Abstract

Ali Ahmed Bakathir is one of the men of letters who pioneered the movement of modern Arabic poetry of free verse poetry. A man of variegated talents, his contributions covered all genres of literary production, with the poetic spirit and style stamping all his works. Since the new poetry strove to go beyond the conventions of classical Arabic poetry in rhyme and style as well as in theme and conceit, its birth faced serious difficulties, especially in respect of breaking off the metrical patterns of classical poetry. Literary critics were of one of three: staunch conservative rejecting it all together, a doubtful with apprehension, and a supportive realizing the significance of the new poetic experience. Ali Ahmed Bakathir was in the heart of the struggle for this new Arabic poetry both with his poetic creations and his critical views. In view of this, this article attempts to uncover Bakathir's modern consciousness and realization of the need for renewal and to read into the main dimensions and general features of his poetic project. It is also an attempt at shedding light on his artistic experience which was shaped by his vast and rich literary culture. Similarly, the article examines Bakathir's defense of his new poetics and at the same brings to the fore his critical view in respect thereof whereby he insists that it should be positively connected with the legacy of classical Arabic, thus not turning away from, and revolting against, it.

Keywords: New Arabic poetry, free verse poetry, literary criticism, Ali Ahmed Bakathir.

Abstrak

Ali Ahmed Bakathir adalah salah seorang daripada tokoh persuratan yang mempelopori pergerakan moden puisi Arab dengan rangkap puisi bebas. Beliau merupakan penyair yang mempunyai banyak kebolehan, sumbangannya meliputi semua genre sastera, dengan semangat yang puitis dan gaya tersendiri dalam semua karyanya. Sejak puisi moden berusaha untuk lari dari konvensyen klasik puisi Arab dengan rima dan gaya serta tema dan tajuknya, kehadirannya menghadapi masalah yang getir, terutama apabila ia terkeluar dari irama puisi klasik. Pengkritik sastera termasuk dalam salah satu tiga kategori: mereka yang konservatif melampau menolak semuanya, yang ragu cuba untuk memahaminya, dan yang menyokongn pula menyedari kepentingan usaha di sebalik bentuk puisi baru. Ali Ahmed Bakathir berada di tengah-tengah perjuangan puisi Arab baru ini dengan ciptaan puisi dan pandangannya yang kritikal. Sehubungan itu, artikel ini mencuba untuk menjelaskan kesedaran baru Bakathir dan keperluan untuk merealisasikan pembaharuan tersebut, dan ia juga membaca dalam dimensi utama dan ciri-ciri umum usaha puisi beliau. Ia juga merupakan suatu cubaan untuk menerangkan pengalaman artistik beliau yang dibentuk oleh budaya sastera yang luas dan kaya. Begitu juga, artikel ini mengkaji cubaan Bakathir dalam mempertahankan puisi baru dan pada masa yang sama membawanya ke hadapan bersama pandangannya yang kritis di mana beliau menegaskan bahawa ia sepatutnya diterima secara positif sebagai sebahagian dari warisan Arab klasik, dengan itu ia tidak menyimpang dan menolak warisan dahalu.

Kata kunci: Puisi baru Arab, puisi bebas, kritikan sastera, Ali Ahmed Bakathir.

مقدمة

تحفل التجربة الشعرية للشاعر علي أحمد باكثير بثراء شعري عميق وواسع لا يقل شأنًا عن تجربته الروائية، وهو من الشعراء المجددين الذين طوروا أنموذجهم الشعري؛ إذ تنطوي تجربته الشعرية الريادية على قيم تقدمية في الوعي للمستقبل والإيمان بحتمية تغيراته وتطلعاته نحو الجديد، وحسن المغامرة، ونماء البحث، والكشف عن دروب بكر في الثقافة.

اتجه باكثير إلى نظم الشعر وكتابة الرواية في مرحلة مبكرة من حياته، إذ وجد فيه خيط نجاة ومتنفسًا جميلاً في بيداء العمر الضاربة في الخوف والوحشة، فالشاعر فيه لا يكف عن كتابة الشعر على الرغم من اهتماماته الأخرى في الرواية والمسرحية، والنقد، الشعر عنده يمثل موقع الصدارة ليشكل مع الرواية أدباً رفيعاً، يمثلان نزيفًا وجدانيا دافقًا، ينبع من أكثر المناطق احتفاء بالحب والجمال والإنسانية من القلب والروح والذاكرة.

وباكثير الشاعر حاضر مع باكثير الروائي وفيه، فهو يصبغ سرده بصبغة شعره من حيث أناقة المفردات، وشفافية الصور، وحساسية التعبير، وجمالية التشكيل. والقارئ لرواياته يكتشف أن الشعر دائم الحضور فيها من خلال ما يضفيه على النسيج الحكائي ولغة الخطاب من علامات شعرية، تحول الرواية والمسرحية إلى قصائد بعد أن تتداخل التخوم بين السرد والشعر. ولسنا معنيين هنا بالحديث عن التداخل والامتزاج بين الشعر والسرد، وإنما نريد الإشارة إلى أن باكثير يعيش حياته بطريقة شعرية، ويكتب بطريقة شعرية، سواء أكان ما يكتبه شعرًا أم نثرًا. وهو مبدع خصب ومتعدد في نصّه. وهو كذلك مثير وإشكالي، أثار ويثير وسيبقى مثيراً للكثير من الجدل والنقاش والقراءة، وعلى أكثر من صعيد وفي أكثر من مستوى. إن باكثير يمثل حراكاً فكريًا وثقافيا واسعًا وعميقاً، استطاع أن يثير الفكر العربي على مدى عقود بصورة حيوية. وهو يتميز بخصال فريدة قد لا يتحقق لغيره، من أهمها سعة أفقه، وحركته الدائبة المنتجة، وعلاقاته الأدبية والثقافية الواسعة، وإخلاصه وحرصه على أدبه، هو بلا شك أديب مخلص؛ لأدبه مثلما هو مخلص لوطنه، وأحسب أنه ليس لديه شيء

آخر غير الأدب كرّس حياته كلها لخدمته. بهذا كان هذا الرجل عنواناً لنشاط خلاق لا يعرف السكون والهوادة والكسل. إن باكثير من العلامات الاستثنائية البارزة في الإبداع العربي سواء من ناحية كم إنتاجه ونوعيته وتعدد مناحيه، أو على مستوى الحال الثقافية التي هو عليها أو يحاول صناعتها في المشهد الفكري الثقافي والأدبي العربي، كما أنه يتميز بحبه للكتابة وقناعته بأن استمرار الكتابة هو استمرار للحياة.

مصطلح الشعر الجديد

اختلفت التسميات والمصطلحات وتعددت المفاهيم، ولم يتفق الشعراء الرُوّاد على تسمية واعية للشكل الشعري الجديد، فهو عند الشاعر علي أحمد باكثير يسمى بالنظم المرسل المنطلق إذ يقول: "إنه مزيج من النظم المرسل المنطلق والمنظم الحر"[1]. وشرح معنى المرسل المنطلق بأنه مرسل من القافية، وفسّر المنطلق بأنه منطلق لانسيابه بين السطور،إذ يرى النويهي "أن هذه التسمية هي الأصلح وذلك لأنه لا يلتزم عدداً معيناً بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت"[2]. وكذلك فسّر باكثير الشعر الحرّ بأنه كذلك لعدم التزامه عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد.

