

## ثنائية القديم والحديث في منهج رواد الشعر العربي الجديد

أ. د. نافع حماد محمد

في كل عصر وزمان، وفي كل أمة تطرح قضية " القديم والحديث " أو " الأصالة والمعاصرة " أو " التراث والتجديد "، كما يحلو لبعضهم أن يسميها، فهي قضية متجددة متجددة، لم تغب عن الساحة النقدية، وإن لكل عصر أدبي أفكار ورؤى وأساليب لم يعرفها العصر الذي سبقه، ومن هنا ينشأ صراع أو اشتباك بين المؤلف القديم والمبتكر الجديد، فذهب النقاد إلى ( مناهض ومناصر). إذ يختلف كل عصر أدبي عن ما قبله باختلاف مفاهيمه الشعرية، كما لكل مرحلة تاريخية مذهبها الأدبية. وحدودها الشعرية، وقد تختلف مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتفق على مفهوم محدد للشعر.

هذا البحث يحاول الكشف عن علاقة التجربة الشعرية الجديدة بالشعر القديم، ومعرفة مدى التقارب بين الشعر القديم والشعر الجديد من حيث المضمون الموضوعي والبناء الفني، ومعرفة مدى قدرة الشعراء الرواد في الدفاع عن انموذجهم الشعري. تأتي أهمية البحث في توضيح المنهج الذي سار عليه رواد الشعر العربي الجديد، وبيان موقفهم تجاه الشعر القديم، ومدى تأثرهم به، كما أهتم البحث في الكشف عن الوعي التجديدي الشعري والنقدي عند هؤلاء الشعراء، الذين اختطوا طريق جديدة للشعر العربي.

سلك هذا البحث طريقة الاستقراء وتحليل النصوص النقدية للشعراء الرواد والتي بثوها في مقدمات دواوينهم الشعرية، وكتبهم النقدي، والصحف والمجلات، موضحين موقفهم من الشعر القديم والحديث. ركز البحث في: موقف رواد الشعر العربي الجديد من الشعر القديم، التراث والتجديد عند الشعراء الرواد، الوعي الشعري والوعي النقدي عند الشعراء الرواد، مفهوم الحداثة عند رواد الشعر العربي الجديد. ويخلص البحث إلى أن الشعراء الرواد اجتهدوا في تطوير الانموذج الشعري الجديد، من خلال عمق رؤيتهم للتجربة الشعرية، إذ افادوا من التراث الشعري القديم، والحداثة الشعرية الغربية في تطوير هذا الانموذج، من خلال الثقافة التي اكتسبوها والموهبة الشعرية التي يتمتعون بها، فقد اتفق أغلبهم على ربط القديم بالحديث، الذي هو في نهاية الامر امتداد له، فلا حاضر دون ماض، ولا مستقبل دون حاضر، فالحركة الشعرية عند الشعراء الرواد ولادة جديد نسلها الشعر القديم ورحمها الواقع.

### المقدمة

الشعر العربي الجديد عند الشعراء الرواد ينمو ويتطور مع متطلبات الحياة. فهو ليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش، والقديم لا يبقى جامداً بل يتطور عبر التاريخ والبيئات. فكل حركة جديدة لا تنشأ عند أية أمة من غير إرادة وحرية يجب توافرها لإنجاز أي عمل للإنسان. وفي هذا السياق يرى بروننير " أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي - مجرد بعثه - بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر مجموعات المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي. إنها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الأدبي طول رحلته عبر الزمان والمكان، أخذة ومعطية، متحركة أو واقفة فتصبح في آخر الأمر نوعاً جديداً يجمع عناصر من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلاءم طبيعة النظام الاجتماعي" (١). أحمد كمال زكي وهذا يعني وجود صلة عميقة

بين التراث والإبداع، وأن الإبداع متصل في مفهومه بالخلق (بمعنى التشكيل وإعادة البناء) (Reconstruction) بمعنى صياغة شكل جديد يعاد فيه البناء بطريقة جديدة، وهذا البناء يستمد قوته من التراث، وبهذا يكون له حضور واسع في نفسية المتلقي وخاصة الشعر العربي لتمرّكزه في العقل والوجدان العربي. إن التراكم الإبداعي هو ما يصنع الشاعر الحق، ويبني التجربة، بل إن أية تجربة جديدة من التجارب الأدبية

العربية ومنها الحكايات الخرافية ويشكل واسع، موظفًا الأساطير الرومانية والاغريقية. التي أصبحت جزءً من التراث الأوربي، اتجه السياب مع زملائه الرُّوَاد نحو توظيفها كونها وسيلة للتعبير الحق عن الوضع الراهن سياسياً واجتماعياً، ظروف الحياة الجديدة، ويرى السياب في ثورته على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتداداً لثورات سابقة إذ يقول: "إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات، حيث كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد لنا الطريق إليها شعراء المهجر الذين تكثروا أسماؤهم عن أن أعدها الآن، وعندما أقول نحن أعني جماعة الشعراء المحدثين" (٥) ليؤكد لنا بأنه تأثر بالشعر الأندلسي في موشحاته التي غيرت نظام الشعر التقليدي في إطار التجديد. والشاعر لا يدعو إلى التمرد بل يدعو إلى الترميم "أنا لست متمرداً على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع واعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي" (٦)، إن الشعر الجديد عند السياب امتداد للشعر القديم بشكل جديد، ومضمون يتلاءم ومتطلبات العصر.

