٣٠-انظر " التجديد في الشعر الحديث " ليوسف عز الدين : ص ١١٦ .
٣١-انظر " علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة " ص ١١٣ .
٣٢-انظر " الشعر العربي الحديث " س . موريه : ص ٢٩٧ .
٣٣-انظر السابق .
٣٤-السابق : ٢٩٦ .
٣٥-النقد الأدبي الحديث في العراق : ص ٧٧ مكتبة الخانجي ، القاهرة : ١٩٨٨م.
٣٦-انظر " التجديد في الشعر الحديث " ص ١٢٩ .
٣٧-الشعر العربي الحديث : ص ٢٩٦ .
٣٨-انظر: فواز حجو، الأسبوع الأدبي، العدد (١١٦٠) تاريخ ٢٠٠٩/٧/٢٥م – ص ٨.
٣٩-انظر ديوان " من وحي ضفاف النيل " المخطوط : ٢٥١/٢ .
٤٠-ديوان " من وحي ضفاف النيل " المخطوط ، الجزء الثالث " الأناشيد " ص ٣٣١ .

موقع الأديب
علي أحمد باكثير
www.bakatheer.com

"إرهاصاتُ الشِّعرِ الحُرِّ عندَ عليّ أحمد باكَثير : دراسةٌ فنية"

د . سليمان علي عبد الحق
كلية الآداب. جامعة الإسكندرية

في بدايات العقد الثاني من القرن العشرين ، ظهرت محاولات فنية تدعو، على استحياء ، للخروج على قيود الوزن والقافية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته في العصر الجاهلي ، والتي اتكأت بشكل رئيس على وحدة البحر الشعري، والقافية الموحدة .

واحتجت هذه الأصوات بأن التزام الشعر بقيدي الوزن الواحد والقافية الموحدة ، قد أعاق حركته ، وكبله عن اللحاق بركب النثر في تناول قضايا العصر ، والتعبير عن هموم الشاعر العربي المعاصر ؛ الذاتية ، والاجتماعية ، وعن قضاياه الفكرية والثقافية ، وقد أشار إلى هذا صاحب كتاب ثورة الأدب في قوله : (وما أظن أحدا يرتاب في صحة الملاحظات على الشعر العصري ، وعلى وقوفه في قوافيه وأوزانه ، وفي صوره ومعانيه ، عن مجاراة أنغام العصر وموسيقاه)[1] .

وبمرور الوقت ، تخلص كثير من أصحاب هذه الدعوات من خجلهم ، وعلت أصواتهم ، وهاجموا القافية الموحدة ، بل دعوا إلى تحطيمها ، ويتضح هذا من قول الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة : (إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ، ليست سوى قيد من حديد ، نربط به قرائح شعرائنا ،وقد حان تحطيمه من زمان)[2].

وضاق بعضهم ذرعا بهذه القواعد الموسيقية الخليلية ، وعدوا الشعر كالكائنات الحية ؛ ينبغي له أن يتطور ، مسايرا طبيعة النشوء والارتقاء ؛ التي

عول عليها دارون في تفسيره للتطور البيولوجي للكائن الحي ، ويظهر هذا في قول الزهاوي : (ولا أرى للشعر قواعد ، بل هو فوق القواعد ، حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال ، وهو أشبه بالأحياء في اتباعه سنة النشوء والارتقاء)[٣].

ودعا آخرون إلى التحرر الفني من أسر الأوزان العتيقة ، التي جثمت على صدر الشعر العربي طويلا ، فمنعته من الوقوف على قدميه ، ويتبين هذا من قول نازك الملائكة ، في أول عهدها بهذا اللون الفني الجديد : (وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي ، لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره ، طيلة القرون المنصرمة الماضية ، فنحن ،عموما، ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام . ما زلنا نلهث في قصائدنا ، ونجر عواطفنا بسلاسل الأوزان القديمة)[٤] .

وقد هاجمت القافية الموحدة في قولها : (إن هذه القافية تضفي على القصيدة لونا رتيبا ، فضلا عما تثيره في النفس من شعور بتكلف الشاعر ، وتصيده للقافية)[٥] .

ولم تمض سنوات قليلة ، حتى شكل هذا اللون ؛ أعني الشعر الحر أو شعر التفعيلة ، مدرسة شعرية جديدة ، نجحت في تطوير الشعر العربي ، خاصة في شكله الموسيقي القائم على وحدة البحر الشعري ، ووحدة القافية . وقد مس هذا التطوير الشكل في المقام الأول ، ثم تجاوزه ، وامتد إلى المضمون؛ لغة وصورا وموسيقى داخلية واسلوبا ، وعبر عن قضايا الشاعر المعاصر بكافة ألوانها واتجاهاتها .

ومما لا شك فيه أن حركة الشعر الحر في العصر الحديث كانت نقلة فنية وحضارية جديرة بالدراسة والتأمل ، حيث إنها انتقلت بالشعر العربي من مجالاته الضيقة ، وأغراضه ومعانيه التقليدية ، إلى آفاق أكثر رحابة ومرونة ، استوعبت كثيرا من تجارب الشاعر الحديث ، وثقافاته المتنوعة التي نهلت من منابع عدة ؛ تراثية ، وفلسفية ، ويونانية ، وفرعونية ، وغربية .

ومن الجدير بالذكر ، أنه كانت هناك عوامل متنوعة ؛ اجتماعية ،

وسياسية ، وفكرية ، واقتصادية ، أسهمت في بزوغ شمس هذا اللون من الشعر:

* الحقبة الزمنية/ عمر القصيدة (١٩٤٥ ـــ ١٩٩٠) :

دخلت البشرية بعد الحرب العالمية الثانية عهدا جديدا ؛ إذ أنهى استخدام السلاح النووي لأول مرة في تاريخ البشر (في هيروشيما وناجازاكي اليابانيتين) حقبة زمنية كبري ، انهارت معها الإمبراطوريات القديمة ، وحلت محلها الولايات المتحدة الأمريكية ؛ التي سيطرت علي مسرح الأحداث في العالم ؛ بفضل ما توفر لها من إمكانيات أسطورية في مجالات العلوم والمال والتكنولوجيا ، والإعلام وصناعة السينما في هوليوود،ولهذا انتشرت ثقافتها وسادت الكثير من أنماط حياتها في الكثير من بقاع العالم ؛ وخاصة في أوساط الشباب ، وهذا ما عرف بظاهرة العولمة.

مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥م) إذن ، كانت قد ولادة قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة الواحدة) ، التي عبرت عن جو الحرية النسبي الذي ساد العالم بعد انهيار النازية في ألمانيا .

وقد كانت قصيدة الشعر الحر مسرحا حيويا لتوتر الصراع بين معسكري الاشتراكية والرأسمالية، وانقسم الشعراء العرب ، تبعا لذلك ، ما بين مناصر لهذا المعسكر أو لذاك، مما يؤكد على ذلك الانفصام الحضاري والثقافي والعقائدي (والأيديولوجي) الحاد الذي ضرب العالم العربي من المحيط إلى الخليج.

وخلافا للقصيدة القديمة ، فإن قصيدة الشعر الحر قد تمتعت بحظ وافر من حرية التصرف بالشكل ؛ كاستخدام تفعيلات قريبة صوتيا من بعضها أحيانا بدل التقيد الصارم بتفعيلة واحدة بعينها. ثم الحرية في طول وقصر الأبيات والمقاطع، وإدخال الكثير من الرموز والأساطير ومصطلحات العصر والمفردات الأجنبية ؛ نظرا لسعة ثقافة شعرائها ، ومعرفة الكثير منهم لغات أجنبية سواء بالدراسة ، أو بالعيش في أوساط وبلدان غير عربية (أوروبا وأمريكا مثلا).