أما الشاعر بدر شاكر السياب وإتباعاً لباكثير الذي يقر له بالريادة فيرى في تسمية المنطلق تسمية واعية وشاملة لمفهوم الشعر الجديد، ثم يصفه بقوله: إنه "شعر متعدد الأوزان والقوافي"[3]، أما نازك الملائكة فتسميه تارة بالأسلوب الجديد، "وهو ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها"[4]. إلا أنها أخطأت عندما أطلقت عليه تسمية "الشعر الحرّ" وثبتت هذه التسمية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر". وهذه التسمية عند الملائكة وغيرها من الشعراء الروّاد من الأخطاء الجسيمة، التي خلفتها الحالة المرتبكة، التي

---

[1] باكثير، علي أحمد، **روميو وجوليت** (القاهرة: مكتبة مصر، 1946م)، ص3.

[2] النويهي، محمد، **تعليقات حول الشعر الجديد** (القاهرة: دار الأهرام، 1964م)، ص120.

[3] السياب، بدر شاكر، **ديوان أساطير** (بغداد: 1947م)، ص2.

[4] الملائكة، نازك، **ديوان شظايا ورماد** (بغداد: دار النهضة، 1947م)، ص5.

رافقت ظهور هذا الشعر، ومن هذا المنطلق يقول الناقد الكبير عبد الواحد لؤلؤة: "أما تسمية الشعر الحر، فقد ظهرت بشكلها المحدد في مقدمة نازك الملائكة في مجموعتها الشعرية الثانية "شظايا ورماد" عام 1949م ومن هنا أشاعت نازك تسمية مغلوطة لشكل شعري جديد بدأته في شعرها بالذات وأرّخت بظهوره في ضحى يوم الثلاثاء 1947/10/27 مولد أول قصيدة من الشعر الحر في العربية قصيدة الكوليرا"[1].

ويبدو أن هذه الشاعرة كانت تحاول الوصول إلى تسمية تناسب الشكل الجديد، ولكنها انتهت إلى قول الشيء المغلوط، فذهب النقّاد والدارسون يبتعدون عن الشعر الجديد رافضين له بسبب هذه التسمية التي تدل على أنه شعر طليق، وير موزون. لقد شاع مصطلح "الشعر الحر"، فيما بعد على ألسنة النقّاد والشعراء، وإن ترددت مصطلحات أخرى مثل "الشعر المرسل أو المنطلق" وغيرها من التسميات. وأحسب أن تسمية الشعر الحر جاءت من المصطلح الإنجليزي (Free Verse)، وهو مصطلح يعني الشعر الطليق من الوزن والقافية يجسد نوعًا من التجديد في الشعر الغربي نوّه به شعراء المهجر وكتبوا بعض قصائدهم في الإنجليزية على نمطه. فانتشرت هذه التسمية انتشار الغلط الشائع، ووجد بعضُ أصحاب المواهب المحدودة في هذا الشكل الجديد من الشعر وسيلة سهلة لتقديم نماذج من الكتابة الهزيلة، لا تختلف عن النظم التجريبي ولا ترتقي إلى مستوى الشعر، وكان من نتائج ذلك انتشار بلبلة في الكتابة النقدية بدأت مع بداية الخمسينيات وما تزال ماثلة إلى اليوم.

وقد ذهب الأستاذ مصطفى حركات إلى تقسيم الشعر الحر إلى نوعين: الأول الشعر الحر الموزون المبني على تكرار التفعيلة في القصيدة، ويسميه أيضاً بشعر التفعيلة. والقسم الثاني الشعر غير الموزون، الذي لا تخضع سواكنه ومتحركاته إلى قوانين خاصة. ويطلق عليه كذلك الشعر النثري أو النثر الشعري، كما يرى "أن الشعر الذي يلتزم قواعد الخليل أو ما يعرف بـ"عمود الشعر" قد يشبه الشعر الموزون المقفى في اللغات

[1] لؤلؤة، عبد الواحد، **منازل القمر: دراسات نقدية** (لندن: دار رياض الريس، 1990م)، ص48.

الأخرى، وأن الشعر غير الموزون قد يشبه إلى حد كبير الشعر الحرّ الغربي، ولكن شعر التفعيلة هو اختيار ثالث بين هذا وذاك نهجه شعراء العربية"[1].

وفي هذه المسألة رأي للناقد عبد الواحد لؤلؤة قد يتفق كثيراً مع ما ذهب إليه مصطفى حركات، إذ يقول: "كان من الأصح تسميته 'العمود المطوّر'، وهذه التسمية تفي بالغرض، ولكنني لا أرى ذلك اليوم. وربما شعر التفعيلة الأفضل، وأحسن التسميات السيئة، قد تفي بالغرض مرحليًا؛ لأنها تسمية تقينا شر العثار في إطلاق اسم لغير ما وضع له"[2]. إن الحالة المرتبكة للشعراء الرُوّاد، إبان ظهور حركة الشعر الجديد وخوفاً من عدم مقبولية هذا الشكل الجديد، جعلت الشعراء الرُوّاد يتخبطون في إطلاق تسمية مناسبة للشعر العربي الجديد، ثم ظلت التسميات قلقة لا تستقر على حال لأسباب كثيرة أهمها جسامة الحدث الذي ارتطم بجدار متين من التراث الهائل لأمة تمتد جذورها في عمق أعماق التاريخ، وأهم ما يميزها تراثها الشعري الضخم الممتد من عصر ما قبل الإسلام حتى العصر الحاضر. لكن بمرور الزمن وعند إدراك قيمة هذا النوع من الشعر من قبل النقاد والدارسين، أصبحت المسألة أكثر وضوحًا فيما يتعلق بفنية هذا الشعر وانتسابه للشعر العربي (الخليلي)، وإن كان يختلف عنه شكلاً ومضموناً. إلا أنه لا يبتعد كثيراً عن التراث الشعري العربي. فهو ينهل منه عبر تجاربه الزمنية، فقد هيأ له العصر وظروفه الاجتماعية، والسياسية، والثقافية الأرضية الخصبة لظهوره، فمن الأصلح أن يطلق عليه "الشعر العربي الجديد"؛ لأنه شعر تجدد وتطوّر وهو امتداد لشعر أصيل يمتد لآلاف السنين.

إن الشعر العربي الجديد المتأثر بروح العصر فكراً واهتماماً وذوقاً، وأحداثاً واهدافاً، وبالشعر الغربي والعالمي عامة، لم يتحرر بمعادلته الموسيقية الجديدة (التفعيلة) من كل مفهوم الوزن والقافية والنظام، وإنما تحرر من القيود التقليدية القديمة ومن الجمود الشعري

---

[1] حركات، مصطفى، **الشعر الحر: أسسه وقواعده** (القاهرة: دار الثقافة للنشر، 1998م)، ص11.

[2] لؤلؤة، **منازل القمر**، ص48.

في الأغارض والمعاني، فانفتح الباب أمام الرُوّاد ليحققوا بنية إيقاعية جديدة ترتبط بحالة شعورية، فرضتها متطلبات العصر.