أما الشاعرة نازك الملائكة تذهب إلى تسمية وتحديد الأديب المراهق بقولها: "لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب قديمة وحديثة، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي" (٧).

قناعات حول ضرورة الإفادة من القديم، ومن هنا نجد أن السياب وهو أهم هؤلاء الشعراء لا يتخلى عن القديم، أو يدعو إلى هدمه من الأساس، لبناء شيء جديد مكانه، إذ يقول: "يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضاً من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة، والخطوة الأولى للثقافة هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي والفلسفة والنقد" (٢)، إذ إن ثقافة السياب تستمد مفاهيمها من الآداب العربية غير منفصلة عنه، ليؤكد أهمية التراث والاصالة في تجربته الشعرية عندما يتفحص شعره مؤكداً هذا بقوله: "وحيث أراجع إنتاجي الشعري ولاسيما في مرحلته الأخيرة، أجد أثر هذين الشعرين واضحا، فالطريقة التي أكتب بها قصائدي هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة أدب ستويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر" (٣).

كما يذهب السياب إلى أن الحركة الشعرية ليست مجردة ثورة على القديم لأنه قديم بل تجاوز للفساد وتطويع للصالح (٤)، السياب لم يبتعد عن الشعر العربي بل كان قارئاً ومدوقاً لهذا الشعر، على الرغم من تأثره بالشعر الغربي، وخصوصاً في مجال توظيف الأسطورة، إن استخدام الأسطورة عند السياب أخذ اتجاهها آخر أكثر عمقا وأوسع أفقا، وأبعد نظراً وأكبر كما، ومما لاشك فيه أن الشاعر تتفث بالثقافة العربية والأجنبية، وأن شعره استقى من التراث العربي والأوربي فكرة استخدام الأسطورة، من خلال توظيفه للأساطير والحكايات

لا تكسب مشروعية وجودها الفعلي في حقل التفاعل الفكري والفني والأدبي إلا بالتقاء عدد من الطاقات الأدبية عند نقط تكون قواسم مشتركة بين هذه الطاقات، فالنظرية التجديدية لا تسبق الإبداع نفسه، لأن الأدب الحقيقي هو الأدب الذي يشق طريقه متشعباً بهوية فكرية، ومهاد ثقافي تراثي، ومنطلق اجتماعي، وواقعي بانبا من ذلك كله نظريته التجديدية المتكاملة التي تظلم تتنظر عقلية فذة لتكشف معالمها الفنية والمنهجية والفكرية.

فالشعراء الرُّوَاد لم يعيشوا في عالم فني طليق من القيود والعناصر التقليدية القديمة، بل ظلوا متمسكين إلى حد ما بإنماؤها، والملاءمة بينها وبين الحياة المعاصرة. فكان طبيعياً أن يحدث تطور كبير في المجتمع العربي داخلياً وخارجياً، وأن يتبع ذلك تطور واسع في شعرهم، وهو تطور لم تلغ فيه جميع الأصول الفنية التقليدية بل ظلت قوية وبارزة، والشعراء الرُّوَاد تأثروا بالشعر القديم، كما أنهم استفادوا من هذا الشعر في قدرتهم على ديمومة الشعر العربي الجديد، من خلال عمق ثقافتهم الشعرية التراثية.

### ثنائية القديم والحديث في المنظور النقدي عند الشعراء الرُّوَاد

إن الارتباط بالقديم تراثاً واصالةً لأي مجتمع يمثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي مشروع حداثي، من هنا نجد الشعراء الرُّوَاد أكثر التصاقاً بالتراث، على الرغم مما تميزوا به من تجديد وغزارة، لقد نجح الشعراء الرُّوَاد في إدخال المضامين التراثية؛ بسبب تولد

فالشاعر عند نازك يجب أن يمتلك جذوراً ثقافية تغوص في الشعر القديم، ويستمد حضوره من التراث القديم بوصفه مؤثراً ثقافياً، فضلاً على اطلاعه على آداب الأمم الأخرى، وتكوين رصيد ثقافي متنوع وغزير.