ومن أبرز عوامل نشأة هذا اللون أيضا ، نشاط حركة ترجمة الأشعار الأخرى إلى اللغة العربية ، حيث أفاد منها الشعراء الشباب ، ليجدوا أنفسهم قريبين جدا من شعراء الأمم الأخرى ، ولاسيما شعراء النصف الأول من القرن الماضي ؛ حيث ترك بعضهم بصمات قوية علي شعر هؤلاء الشباب؛ و خاصة الشاعر الأسباني (جارثيا لوركا) ، والشاعر الإنكليزي (توماس إليوت) ، والشاعر الشيلي (بابلو نيرودا) ، ثم الشاعر التركي (ناظم حكمت) .هذا بالإضافة إلى بعض شعراء فرنسا الرمزيين والسورياليين ، مثل (رامبو) ، و(بول فاليري) ، و(أراغون) ، ثم (بودلير).

وقد شكل هذا العصر بمتغيراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، مناخا جديدا أتاح قدرا أكبر من الحرية لشعراء قصيدة التفعيلة الواحدة ، فتحررت جزئيا من سيطرة العقل الواعي ، ومن رقابة الفكر وضوابط المجتمع ، وأنظمة الحكم الصارمة.

وفي خضم هذه الظروف ، كان الشاعر العربي منقسما علي نفسه ، ويعاني من صراع حادبين مذهبين فنيين : يرتكز أولهما علي عالم شعر بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي ، بينا أمّ الآخر قبلة الشعر الغربي ، ولفحته رياح التغيير العاتية ، فثار على البحر الخليلي ، ودعا إلى ضرورة تعديله بحيث يتوافق مع الظروف الجديدة ، ويستوعب ثقافة العصر وظواهره الاجتماعية والثقافية والسياسية .

وقد جاءت قصيدة الشعر الحر ، في أغلبها ، مزيجا مخففا ومقبولا من الواقعية والرمزية ، كما لم تبتعد هذه القصيدة عن السياسة وأجوائها الصاخبة أبد، بدعوى الدفاع عن قضايا إنسانية أو وطنية وقومية ؛ مثل قضية فلسطين التي احتلت مركزا متميزا في شعر أغلب شعراء هذه الحقبة ، وكان الشاعر الفلسطيني (محمود درويش) فارسها العظيم.

وإذا ما حاولنا البحث عن الإرهاصات الأولى لهذا الاتجاه الفني الجديد ، ورواده الذين فتقوا المجال أمام غيرهم للإنشاء فيه ، وأفسحوا الطريق أمام

الشعراء للتنفيس بحرية أكثر عن رؤاهم ، فإن ذلك يحتاج إلى وقفة متأنية .

ويطالعنا في هذا المقام قول أحد الباحثين المحدثين: (لقد جاءت خمسينيات هذا القرن بالشكل الجديد للقصيدة العربية ، وكانت إرهاصاتها قد بدأت في الأربعينيات ، بل لا نكون مبالغين – إذا قلنا – في الثلاثينيات ، من أجل التحرك إلى مرحلة جديدة ، مدعاة للبحث عن أشكال جديدة في التعبير ، لتواكب هذا الجديد من الفكر المرن ... وقد وجدت مدرسة الشعر الحر الكثير من المريدين، وترسخت بصورة رائعة في جميع البلدان بدءا بالملائكة والسياب والبياني في العراق في الأربعينيات ، ثم ما لبثت هذه الدائرة ، أن اتسعت في الخمسينيات فضمت إليهم شعراء مصريين آخرين ، مثل صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازي ، وفي لبنان ظهر علي أحمد سعيد – أدونيس - وخليل حاوي ، ويوسف الخال ،وكذلك فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء الجيوسي في فلسطين ، أما في السودان فقد برز في الأفق نجم كل من محمد الفيتوري ، وصلاح محمد إبراهيم).[٦]

أما عن أولية الكتابة في الشعر الحر ، فإشكالية اختلف حولها النقاد والشعراء أنفسهم ، فقد زعمت نازك الملائكة في مقدمة كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أن (بداية حركة الشعر الحر كانت سنة ١٩٤٧ م في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله)[٧] ، وكذا زعمت أن باكورة الإبداع في هذا اللون الفني كانت قصيدتها (الكوليرا) ، ثم قصيدة (هل كان حبا) لمواطنها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، وكلتاهما نشرتا سنة ١٩٤٧م.

لكنها عدلت عن هذا الرأي بعد ذلك ، واعترفت بأن بدايات الشعر الحر كانت قبل عام ١٩٤٧ في قولها: (في عام ١٩٦٢م ، صدر كتابي هذا ، وفيه حكمت بأن الشعر الحر قد طلع من العراق ، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي ، ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ م ، سوى نظمي لقصيدة " الكوليرا " ، ففوجئت

بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة ، قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢ م ، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين ، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد من مصادرها ، وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال؛ منها اسم على أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبي حديد ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض وسواهم) [٨].

وقد أورد الدكتور أحمد مطلوب في كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق)[٩] نصا من الشعر الحر عنوانه (بعد موتي) ، منشورا في جريدة (العراق) عام ١٩٢١م ، ولم يجرؤ صاحبه على ذكر اسمه ، لكنه وقع عليه برمز مكون من حرفين هما (ب.ن) ، وزعم الدكتور مطلوب أن هذا النص يعد أقدم نصوص الشعر الحر.

وفي تصوري ، أن إثبات أولية الشعر الحر لن تفيدنا كثيرا في دراسة هذا اللون الجديد من الشعر ، بقدر ما ستعيد الحق إلى نصابه ، وتنسب الشيء إلى أصله ؛ فقد كانت أولى محاولات كتابة هذا اللون على يد شاعر القطرين ؛ اليمني المصري علي أحمد باكثير ، الذي ترجم مسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير إلى العربية على شعر التفعيلة ، وكان وقتها طالبا في السنة الثانية بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة (١٩٣٦م) ، وقد جاءت هذه الترجمة ردا على زعم خاطئ من أستاذه الإنجليزي بأن اللغة الإنجليزية هي اللغة الوحيدة التي تتسع للأشكال الجديدة ، وأن وسيلة التعبير بالشعر الحر أو المرسل المنطلق لا توجد في غيرها من اللغات ، ومنها اللغة العربية.

فرد عليه باكثير غاضبا : إن اللغة العربية تتسع لكل أشكال التعبير ، وإنه من الممكن كتابة الشعر المرسل بها . فسخر منه أستاذه ، وركب ناقة الخيلاء والشطط ، فعكف باكثير على المسرحية فترجمها ، وأتمها ، وكانت بحق أولى التجارب الشعرية الناضجة التي مهدت الطريق أمام شعراء مدرسة الشعر الحر بعد ذلك ، يقول باكثير : (ولكن ليس هناك ما يحول دون إيجاده- الشعر الحر- في اللغة العربية ، فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر)[١٠].

وعلى الرغم من انتهائه من ترجمة هذه المسرحية عام ١٩٣٦م ، إلا أنها لم تنشر سوى عام ١٩٤٧م . وقد اعترف الشاعر العراقي بدر شاكر السياب لباكثير بريادة الشعر الحر في قوله: (وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير ،هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر ، في ترجمته لرواية – روميو وجولييت – لشكسبير التي صدرت في كانون الثاني عام ١٩٤٧م ، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات) [١١].

والحقيقة أن باكثير كانت له تجارب أخرى في ترجمة بعض مسرحيات شكسبير قبل ترجمته روميو وجولييت ، فقد كان شديد الإعجاب بشكسبير وفنه ، فترجم فصولا من مسرحيته (الليلة الثانية عشرة) ، ونشر أجزاء منها في مجلة الرسالة (رسالة الزيات) عام ١٩٣٢م، ولكن على طريقة الشعر المقفى المألوف ، لكنه عزف عن هذا ، ورأى أن الشعر المقفى لا يناسب فن المسرحية[١٢] .

وأكد باكثير أنه توصل بعد تفكير عميق ، وجهد جهيد ، إلى أن البحور الموحدة التفعيلة أو الصافية ، هي الأنسب للشعر الحر ؛ كالكامل ،والرجز ،والمتقارب ،والمتدارك ،والرمل ، ويتضح هذا من قوله:(فاكتشفت بعد لأيٍّ أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة ، كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين ، كالسريع والخفيف والبسيط والطويل ، فإنها لا تصلح)[١٣] .