خارطة الشعر الجديد

لا بد أن نستطلع خارطة الشعر الجديد (شعر التفعيلة) المسمى خطأ بالشعر الحر، في الوطن العربي، فقد كتب شعراء كثيرون قصائدهم على هذا النمط الشعري الجديد، وظهرت محاولات عديدة لشعراء كبار لكتابة الشعر الجديد، وربما كان لهؤلاء الشعراء السبق الزمني في كتابة الشعر الجديد، كما أنهم نجحوا في تجديدهم، فتنازعوا على الريادة التاريخية والزمنية، لكن سرعان ما تلاشت ريادتهم، لأسباب منها: ضعف الوعي التجديدي، وعدم قدرتهم في الدفاع عن مثالهم الشعري الجديد، وتوقفهم عن كتابة القصيدة بالشكل الجديد وقلة نتاجهم الشعري. وقد بقيت أسماء لامعة، دافعت عن الشعر الجديد، من خلال وعيها التجديدي، وثقافتها المكتسبة، وعلاقتها بالتراث الشعري العربي، لتؤسس حركة شعرية لا تقل شأنًا عن الشعر القديم، وفي هذا المبحث سنتعرف على جميع المحاولات في الكتابة على هذا النمط الشعري، وفق خارطة شكلّها شعراء جميع البلدان العربية، إلا أن هناك نصوصًا شعرية كتبت بالنمط الجديد، ولم يذكر كاتبها اسمه الصريح، واكتفى بالرمز خوفًا من أن توجه إليه تهمة الخيانة العظمى للشعر العربي الموزون والمقفى، وهذا يدل على ضعف الوعي التجديدي عند كاتبها.

ويذكر أحمد مطلوب أن هناك نصا شعريًا من النمط الجديد عنوانه "بعد موتي" نشر في جريدة العراق عام 1921 لشاعر رمز لنفسه هكذا: "ب. ن". ويرى مطلوب أنه أقدم نص في شعر التفعيلة، ولم يعرف هذا الشاعر إلى يومنا هذا، ومما جاء فيه:

اتركوه، لجناحه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شقائي

وله قلب يجافي الصب غنجاً لا لكي
يملأ الإحساس آلاماً وكيّ
فاتركوه، إن عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي[1].

وفي تونس يشير بعض النقاد إلى قصيدة نشرت عام 1927 ورمز قائلها إلى ننفسه بحرفي "ع.ج."، وهي محاولة مبكرة في كتابة الشعر الحر، وإن لم يعرف صاحبها الذي ربما تخفّى خوفًا من من النقد[2]. ثم بعد هذه النصوص التي تخفّى كتابها، ظهر شعراء أعلنوا كتابتهم للشعر الجديد، ومنهم الشاعر السوري نسيب عريضة في قصيدته "النهاية" عام 1917:

كفنوه
ادفنوه
اسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق[3].

هذه القصيدة من القصائد التي تشكلت وفق الأسلوب الجديد، يصفها الشاعر س مينو بأنها كانت "عملاً فذاً جسوراً يمكن أن نعده المحاولة الأولى في الشعر العربي الحديث لتكييف الشكل مع التجربة الشعرية واتخاذ التفعيلة لا الشطر أساساً لوزن الشعر"[4].

---

[1] مطلوب، أحمد، **النقد الأدبي الحديث في العراق** (القاهرة: الخانجي، 1988م)، ص77.

[2] ناوري، يوسف، **الشعر الحديث في المغرب العربي** (الدار البيضاء: دار توبقال، 2006م)، ص9.

[3] مينو، محمد محيي الدين، **أوليات شعر التفعيلة: خوارزميات الموسيقى الشعرية** (الإمارات: دار الشارقة، 2009م)، ص25.

[4] المرجع السابق، ص27.

وذكر يوسف عز الدين أن للمازني قصيدة من شعر التفعيلة نشرت في العراق عام 1924 بعنوان "محاورة"، وفيها يقول:

لم أكمله ولكن نظرتي
سألته أين أمك وهو يهذي على عادته
منذ ولّت كل يومٍ
كل يوم[1].

كما كان للشاعر السعودي محمد حسن عوّاد نصيب في كتابة "الشعر الجديد" بقصيدته "خطوة إلى الاتحاد العربي"عام 1924، وقد عدها بعض النقاد من طلائع التجديد في الشعر الحديث في الحجاز مضموناً وشكلاً، وفيها يقول:

لقد آن أن تستحيل المدامع يا وطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلن
وأن تتقوى بعزم
كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات[2].

ومن الجدير بالذكر جريدة "العراق" نشرت عام 1929 قصيدة من الشعر الجديد لأنور شاؤول بعنوان "من الشعر المرسل" يقول فيها:

ولتكوني مثلما قد كنت أو سوف أكون
مثلاً للعاشقين

---

[1] عز الدين، يوسف، **التجديد في الشعر العربي الحديث وبواعثه النفسية والفكرية** (جدة: دار جدة للنشر، 1986م)، ص129.

[2] أبو بكر، عبد الرحيم، **الشعر الحديث في الحجاز: 1916–1948** (الرياض: دار المريخ، 1980م)، ص340.

وإذ ما غبت يومًا
فليكن طيفي بجنبك باسمًا أحلى ابتسام
ناثرًا زهر السلام.

كما في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

اتركيني واحملي ما قد تبقى من شبابك
فضلات انشق فيها العهر طرقا
واقذفيها نكبةً فوق وجه غيري
لمحت عيناي ما تحت خضابك[1].

كما تعد محاولة محمد بيرم التونسي التي قارن فيها بين الشعر القديم والشعر الجديد، ومزج فيها بين البحور واستغل الصافية (ذات التفعيلة الواحدة) منها بخاصة، ونشرها عام 1933. وتُعد من بواكير الشعر الحر في العربية، إلا أننا لم نستطع الاطلاع عليها[2].

وذكر بعض النقاد شعراء آخرين، منهم معروف الرصافي، والزهاوي، ورزق الله حسون، وعباس محمود العقاد، وشكري، وأحمد زكي أبي شادي، ونسيب عرار، وخليل شيوب، وعلي الناصر، وحسن بن عبيد الله السقاف، ولويس عوض، ومحمد فريد أبي حديد، ونيقولا فياض، وفؤاد الخنش، وحيدر سليم[3].

ويرى عز الدين إسماعيل أن كل "تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقي في الشعر العربي لا تختلف في كثير عن تلك المحاولات الشكلية التي حاولها أمثال أبي نواس والمتنبي، والتي لم يقدر لها أن تحدث في الشعر العربي حدثاً له خطورته ودلالته، وإنما انتهى أمرها بانتهاء أصحابها؛ ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع في صميمها للإطار

---

[1] المحروق، محمود، **الشعر الحر في العراق: مرحلة وتطوّر** (الموصل: دار الحدباء، 1991م)، ص4.

[2] ناوري، **الشعر الحديث في المغرب العربي**، ص11.

[3] انظر: المحروق، **الشعر الحر**، ص4؛ الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار العلم للملايين، ط11، 2000م)، ص6.

التقليدي المستقر في ضمائر الشعراء والناس على السواء"[1]. فالشعر الجديد ليس مجرد تغيير شكلي يفقد العناصر الشعرية الأخرى للقصيدة، بل يجب أن يكون التجديد في الشكل والمضمون، وأن يتناسب هذا التجديد مع الواقع الذي يعيشه الشاعر.

