ذوو الاقتدار؛ لأنه ينصفهم ويحفزهم على مواصلة التجويد في إنتاجاتهم الأدبية، وفي النقد تفسير يفيد القارئ في اكتشاف زوايا النص ويحلق به في سماواته، ومن ثم يخلق علاقة جيدة وعميقة بين المبدع وقارئه، وفي النقد توجيه يستشف منه المبدع بدوره هدي يرشده إلى حيث أحسن وحيث قصر به الشوط، ويفتح له آفاقًا في التفكير والسمو والإبداع، ومن هنا نرى باكثير يعبر عن اقتناعه الشديد بضرورة النقد أو الانتقاد ومدى أهميته، حيث يقول شعرًا[(١)]:

ألا لا تـذمـوا الانـتـقـاد فـإنـه هو الرشد يهدي كل من ضله الرشد
ولا يـبـلـغ الـعـرفـان أوج تـمـامـه لـدى أمـة حـتـى يـشـيـع بـهـا الـنـقـد

ولا شك أن باكثير يعني بالنقد هنا معناه العام الذي يشمل جميع مناحي الحياة، والذي لا شك فيه أيضًا أن الشعر جزء من مقومات حياتنا، ولا سيما لأصحاب النفوس اللطيفة والأذواق الرهيفة، فالشعر عند باكثير ضرورة من ضرورات عيش الإنسان على هذه البسيطة، أليس هو القائل[(٢)]:

العيش لولا الحسن ليس بسائغ والعيش لولا الشعر ليس بحال

---

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، علي أحمد باكثير، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٨م، ص٥٦.

(٢) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٣٤.

لكن ما هو هذا الشعر الذي يقصده باكثير وتتعلق به النفوس المحلقة؟ وما مصدره؟ وما غايته؟ وكيف يتأتى للشاعر نظمه أو قوله؟ إنه شيء يلهمه الإنسان إلهامًا يريده الإنسان فلا يتأتى له، ثم إذا هبت نسائمه عليه لا يسعه إلا الخضوع له والاستسلام لدواعيه يقول باكثير[١]:

يا مليك القريض حل لساني ومر الشعر أن يطيع جناني
وارتقب بعد ذاك ما سوف آتيـ ـك به من محسنات المعاني

فمليك القريض ليس إلا الإلهام الذي لا بدَّ من حضوره لينطلق لسان الشاعر ببديع الكلمات التي تحمل بدائع المعاني وروائع الصور، وهو لا يحضر إلا بعد طول معاناة، وبعد أن يرى إنسانه الشاعر مهيأ له تهيأ صادقًا ناتجًا عن صدق تجربة خاضها أو شعر بها وكان أبعد ما يكون عن التكلف، يقول باكثير في سياق حديثه عن الشاعر الشرنوبي: «نجد الشاعر في أحسن حالاته حينما يسجل خواطره وتأملاته... إذ تواتيه الصور الرائعة وتنهال عليه المعاني الرقيقة في سهولة ويسر، وتعلو نغمته البيانية إلى مستوى رفيع، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على طول معاناته لهواجس الشك واليقين وصدق تجربته في ذلك كله»[٢].

إن باكثير هنا ليشير إلى أهم عناصر التجربة الشعرية وهي الإحساس والمشاعر التي إن ألهبتها طول المعاناة الناتجة عن طول معاشرتها والتأمل فيها والتي إن عمقها الصدق أي صدق انطلاقها من نفس الشاعر غير مقلد ولا متكلف، إن كان ذلك كله فإن تلك المشاعر والأحاسيس تنفجر على لسان الشاعر معاني بديعة وصور رائعة لا سيما إذا ساعده في ذلك حضور إلهامي وصحة طبع حتى يسترسل ويطول نفسه فيما يقصد إليه من قول.

---

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٦٣.
(٢) ديوان الشرنوبي، تقديم: علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص٧.

لكن باكثير يشير إلى عنصر آخر مهم لخلق الدافع على قول الشعر وإبداعه وهو الفكر حيث يقول[١]:

سماء الفكر إن تظلم بليل فشمس الشعر يلحقها المغيب

وهذا الفكر وإن كان نتاجًا عقليًا إلا أنه يختلط بعالم النفس وما تختزنه من أحاسيس متراكمة ومبهمة في بعض نواحيها، ومن ثم تكمن أهمية العقل والفكر من عملية الإبداع أنه «يشرف على الأحاسيس وينظمها ولولاه لكانت خليطًا مضطربًا لا تسوده وحدة ولا يسوده نظام فهو الذي يؤلف بين شتيتها ويجمع بين منثورها ويكون بناءها»[٢]، فوظيفة الفكر إشرافية لبناء العمل الشعري، لكنه لا يتدخل في صميمه الذي ينفرد فيه العاطفة والمشاعر الوجدانية، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى معادل يعطي لشعره خاصية التحليق، وهو الخيال الذي يصبح هو رائد الشاعر في اختياره لصوره وللغته الشعرية التي يجب أن تنأى عن المنطق والوضوح الخالص الذي قد يفرضه الحضور المنفرد للفكر المقيد بسلاسل مصنوعة من كل ما هو واقعي وحقيقي، يقول باكثير[٣]:

عيش الحقيقة لا يسوغ مذاقها للمرء ما لم يمتزج بخيال

لذا نراه مرة أخرى يخاطب حافز الإلهام بقوله[٤]:

يا سماء الخيال طر بيَ حتى ترتقي بي عن هذه الأكوان

ثم ينفك من سلاسله الفكـ ـر فتجري عدوًا بغير عنان

وبهذا يكون باكثير قد أشار نثرًا وشعرًا إلى أهم عناصر بناء الشعر، وخلق تجربته بعيدًا عن التنظير المباشر الذي يعنى به النقاد المنشغلون بالنقد، وإنما

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٥٠.
(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، (د. ت)، ص١٤٨.
(٣) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٣٤. (٤) أزهار الربا في شعر الصبا، ص١٦٣.

قدمها لنا كإشارات وخواطر لكنه مع ذلك قال أهم ما يمكن أن يقال في هذا الصدد قولاً تدعمه التجربة والممارسة الشخصية ومعاناة نظم الشعر، وخلاصة قوله أن الشعر عماده المشاعر والأحاسيس التي تلهبها معاناة تجربة صادقة عميقة ينظمها ويبنيها الفكر ويرسلها ويحلق بها الخيال فينتج عما ذلك جميعه المعاني الحسنة الدقيقة والصورة الرائعة.