وفي البداية ، ينبغي أن نتعرف على ماهية الشعر الحر وأنماطه ، وأهم الفروق بينه وبين الشعر المرسل أو المنطلق ؛ يقول أحد أساتذة النقد الأدبي موضحا الفرق بين هذين اللونين الشعريين : (الشائع بين نقادنا المعاصرين، أن أهم خصائص الشعر المرسل هي الإبقاء على الوزن ، مع التنويع في القوافي ، وأهم خصائص الشعر الحر ، هي عدم التزام الوزن التقليدي ، والاعتماد على وحدة التفعيلة ، بدلا من وحدة البيت ، مع التزام القافية أحيانا)[١٤] .

ومما يجدر بالذكر ،أن الشعر الحر قام على إهمال قاعدة البحر الواحد والقافية الموحدة ، وإلغاء فكرة البيت المكون من شطرين متساويين ، فأصبحت القصيدة عندهم تتألف من سطور تطول وتقصر ف الطول حسب الحالة النفسية للشاعر ، ولم يعد الشاعر بحاجة للحشو لإكمال وزن البيت.

وقد اتخذ الشعر الحر عدة مسميات في بداية ظهوره ؛ مثل : الشعر المرسل ، والنظم المرسل المنطلق ، والشعر الجديد ، وشعر التفعيلة ، وقد سماه بعض الباحثين بالغصن ، استلهاما من فن الموشحات الأندلسية الذي كانت له إرهاصات مشرقية[١٥] .

أما أنماط الشعر الحر ، فمتنوعة ، وقد حصرها (س . موريه) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث في خمسة أنماط من النظم ، أطلق عليها جميعا مصطلح (الشعر الحر) فيما بين عامي ١٩٢٦ م – ١٩٤٦م ، وتتلخص فيما يأتي :

١- النمط الأول :استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة ، ونادرا ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين . ووحدة التفعيلة فيه هي الجملة ، التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد ، أو قد يضاعف هذا العدد ، وقد اتبع هذه الطريقة كل من أبي شادي ، ومحمد فريد أبي حديد.

٢- النمط الثاني : وهو استخدام البحر تاما و مجزوءا ، دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة، مع استعمال البيت ذي الشطرين ، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي .

٣- النمط الثالث : وهو النمط الذي تختفي فيه القافية وتنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظار في استخدام البحور ، وقد اتبع هذه الطريقة مصطفى عبد اللطيف السحرتي.

٤- النمط الرابع : وهو النمط الذي يختفي فيه القافية أيضاً من القصيدة وتختلط فيه التفعيلات من عدة بحور ، وهو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر

الأمريكي ، وقد استخدمه محمد منير رمزي.

٥- النمط الخامس : ويقوم على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك ، وقد استخدم هذه الطريقة كل من علي أحمد باكثير وغنام والخشن.

وهذا النمط الأخير من أنماط الشعر الحر التي ذكرها موريه هو فقط الذي ينطبق عليه مسمى الشعر الحر بمفهومه بعد الخمسينيات ، والذي نشأت أولياته على يد باكثير – كما ذكر موريه – ومن ثم نسبت ريادته الفعلية لنازك الملائكة ومن عاصرها ولحق بها من شعراء جيلها ؛ كالسياب وصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، ومحمود درويش وغيرهم.

وإذا ما حاولنا أن نتتبع إرهاصات الشعر الحر عند باكثير ، فمن الواجب علينا أن نمهد لذلك بالإشارة إلى أن ثقافة الشاعر الأولى كانت تقليدية خالصة ؛ حيث بدأ خطوات تعليمه الأولى في الكتاتيب على يد أساتذة تعمقوا في دراسات اللغة العربية وفروعها ، ثم انتقل بعدها إلى المعهد الديني ، ثم إلى مدرسة النهضة ، التي تلقى فيها علوم الأدب واللغة والفقه والفلسفة والمنطق والبلاغة وغيرها من العلوم العربية والإسلامية التي كونت شخصيته الأدبية.

هذا بالإضافة إلى هذا الري الحضاري الذي اكتسبه الشاعر من معارف عصره المتنوعة ، فكما كان معجبا بالمتنبي وابن المعتز ، كان معجبا أيضا بشوقي وبمسرحياته وقصائده المتنوعة ، خاصة قصيدة (نهج البردة) التي نظم على غرارها قصيدته (نظام البردة) أو (ذكرى محمد صلى الله عليه وسلم)، وبلغ عدد أبياتها ٢٥٦ بيتا ، حاكى فيها شوقيا في أفكاره ومعانيه ، وضمنها روح العصر ومشاكل المجتمع الإسلامي.

وعندما قدم أبوكثير – كما سماه المازني– إلى مصر في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين– قادما من حضرموت – تفتحت أمامه آفاق جديدة للشعر ، خاصة بعد أن التحق بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، فأتاح له ذلك الاطلاع على الآداب الأوربية ، وانضم إلى المتأثرين بالثقافة

الإنجليزية من شعراء عصره ، خاصة هؤلاء الشعراء الرومانسيين ؛ كالعقاد والمازني وغيرهما .

هبط أبوكثير إلى مصر ، وكانت دعوات التجديد على أشدها ؛ فهناك كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة (١٩٢٢) ، وهناك كتاب (الديوان) للعقاد والمازني (١٩٢٣) ، وهناك العديد من المقالات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات لكبار النقاد ، كالدكتور طه حسين ،وأحمد حسن الزيات، وعبد الرحمن شكري ،والمازني وغيرهم ، وقد أحدثت هذه الآراء هزة عنيفة ،وانقلاباً شديداً في مفهوم الشعر ، بصفة عامة عنده ،كما أحدثت بلبلة في فكره ؛ لهذا نسج شعرا آنذاك على كلا المذهبين:

– القديم التقليدي ، وكان ينشره في مجلة الفتح لمحب الدين الخطيب ، ومجلة الشبان المسلمين .

– والشعر الجديد في موضوعه ومعانيه ؛ الذي تبدو عليه طوابع الذاتية ، وكان ينشره في مجلتي (الرسالة) للزيات ، و(أبولو) لأبي شادي من مثل قصيدته : (الشاعر وسريره)،وقصيدته : (بين الهدى والهوى) ، وقصيدته : (وحي سمراء) ، وقصيدته : (وحي الشاطئ) ، وغيرها.

ومما لاشك فيه ، أن هذه الفترة من أخصب فترات النهضة الأدبية ، سواء من حيث الإبداع محاولات التجديد ، أو من حيث التنوع الثقافي والنقدي الذي اتسم بالتحرر والانطلاق ، حيث نادي الشعراء المجددون بإطلاق النفس على سجيتها ، وثاروا على العروض الخليلي ، ودعوا إلى التحرر من أسر القافية الموحدة ، وطالبوا بأن يقول الشاعر ما شاء ، على أي شكل ترتضيه قريحته ، وفي أي قالب ؛ المهم هو الوحدة المعنوية والعضوية ، والصدق الفني ، والخيال المحلق.

وكان لهذه الدعوات ، وغيرها ، أثر واضح في اتجاه أبي كثير إلى إبداع شعر التفعيلة ؛ الذي يعد طورا جديدا من أطوار القصيدة العربية ، يعدل فيها دون أن يهدمها ، ومن هنا شرع باكثير يوازن بين شعره التقليدي ، الذي قاله

قبل قدومه مصرا ، وبين المقاييس الفنية الجديدة التي زخر بها الشعر الحديث ، ولذا بدأت تتشكل لديه رؤية جديدة لمفهوم الشعر.

واتكأت هذه الرؤية الجديدة على التجديد في المعاني والموضوعات ، فلم نعد نتبين في شعره ذلك الخطاب التقليدي القديم ، وإنما مال شعره إلى التعبير عن هموم العصر ، واكتسبت لغته دلالات جديدة ، كما تميزت قصائده بالتماسك والوحدة العضوية ، ويتضح هذا من قوله في مسرحيته(إخناتون ونفرتيتي)[١٦]:

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبّل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني
أسارقها الطرف حينا فحينا فألمح في
شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها
اغتباط الطفل تملأ من ثدي أمه !
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل ،
ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل
إلى جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغرارة .

ويذهب أبوكثير ، مغتبطا ، إلى أن هذه المسرحية – إخناتون ونفرتيتي – تعد نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله ؛ باعتبارها التجربة الأم فيما عرف بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، ويتضح هذا من قوله في مقدمة المسرحية:(فأقدمها اليوم للقراء العرب كما خرجت للناس في طبعتها الأولى سنة ١٩٤٠ ، أقدمها منتشيا مما أجد في سطورها من أنفاس شبابي الأول ، ومغتبطا لما أصابت من حظ عظيم ؛ إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله ، فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي وأسميته أنا قديما الشعر المرسل أو المنطلق)[١٧].

ويؤكد أن هذه التجربة قد بدأت في مصر ، ثم انطلقت لتؤثر في شعراء كثر بعد إنشائها بحوالي عشر سنوات ، كالشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وبدر

شاكر السياب ، (تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة ، ثم ظهر صداها أول ما ظهر بالعراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، بعد انطلاقها بعشرة أعوام)[١٨] .

وقد اختار باكثير بحر المتدارك وزنا لهذه المسرحية ؛ وهو من الأبحر الصافية التي تقوم على تفعيلة واحدة خماسية متكررة أربع مرات في كل شطرة، وهي (فاعلن) ، لكنه لم يستخدم نظام الشطر ، بل استخدم السطر الذي يطول ويقصر بحسب انفعال الشاعر وعاطفته.

و قد عد هذا البحر من أنسب البحور ، وأكثرها مرونة وطواعية لشعر التفعيلة ، يقول : (ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك ، فالتزمته في هذه المسرحية)[١٩] .

ويلاحظ أن البيت – أو السطر الشعري – في هذه المسرحية يتألف غالبا من ست تفعيلات ، وقد تزيد أو تنقص عن هذه العدد في القليل النادر ، ويلاحظ أيضا أن البناء الفني لقصيدة الشعر الحر يختلف، شكلا ومضمونا ،عن ذلك البناء الفني للقصيدة التقليدية ؛ فالقصيدة لا تعتمد على وحدة البيت ، وإنما وحدة الجملة التامة المعنى ، التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر ، دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها ، وهذا ما دعا باكثير إلى نعت هذا النوع من الشعر بالمنطلق.

أما نعته بالمرسل ، فيعني في رأيه أنه مرسل من القافية ، أي متحرر منها ، على الرغم من أنه لم يتحرر من سلطان القافية تحررا مطلقا في هذه المسرحية سوى في الفصل الثاني ؛ لأن وحدة القافية – في رأيه – قد تساعد الشاعر على عرض أفكاره ومشاعره ، بحيث تسمح للتتبع في انسيابية رائعة ، ويتضح هذا في قوله :

إنها يا بني استراحت من أعباء الحياة ،
واستقرت بدار الخلد يمتعها بالنعيم الإله ،

إن تحزن لها فما عند الرب خير وأبقى
أو تحزن لنفسك فارفق بنفسك رفقا
لا تجمع عليها مصاب النفس وموت الحبيب
فالعاقل من يتلقى خطوب الحياة بصدر رحيب
أماه؟ لقد حاولت العزاء ولكن كيف العزاء ؟
إنها كانت سلوتي في هذه الحياة حياة الشقاء ،
فعلام بقائي بعدها ؟ لا رغبة لي في البقاء ،
تذكرين الإله وما شأني والإله ؟
أو لم يلف مخلوقة غير تادو لتلقاه ؟
لا أحسبها آثرت لقياه على لقياي
كلا ! إن هذا محال ، فقد كانت لا تحب سواي !

فأبو كثير لم يتحرر من القافية في الأبيات – أو الأسطر – السابقة ، بقدر ما نوّع فيها تنويعا يدفع الرتابة التي قد تحدث من تكرارها ؛ فقد جعل لكل سطرين قافية واحدة ،كما في قوله في البيتين الأول والثاني (الحياة – الإله)، وقوله في البيتين التاليين (أبقى – رفقا) ، ثم فيما تلاهما (الحبيب – رحيب)، وهكذا ...

وفي محاولة لأن يحيا نبض عصره في تجربته الشعرية ، اتجه في صوره الشعرية إلى إلغاء ما يمكن أن يسمى بالمعجم الشعري ؛ ذلك الذي كان يتحرى جزالة الألفاظ ورصانتها في القصيدة العربية التقليدية والرومانسية ، وهنا حطم الشاعر الجديد ما كان يردده بعض النقاد المحافظين من أن هناك ألفاظا شعرية ، وألفاظا غير شعرية ؛ حيث أصبحت كل لفظة قادرة على أن تفي بالمعنى المراد ، طالما أن الشاعر أحسن توظيفها واستعمالها في مكانها الصحيح.

وخلال ما سبق ، يتضح لنا أن الشعر الحر شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية ، ويلتزم بها ،ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل ،

والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان ؛ فالوزن العروضي موجود ، والتفعيلة موزعة توزيعا جديدا ليس إلا ، فإذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين ، وليكن " الرمل " مثلا ، استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر وتفعيلاته من مطلعها إلى منتهاها ، وليس له من الحرية سوى عدم التقيد بنظام البيت التقليدي والقافية الموحدة ، وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية ، كما رأينا في المثال السابق.

وقد ألحَّ أبوكثير كثيرا في التأكيد على أصالته وريادته للشعر الحر ، ورأى أن منحاه في كتابة هذا اللون الفني يختلف عن منحي كثير من الشعراء المحدثين ، كجميل صدقي الزهاوي ، ومحمد فريد أبي حديد ، وغيرهما ، حيث إنهم بنوا كثيرا من أشعارهم على الشعر المرسل من القافية ، وانحصر تجديدهم في التحرر من القافية وحسب ، وما عدا هذا فإن نظمهم سار على النهج القديم ، حتى إن لم يلتزموا بوحدة البيت من المعنوية والإعرابية ، لكنهم التزموا بوحدته الموسيقية؛ إذا كان لكل بيت أو سطر وحدته النغمية التي يستقل بها عن بقية الأبيات ، يقول بوكثير : (وهذه الطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين ، كالزهاوي وأبي حديد ، وغيرهما مما أسموه الشعر المرسل ؛ فالنظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. وإذا اتفق أحيانا أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب، فإنه على أي حال ،يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي ؛ أي أن النغم لا يطرد في بيتين بل ينقطع عند نهاية البيت الأول ، ويبتدئ من جديد في أول البيت التالي ، وهكذا دواليك . وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة ، التي لم أعلم أحدا سبقني إليها ، هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي)[٢٠] .

ومهما يكن من أمر ، فإن بعض ذوي الأصالة الفنية من شعراء مدرسة الشعر الحر المعاصرة ، قد مزجوا في أشعارهم بين الشعر الحر ، والشعر

المرسل – على حد قول أستاذنا الدكتور عثمان موافي[٢١] – وأصبح هذا المزج سمة غالبة على أشعارهم ، مثل نازك الملائكة ، والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي .

ومما يصور هذا قصيدة نازك الملائكة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)، التي تقول فيها[٢٢]:

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلا
قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت في الدياجي شفتاه
قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارا وحياة
وغدا يعصرك الشوق إليا
وتناديني فتعيى
تضغط الذكرى على صدرك عبئا
من جنون ثم لا تلمس شيئا
أي شيء حلم لفظ رقيق
أي شيء ويناديك الطريق
ويراك الليل في الدرب وحيدا تسأل الأمس البعيدا
فتفيق
أن يعودا

فالقصيدة ، كما نلاحظ ، قائمة على السطر لا الشطر ، وقد اعتمدت في موسيقاها على بحر الرمل ، وهو من الأبحر الموحدة التفعيلة ، حيث يقوم على تفعيلة سباعية هي (فاعلاتن) ، وقد أعادت الشاعرة توزيعها بشكل جديد ،

بحيث تستوعب تجربتها الوجدانية ، فتارة تتكرر أربع مرات كما في السطرين الأول والثاني مثلا ، وتارة تتكرر ثلاثا كما في السطرين الثالث والرابع ، وتارة ثالثة تأتي مفردة كما في السطرين الأخيرين .