بعد هذه المحاولات التي سرعان ما اندثرت ظهر شعراء في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، اتسموا بالوعي التجديدي الريادي، وقد اختط هؤلاء الشعراء الطريق الصحيح للشعر العربي الجديد، معلنين تأسيس حركة شعرية نابعة من الشعر العربي القديم في أصالته، حركة ترفض الهدم وتدعو إلى التطور. ومن هؤلاء الشعراء الرُوّاد علي أحمد باكثير (1910-1969)، وبدر شاكر السياب (1926-1964)، ونازك الملائكة (1923-2007)، وعبد الوهاب البياتي (1926-1998)، وبلند الحيدري (1926-1996)، وشاذل طاقة (1929-1974)، ومحمود المحروق (1931-1993).

ومثلما كانت ولادتهم متقاربة زمنيا، فإن ولادة الشعر الجديد في مثالهم الشعري أيضاً كانت متقاربة زمنيا. فالشاعر علي أحمد باكثير نظم الشعر على النمط الجديد عام 1946 في مسرحية "روميو وجوليت" التي ذكر في مقدمتها أنها انتظرت عشر سنوات حتى نُشرت[2]، أما السياب فكان أول ظهور عنده للتجديد في قصيدة "هل كان حبا" عام 1947، وهو يدعي أيضاً أنها كتبت قبل هذا الوقت ولم يتسنّ لها النشر. أما الشاعرة نازك الملائكة فهي الرائدة الأولى على حد قولها، إلا أن قصيدتها "الكوليرا" سبقت قصيدة السياب بأشهر قليلة من عام 1947. أما عبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة، ومحمود المحروق فقد ظهرت قصائدهم بالشكل الجديد خلال عامي 1950 و1951.

وهكذا نرى أن الشعر العربي الجديد لم تكن بداياته مقتصرة على شاعر دون آخر

---

[1] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1994)، ص54.

[2] باكثير، **روميو وجوليت**، ص6.

من هؤلاء الشعراء: لقد كانت وقفة تأمل وتفكير لهؤلاء المبدعين، فضلاً عما قرأوه وتأثروا به من الشعر الغربي في لغته الأصيلة، أو في ترجمته إلى العربية، بعد أن فتحت الترجمة أبوابها للقراء، وتنوعت مصادر الأدب. فتجربتهم ليست مجرد ثورة على الوزن والقافية، كما أن تجربتهم التجديدية لم تقف عند الشكل الشعري.

فالتجديد عندهم يمس القصيدة في شكلها ومضمونها، ولكنه ليس خروجاً عن الوزن الخليلي، بل هو تطوير له، حيث اجتهدوا في تطوير الأنموذج الشعري من خلال عمق التجربة الشعرية ومن خلال الثقافة الشعرية التي اكتسبوها من الشعر العربي القديم والشعر الغربي.

علي أحمد باكثير والشعر الجديد

برزت موهبة الشاعر علي أحمد باكثير الأدبية في مرحلة مبكرة من عمره، وكانت بدايتها من حضرموت، فنظم الشعر الجديد عنده ليس بالسهل، خاصة أنه كان يتجه اتجاهاً إسلاميا محافظاً في تناول الموضوعات الشعرية.

وقد توثقت صلته الفكرية والروحية والأدبية بمصر قبل أن تطأ قدماه ثراها، وبدأت تلك الصلة منذ شعر بارتباطه الروحي بتلك الدعوة الاصلاحية الناشئة في مصر، والداعية إلى المحافظة على أمجاد الأمة الإسلامية والعربية، ومقاومة الاستعمار والاستبداد. كان باكثير يعيش في بلده حضرموت بعيداً عن مصر، ولكنه كان يعيش فيها بقلبه ووجدانه، يراقب عن كثب تلك الثورة الفكرية والروحية والاجتماعية المسموعة والمكتوبة في مصر والمنتشرة اصدارها في العالم الإسلامي.

وقد استمر هذا التفاعل في اتصال حتى قدر الله له أن يحط رحاله في مصر يوم 1934/2/13 لتبدأ مرحلة أخرى أشد اتصالاً، وأغزر إنتاجاً، وأصلح آثاراً. التحق باكثير بقسم اللّغة العربيّة، في كلية الآداب بجامعة القاهرة الذي تخرج منها عام 1939م، ثم انتظم في الدراسة في المعهد العالي للتربية وتخرج منه عام 1940م. وفي تلك المرحلة

الجامعية، نمت شخصيته ونضجت، وامتزجت مع نجاحه الشعري، ولبّت تلك الذخيرة الحديثة طموحه الحديث نحو التجديد والإبداع الشعري[1]، الأمر زاد في تعلقه بمصر بعد اكتسابه للكثير من ثقافتها التي قال عنها: "كانت ثقافتي عربية خالصة، وظلت كذلك حتى حضرت إلى مصر فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزي لما بلغني أنه غني بالشعر الرفيع؛ فقد كانت غايتي آنذاك أن أصقل موهبة الشعر عندي، وأعد نفسي لأكون شاعراً كبيراً، وعسى أن تفتح لي هذا الدراسة آفاقاً جديدة في الشعر، فالتحقتُ بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة"[2]. كانت مصر لا تفارق شاعرنا حتى وجد فيها ذاته، كما كان معجباً بالشاعر حافظ إبراهيم ومحبًا لأمير الشعراء أحمد شوقي، ثم تغير مسار حياته الأدبية متأثراً بالمرحلة التي تعيشها مصر، إذ حولت مساره من شاعر محافظ إلى شاعر مجدد، بعد أن كان لا يستطيع الخروج من الأطر التقليدية القديمة. صحيح أن باكثير صاحب موهبة فذة، إلا أن تلك الموهبة لم تنضج وتبلغ ذروتها إلا حين عاش في مصر واستقر فيها.

انخرط باكثير في التجديد واستطاع الخروج عن أسوار الشعر التقليدية المنيعة، متجهاً نحو تخصيب شعره بالتجارب الحديثة، والخروج بتجربة شعرية ريادية، ولاسيّما بعد أن رأى أن الشعر يحتاج إلى أن يكون أكثر اقتراباً إلى الحياة التي يعيشها. وقد ظهرت ريادته الشعرية في مسرحية روميو وجوليت، فقد أزالت محاولته تلك كثيراً من العقبات من أمام الحوار المسرحي، وفتحت الباب لمن تلاه من كتّاب المسرحية وفقًا لنمط الشعر الجديد. وقد ارتضى باكثير الشعر الجديد حين ترجم مسرحية "روميو وجوليت" عام 1936 ولم

---

[1] نوفل، يوسف، "مصر في شعر ووجدان علي أحمد باكثير وفكره"، بحث مقدم في المؤتمر الدولي بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد الأديب علي أحمد باكثير بعنوان: **علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية** (القاهرة: 21-18جمادى الآخرة 1431هـ/ 4-1يونيه 2010م)، ص297.

[2] باكثير، علي أحمد، **محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية** (القاهرة: مكبة مصر، 1984م)، ص4.

تنشر إلا عام 1946 كما سبق أن ذكرنا، مستخدماً عدداً من البحور الصافية الوزن وهي المتقارب، والمتدارك، والكامل، والرجز، والرمل، وبخاصة بحر المتدارك لما فيه من طاقات، كما يمكن أن نلاحظ ذلك في ترجمته للمقطع التالي من المشهد الثاني من الفصل الثاني للمسرحية المذكورة:

روميو: قَسَمًا بغرة ذلك الوجه المبارك
إذ يُتوِّج بالسنا الفضِّيِّ هامات الشجر
جوليت: أقسم بغير البدر هذا الكائن الجم التقلّب
إني لأخشى أن يكون هواك مثله
متغيراً في كل شهرٍ ما له يومًا على حال ثبات[1].