٢

ولكن ماذا عن رأي باكثير في موسيقى الشعر الذي يعد واحدًا من أبرز عناصر الشعر أو هو أبرزها على الإطلاق، ما هو رأيه في الوزن في البحر في القافية؟ يرى باكثير أن التزام القافية في الشعر يعد تقليدًا فنيًا عرف به العرب اصطنعوه اختيارًا ولم تلزمه عليهم ضرورة في لغتهم تقتضي ذلك التقليد، أما «اللغة العربية فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر»[١]، هذه النظرة المرنة أو المعتدلة نحو اقتران الشعر العربي بالقافية أعطت للمسألة صبغة بشرية قابلة للأخذ والرد والتعديل دون إضفاء أي قداسة لها، وإنما هو تقليد نعتز به لكن لا نقدسه، ومن ثم فإن هذه النظرة أو الرؤية نحو مسألة الوزن في الشعر العربي الموروث ساعدت باكثير على حرية التفكير في التجديد في أمر الوزن والقافية، فضلاً عن تجربة باكثير الشعرية التي أثبتت له عيوب ذلك التقيد بالقافية كالرتابة والجمود وتجزئة الصورة، سواء أدرك ذلك بحكم تجربته - كما ذكرنا - أو بتأمله لنصوص الشعر العربي.

لكن السبب المباشر الذي أطلق باكثير لأجله محاولته التجديدية في موسيقي الشعر العربي اقترن بحاجتين عند باكثير، أولهما اطلاعه على نماذج الشعر

(١) فن المسرحية، ص١٦٣.

الإنجليزي، وما صاحب ذلك من تحديه لأستاذه الإنجليزي، والآخر تعلقه بفن المسرحية الشعرية الذي أبرز عيوب التقيد بالوزن التقليدي، أو أن هذا الوزن التقليدي وقافيته كان يعوق انطلاق عنصر الحوار في هذا الفن الذي لم تكن أمة العرب تعرفه، ولعلها إذا عرفته لتخلت بصورة مبكرة عن هذا النمط الوزني لدى معالجتها لذلك الفن، وارتأت له صورة وزنية أخرى كما فعلوا مع فنون أخرى قائمة على الوزن، كالموشح ونحوه.

إذن فقد كان دافع باكثير للتفكير في إيجاد نمط وزني جديد في الشعر العربي مزدوجًا، الاحتذاء بالنموذج الأجنبي بقصد إثبات سعة لغته العربية لطريقته، ثم إيجاد حل يساعد على مرونة عنصر الحوار في المسرحية الشعرية، وهي بدورها فن أجنبي استوعبته اللغة العربية، وقد كان باكثير مدركًا لكونه قد أدخل على لغته وأدبها لونًا جديدًا في الموسيقى أو الوزن، فما زال يعالجه ويقوم على ميلاده حتى استقر على يديه على حسب ما هو معروف بأهم خصائصه، أي قيامه على التفعيلة وليس البحر كوحدة نغمية، وهذه التفعيلة لا حد لتكرارها في السطر، وغير مقيد ذلك السطر في نهايته بقافية محددة أو موحدة بين السطور، يقول باكثير في تعريفه للشعر على الوجه الوزني الجديد: «هو المستند إلى التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية فتتلاحق التفعيلات... فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية»[(١)]، وقال عنه بأنه: «شعر فيه تحرر وانطلاق وليس مقيدًا بإسار القافية»[(٢)]، وهذان القولان يحددان ملامح الشعر الجديد الذي اخترعه أو ابتكره باكثير ابتكارًا غير مسبوق.

لكن باكثير لم يسم ابتكاره الشعري باسمه المعروف اليوم، وهو (الشعر

(١) فن المسرحية، ص٩. (٢) فن المسرحية، ص١٤.

الحر/ شعر التفعيلة)، وإنما كان يطلق عليه اسم (الشعر المرسل)، يشير بالمرسل إلى أنه غير مقيد لا بالقافية ولا بالبيت كوحدة نغمية، أي غير ملتزم في القصيدة ببحر معين، وإنما بتفعيلة واحدة مرسلة في تكرارها، ولأن هذه التسمية مسبوقة بإطلاقها على نوع تجديدي آخر سابق لما صنعه باكثير، يتوافق معه في إرسال القافية وعدم التقيد بها لكنه يلتزم بالبيت والبحر، فإن هذا هو ما جعل بعضهم يتشكك في نسبة ابتكار (الشعر الحر/ التفعيلة) لصاحبه باكثير، لما أضفته التسمية التي استعملها باكثير من خلط بين تجربته الجديدة وتجربة سابقة لغيره.

وواضح أن باكثير لم يستطع الفكاك بيسر من سيطرة فكر البحر عند معالجته لعمله الجديد، إذ كانت حاضرة بقوة في ذهنه حتى استطاع أن يدرك «بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر.. لا تلك التي تتألف من تفعيلتين فإنها لا تصلح»[(١)]، ومع جودة هذه الملاحظة واعتبارها جزءًا مكملاً لابتكاره إلا أنه لم يعد هناك معنى لارتباط التفعيلة المختارة التي سوف يتخذها الشاعر لقصيدته المبنية على الشعر الحر بهذا البحر أو ذاك، لأن البحر ليس فقط هو نوع التفعيلة وإنما هو تفعيلة معينة وترتيب معين لها، فهنا التفعيلة هي الأساس وتنسب القصيدة إليها لا إلى البحر الذي اجتلبت منه، فلا يقال مثلاً لقصيدة من الشعر الحر اعتمدت قافية (متفاعلن) أن هذه القصيدة من بحر الكامل لأن هذه التفعيلة مجتلبة منه، وإنما يقال القصيدة مبنية على تفعيلة متفاعلن وكفى، ومن هنا اكتسب تسمية (شعر التفعيلة) التي هي ربما خير من التسمية بالشعر الحر التي أساء البعض فهمها، ومن ثم أساء استخدام هذا الشعر المبتكر الباكثيري.

---

(١) فن المسرحية، ص٩، لكن مع الزمن وتكرار التجارب في هذا النوع الشعري ثبت صلاحية تلك الأبحر المزدوجة التفعيلة لنظمه.