ويلاحظ كذلك أن الشاعرة لم تتحرر تماما من القافية الموحدة ، بل جاءت بعض قوافيها مسجوعة مثل (الأصم – المدلهم) ، ومثل (ظلا – اضمحلا) ، ومثل (عبئا – شيئا) ، وغيرها ، مما يؤكد أن التنويع في القوافي يعد من أخص خصائص الشعر المرسل ، كما أن التنويع في الكم الصوتي للإيقاع يعد خصيصة من خصائص الشعر الحر.

ومن هنا ، فإن الشعر الحر يعد أسلوبا جديدا أعاد توزيع وترتيب تفاعيل الخليل ، وهو شعر ذو شطر واحد لا شطرين ، وليس له طول ثابت ، (وإنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه)[٢٣] .

وفي ترجمته (روميو وجولييت) ، اعتمد باكثير على هذا اللون الجديد ، وبدت جمله متماسكة ، يأخذ بعضها بتلابيب بعض ، وتكمل الجملة سابقتها ، ويتضح هذا من قوله[٢٤] :

أواه إن استيقظت وحولي هذي المرائي التي
تقشعر لها الأبدان ، أليس يجن جنوني
فألعب بالمتناثر من أوصال جدودي.
وأقصد نحو الممزق تيبالت أنسله من أكفانه
ثم أعمد في هذه السورة العظمى
لفقار نسيب كبير فأحملها كالهراوة
أحطم رأسي بها وأطير دماغي شعاعا !
ويكأني أرى شبحا لنسيبي تيبالت
ينشد روميو الذي شكه بذباب حسامه
قف يا تيبالت مكانك ! هأنا يا روميو جئتك !

أنا شاربة هذا من أجلك !

فالوحدة هنا ليست وحدة الوزن والقافية ، ولكنها وحدة المعنى والجملة التامة ، كما أن النغم الموسيقي لا ينتهي بانتهاء السطر ، بل يطرد ليستغرق السطرين والثلاثة ، وقد اعتمد الشاعر على وسائل شتى لتحقيق هذا الترابط المعنوي والسردي الرائع بين الأسطر ؛ فاستخدم الاسم الموصول (التي) في نهاية السطر الأول ، وجاءت جملة الصلة (تقشعر لها الأبدان) في السطر الثاني ، كما استخدم كثيرا من حروف العطف ، مثل (الفاء) ،التي تفيد التعقيب والترتيب ،في أول السطر الثالث ، و(الواو) في أول السطر الرابع ، و(ثم) في أول السطر الخامس ، وهكذا .

وتطالعنا أشعار عدة لباكثير ، غير مسرحياته الشعرية ، تنهج هذا النهج الجديد ، الذي يعتمد على التنويع في القوافي ، واستخدام الموسيقى بحرفية جديدة تخضع في تشكيلها للحالة النفسية أو الموقف الانفعالي ، (بحيث أصبحت القصيدة الجديدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة ، وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة ، وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ، ولها دلالتها الشعورية الخاصة ، التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء ، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة)[٢٥] ، ويتضح هذا بجلاء في قصيدته التي يقول فيها[٢٦] :

في غرفة واجمة قفرة
ليست لها بارقة للمنى
هادئة لا عن طمأنينة
ساكنة مثل سكون الفنا
النور في أرجائها حائر
يصيح من يأس : أقبري هنا ؟!
ولا جواب غير همس بها

ويبك يا ابن الشمس أين السنا ؟
لا ذنب للنور ولا غيره
في غرفة خالية من (أنا)
يا ليت لليأس سبيلا إلى
قلبي فأحيا بفؤاد خلي
وا عجبا مني أأستنجد اليأس
كأني لم يمت مأملي
ما أنا فيه اليأس لو لم أكن
عن راحة اليائس في معزل
مصيبتي هذا الشعور الذي
يربط ماضي بمستقبلي
وما الذي أنساني اسمي فلا
أذكر ما اسمي خالد أم علي!

فهذه تجربة تأملية ، بدا فيها الشاعر فيلسوفا متحيرا ، يبحث عن نفسه في خضم هذا التيه الدنيوي ، الذي تجسم أمامه في هذه الغرفة الصامتة المقفرة التي لا حياة فيها ، ولا منى ، ولا طمأنينة ، لكنها هادئة وساكنة سكون الفناء .

فكل شيء يوحي بصورة الموت ، الذي يمتد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، صورة فنية مليئة باليأس والقتامة التي تبدو في هذا النور الحائر في أرجاء الغرفة ، وهذه الاستغاثة التي تتوسل إلى اليأس أن يخرجها من ظلمات الجهل والنسيان .

فالغرفة القفرة الساكنة ما هي إلا الدنيا الضيقة ، وما هذا اليائس البائس سوى الإنسان الذي لا حول له ولا قوة ، فهو الذي استبد به اليأس والنسيان ، فلم يعد يذكر أقرب مفردات المعجم إلى ذاكرته ؛ وهي اسمه ، وهذا يعبر ،بلا شك ،عن مأساة الإنسان بعامة ، ومأساة الشاعر العربي المعاصر بخاصة .

ويلاحظ أنه لا يمكن اختزال أو حذف أي سطر من القصيدة ؛ إذ قد يسيء

ذلك إلي مجمل معمار بنائها شكلا وفنا، بل وربما يهدم شموخ هذا البناء ، أو يشوه جمال توازنه الهندسي فيفقد القارئ القدرة علي التذوق الجمالي والانسجام مع سحر الإبداع ،وهذا يؤكد معنى التلاحم الشديد بين الجمل والمعاني في هذا النوع من الشعر.

كما يلاحظ هنا أن باكثير قد استخدم مفردات صورته الشعرية كإشارات انفعالية ، تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة ، وتلخص موقف الإنسان في كل زمان ومكان ، فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف ، وتلك التجارب .

وهنا يتمثل جوهر الشعر الحر ومغزاه الحقيقي ؛ فهو يهدف إلى التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذبة.

فالقصيدة الشعرية إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها ، ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف ، والمشاعر ، والأخيلة ، والتراكيب اللغوية فحسب ، وإنما هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية ، تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة ــ كما أن موضوعاته هي موضوعات الحياة عامة ، تلك الموضوعات التي تعبر عن لقطات عادية ، تتطور بالحتمية الطبيعية ، لتصبح كائنا عضويا ، يقوم بوظيفة حيوية في المجتمع .

ومن أهم تلك الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من الزيف والضلال، ومواطن التخلف والجوع والمرض ، مما يدفع الناس على فعل التغيير إلى الأفضل ، خاصة المجتمع العربي إبان هذه الحقبة التاريخية.

وفي ظني ، أن كتابة باكثير لشعر التفعيلة على هذه الصورة ،قد سبقته مرحلة تطورية جوهرية ؛ وهي كتابة الشعر على نظام الموشح أو المزدوج أو المسمط أو المخمس[٢٧] ، وقد تمثل هذا في كتابته قصائد على نظام الشعر المزدوج ، نلمح فيها التنويع الموسيقي ، والتجديد الإيقاعي ؛ ومن أمثلة هذه القصائد قصيدة (كلنا عرب) ، التي نشرها في مجلة الفتح العدد (٤٣٣) ، عند سماعه إلغاء تأشيرة الدخول ، وقيود الجوازات بين المملكة العربية السعودية

ومملكة العراق.