من الواضح أن هذا المقطع قد بني على تفعيلة الكامل (متفاعلن) ممتزجًا مع عدد من التفعيلات ولم تتساو التفعيلات في الأسطر، وتحررت الأسطر الخمسة من القافية الموحدة، وهو نموذج أقرب إلى ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالشعر الحرّ، وكان علي أحمد باكثير يسميه الشعر المرسل.

وفي العام 1938 ألف مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"، واعتمد فيها على تفعيلة بحر واحد، وهو المتدارك[2]. إلا أنه لم يقتصر على تطبيق هذا النمط الجديد في المسرحية فحسب، بل كتب في بعض شعره الغنائي قصائد ربما تكون معدودة، حيث نجده يقول:

الرق تحوّل بين يديك سراباً أي سراب
واستمددت الألوان منوّعةً من قوس قزح
ومسكت بريشك السحرية كالمصفاة
فخلعت عليّ حياة أيّ حياة

---

[1] باكثير، **روميو وجولييت**، ص58.

[2] الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001م)، ص44.

ذات ألوان شتى
لازوردية في بديع اخضرار
زرقاء محلّاة بجميل اصفرار حين أرقص فيها بين يديك
كما تشتهي عيناك
وكما تمنت يمناك
غير أنك لن تقوى أبداً... أبدًا
أن توقعني مرة أخرى في الشباك[1]!

وهناك قصيدة تفعيلية طويلة عثر عليها الدكتور محمد أبو بكر حميد بين أوراق باكثير، وقد كتبت بعد هزيمة عام 1967 وعنوانها "إما نكون أو لا نكون"، وقد بنيت على تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) وهي من القصائد الناضجة، وفيها يقول:

غدًا بني قومي وما أدنى غدًا
إما نكون أبدًا
أو لا نكون
إما نكون أمة من أعظم الأممْ
ترهبنا الدنيا وترجونا القيمْ
ولا يقال للذي نريد: لا
ولا يقال للذي نأبى: نعَمْ
تدفعنا الهمَمْ
لقمم بعد قمَمْ
أو يا بني قومي نصير قصة عن العدمْ
تُحكىَ كما تحكى أساطير إرمْ
غدًا وما أدنى غدًا لو تعلمونْ

[1] باكثير، علي أحمد، **قصائد غير منشورة** (القاهرة: دار القاهرة، 1967م)، ص2.

إما نكون أبداً أو لا نكونْ[1].

إن الإسهام الأكبر لعلي أحمد باكثير في حركة الشعر الجديد يتمثل في الريادة بشعر التفعيلة أثناء إقامته في بمصر؛ فقد دفعه انبهاره بالشعر الإنجليزي، وخاصة المسرحية الشعرية، إلى مراجعة فنه والاتجاه نحو الشعر الجديد، بعد ما وقع بينه وبين أستاذه الإنجليزي. وقد كان من الشعراء المقربين إلى ذوقه بعد شكسبير، وبراوننج، وجورج هربرت، وإميلي برونتي، الذي ترجم بعض شعره، كما ترجم بعض القصائد من اللغة الفرنسية التي يتقنها، وقد استفزه أستاذه الإنجليزي بكلامه عن شعر التفعيلة في الشعر الإنجليزي وأن اللغة العربية ليس ذلك معهودًا فيها، فرأى أن يدحض هذا العزم بالبرهان العملي[2].

انطلق باكثير إلى رحاب الإبداع وهو مزود بتلك النزعة التجديدية، فضلاً عما فطر عليه من ذوق واستعداد. وقد ساعد على نمو تلك النزعة عاملان إثنان هما: الأول هو البيئة الأدبية العامة، من خلال تأثره بجماعة أبولو وجماعة مدرسة الديوان، والرابطة القلمية، والثاني تأثره بالأدب الإنجليزي، بعد تخرجه في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، حيث أتيح إليه التعمق في ذلك الأدب شعرًا ونثرًا، وقد كان ذلك دافعًا له لترجمة عدد من الأعمال الأدبية وفي مقدمتها مسرحية "روميو وجوليت" التي اختار باكثير أن تكون ترجمتها شعرية، فكان ذلك نقطةَ تحول لا في حياته باكثير فحسب، بل في مسيرة الشعر العربي المعاصر عامة.

أما عن قضية ريادة باكثير للأسلوب الجديد التي شغلت النقّاد والدارسين حول مؤسس "شعر التفعيلة"، فقد كان التنازع في كثير من الأحيان بين الشاعرين العراقيين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، لكن أكثر الدارسين أشاروا إلى أن باكثير كان أحد أبرز الشعراء المجددين

---

[1] باكثير، علي أحمد، **قصائد غير منشورة** (القاهرة: دار القاهرة، 1967م)، ص2.

[2] نوفل، "مصر في شعر ووجدان علي أحمد باكثير وفكره"، ص310.

واعتراف الشاعر بدر شاكر السياب نفسه عندما قال: "وإذا تحرينا الواقع وجدنا الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لمسرحية روميو وجوليت"[1]. أما الشاعرة نازك الملائكة، فكان لها رأي قد يتطابق مع رأي السياب عندما قالت: "علي أحمد باكثير من جماعة أبولو، وقد اهتدى إلى الشعر الحر"، إلا أنها كانت منحازة لريادتها حيث قالت: "من دون أن يعرف ذلك"[2]. وهذا الكلام غير دقيق؛ لأنها كانت تحيل مسألة الريادة إلى نفسها، فالشاعر باكثير كان على وعي تجديدي عندما كتب في الشعر الجديد.

إن كل الحركات التجديدية في بداياتها تكون مرتبكة نوعًا ما ومن الواضح جدا أن هناك ارتباكًا في بداية ظهور الشعر الجديد،ذلك أنه واجه صعوبات جمة منها الوقوف على نظرية شعبية، تمكنه من الصمود تجاه العقبات التي صادفته، خاصة أنه تعرض لمواقف فردية بين مناصر ومناهض. وحتى الشاعرة نازك الملائكة وقعت في أخطاء جسيمة في بداية مشروعها التجديدي عندما أطلقت تسمية "الشعر الحُر"، التي جعلت الكثير من النقاد والدارسين يعزفون عن دراسة هذا النوع من الشعر لكونها تسمية خاطئة تحيل إلى حريه هذا النوع وتقريبه من النثر من دون الرجوع إلى تفعيلاته وموسيقاه التي لم تبتعد كثيراً عن الوزن الخليلي.

وإن بعض الذين يتحدثون عن ريادة الشعر الجديد، أو التفعيلي، يؤكدون أن الذي يسلم له بالريادة لا بد أن تتوفر فيه شروط: منها أن يكون على وعي بما يقوم به من تجديد، وأن يبشر بدعوته، وأن يستمر على هذه الدعوة ولا يتنكر لها. وكل ذلك في الحقيقة متوفر في باكثير، فالوعي التجديدي، والتبشير بهذه التجربة، والدفاع عن الأنموذج الشعري الجديد، كل ذلك تدل عليه مقدماته لمسرحياته الشعرية، في طبعتها الأولى والطبعات الموالية، بل تؤكد أنها الأقدر والأصلح في مجال المسرح الشعري تأليفاً وترجمة[3].

---

[1] السياب، بدر شاكر، "مناقشات"، **مجلة الآداب**، بيروت، العدد 6، 1954م، ص69.