إن باكثير لدى تخطيطه لمعالم ابتكاره الجديد كان يدرك جيدًا ما يفعله، وأنه مقبل على اقتحام أمر لم يقتحمه أحد قبله، وإن دار حوله بعضهم دون اقتحام مهابة لما يعده عامة الناس تقليدًا متأصلاً يصل به بعضهم حد القداسة، وما يتبع ذلك من مخافة السخط وتوقي التهم، قال باكثير يصف رد فعل الآخرين إزاء تجربته الجديدة: «الشعر المرسل لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان، إلا من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازني»[١]، وقد عرفنا أنه يعني بالشعر المرسل الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما سمي فيما بعد، وهو لم يلق رواجًا ولم يستخدم على نطاق واسع إلا على يد الشاعر بدر شاكر السياب والشاعرة نازك الملائكة وذلك بعد عشر سنوات[٢] من ابتكار باكثير له وتطبيقه في إحدى مسرحياته الشعرية[٣]، وفي ذلك يقول باكثير: «الذي قمت به أنا هو التجربة الأم لهذا الشعر المرسل أو الشعر الحر الذي انتشر فيما بعد في العالم العربي واحتذاه أول ما احتذاه الأستاذ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة»[٤].

أما باكثير نفسه فقد هجر الشعر عمومًا، وانصرف بكليته إلى الأدب النثري مسرحية ورواية، لكن لم يتنصل من وليده، بل ظل يقول حتى آخر أيامه: «أزكي هذا الشعر، وأزكي الجميل منه»[٥]، فباكثير وضع أساس البناء ثم ترك أمر رفعه وإبرازه لمن شاء بعده من الشعراء ممن عرفوا به بعد ذلك، حتى نسب إليهم أمر ابتكاره من العدم، إلا أن هؤلاء حفظوا لباكثير حقه واعترفوا بأبويته لهذا الفن

(١) فن المسرحية، ص١٢.
(٢) علي أحمد باكثير.. آراء وأحاديث، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، حضرموت، ١٩٨٩م، ص١٧.
(٣) فن المسرحية، ص٩.
(٤) باكثير آراء وأحاديث، ص١٦.
(٥) باكثير آراء وأحاديث، ص١٧.

وسبقه إليه وريادته له[١]، وفي ذلك يقول باكثير: «إن الشاعر السياب كان يذكر لي هذا السبق في كلمات الإهداء التي كان يخطها على كتبه المهداة، وما أذكر هذا مفاخرًا - يعلم الله - ولكن للحقيقة والتاريخ»[٢].

إن هذا الابتكار الشعري لباكثير قد حقق دلالات ونتائج متنوعة، إذ دل على خصوبة ملكة باكثير الأدبية التي ما أن نثرت فيها بذور جديدة حتى اهتزت وربت وانبتت هذا النبت البهيج، والأمر الآخر أنه أكسب اللغة العربية نمطًا جديدًا في قول الشعر ونظمه، ومن ثم إثراؤها بآلاف مؤلفة من قصائد وأشعار هذا النوع المتميز، لا في موسيقاه وحسب ولكن في ما وفرته حريته من اصطناع دلالات وأفكار لم يكن الشعر التقليدي بقادر على إجلائها بالقدر نفسه كما لا يخفى، كما حقق هذا الابتكار لجيل من الشعراء مبتغاهم في الانطلاق في ضروب القول دون حذر لقافية أو تقيد بترتيب وزني محدد ومحدود، وهو حلم لم يكن ليخطر على بال الأقدمين، أو كان يراودهم ولم يهتدوا إليه سبيلاً.

والأمر الآخر أن هذا الابتكار قد ساهم في خدمة فن المسرحية الشعرية، ولا سيما عنصر الحوار الذي هو أساسها، وأمر آخر تمثل في الحركة النقدية التي استعرت حول هذا النمط الشعري الجديد، ما بين موافق متحمس له ورافض متعصب ضده، وما أفرزته من مناقشات حول الشعر وعناصره، قدحت فيها العقول، وسلت الأقلام، حتى أثمرت عشرات الكتابات من مقالات ومصنفات أثرت الحركة النقدية والأدبية معًا في العصر الحديث والمعاصر.

---

(١) باكثير آراء وأحاديث، ص٢، وانظر: ديوان بدر شاكر السياب، المقدمة، ناجي علوش، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ك، وشعراء اليمن المعاصرون، هلال ناجي، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٦٦م، ص٢٨٨.

(٢) إخناتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ص٦.

وقد رأى بعضهم أن ما نشره باكثير من قصائد قليلة من هذا النمط الوزني وإن نظمت بالشكل التفعيلي إلا إنها حملت نفسًا تقليديًا، وهذا حق إلى حد كبير، لكنه لم يكتف حتى اتخذ من ذلك مطية للتشكيك في ريادة باكثير الفنية لهذا النوع من الشعر، بدعوى أن الإنجاز الشعري لباكثير لم يرتق إلى تمثل التجديد الذي يراه ينبغي أن يقوم على التغيير في الشكل من ناحية والرؤية من ناحية أخرى(١)، أو كما عبر أحدهم: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين سطر وآخر، إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد»(٢)، وهذه أشبه بكلمة حق أريد بها باطلاً، والباطل المقصود هنا الافتئات على باكثير في ريادته والتشغيب عليه فيها.

وهو قول من السهولة الكشف عن تهافته، فمن هو ذا الرائد المجدد الذي تمثل في عمله الفني كل ما دعا إليه ونظر له، أو استوى له العمل منذ البدايات وهو في كامل نضجه، وهل يعد قصوره في ذلك نفيًا لريادته الفنية، وهي حالة عرفها الأدب العربي قديمًا وحديثًا، فقديمًا ألم يحتج الموشح إلى أن تداوله عدة شعراء حتى نضج فنيًا ووضعت قواعده، هل ألهانا ذلك التطور عن البحث عن رائده وأول من نظمه مع أنه ليس هو من طوّره أو وضع قواعده، وفي الحديث نجد من النقاد من يرى أن عباس العقاد لم تتمثل في شعره آراؤه النقدية المعروفة، فهل طعن أحد بذلك في كونه رائدًا ومجددًا في ما دعا إليه، إن العمل الفني الإبداعي غالبًا ما ينشأ رخوًا أو يولد خداجًا، ثم مع تداول الشعراء له وربما بمرور أكثر من جيل يتطور ويصقل حتى يصبح خلقًا آخر فتؤسس قواعده

(١) انظر: الوعي النقدي وحدود التجديد في شعر باكثير، د. عبدالمطلب جبر، التواصل، ع٧، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، يناير ٢٠٠٢م، ص٣٨ و٤٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، عبدالإله الصائغ، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٠م، ص٢١٥.