والقصيدة تبلغ ستة وأربعين بيتاً ، بناها على نظام المزدوج ، وجاء وزنها على مخلع بحر المتدارك ، ذلك البحر الذي كان مفضلا لديه في كتابة هذا الشعر الحر بعد ذلك ، و يقول في هذه القصيدة [٢٨]:

فأجاب ـ الدم	ثائراً ـ محنقا
مغضباً يكظم	نفساً ـ محرقا
ما شككت ـ به	أبهذا ـ الغبي
قد أحس ـ به	دمك ـ اليعربي
أعجيب ـ أخ	ضم عطفا ـ أخاه
كبرت ـ جملة	حملتْها ـ الشفاه
أو أليس العجب	طامع في ـ أخيه
مستعين ـ على	أهله ـ أصائديه
ما لهذي ـ الحدود	ارفعوها ـ ارفعوا
ويلهم ، قطعو	نا لكي ـ يبلعوا

ونلاحظ أن لغة الشاعر الرصينة التي عرفت في شعره التقليدي قد اختفت، وحلت محلها لغة أخرى عذبة ، قريبة في معانيها ، وتقترب كثيرا من لغة الحياة اليومية ، من مثل قوله : (الغبي – قطعونا – يبلعوا) .

كما نلاحظ أن موسيقى تفعيلة المتدارك (فاعلن) ، والخبب[٢٩] ، قد أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، التي جاءت أشبه بالصرخة التي نادت على العرب : أن اتحدوا من جديد ، والغوا هذه الحدود التي صنعها الاستعمار بينكم ليقطع أوصالكم ، ثم يبتلعكم بعدها.

وهناك قصيدة أخرى هي (أغنية النيل) ، وقد نشرها في مجلة الرسالة

العدد (٥٧) سنة ١٩٣٤ ، ويبدو أنها متزامنة مع القصيدة السابقة ، وقد بناها على المزدوج ، وجاء وزنها على مخلع بحر البسيط يقول فيها[٣٠]:

والزورق ـ الناعس	يغفو على ـ الماء
كالبائس ـ اليائس	في وسط نعماء
يرتل ـ الشعرا	مجدافه اللاغب
يشيع العمرا	ويندب ـ الصاحب
يجري ـ فيرعاه	في ألم ـ بالي
يهيج ـ مسراه	ذكرى الهوى الخالي
غنى به ـ الملاح	أغنية ـ الحب
يكرر ـ التصداح	بالنغم ـ العذب
يمدها يا ـ ليل	يا ليل يا ـ عيني
منادياً ـ بالويل	من ألم ـ البين

وتبدو هذه القصيدة أقرب إلى المقطعة الشعرية ، التي تقوم على انفعال واحد مهيمن على جميع أبياتها وكلماتها ، كما أن لغة الشاعر أوغلت في السهولة ، حتى استعارت ألفاظ وتعبيرات العامة ، مثل قوله (يا ليل يا عيني)، وجاءت الموسيقى هادئة لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية.

وهناك نماذج أخرى تشبه النموذجين السابقين ، مثل قصيدة بعنوان : (شهر الصيام) ، التي نشرت في مجلة الفتح في العدد ٤٧٨ – السنة العاشرة ، وقصيدة أخرى بعنوان : (فلسطين المجاهدة) ، ونشرت في العدد ٥٠٥ – السنة الحادة عشرة) ، وثالثة عنوانها : (تحية الدكتور سوتومو) ونشرت في العدد ٥١٤ – السنة الحادية عشرة .

ثم جاءت تجربة ترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) لشكسبير ، على طريقة الشعر المقفى المألوف ، وأردفها بترجمة مسرحية (روميو وجولييت)

على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعول) ، ومن أبياتها قوله على لسان جولييت ، وهي توشك أن تحتسي السائل المنوم الذي أعطاه لها الراهب ، لتكون في هيئة الموتى مدة اثنتين وأربعين ساعة ، ريثما يحضر زوجها روميو، فينطلق بها من القبر[٣١]:

الوداع الوداع ! إلهي يعلم وحده
أين يجمعنا الدهر بعد اليوم
هذي برداء الخوف النافض راجفة في عروقي
حتى لتكاد تجمد سعر حياتي
فلأنادهما لتعودا إليّ لتسكين روعي
يا حاضن! لا لا فماذا عساي تصنع عندي؟
إن هذا الدور القائظ لابد لي أن أمثله وحدي
يا جام هلمّ إليّ !
ربما لا يصنع لي شيئا ألبتة هذا المزيج
أفأغدو غداة غد زوج باريس؟
كلا ، يأبى خنجري هذا ، فلتبق إلى جانبي
ربما كان سما أراد به القس ألا أعيش
لئلا يكون زواجي الجديد وبالا عليه
إذا علموا أنه قد زوجني من قبل بروميو

ثم جاءت تجربته الناضجة في مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي) ؛ التي تعد بحق أول محاولة شعرية عربية معروفة لكتابة شعر التفعيلة أو الشعر الحر ؛ الذي عرّفه باكثير بأنه (حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد)[٣٢]، ولهذا يقول د.عزالدين إسماعيل (فحركة الشعر الجديد التي بدأت منذ أواخر الأربعينيات في العراق ، والتي امتدت فيما بعد إلى سائر الأقطار العربية ، وما زالت حتى اليوم تنمو وتتطور ، لم تحدث في شكل القصيدة منذ البداية إلا ما أحدثه باكثير ؛ من كسر وحدة البيت ، وطرح القافية بصورتها

القديمة ، واتخاذ التفعيلة أساسا للبناء الموسيقي)[٣٣] .

ويمكن القول إن شغف باكثير بفن المسرح – خاصة مسرح شكسبير – كان البوابة الرئيسة التي ولج منها إلى الشعر المرسل المنطلق ، والشعر الحر ، وكأنه قد أعاد فرعا إلى أصله ؛ إذ إن المعروف أن المسرحية كانت تكتب شعرا – لا نثرا – في بدايتها ، منذ نشأتها في الأدب اليوناني الكلاسيكي على يد أبرز أعلامها : صوفوكليس ، ويوروبيدس ، وإيسخيلوس ، وأرسطوفان ، ولهذا فإن النقاد كانوا يطلقون على المسرحي لقب شاعر حتى وإن كان ناثرا[٣٤] ، يقول باكثير :(حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكذلك عند شكسبير وأقرانه في العصر الإليزابيثي ، وعند راسين وكورني في فرنسا ... ومن أشهر من حاول ذلك الشاعر الأيرلندي الكبير ييتس ؛ الذي كان يعتقد أن إحياء الشعر في المسرح هو الطريقة الوحيدة لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهني عليه ، ولإعادة الوقد العاطفي إليه وقد نجح في ذلك)[٣٥] .

كما أن المسرحية – حتى بعد أن صارت تكتب نثرا – (لم تفقد جوهر الفن الشعري أو روحه ، وإنما ظلت في كثير من الأحيان محافظة على هذا الجوهر وتلك الروح الشعرية ، ويبدو هذا بوضوح ، في مسرحيات ذوي الحس المرهف والأصالة الفنية من كتابنا المعاصرين)[٣٦] .

وتبدو هذه الروح الشعرية واضحة في كثير من المسرحيات التي كتبها باكثير على نظام الشعر الحر ، مثل : إخناتون ونفرتيتي ، والوطن الأكبر ، وهمام في بلاد الأحقاف .

ولم تكن نزعته التجديدية محصورة في التخلص من رتابة القافية المتكررة، التي ميزت القصيدة التقليدية ، وإنما تجاوزت ذلك إلى تحطيم البيت الشعري ، واستبداله باصطلاح وحدة التفعيلة ، كما أنه أدخل فكرة الجملة الشعرية المنطلقة ،بدلا من البيت الشعري المغلق ، خاصة في مسرحياته ؛ حيث استقر في نفسه عدم صلاحية الشعر المقفى لفن المسرح ، فاعتمد على هذه الجملة الحوارية ، التي كانت تطول وتقصر حسب الموقف الدرامي.

ومن هنا ، فإن منحى باكثير قد اختلف عن منحى شوقي في كتابة المسرحية ؛ حيث إن شوقي في مسرحياته الشعرية كان يعتمد على تنويع الوزن، عندما كان ينتقل من شخصية إلى أخرى في الحوار ، لكن باكثير اعتمد على الشعر المرسل المنطلق – المعتمد على وحدة التفعيلة – والمصاغ على هيئة سطور ، مما جعل المتلقي لا يكاد يشعر أنه شعر .