[2] الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص346.

[3] المعداوي، أحمد، **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث** (الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، 1993م)، ص93.

هذا وإن قضية التجديد والريادة الشعرية لا تذكر إلا ويكون باكثير أحد الذين اختطوا لهذا الشعر، وقد اختلفت آراء النقاد حول وجه الريادة عند باكثير؛ فمنهم من يرى أن رياته فنية، وعند آخرين ريادة زمنية. وبقدر ما يتداخل الفني بالزمني، ترتفع مكانة باكثير الريادية للشعر الجديد، فقد عاش هذا الشاعر متطلعًا نحو القيم العليا، ولم يكن مهتما بمسألة الريادة والسبق الزمني بقدر اهتمامه بفنية القصيدة، فليس المهم عنده تحديد الأسبقية، على الرغم من أنه كان سعيدًا بتحديد الأسبقية له من قبل السياب الذي يعتز كثيراً برأيه، فيقول: "إن السياب – رحمه الله – كان يذكر لي السبق في كلمات الإهداء التي كان يخطها على كتبه المهداة إليّ"[1]، كما كان يشعر بالفرح الغامر عندما يذكر لنا قول أديب العربية الكبير الأستاذ إسعاف النشاشيبي فيقول: "كان لا يلقاني في القاهرة إلا أبدى لي كبير إعجابه بهذه المسرحية، وحدثني أن هذا الضرب الجديد من الشعر قد مسّ وترًا في قلبه فنظم قصيدة على منواله"[2].

إن قضية الريادة قضية شائكة، وليس من السهل تحديدها؛ لأن جميع الشعراء الرُوّاد كانوا متفقين في آرائهم النقدية وتطلعاتهم نحو التجديد، كما أنهم جميعا قد تأثروا بالشعر الأجنبي شأنهم شأن شاعرنا باكثير، على الرغم من أنه كان من الشعراء المحافظين. فالمسألة ليست مجرد سبق زمني، وإنما هي قضية إبداع وابتكار، إنها مسألة وعي شعري مبكر لم ينبع من فراغ، بل جاء معبراً عن واقع الأمة وتطلعاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، بعد أن امتزج بالثقافات الأخرى، غير منقطع عن تراث الأمة وجذورها الضاربة في أعماق التاريخ، مما يدل على أن الشاعر كان يمتلك نفساً ثقافيا تجديدياً واضحاً في رؤيته لواقع الشعر العربي.

---

[1] باكثير، علي أحمد، **أخناتون ونفرتيتي** (القاهرة: مكتبة مصر، 1981)، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص6.

تنظيرات باكثير النقدية

يمكن أن تعد مقدمة "روميو وجوليت" أقدم وثيقة نقدية تقدم تنظيراً واعيًا للأساس العروضي الإيقاعي للشعر الجديد الذي اتضحت صورته في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، بعد أن أدرك ضرورة التغير الحداثي في الشكل والمضمون الشعري في القصيدة العربية. وبالعودة للأوراق الأولى، ونجد أن الشاعر على أحمد باكثير صاحب وعي حداثي مبكر، كما أنها تنطوي على كثير من المنطلقات والرؤى والأفكار النقدية التي تسهم في الدفاع عن الأنموذج الشعري الجديد، فقد بدأ الشاعر تنظيراته النقدية في محاولة للتعريف بالشعر الجديد شكلاً ومضمونًا، فكان على درجة عالية من الوعي التجديدي إذ يقول: "فالبيت هنا ليس وحدة، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر، دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها"[1]. والشاعر لم يحدد عدد التفعيلات في البيت الواحد، كما فعلت نازك في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" عندما اشترطت عدم التجاوز لتسع تفعيلات داخل البيت الشعري، فلم يلتفت إليها أحد من الشعراء والنقاد.

ويرى باكثير أن "هذا النظم حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد" ، معتبراً هذه التجربة نقطة انقلاباً في تاريخ الشعر العربي كله، "فقد قدّر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميتُه بالشعر الحر أو التفعيلي، وأسميته أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق"[2]. من هنا تبرز قيمة ما قدمه باكثير في هذا المجال وهو يعاين ويفحص نقدياً تجربته الشعرية، برؤية لا تخرج كثيراً عن رؤية زملائه الرُوّاد؛ إذ ظل هاجسه الشعري أن يمارس كتابة الشعر على النمط الجديد.

إن تجربة الشعر الجديد – كما يقول باكثير – انطلقت من القاهرة، "ثم ظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب

---

[1] باكثير، **روميو وجوليت**، ص5.

[2] باكثير، **أخناتون ونفرتيتي**، ص5.

ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة أعوام"[1]. وقد انتهى باكثير إلى أن هذا النوع من الشعر الذي لا تصلح له إلا البحور الصافية التي تعتمد على وحدة التفعيلة، أما البحور التي تختلط فيها التفاعيل فلا تصلح له. وفي ذلك يقول: "وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك... إلخ. أما البحور التي تختلف تفعيلاتها فالخفيف والطويل... إلخ فغير صالحة لهذه الطريقة، فكان أن استعملت البحور الصالحة كلها في ترجمة روميو وجوليت. ثم لاحظت أن أصلح هذه البحو كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر وهو البحر المتدارك فالتزمته بهذه المسرحية"[2].

ومن هذا ندرك أن باكثير كان واعيًا بتجربته الشعرية في أنموذجها الجديد، وهذا ما يتفق عليه الشعراء الرواد في العراق من أن بحر المتدارك هو البحر الأكثر طواعية ومرونة، وقد استعمل باكثير تفعيلة المتدارك بكل صورها. لقد حدد المعداوي في كتابه "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث" عدة عناصر عدّها جوهر ما انجزته القصيدة العربية الحديثة، كما تمثلت في شعر علي أحمد باكثير ومن هذه العناصر: الشطر الشعري، والجملة الشعرية، والجملة الشعرية الطويلة، والقافية المرسلة، والقافية المتتابعة، والقافية المركبة، واختلاف الضروب، و المزج بين البحور، والبحور المركبة، وظاهرة الإبدال[3].

إن هذه العناصر المتوافرة في شعر باكثير تدل دلالة واضحة على الوعي المبكر والناضج عنده منذ عام 1936 عندما أكمل ترجمته لمسرحية "روميو وجوليت"، والتي وصفها "بالمحاولة الجديدة"[4]، مقارنة بترجمته لمشهد من هذه المسرحية في وقت سابق، وكانت فاتحة للمعارك الأدبية والنقدية التي أثيرت حول الشعر الجديد. ويبدو أن الوعي

---

[1] المصدر نفسه، ص5-6.

[2] المصدر نفسه، ص12-13

[3] المعداوي، **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، ص94.

[4] باكثير، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ص8.