وتعرف معايير نقده بعد رائده الأول.

ثم إنه ليس بالضرورة الخلط بين التجديد في الشكل أو البناء العروضي، ونظيره في المضمون أو الرؤية، فالأول قائم بنفسه بكونه تجديدًا موسيقيًا فنيًا بصرف النظر عما يحمله من مضمون أو مفاهيم شعرية تتصل بالفن أو بالحياة[١]، كما إن ذلك التجديد أو التطور في الرؤية ليس مقصورًا على شعر التفعيلة، بل استوعبته كذلك القصيدة التقليدية أو العمودية التي كان من الممكن أن تحمله حتى لو لم يظهر الشعر التفعيلي، كما حملت من قبلُ العديد من أنواع التطور الفني في بنائها ورؤاها، وما أثارته من مجادلات معروفة عبر عصور الأدب العربي.

٣

لقد كان باكثير ينظر إلى الأدب بشقيه الشعري والنثري بوصفه وسيلة سامية تؤدي إلى غاية أسمى، تجد تلك الغاية ماثلة في كتاباته حينما ينظم قصيدة، أو يدبج مقالة، أو يخلق حياة مسرحية، حتى أصبحت عنده أشبه شيء بالالتزام، التزام يشعره بإنسانية رسالة الأدب الذي يراه «خير سفير بين الشعوب؛ لأنه يعكس روح الشعب الذي أنتجه، ويعطي صورة صادقة لا يتطرق إليها الزيف ولا التضليل، للشوط الذي قطعه في مضمار الحضارة، وللأوج الذي بلغه في معارج السمو الروحي من حيث إحساسه بمعاني الخير والحق والجمال. فضلاً على الأصالة الفطرية التي توارثها عن أسلافه الأولين»[٢]، ولا شك أن العرب من أكثر الشعوب قربًا من أصالة الفطرة وبعدًا عن مسارب الزيف والتضليل، لذا نجد

(١) انظر عشرة مداخل لقراءة الشعر، د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٣٨.

(٢) مقدمة في الأدب الروماني الحديث، علي أحمد باكثير، نقلاً عن: باكثير الوجه الفكري، د. محمد أبو بكر حميد، مخطوط، ص٢٦٢.

باكثير لا يفتأ يدعو نظرائه من الأدباء العرب إلى التمسك بأصالتهم العربية بوصفهم جزءًا من أمة حضارية عريقة دون أن يمنع ذلك من تشرب ثقافات سائر الأقوام، لكن مع الحذر من الذوبان أو التقليد الأعمى الذي ينتج عنه حالة من الشقاق بين أدباء اللغة القومية الواحدة، ومن ثم يجب أن يحافظ الأديب على أصالته وهويته العربية «والمقصود بالأصالة العربية هنا أن يكون الأديب عربيًا في كل شيء وقبل كل شيء، عربيًا في شعوره وتفكيره، ونظرته إلى الكون والحياة، عربيًا في انتمائه واهتمامه واعتزازه بوطنه وأمته. عربيًا في إيمانه بالحضارة العربية، والحضارات التي قامت في مختلف أقطار وطننا العربي الكبير، واعتبار كل أولئك حلقات في سلسلة ذهبية واحدة. عربيًا في إيمانه بالله وبالقيم الروحية السماوية، وبالمثل العليا، وبالمبادئ الخلقية الرفيعة، إذ هذه سمات أمتنا العربية ومميزاتها ومقوماتها منذ كانت.

فالأديب العربي حقًا هو الذي تكتمل فيه هذه المعاني، ولو كان يكتب بلغة أجنبية. والأديب الذي تعوزه هذه المعاني أو بعضها، ليس في الحق أديبًا عربيًا، وإنما هو أديب من العرب، أو أديب يكتب باللغة العربية.

وهذه الأصالة ليس معناها العزلة عن العالم، أو الانغلاق في تراثنا والتعصب له تعصبًا يجعلنا في معزل عن العصر الذي نعيش فيه. بل على الأديب العربي أن يتمثل جميع مشكلات عصره، والأفكار السائدة فيه، ولكن على شرط أن ينظر إلى كل ذلك بعين الإنسان العربي الأصيل»[1].

لقد جعل الأديب باكثير اعتزازه بعروبته نصب عينيه في فكره بكل ما تشمله كلمة العروبة من مكونات دينية وقومية وحضارية، لذا نجدها توجه اهتماماته في

(١) دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية، علي أحمد باكثير، مجلة الآداب، العدد الخامس، مايو ١٩٦٩م، نقلاً عن: باكثير الوجه الفكري، ص٣١٠.

جميع كتاباته أيًا كان نوعها، ويقول في تجربته بهذا الشأن: «لقد التزمت أولاً بقوميتي العربية، والاعتزاز بتراثنا الفلسفي الكبير، وتقييم التراث العالمي من خلال وجهة نظرنا نحن»(١)، وكانت القضيتان المحوريتان اللتان لونتا أعماله الأدبية هما وحدة العرب والتهديد الصهيوني لتلك الوحدة بصورة عامة وللأرض الفلسطينية بصورة خاصة، وفي ذلك يقول: «اهتمامي بهذه المشكلة قديم لأني أعتقد أن قضية فلسطين هي مفتاح القضايا العربية كلها، وهي قضية حياة أو موت بالنسبة للشعب العربي كله»(٢)، إنها قضية لا تخص الفلسطينيين وحسب وإنما الشعب العربي كله، وما من شك أن الأدباء العرب هم المعنيون الأولون بهذه القضية وسلاحهم في هذه المعركة هو أقلامهم التي بين أصابعهم، وهو سلاح يدرك باكثير مدى خطورته «فرب قلم يكون له من الأثر في تحريك الجماهير العريضة وإلهاب حماسها وتعميق وعيها ودفعها إلى العمل ما يفوق كثيرًا أثر السلاح الذي يحمله المقاتل في ميدان المعركة»(٣)، وهو سلاح لم يغفله بنو صهيون كذلك، لذا فالعرب أولى باستخدامه وهم أرباب اللسان والقلم على تقادم العهود، ومن ثم نرى باكثير ينبه أقرانه من الأدباء إلى الأدوار المناطة بهم ويتعين عليهم أداءها أداء واجبًا يتمثل أبرزها في تبصير الأمة بما يحيط بها من مؤامرات ومن يتربص بها من أعدائها على أن يكون الأديب حكيمًا في التصور والمعالجة، و «أن يعي دوره في المعركة فلا يبدد مواهبه فيما لا يجدي على المعركة شيئًا بله ما يعطلها أو يعوقها، كاختيار الموضوعات المثبطة للهمم والموهنة للعزائم، أو انتحال البدع الأدبية المنحرفة التي هي في بلادها نتاج اليأس الشائع هناك والانحلال والتمزق والضياع. فليس لنا أن نستنبتها عندنا مجاراة لتلك البلاد. إننا

(١) لقاء مع باكثير، المسرح، ع٣١، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٧.
(٢) مسرحيتي القادمة، علي أحمد باكثير، الأدب، ع١١، فبراير ١٩٥٩م، ص٦٧٩.
(٣) دور الأديب.