لكن باكثير في النهاية اقتنع من خلال تجاربه الشخصية أن الشعر لا يصلح سوى لكتابة المسرحية الغنائية ، أما النثر فهو الأنسب لكتابة المسرحية عموما ، ويتبين هذا من قوله : (وأرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرحية ، وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية ؛ التي يراد بها أن تلحن وتغنى وهي الأوبرا)[٣٧] .

ولهذا ، فإن تجربته التجديدية تبدو ناضجة في قصائده العديدة ، التي لم تجمع في ديوانه المعروف (أزهار الربى في شعر الصبا)[٣٨] ؛ الذي تنتمي قصائده إلى المرحلة التقليدية من حياته الفنية ، شكلا ومضمونا ، وإنما جاءت قصائده على شعر التفعيلة متناثرة في المجلات الأدبية ، والصحف التي كانت سائدة إبان هذه الفترة ، مثل مجلة أبولو ، والرسالة ، والفتح ، والكاتب ، والمسرح ، والنهضة الحضرمية.

ومن هذه القصائد قصيدته التي يقول فيها [٣٩]:

يا لها مهزلة
يا لها سوءة مخجلة
مثلت دورها أمة تدعي ضلة أنها من كبار الدول
سلمت للمغيرين أوطانها لتواري في سوريا أو في لبنان الخجل
أمة ولت من وجه العدو فرارا

وقد جاء وزنها على المتدارك ، وتم توزيع تفعيلاته (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) على النحو الآتي :

فاعلن فاعلن

فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعل فاعل فاعلن فاعلن

ويلاحظ تسجيع القافية بين (مهزلة – مخجلة) وبين (الدول – الخجل).

ومن أمثلتها أيضا قصيدة عنوانها: (بين الصحو والذهول) ، يقول فيها[٤٠]:

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

ويلاحظ أن باكثير هنا ، لم يستطع التخلص مطلقا من أسر القافية الموحدة، مثل (السحر – الشجر – النهر) ، و (الوقوف – تطوف – صفوف)، على الرغم من أنه نوّع فيها ، لكننا يمكن أن نلمح التجديد ، بصورة واضحة ، في لغته الصافية المفعمة بالسهولة المفرطة ، وصوره العذبة المنتقاة بعناية من أطياف الطبيعة حول منزله في روضة المنيل بالقاهرة .

كما يتجلى اتجاه الشعر الحر بوضوح في قصيدته (نكون أو لا نكـون) التي كتبها في أخريات حياته ، عقب نكسة يوليو١٩٦٧م ، والتي يقول فيها [٤١]:

غدا بني قومي وما أدنى غدا
إما نكون أبدا
أو لا نكون أبدا
إما نكون أمة من أعظم الأمم
ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذي نريده لا
ولا يقال للذي نأبى نعم
تدفعنا الهموم
لقمم بعد قمم
أو يا بني قومي نصير قصة عن العدم
تحكى كما تحكى أساطير إرم
غدا وما أدنى غدا لو تعلمون
إما نكون أبدا أو لا نكون

ويلاحظ أن هذه القصيدة قد جاءت على بحر الرجز، وأعاد الشاعر توزيع تفعيلاته (مستفعلن)،على سطورها ، وكانت القافية تتوحـد أوتتغيـر حسـب انفعالات الشاعر وشعوره ، الذي امتلأ بالغضب والحسرة ، بسبب واقع الأمـة العربية الأليم ، وما أصابها بعد هزيمة ٦٧ ، ولذا فإن باكثير ، وقبـل وفاتـه بعامين ، يخيّر أمته العربية بين البقاء والفناء بحرف التخيير (أو) .

وعلى الرغم من قصر عدد سطور هذه القصيدة ، فإنها كانت بالغة فـي تأثيرها الاجتماعي والسياسي والوجداني في عقل الأمة وقلبها ، كما أن دلالتهـا الفنية كانت واضحة ؛ حيث بدا منها أن شعر التفعيلة كان قد وصل إلى مستوى فني عالٍ ، مكنه من أن يأخذ مكانة الابن الشرعي للقصيدة التقليديـة ، بحيـث يحمل كثيرا من سماتها الفنية ، لكنه مع هذا له خصائصه المستقلة التي اكتسبها

من بيئته الفكرية والاجتماعية والسياسية التي عاش فيها ، مما جعله يقترب من الأصل التقليدي ، بقدر ما يبتعد عنه .

والخلاصة أن باكثير يعد رائدا لمدرسة الشعر الحر فـي الأدب العربـي غير منازع ، وإماما لها ؛ حيث بدأت محاولاته الأولى بترجمة بعض مسرحيات شكسبير – كالليلة الثانية عشرة – على طريقة الشعر المقفـى المـألوف عـام ١٩٣٢م ، وبعدها ترجم مسرحية روميو وجولييت على بحر المتقارب ، بنظام الشعر المرسل المنطلق عام ١٩٣٦م– ثم أردف هذا بكتابة مسرحية (إخنـاتون ونفرتيتي) على بحر المتدارك عام ١٩٤٠م ، ورأى أنه أصلح البحور كلها لما يسمى بشعر التفعيلة ، ثم بلغ هذا الاتجاه ذروته في أغلب مـن قصـائده التـي نشرت في المجلات الأدبية التي كانت سائدة آنذاك .

وخلال هذه الدراسة ، خلص البحث إلى مجموعة من النتـائج ، يمكـن إجمالها فيما يأتي :

أولا : تعد مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) أول محاولة جوهرية في كتابة شعر التفعيلة في الأدب العربي الحديث ، عام ١٩٤٠م ، ومن هنا يمكن القـول إن باكثير كان إماما لحركة الشعر الحر – أو كما أطلق عليه الشـعر المرسـل المنطلق– التي انطلقت من العراق في العقد الخامس من القرن العشرين على يد بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، ومن بعدها سادت بقاع العالم العربي كله.

ثانيا : إن أصلح البحور الخليلية لكتابة الشعر الحر هي البحور الصافية أو الموحدة التفعيلة ، كالكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتـدارك وقـد أكـد باكثير أن المتقارب هو أصلحها جميعا .

ثالثا : لا يعد شعر التفعيلة هدما لقداسة الوزن التقليدي الخليلي ، بل هـو تطوير له ، قام على تعديله ، واستبدل وحدة الجملة التامة المعنى بوحدة البيت ، كما جعل القصيدة قائمة على وحدة موسيقية تربط بين جميع سـطورها بربـاط نغمي واحد ، واستبدل النظام الشكلي القائم على الشـطرين بنظـام السـطر أو الشطر الواحد .

رابعا : جاء نمط الشعر الحر عند باكثير معتمدا على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ، ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك.

خامسا : لم تعترف حركة الشعر الحر بعيب التضمين[٤٢] الذي اعتبره النقاد القدامى عيبا من عيوب الشعر ، بل إن المعنى في القصيدة كان يستغرق أكثر من جملة ، وتأتي الجمل متلاحمة بأدوات كثيرة ؛ كحروف العطف أو الإسناد النحوي .

سادسا : لم يقتصر التجديد في شعر باكثير على إرسال القوافي وتغييرها وحسب ، وإنما امتد إلى المضمون ، فعذبت ألفاظه ، ورقت معانيه ، وسهلت أساليبه حتى اقتربت من لغة الحياة اليومية ، كما اتسمت صوره الشعرية بالإيحاء الجامح الذي جمع بين الرمزية والواقعية في آن معا .

سابعا : كان باكثير يقصد بالشعر المرسل أي المرسل من القافية ، ولذا فإنه مال كثيرا إلى التنويع في القوافي ، وعدم التقيد بوحدة القافية ، وأحيانا كانت القافية تأتي موحدة بين كل سطرين أو ثلاثة أسطر . بينما كان يعني بالشعر الحر عدم التزامه عددا معينا من التفعيلات في البيت الواحد ، وإنما تطول التفعيلات أو تقصر حسب الحالة النفسية للشاعر.