التجديدي لبنية الشعر الدرامي عند باكثير قد كان تتويجًا لتجاربه الشعرية بين عامي 1934 و1936، إذ نرى تحولاً واضحًا في النسيج الفني لقصائده خلال هذه الحقبة من إقامته في مصر، ورافق ذلك شيء من التغيير في البناء والصور والتراكيب، وهذا ما وجدناه في قصائده، "بين الهدى والهوى"، و"غرور الفتان وعقابه"، و"الشاعر وسريره"، التي نشرت على صفحات "الرسالة" في الثلاثينيات، إذا ما قارناها بقصائده التي كتبها قبل هجرته إلى مصر[1]. ومن الدارسين من لاحظ في شعره خلال هذه السنوات نزاعًا حادا بين المحافظة والتجديد بالمعنى الفكري والفني، حيث كانت تتجاذبه نزعتان متعارضتان: نزعة محافظة متمسكة بتقاليد الشعر العربي القديم ونزعة متطلعة إلى التجديد، فكان ينشر شعره الوطني والإسلامي في مجلة "الفتح" و"المسلمون" وينشر شعره المتجدد في موضوعاته وألفاظه والشعر الغزلي في مجلتي "أبولو" و"الرسالة". وقد قادته المحاولة الأولى لترجمة بعض أعمال شكسبير إلى الدخول في تجربة التأليف المسرحي الشعري، فكتب مسرحية "أخناتون ونفرتيتي"، عام 1938 التي طبعت عام 1940، وقد كان تأليفهما وفق ما قرره بين يدي ترجمته لمسرحية "روميو وجوليت"، مستخدمًا في تجربته الجديدة تفعيلة المتدارك، في المسرحية، بخلاف ما استخدمه في بداية ترجمته من الجمع بين عدة بحور، وفقًا لما يتطلبه كل موقف، وبعدها انتقل باكثير لتوظيف تجربته في الشعر الغنائي. وقد أحس بنضج التجربة وقوتها[2]، كما أسس له تاريخًا في تطوير القصيدة العربية الجديدة، ثم انتقل إلى القصائد الطويلة في شعر التفعيلة، كما سبق أن بينا.

إن علي أحمد باكثير شاعر إسلامي محافظ اتجه نحو التجديد، وكان على وعي بعناصر الشعر الجديد، بفضل ما توافر لدين من امتزاج بين ثقافته القومية الأصلية وما اكتسبه من ثقافة في الآداب الأجنبية. فهو لم يتخل عن الشعر المحافظ، ولم يبتعد عن

---

[1] عز الدين، **التجديد في الشعر العربي الحديث وبواعثه النفسية والفكرية**، ص113.

[2] قصاب، وليد إبراهيم، "الظّواهر العروضيّة في شعر باكثير"، بحث مقد في **مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية**، ص387.

الشعر الجديد، كما يظن بعض النقاد الذين أساؤوا فهم رأي باكثير الذي وثقه في مجلة "الرسالة" عام 1964، عندما قال: "آسف لأن هذا الشعر الحر قد اتخذه الشعوبيون والمنحرفون عن الخط العربي مطية لهم حتى كاد يصير عنواناً لهم. وكم أتمنى من أعماق قلبي أن يظهر **شاعر حر** يضرب على أوتار النفس العربية، ولكني أتلفت فلا أجده"[1].

إن هذا الحكم مقصود به أولئك الشعراء الذين لا يمتلكون قواعد الكتابة في الشعر الجديد، فإن هذه التسمية الخاطئة (الشعر الحر) الشائعة هي التي جعلت كل من هب ودب يلج هذا النوع الشعر، ويحسب أنه اقرب للنثر ولا يحتاج إلى الوزن الخليلي. وكذلك فإن عدم وجود وعي تجديدي ونقدي لدى الشعراء الذين يكتبون على هذا النمط الجديد مما أشاع الفساد في المحاولات التي جرت باسمه. وهناك أسباب أخرى منها النظرة السلبية إلى الشعر الجديد من قبل الشعراء والنقاد الإسلاميين؛ إذ يعتبر هؤلاء أن الشعر العربي الجديد "بداية إفساد شديد للشعر العربي القديم"[2]، معللين ذلك بأن الكثيرين من ضعفاء المواهب ركبوا موجة التجديد على أساس التسمية بالشعر الحرّ، مما عنى عند كثير منهم انفلاته من أي حدّ وخروجه عن أي قاعدة أو ضابط. ونتيجة لذلك يتفق الجميع يتفق أن التسمية كان لها أثر كبير في رفض هذا الشكل الجديد، وعلى الرغم من الدراسات التي اثبتت أن هذا النوع يمتد بأصالته في تراث الشعر القديم، وأن موسيقاه مستوحاة من الوزن الخليلي، إلا أن بعض الشعراء والنقاد الذين يميلون إلى المحافظة، يشككون في هذا النمط والسبب هو تأثر الشعر الجديد بالشعر الغربي.

أما مسألة تراجع باكثير عن الكتابة **بهذا الأسلوب "لأن تجاربه أثبتت له أن النثر هو اللغة الطبيعة** للمسرح، فانصرف عن كتابة المسرح الشعري وبالتالي انصرف عن كتابة

---

[1] **مجلة الرسالة، العدد 1086، 1964/11/5، نقلاً عن:** حميد، محمد أبو بكر (محقق)، **أحاديث علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة (الرياض: دار المعراج، 1997/1418)، ص113.**

[2] **قصاب، وليد إبراهيم، "الظّواهر العروضيّة في شعر باكثير" (القاهرة: أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية،، ص387.**

الشعر الحرّ، ولكنه ظل يستخدمه في ترجماته لقصائد من اللغة الانجليزية كما مرّ بنا واستخدمه في كتابة مطولته "نكون أو لا نكون"، فإننا نقول بشأنها إنه لم يتراجع عن التجديد، وقلة نتاجه من الشعر الجديد لا تعني عدم قبوله له أو تراجعه عنه. فالشعر الجديد "لم يتحرر بمعادلته الموسيقية الجديدة من مفهوم الوزن والقافية والنظام وإنما تحرر من القيود التقليدية القديمة ومن الجمود الشعري الذي فرض على شعراء العرب نواميسه طول خمسة عشر قرنًا"[1]، فالشعر الجديد ليس بفاقد لشروط الشعر العربي، كما أنه ليس ببعيد عن تراثنا الشعري العميق.

والشعر العربي الجديد ليس بعيدًا عن المحافظة، كما أنه ليس ببعيد عن قواعد الشعر العربي القديم، فهذا الشعر تأثر بالشعر القديم، كما تأثر بامتزاجه بثقافات العالم، فانفتح الباب أمام الشعراء ليحققوا في القصيدة العربية "بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوّشة... بل في صورة جديدة منّسقة تنسيقاً خاصاً من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم وفقاً لنسقها"[2]، إن القصيدة الجديدة ذات نظام، لكن ليس نظاماً صارماً محدد الجوانب، مفروضاً على الشاعر من الخارج، بل هو النظام ينبع من أعماق الشاعر ومن مقتضيات عصره.

خاتمة

يمكن رصد مجموعة من النتائج التي توصل إليها، وتتمثل في النقاط الآتية:

1. إن تجربة الشاعر علي أحمد باكثير الشعرية والريادية تجربة غنية في جميع مراحلها، اتاحت له الثقافة التي اكتسبها أن يتبوأ مركزاً أدبيا مهما في خارطة أدباء الوطن العربي، كما استطاع الانفتاح على اجناس أدبية لا عهد له بها في المرحلة الحضرمية، ومنها الرواية والمسرحية، إذ بلغ فيها شأواً عظيما.

---

[1] أبو حاقة، أحمد، **الالتزام في الشعر العربي** (بيروت: در العلم للملايين، 1979م)، ص377.

[2] إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص64.

2. اجتهد باكثير في تسمية الشعر الجديد، عندما أطلق تسميته "الشعر المنطلق" التي فسرها تفسيراً يليق بمكانة هذا الشعر وأصالته في موسيقاه النابعة من تراثنا الشعري القديم.