نعيش معركة ضارية ضد من يريدون سلب وجودنا ذاته فلا مكان في أدبنا لنغمات اليأس والضياع والشك والعبث والوهن»[١].

لكن ليس معنى ذلك أن يضحي الأديب بإحسانه لفنه في سبيل الجري وراء موضوع بعينه قبل أن تتكون لديه التهيئة النفسية والشعورية لتشكيل الموضوع أو الأفكار في قوالب فنية تليق بها، وباكثير هنا يؤمن بقدرة الأديب الفنان على إنتاج أعمال فنية يستوحي موضوعاتها من حماسته المتوقدة لأفكار أو قضايا في الإصلاح الاجتماعي أو السياسي لكن في الوقت نفسه ينبهه إلى «أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير»[٢].

رحم الله أديبنا الكبير، علي أحمد باكثير، لقد كان حقًا في أدبه ونقده صاحب رسالة، حملها وأداها بكل تجرد وثقة وبسالة، فعفا الله عنه وتقبل أعماله.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١) دور الأديب.

(٢) فن المسرحية، ص٣٦.

المبحث الثاني

النقد التطبيقي

١

علي أحمد باكثير ناقد بطبعه، ونقده لا يقتصر على الأدب وحسب بل إنه في سائر أعماله الأدبية شعرًا ونثرًا كان ناقدًا سياسيًا واجتماعيًا وفكريًا يشهد بذلك كل من يطلع على نوعية أغراضه في الشعر وموضوعاته في المسرح والرواية، وفي مجال الأدب له العديد من الكتابات النقدية للشعر والنثر على السواء، تنتظر من يستوفيها دراسة لباكثير الناقد الأدبي شعرًا ونثرًا، ولأن غرضنا هنا مقتصر على نقده للشعر فنذكر هنا أن لباكثير نظرات في نقد بعض ما اطلع عليه من أشعار نقدًا انعكس فيه روحه الثقافية التي جمعت بين المحافظة والتجديد، وقد يدلي باكثير ببعض كلمات عن ديوان شاعر لا على وجه النقد وإنما على سبيل التقريض الذي تغلب عليه المجاملة والمبالغة كما فعل مع ديوان الشاعر المصري المعروف حافظ إبراهيم حيث قال عن ذلك الديوان[١]:

حوى قصائد شعر عيونهن يواقظ
وصف مديح نسيب شكوى رثاء مواعظ
برز فيهن طرًا فهو لأعداه غائظ

وعلى براعة التقسيم في البيت الثاني فقد أورد مبالغة واضحة في البيت التالي، وهيهات أن يبرز شاعر في كل ما يقوله مهما بلغ شأوه، ولكنه إنما ذكر ما ذكره - كما قلنا - على سبيل التقريض والمجاملة فلا يعد ذلك نقدًا حقيقيًا، وأول نقد نراه لباكثير كان تغلب عليه الروح المحافظة في العناية بالشأن اللغوي

(١) أزهار الربا في شعر الصبا، ص٨٩.

والبلاغي، وإطلاق القول بالإعجاب الجزئي لبعض التعابير أو الصور الشعرية دون التزام بالتعليل، ويتراءى لنا ذلك جليًا في أول نقد نقل عنه، نقله ضريبه الأديب عمر بن محمد باكثير حينما كانا معًا عاكفين على قراءة ديوان أبي الطيب المتنبي قال: «كنا ذات يوم نقرأ قصيدته البائية التي مطلعها:

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا

حتى بلغنا إلى قوله:

حاولن تفديتي وخفن مراقبا فوضعن أيديهن فوق ترائبا

واستشكلنا قوله (فوق ترائبا) من جهة النحو كيف نصب (ترائبا) وهو مضاف إلى فوق الظرفية»[(١)]، وهو استشكال يدل على أنهما كان في بداية الطلب، لكن ما لا شك فيه أنه غرس فكرة النقد اللغوي التقليدي عندهما وهو ما استمر عليه عمر باكثير وانتهجه لفترة علي باكثير حتى اطلاعه على آفاق أخرى في النقد، وكان من ثمار ذلك ما أورده من ملاحظات على كتاب الآمدي على بعض أبيات أبي تمام، وهو كتاب يعده باكثير عمدة للناقد الأدبي «احتوى على أصول وقواعد في هذا الفن لا ينبغي لناظر في الأدب أن يجهلها» إذ كان عامة ما أورده من ملاحظات وانتقادات قائم على جانب لغوي، ومن ذلك نقد الآمدي لبيت أبي تمام[(٢)]:

دار أجل الهوى عن أن ألم بها في الركب إلا وعيني من منائحها

إذ رأى الآمدي أن أبا تمام قد ناقض في معناه إذا أثبت ما بعد إلا بعد أن نفي ما قبلها، فكيف يبكي على الدار وهو لم يلم بها[(٣)]، فخطأه باكثير ورأى أن إلا لم تنف ما قبلها بل جعلت ما بعدها متممًا لحالة ما قبلها، أي أن الشاعر قد

(١) مع علي أحمد باكثير، ص١٨.
(٢) ديوان أبي تمام، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٩م، ص٦٧.
(٣) انظر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، دار المعارف، ١٩٦١م، ص٢٠٥.

ألم بالدار وعينه دامعة، قال باكثير: «وتقدير الكلام أجل الهوى عن أن ألم بها غير كائنة عيني من منائحها... وهذا الذي ذكرته ظاهر لا يحتاج إلا إلى قليل تأمل، ومثل البيت في التركيب أن تقول: إني أجل علمي عن أن أفتي في المسألة إلا وأنا متحقق بمعرفتها»[١].