ثامنا: اختلف نمط الشعر الحر عند باكثير عن نظيره عند كثيرين من شعراء هذا الاتجاه ، أمثال الزهاوي ، ومحمد فريد أبي حديد ؛ من حيث إنهم نظموا قصائد من الشعر المرسل لا تختلف عن القصائد التقليدية سوى في إرسال القافية ، وكان البيت عندهم قائما على وحدة المعنى والإعراب والموسيقى ؛ أي أنه ينقطع عند نهاية البيت أو السطر الشعري . أما طريقته فقد اعتمدت على النغم المطرد في بيتين أو ثلاثة أو أكثر ، بحيث تبدو القصيدة متماسكة ومتسقة كلها مع الوزن الموسيقي وآثاره المحمودة .

تاسعا : اعترف أغلب شعراء هذا الاتجاه بريادة باكثير لهذا النوع من الشعر الحر المرسل أو المنطلق ، مثل السياب ، وصلاح عبد الصبور ، والمازني الذي كان يفضل كثيرا هذا اللون من الشعر.

هوامش البحث :

(١) انظر : محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، ص ٥٢ ، ط: النهضة المصرية ، ١٩٦٥م .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال : ص ٤٠٢ ، ط : دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨م.

(٣) انظر : ديوان جميل صدقي الزهاوي : ٣/١ ، ط : دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢م .

(٤) راجع : نازك الملائكة : مقدمة ديوان شظايا ورماد : ص٤ ، ط : دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١م .

(٥) المرجع السابق : ص٦ . وقد غيرت هذه الشاعرة موقفها هذا من الوزن والقافية في آخر حياتها ، وعدت الوزن والقافية عنصرا مهما من عناصر الشعر ، يجوز تطويره ، لكن يستحيل إلغاؤه ، وقد طبقت هذا في إبداعها الشعري .

(٦) راجع : عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر : قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية : ص ٢٢ ، ط: دار الكاتب العربي ،القاهرة ، ١٩٦٧م

(٧) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر: ص١٨، ط : دار العودة – بيروت ، ١٩٦٢م .

(٨) انظر : المرجع السابق : ص١١ .

(٩) أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق : ص ٧٧ ، ط : مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

(١٠) انظر : علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ص٨ ، ط : مكتبة مصر (د.ت) .

(١١) انظر : مجلة الآداب البيروتية – عدد يونيو عام ١٩٥٤م ، ص ٦٩ ، مقال للشاعر بدر شاكر السياب.

(١٢) المرجع السابق والصفحة .

(١٣) المرجع السابق : ص ٩ .

(١٤) راجع : عثمان موافي : نظرية الأدب : ٥٧/٢ ، ط : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠م .

(١٥) انظر : إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص٢١٢ ، ط : دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٧م .

والغصن هو أحد مصطلحات الموشح ويقصد به أحد أجزاء المطلع أو البيت الأول من الموشح ؛ وهو يشبه الشطر في القصيدة التقليدية ، وقد يتكون المطلع من ثلاثة أغصان أو أربعة ، وقد تتفق أغصان المطلع في القافية ، وقد تختلف ، وقد تتفق قافيتا غصنين ، وتختلف قافيتا الغصنين الآخرين في المطلع رباعي الأغصان ، بشكل متبادل . راجع : سليمان عبد الحق : الموشحات الأندلسية بين التقليد والتجديد : ص ١٠ ، بحث منشور بمجلة المجمع الثقافي الهندي ، جامعة عليكرة ، الهند ، ٢٠٠٩م .

(١٦) انظر : علي أحمد باكثير : إخناتون ونفرتيتي : ص ٤٢، ط : مكتبة مصر – القاهرة ، ١٩٤٠م.

(١٧) المرجع السابق : ص ٥ ، ٦ .

(١٨) المرجع السابق : ص٦.

(١٩) المرجع السابق : ص ١٣.

(٢٠) انظر : المرجع السابق : ص ١٤.

(٢١) راجع : نظرية الأدب : ٥٧/٢ .

(٢٢) نازك الملائكة : ديوان شظايا ورماد : ص ٢٢ ، ٢٣.

(٢٣) انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ٥٤ وما بعدها ، ط : مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٦٧م .

(٢٤) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ص ٩١ .

(٢٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية : ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٢٦) انظر : عبد العزيز المقالح : علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر : ص ٥٦ ، ط :

(٢٧) وهذه أشكال شعرية حاول بعض شعراء نهاية القرن الثاني الإنشاء على نظامها الموسيقي ، كأبي العتاهية وابان اللاحقي ، وغيرهما ، ثم نضجت على يد الشعراء الأندلسيين ، الذين أبدعوا فن الموشح بعد ذلك.

(٢٨) انظر : مجلة الفتح : العدد ٤٣٣ .

(٢٩) الخبب : هو تفعيلة (فعلن) ، المزحفة من تفعيلة المتدارك (فاعلن) ؛ أي التي دخل عليها زحاف الخبن ؛ بحذف الحرف الثاني الساكن منها ، وقد تتحول أحيانا إلى (فعّلن) بتسكين العين ، وقد استخدمها شعراء التفعيلة كثيرا في قصائدهم .

(٣٠) مجلة الرسالة : العدد ٧٧ .

(٣١) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ص٩ .

(٣٢) علي أحمد باكثير : روميو وجولييت : المقدمة : ص ٣ ، ط : لجنة النشر الجامعيين ، القاهرة ، ١٩٤٦م .

(٣٣) عز الدين إسماعيل : مجلة المسرح : العدد ٧٠ ، ١٩٧٠م.

(٣٤) صلاح طاهر : توفيق الحكيم الفنان : ص ١١١ ، ط : دار الكتاب الجديد ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

(٣٥) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية :ص ١٢ .

(٣٦) عثمان موافي : نظرية الأدب : ٢/٩٨ .

(٣٧) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ص ١٨ .

(٣٨) لم يعتمد البحث على قصائد باكثير المجموعة بين دفتي هذا الديوان، لأنها عبرت عن المرحلة الكلاسيكية في شعره .

(٣٩) انظر : مجلة الرسالة : العدد ٦٢٥ ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥م .

(٤٠) انظر : هلال ناجي : شعراء اليمن المعاصرون : ص٢٥١ .

(٤١) انظر : عبد العزيز المقالح : علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر : ص٥٦ .

(٤٢) وهو أن الشاعر لا يتم المعنى الذي يقصده في بيت واحد وإنما يستغرق ذلك منه بيتين أو ثلاثة .

موقع الأدب
★ علي أحمد باكثير
www.bakatheer.com

علي أحمد باكثير
وريادة الشعر الحر

د. عبد الحكيم الزبيدي

مقدمة

شغلت قضية ريادة الشعر التفعيلي (أو الشعر الحر كما يعرف اليوم) حيزاً كبيراً من اهتمام الدارسين والباحثين، واختلفت الآراء حول الرائد الأول لهذا الأسلوب في الشعر العربي. وتكاد تتنازع ريادته كل الأقطار العربية.

وسنحاول في الصفحات التالية تجلية هذه القضية وردها إلى أصولها، للتعرف على الظروف التي أدت إلى ظهور هذا الأسلوب من النظم في اللغة العربية، واستعراض المحاولات الأولى ومقارنة بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف بينها. وسوف نستعرض بوجه خاص دور الشاعر علي أحمد باكثير ومقارنة محاولته بالمحاولات السابقة والتالية لمحاولته للوصول إلى تحديد إن كان هو رائد هذا الضرب من الشعر أم لا ولماذا.

وقد قسمت هذا البحث إلى توطئة ومبحثين وخاتمة. عرفّت في التوطئة بمصطلح الشعر الحر والمصطلحات الأخرى التي أطلقت على هذا الأسلوب من النظم وفرقت بين هذه المصطلحات، كما بينت المقصود من الريادة.

أما المبحث الأول فقد خصصته لاستعراض المحاولات السابقة زمنياً لتجربة باكثير، وفي المبحث الثاني تناولت تجربة باكثير في كتابة الشعر الحر (أو المرسل المنطلق كما أسماه)، والظروف التي أدت به إلى انتهاج هذا