3. استطاع باكثير تعريف الشعر الجديد، بوصفه مرتكزاً من مرتكزات نظرية الشعر، وتشكل المفهوم عبر مجموعة من القضايا التي حملها والتي تمثل قاعدة تدعم هذا الشكل وتنضجه، بما جعله يترك بصمات على القصيدة العربية المعاصرة. وهذا يعود للجانب المعرفي الكبير الذي تداخل في تجربته الشعرية، ولا يتأتى ذلك إلا لمن امتلك تعدداً فيالمواهب، وشمولاً في الثقافة وثراء في التجربة.

4. يحتل باكثير مركزاً مهما في خارطة الشعر العربي الجديد ويُعد في نظر النقاد والشعراء والدارسين من أهم مؤسسي هذا النمط الشعري.

5. اشتغل باكثير على التجديد الشعري من خلال الشعر المسرحي، والشعر الغنائي، وشعر التفعيلة الطويلة، كما وظف جميع البحور الصافية في شعره بدلاً عن الوزن والقافية.

6. اتسم الشاعر باكثير بوعي تجديدي ونقدي، وأسهم في الدفاع عن أنموذجه الشعري، بعد أن نشبت معارك نقدية بين مناصر ومناهض لهذه الحركة الجديدة.

7. لم تكن مسألة الريادة تشغل باكثير رغم اعتراف الكثير من الشعراء والنقاد بأسبقيته في ريادة الشعر الجديد، ومنهم السياب، بقدر ما تشغله فنية القصيدة وبنيتها الموسيقية والايقاعية والعروضية.

8. لم يتنكر باكثير للشعر الجديد، ولم يكن مهاجماً له في يوم من الأيام، وإنما وقف في بوجه الشعراء الذين لا يمتلكون الادوات الشعرية، حيث انفتح الباب لكل من هبّ ودب يكتب الشعر على هذه الطريقة، وهذا لا يعني هجوماً على الشعر الجديد أو تنكراً له، بقدر ما هو اهتمام بأصالة الشعر الجديد.

.

المراجع:

References:

Abu Bakr, Abdul Rahim, *al-Shٰir al-×adÈth fÊ al-×ijÉz: 1916-1948* (Riyadh: DÉr al-Mirrêkh, 1980).

Abu Haqah, Ahmad, *al-IltizÉm fÊ al-ShÑir al-ÑArabÊ* (Beirut: DÉr ÑIlm li al-MalÉyÊn, 1979).

Al-JayyusÊ, SalmÉ al-KhaÌrÉÒ, *al-IttijÉhÉt wa al-×arakÉt fÊ al-ShÑir al-ÑArabÊ al-×adÊth* (Beirut: Markaz DirÉsÉt al-WiÍdah al-ÑArabiyyah, 2001).

Al-Mahruq, Mahmud, *al-ShÑir al-×urr fÊ al-ÑIrÉq: MarÍalah wa TaÏawwur* (Mosul: DÉr al-×adbÉÒ, 1991).

Al-Malaikah, Nazik, *DÊwÉn ShaÐÉyÉ wa RamÉd* (Baghdad: DÉr al-Nahdah, 1847).

Al-Malaikah, Nazik, *QaÌÉyÉ al-ShÑir al-MuÑÉÎir* (Beirut: DÉr al-ÑIlm li al-MalÉyÊn, 11th edition, 2000).

Al-MaÑdÉwÊ, AÍmad, *Azmat al-×adÉthah fÊ al-ShÑir al-ÑArabÊ al-×adÊth* (Casablanca: DÉr al-ÓfÉq al-JadÊdah, 1993).

Al-Nuwayhê, MuÍammad, *TaÑÊqÉt ×awla al-ShÑir al-JadÊd* (Cairo: DÉr al-AhrÉm, 1964).

Al-Sayyab, Badr Shakir, "MunÉqashÉt", *Majallat al-Adab*, Beirut, No. 6, 1954.

Al-Sayyab, Badr Shakir, *DÊwÉn AsÉÏÊr* (Baghdad: no publisher, 1974).

BÉkathÊr, ʿAlÊ AÍmad, *AkhnÉtËn wa NifirtÊnÊ* (Cairo: Maktabat MiÎr, 1981).

BÉkathÊr, ʿAlÊ AÍmad, *MuÍÉÌarÉt fÊ Fann al-MasraÍiyyah min KhilÉl TajÉribÊ al-Shahshiyyah* (Cairo: Maktabat MiÎr, 1984).

BÉkathÊr, ʿAlÊ AÍmad, *QaÎÉÒid Ghayru ManshËrah* (Cairo: DÉr al-QÉhirah, 1967).

BÉkathÊr, ʿAlÊ AÍmad, *RumiyË wa JËliyÊt* (Cairo: Maktabat MiÎr, 1946).

×arakÉt, MuÎÏafÉ, *al-ShÑir al-×urr: Ismuhu wa QawÉÑiduhu* (Cairo: DÉr al-ThaqÉfah, 1998).

Ismail, Izzuddin, *al-ShÑir al-ÑArabÊ al-MuÑÉÎir: QaÌÉyÉhu wa ÚawÉhiruhu al-Fanniyyah wa al-MaÑnawiyyah* (Cairo: DÉr al-Kitab al-ArabÊ, 1994).

LuÒluÒah, Abdul Wahid, *ManÉzil al-Qamar: DirÉsat Naqdiyyah* (London: DÉr RiyÉÌ al-RÊs, 1990).

Matlub, Ahmad, *al-Naqd al-AdabÊ al-×adÊth fÊ al-ÑIrÉq* (Cairo: Al-KhÉnjÊ, 1988).

Minu, MuÍammad Muhy al-Din, *AwliyyÉt ShiÑr al-TafÑilah: KhawÉrizmiyyÉt al-MËsÊqÉ al-ShÑiriyyah* (UEA: DÉr al-ShÉriqah, 2009).

Naufal YËsuf, "Misr fÊ ShiÑr wa WujdÉn ʿAlÊ AÍmad BÉkathÊr wa Fikruhu", paper presented in International conference on Al-DhikrÉ al-MiÒawiyyah li MÊlÉd al-AdÊb ʿAlÊ AÍmad BÉkathÊr focused on ÑAlÊ AÍmad BÉkathÊr wa MakÉnatuhu al-Adabiyyah, Cairo: 18-21 JumÉdÉ al-Ókhirah, 1431/2010).

NawurÊ, YËsuf, *al-ShÑir al-×adÊth fÊ al-Maghrib al-ÑArabÊ* (Casablanca: DÉr TËbaqÉl, 2000).

ÑIzz al-Din, YËsuf, *al-TajdÊd fÊ al-ShÑir al-ÑArabÊ al-×adÊth wa BawÉÑithuhu al-Nafsiyyah wa al-Fikriyyah* (Jeddah: DÉr Jiddah, 1996).

Qassab, Walid IbrÉhÊm, "Al-ÚawÉhir al-ÑArudiyyah fÊ ShiÑr BÉkathÊr", paper presented in International conference on Al-DhikrÉ al-MiÒawiyyah li MÊlÉd al-AdÊb ʿAlÊ AÍmad BÉkathÊr focused on ÑAlÊ AÍmad BÉkathÊr wa MakÉnatuhu al-Adabiyyah, Cairo: 18-21 JumÉdÉ al-Ókhirah, 1431/2010).