ونرى هذا النوع من النقد يستمر مع باكثير في مراجعته لبعض الكتب الأدبية كصنيعه في كتاب (المختار من الشعر الحديث) إذ تعقب بعض القصائد بنقده اللغوي أو الفني الجزئي لسلامة الوزن وصحة المعنى، ومن ذلك نقده لقول شاعر:

إننا كنا غرسنا ه سويًا ذات مرة

فرأى أن استعمال لفظة (سويًا) بمعنى معًا «هو خطأ شائع»، لكن باكثير كثيرًا ما يعرض عن تعليل نقده ربما اعتمادًا على الذوق أو لوضوح موضع الخلل أو الخطأ عنده، بل إنه تجاوز مجرد النقد فأعطى لنفسه الحق في التدخل المباشر لتغيير صياغة ما رآه منقودًا من أعمال الآخرين[٢]، ربما تأثرًا بسلفه عبدالله بن أبي الحضرمي الذي كان يلاحق شعراء عصره بملاحظاته اللغوية ولا سيما الشاعر الفرزدق حتى يضطره أحيانًا إلى تغيير صياغة البيت المنقود، حتى قيل إنه «فتح لنحاة البصرة من بعده تلاميذه وغير تلاميذه بمراجعاته للفرزدق أن يخطئوا الشعراء الفصحاء، لا من الإسلاميين مثل الفرزدق وحسب، بل أيضًا من الجاهليين»[٣]، وربما هو بذلك يقتفي خطى بعض جامعي أو شارحي المختارات والمجموعات من الرواة والنقاد المتقدمين الذين جوزوا لأنفسهم تغيير صياغة البيت أو روايته

(١) سياحة في كتاب، التهذيب، ع٤، ص٧١.
(٢) الزبيدي، المرجع السابق، ص٢٣٠ وما بعدها.
(٣) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ص٢٤.

بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل[١]. ومن الطريف أن كان من بين هؤلاء الشعراء الذين صحح لهم باكثير بعض شعرهم الشاعر نزار قباني الذي ذاع بعد ذلك صيته، ويبدو أن تصرف باكثير في قصيدته قد أصاب مكانًا موغرًا من نفسه، حتى صار من مبادئه التي أعلنها حرية الشاعر في التصرف باللغة بوصفه المسئول الأول، دون اللغويين أو النحاة أو معلمي الإنشاء، عن تطوير اللغة وإعطائها صبغتها العصرية[٢].

ومن جانب آخر نرى باكثير يضع ميزانًا آخر لنقد قصيدة ما، هو براعة التصوير ودقة الوصف، فبمقدار ما يوفق فيها الشاعر تكون قيمة قصيدته، وتظهر مقدرته الشعرية، بل بهما يتميز شاعر عن شاعر، ويظهر ذلك في موازنة عقدها بين قطعتين شعريتين للشاعرين البحتري وابن زيدون في موقفين متشابهين، وهو موقف الدخول على السلطان والمثول بين يديه ووصف هيبته وكرمه، يقول البحتري[٣]:

ولما حضرت سدة الإذن أخرت ... رجال عن الباب الذي أنا داخله
فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة ... أقابل بدر الأفق حين أقابله
وسلمت فاعتاقت جناني هيبة ... تنازعني القول الذي أنا قائله
فلما تأملنا الطلاقة وانثنى ... إليَّ ببشر آنستني مخائله
دنوت فقبلت الندى في يد امرئ ... جميل محياه سباط أنامله

(١) انظر: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦م، ص٢٤١.
(٢) انظر: اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢١٢.
(٣) ديوان البحتري، شرح وتحقيق: د. يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٥م، ١/ ٢٨٦.

ويقول ابن زيدون[١]:

ولما حضرنا الإذن والدهر خادم تشير فيمضي والقضاء مصرف
وصلنا فقبلنا الندى منك في يد بها يتلف المال الجسيم ويخلف

فرأى باكثير أن البحتري قد فاق ابن زيدون في مجال وصف الهيبة ومجال وصف الكرم وتصويرهما، وفي ذلك يخاطب قارئه: «ليقابل بين قوله ولما حضرنا سدة الإذن»، وقوله: «ولما حضرنا الإذن يجد في الأول صورة شعرية بديعة ليست في الثاني بما أفاضته عليه كلمة سدة، ثم انظر إلى قوله أخرت رجال عن الباب الذي أنا داخله، كيف وصف لك ازدحام باب الممدوح بالرجال المستأذنين عليه، وكيف أن البوابين يحافظون على النظام، فلا يدخلون أحدًا إلا بإذن خاص»، ثم اقرأ قوله: «فأفضيت من قرب... إلخ»، وتأمل في قوله: «فأفضيت» تجد فيه روعة ليست في قوله: «وصلنا» ففيه معنى الوصول وزيادة، لأنه لم يدر كيف وصل، ولا يعزب عن بالك أن هذا الموقف يقتضي أن تصور فيه الهيبة بأورع صورها وتجلى في أسمى مجاليها، وأنت ترى أن ابن زيدون لم يزد في ذلك على أن قال: «والدهر خادم تشير فيمضي والقضاء مصرف»، وهو كما ترى بديع يصور لك قوة الممدوح وعظمة ملكه ومضي أوامره، حتى كأن الدهر خادم له يمضي ما يشير به والقضاء مصرف له، ولكنه لم يشعرك الهيبة العظيمة التي أشعركها البحتري، إذ مثلها لك حتى تكاد تلمسها ببنانك، وما ظنك بهيبة اعتاقت جنان أكبر شاعر في عصره، فأخذت تنازعه ما يريد من القول، حتى إنه كلما لاك كلمة ليقولها جذبتها هيبة الموقف فألصقتها بحنكه فلم يزد على كلمة «السلام»، ثم انظر إليه كيف يصف لك وقوفه حائرًا مبهوتًا متهيبًا الدنو من الممدوح حتى تأمل طلاقة وجهه وتهلل أساريره بالبشر، فحينئذ دنا منه وقبل يده، بل قبل الندى في يده، بل في يد امرئ

(١) ديوان ابن زيدون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٣، ١٩٦٥م، ص١١٥.

كريم محياه سباط أنامله، ثم قابل بين قوله: «فقبلنا الندى منك في يد»، وقوله: «فقبلت الندى في يد امرئ» تر الثاني أبلغ إذ لم يبينه بمن البيانية، وقوله: «كريم محياه سباط أنامله» كناية في سعة الكرم وفرط الجود أبلغ من قوله: «بها يتلف المال الجسيم ويخلف، كما يحكم بذلك الذوق السليم»[1].

إن باكثير يبدو في هذه القطعة النقدية متأثرًا بروح النقد الموروث حينما يتكئ على اللغة والبلاغة في استشفافه لقيم الأبيات الفنية وتقريها بصورة جزئية، فلفظة واحدة ذات إيحاء أو دلالة واسعة قد تفاضل بين بيت وبيت كلفظة (سدة) و (أفضيت)، ولم يفسر نوع الإضافة في بيت البحتري للفظة (سدة) ولم يعرف بإيحائها، لكنه فعل ذلك مع لفظة (أفضيت) إذ رأى أنها تفوق لفظة (وصلنا) بزيادة في المعنى بين لنا كيفية الوصول، ومثل ذلك لفظة (من البيانية) التي رأى أن عدم ذكرها أفضل، وأشار إلى الكناية في بيت البحتري وفضلها على قول ابن زيدون: «بها يتلف المال... إلخ» دون تعليل غير الاستناد لحكم الذوق السليم، وأحيانًا يصرح بعدم إمكانية التعليل كقوله عن البحتري: «إن في قوله: رأيناك في أعلى المصلى... إلخ» روعة شعرية بديعة ليس إلى وصفها سبيل، وكذا بقوله: «والأفق لابس عجاجته والأرض بالخيل ترجف».

كل هذه الخصائص من تقرٍّ جزئي والاتكاء على الجوانب اللغوية والبلاغية وغلبة عدم التعليل والإشارة فقط إلى سلامة الذوق يدل على تأثر باكثير بقراءاته في كتب النقد التقليدي، وإن كان يغمر ذلك بلمسات نقدية عصرية كتفضيله للصورة الحية المتحركة المنبعثة من نفسية الشاعر على الصور الجامدة الجاهزة، ويظهر ذلك في تفضيله لوصف البحتري لهيبة ممدوحه بما حكاه من صورة

(١) ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون، علي أحمد باكثير، النهضة الحضرمية، ع٦ و٧، يوليو ١٩٣٣م، ص٢.

البوابين الذين يعملون على ترتيب حركة دخول أضياف الممدوح، ومن تصويره لما اعتلج في نفسه من هيبة حبست لسانه حتى انشرح صدره بانفتاح الممدوح له، فضل ذلك على الصورة التقليدية عند ابن زيدون عن الدهر الخادم وتصريف القضاء، ونلاحظ هنا أن باكثير قد شرح كل ذلك بأسلوب أشبه بالنقد التفسيري وهذا يدل على ضرب من التجديد بدأ يلج نقد باكثير.

٢

هذه الروح الجديدة في نقد باكثير بدت واضحة جلية في نقده للشاعر صالح علي الشرنوبي في مقدمته التي كتبها على ديوانه فنجده فيها يتجه اتجاهًا نفسيًا في نقده الذي حاول خلاله رسم صورة لشخصية الشاعر ونفسيته من خلال تتبعه لجملة من قصائد ديوانه، وهو سبيل لعله استفاده عند دراسته في قسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب جامعة القاهرة محتذيًا منهج هازلت في النقد و «خلاصته أن يتحرى الناقد إظهار نفس الشاعر من خلال شعره، ذلك لأن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورًا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيًا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة»[(١)]. وهو سبيل احتذاه بعض كبار نقاد الأدب أشهرهم الأستاذ عباس محمود العقاد، وفي تلك المقدمة يبدأ باكثير بقصيدة للشرنوبي عنوانها (أحلام الكوخ) فرأى أنها «تعطينا صورة كاملة لمأساة الشاعر في تذبذبه بين الحقيقة والوهم، حيث أجرى حوارًا بينه وبين نفسه»[(٢)]. في ذلك الحوار يشكو الشاعر بؤس حياته فتشير له نفسه باتباع سبيل بعد سبيل ليتخلص من شقائه ويفشل في كل مرة حتى يدرك في النهاية

(١) عباس العقاد ناقدًا، عبدالحي دياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٨٤.

(٢) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٠.

أن نفسه هي سر شقائه «وأن التسليم بالواقع الأليم ومواجهة الحقيقة النكراء أفضل في النهاية من التهرب منهما والجري وراء الأماني والأحلام»[١]، ويتابع باكثير يقول: «ومن أجل ذلك نرى الشاعر يثور ثورة عنيفة على تبتله للفن وتضحيته في سبيله بما تتيحه الحياة من المباهج والمتع»[٢]. ويذكر شاهده على ذلك بقصيدة أخرى للشاعر ثم يقول: «على أن هذه الثورة العاتية التي ثارها على الفن لم تنقص بحال من الأحوال من إكباره واعتزازه به»[٣]، ويأتي بما يشهد لذلك بأبيات من قصيدة ثالثة، ويقول: «ونراه يتشاءم أحيانًا فيبدع في تشاؤمه إبداعًا يفيض بالسخرية اللاذعة فاسمعه يقول من قصيدته (نسمات وأعاصير)»[٤]، ثم إن الشاعر «ليضيق بالحياة فيوجه صرخة دامية إلى ربه أن يعجل له بالخلاص»[٥]، ونقرأ أبيات الصرخة التي أوردها باكثير ثم يقول: «على أنه يتمرد أحيانًا أخرى على خطوب الحياة ويأبى أن يستكين لها ويستمسك بحبك الأمل والتفاؤل ويرى في ذلك تحقيق سعادته»[٦]، ويذكر الأشعار الدالة على ذلك.

وهكذا يرسم لنا باكثير صورة لنفسية ذلك الشاعر من خلال نماذج من أشعاره فتظهر لنا خلالها تتجاذبها مشاعر متباينة بين الحقيقة والوهم بين التشاؤم والتفاؤل، بين الاستكانة وإرادة الخلاص، والإقبال على الحياة، والتمسك بحبل الأمل، ولعلها نفسية ليست مقتصرة على هذا الشاعر وحده بقدر ما تصور حالة النفس الإنسانية ككل، وهي التي لا تكاد تقر على حال فتتأرجح على الدوام مع تقلبات الدهر بين اليأس والرجاء، بين السعادة والشقاء، وهي لا تدري خلال ذلك كنه تقلباتها تلك، وتحار عن التعبير عنها على الأقل لغرض التنفيس، ونفث

(١) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٢) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٣) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١١.
(٤) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.
(٥) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.
(٦) مقدمة ديوان الشرنوبي، ص١٢.

ما يتلجلج في الصدور ولا يستطيع ذلك سوى الشاعر والشاعر وحده.

٣

عرفنا لعلي باكثير مشاركته في المسرح الشعري بأربع مسرحيات شعرية هي (همام أو في عاصمة الأحقاف)، و (روميو وجولييت)، و (إخناتون ونفرتيتي)، و (قصر الهودج)، وأشرنا إلى كتابته لمقدماتها التي اشتملت بعضها على لمسات نقدية، كما نقد بعضها في مواضع أخرى.

فأول مسرحيات باكثير الشعرية (همام أو في عاصمة الأحقاف)[١]، وكان باعثه الفني على تأليفها تأثره بفن المسرحية الشعرية لدى الشاعر المصري أحمد شوقي، وقد بين باكثير سبب إعجابه أنه رأى الشعر الذي اعتاده معبرًا عن الذات وواصفًا للأشياء «قد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات»[٢]، ومن ثم شعر «برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد»[٣] الذي وجده عند شوقي فكتب مسرحيته الشعرية الأولى.

لكن بعد مرور نحو ربع قرن من كتابته لتلك المسرحية، وتطور الذائقة الأدبية والفكر النقدي لباكثير، نجده حين يعود لمحاولته الأولى يشتد في نقدها وتسليط الضوء على ما رآه فيها من عوار فنية، فإذا بمسرحيته الشعرية البكر لم تكن سوى - كما يقول -: «قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد، وينظمها إطار واحد، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز، لافتقادها إلى المقومات الأساسية من بناء، وحركة، ورسم شخصيات»[٤]، وهو نقد

---

(١) كتب باكثير مسرحيته هذه بالحجاز في مدينة الطائف، وصدرت سنة ١٩٣٣م عن مؤسسة الصبان في مدينة عدن.
(٢) فن المسرحية، ص٤.
(٣) فن المسرحية، ص٥.
(٤) فن المسرحية، ص٦.

قاسٍ أقرب ما يكون إلى جلد الذات، قام على إطار شكلي ونسق جزئي، «فهو لم يوضح سبب الحكم الذي أصدره، ولم يربط بين الشكل والمضمون، ولم يوضح أسباب ضعف البناء الدرامي للعمل»[١].

وفي مسرحيتيه (روميو وجولييت)، و (إخناتون ونفرتيتي) انصب نقده على تأكيد ريادته لموسيقى الشعر الجديد التفعيلي، ففي الأولى يبرز باكثير أن موقف تحديه لأستاذه الإنجليزي، ورغبته في التجديد، كانا السبب في توصله إلى شعر التفعيلة. وأشار في الثانية إلى موقف القراء والنقاد من تجربته، وقد تمثل في رفض التجربة والإعراض عنها إلا من ناقد واحد هو الناقد المصري المعروف إبراهيم المازني.

وظن الباحث المصري معتز سلامة أن دعوة باكثير إلى نثرية المسرحية وتقريره أن النثر هو الأداة المثلى لكتابتها كان رد فعل لموقف المتلقين من مسرحه الشعري[٢]، وهذا ظن وتحليل في رأيي غير صحيحين من الباحث، أديا به إلى أن نسب لباكثير التناقض والاضطراب في موقفه من لغة المسرحية الشعرية[٣]، فباكثير كان قوله واضحًا في التفريق بين المسرحية التي تعرض على المسرح ويتحدث فيها الممثلون كما يتحدث الناس في واقع حياتهم، ونظيرتها التي تلحن وتغنى، فأثبت لغة الشعر لهذه المسرحية الغنائية، ولم يحبذه ولا أقول رفضه رفضًا قاطعًا، للمسرحية الممثلة تمثيلاً واقعيًا غير ملحن، ويستند باكثير في حكمه إلى علة أدائية مأخوذة من صميم واقع العمل المسرحي، هي أن المشاهد المتابع للمسرحية لا يدرك ما إذا كان ما يسمعه نثرًا أو شعرًا مرسلاً «إذا كانت

(١) مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، معتز سلامة أحمد، رسالة ماجستير، جامعة بني سويف، كلية الآداب، ٢٠١٠م، ص٦٢.
(٢) انظر: مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، ص٦٥.
(٣) مسرح باكثير الشعري في ضوء نظرية التلقي، ص٦٧.

طريقة الأداء في التمثيل هي الطريقة الواقعية، دون الطريقة الإلقائية المجلجلة»[١]، ولا شك أن الأصل في المسرحية هو أن تؤدى على المسرح، فرأي باكثير كان قولاً نابعًا من صميم تجربته في العمل المسرحي، واحتكاكه به على أرض الواقع، وليس مجرد ردة فعل للمواقف الصادرة تجاه عمله الأول، وقد صدقت الأيام والممارسة المسرحية الفعلية قوله ورأيه.

إن باكثير لم يرفض المسرحية الشعرية حسب ما فهمه بعض النقاد أو الباحثين، بل ميز نوع لغتها بحسب أدائها التمثيلي على المسرح، فما يمثل بطريقة الكلام اليومي العادي أولى به أن يكتب نثرًا، وما كان يقصد به التلحين والغناء أو أن تؤدى بإلقاء مجلجل فيكتب شعرًا، سواء أكان عموديًا أو مرسلاً، ومثل المسرحية الغنائية تلك المسرحية التي تكتب للقراءة فقط كالمسرحية الذهنية، وصنيعه يدل على تفضيله المرسل للمقروءة، والعمودي المنوع في بحوره وقوافيه للغنائية، وبذلك يتسق كلام باكثير وعمله في موضوع جنس لغة المسرحية، فلا تناقض ولا اضطراب، ولا ردود فعل آنية.

وصنيع باكثير يبدو ماثلاً في مسرحيته الشعرية الغنائية (قصر الهودج)، إذ دعا في مقدمتها إلى استعمال لغة سهلة ومشرقة، وإلى تنويع الأوزان بحرًا وقافية مع تناسبها مع المواقف والأحداث في مسار المسرحية[٢]، وهو ما فعله في نص المسرحية لأنه كتبها ابتداء من أجل أن تُغنى على المسرح أمام جمهور المشاهدين، فباكثير يفرق بين نوع متلقي عمله المسرحي ما بين جمهور يسمع، وجمهور يقرأ، وهذا حقه. وهل يكتب المبدع عمله إلا لمتلقيه؟

---

(١) فن المسرحية، ص١٣.

(٢) انظر: مسرحية قصر الهودج، علي أحمد باكثير، المقدمة، مكتبة مصر، القاهرة، ص٤.