كما أن الشاعرة لا تدعو إلى هدم القاعدة الأساسية في قولها: "لن تقف وظيفة الأدب عند خرقها قاعدة هنا أو إضافة معنى جديد، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور"<sup>(٨)</sup>، فالشاعر مطالب بالاستفادة من التراث، وأن عملية التطور لا تقف عند مسألة الخرق بل على مستوى التطور بعد الاستفادة من القاعدة. فالجديد عند الشاعرة "ينأى عن الخروج التام من سياق القديم، بل يبقى مراعى لإجراء حفطي وصورى، يلبس بعض ثياب القديم المتصلة بالأصاله"<sup>(٩)</sup>، لتؤكد أن هذا الأسلوب "ليس (خروجاً) على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لما يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وهو تحرير للشاعر من عبودية الشطرين"<sup>(١٠)</sup>.

فالشعر الجديد عند نازك مرتبط بالشعر القديم وأصلته، كما أنها تحاول الوقوف بوجه الذين تهجموا على الشعر الجديد، واتهموه بالكائن الهجين اللقيط أو الشعر السائب، مؤكدة وجود الأساس الموسيقي في القصيدة العربية الجديدة، من خلال (التفعيلة) في الشعر العربي التي تتبع النسق الموسيقي، كما استقرأه الخليل بن أحمد الفراهيدي وسجله، وهو يقوم على البيت ذي الشطرين، والذي يتكون من عدد محدد من هذه التفعيلات، والقافية الواحدة والروي الواحد، فالشعراء الرواد

أخذوا بمبدأ الالتزام بالتفعيلة الواحدة التي تتكرر من سطر إلى آخر، تكراراً يخضع للإيقاع الداخلي العميق الذي يشكل جوهر التجربة الشعرية الجديدة وماهيتها. القافية خنقت أحاسيس كثيرة، ووادت معاني لا تحصر في صدور شعراء أخلصوا لها، فالشاعرة تدعو إلى تنوع الأوزان والقوافي التي تحمل في جوانحها الموسيقى العذبة، وليس مجرد أوزان لم يتقنوا صنعها الدقيقة فخلطوا في بحورها.

أما الألفاظ فقد بقيت تستعمل بمعانيها الشائعة طيلة قرون الفترة السابقة.. وربما كان ذلك سبباً في استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد القوة الإيحائية للألفاظ، كالرمزية والسريالية على اعتبار أن هذه المدارس تحمل الألفاظ أثقلاً من الرموز والأحلام، وغوامض اللاشعور فوق طاقتها. أما الشاعر عبد الوهاب البياتي فيقرر أن "التراث هو ما كان ويكون وسيكون"<sup>(١١)</sup>، فهو يتحول ويتأثر باستمرار بفعل عوامل الولادة والموت ولا يبقى ثابتاً. إنه كما يقول: "عجينة لدنة قابلة للتشكّل والتعين ولكن ليس بشكل نهائي بمعنى أنه لا بد من وجود حضور متفق عليه، في عملية التشكيل والتعين التي يقصد التحويل والتجديد، إذ بقي مفهوماً عاماً يعني عنده الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده، وقد حصره في التراث الأدبي. والماضي عنده ليس شيئاً منفصلاً عن الحاضر والمستقبل."<sup>(١٢)</sup>، إنه وليد الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره. فهو ليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامداً بل يتطور

عبر التاريخ والبيئات.

فالتراث عنده شيء يتطور، ويتغير بتغير الحياة والإنسان والظروف المحيطة، ويتأثر بذلك كله. وهو لا يتشكل خارجنا بل فينا وفيما حولنا، لأنه جزء منا ومن واقعنا. والتراث بهذا غير محدد في ثقافة أو عادات معينة أو منجزات حضارية بعينها، إنما هو عام، وكل متكامل، لا يفصل بعضه عن بعض. إنه كل ما يتركه الأول للآخر، مادياً ومعنوياً. وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثر في الحاضر والمستقبل. ويؤكد ربط التراث والتجديد من جهة، وبالظروف المحيطة من جهة أخرى "فتاريخ الشعر العربي يؤكد أن القصيدة الإسلامية ابتعدت عن القصيدة الجاهلية، باقترابها من لغة العصر وأفكاره وسيطرت عليها صفة التجريد بدل الحسية التي طفت على القصيدة الجاهلية، لأثر العالم الآخر في فكر العربي المسلم وخياله الشعري ونزعتة التجريدية"<sup>(١٣)</sup>.

كما يرى أن ووقوف حركة الإحياء عند التراث دون تجاوزه، خلقت حركة مضادة أعادت الشعر إلى الحياة متمثلة في جماعة الديوان والمهجر وأبولو، على أن الاهتمام بال عاطفة والغوص في الخيالات، ولدت حركة الشعر الجديد من خلال العودة إلى الواقع، وقد ثارت هذه الحركة على اللغة والأوزان والموضوعات، بحثاً عن لغة جديدة وشكل مناسب يعالج مشكلات الحياة الجديدة، وعيد الوهاب البياتي لا ينظر إلى التراث مجرداً بل يراه من خلال الواقع الاجتماعي. على أن الواقع عنده أوسع من حيث أنه يشمل القديم والجديد معاً. فهو ينظم التراث والمعاصرة معاً في

وهو يدعو الشعراء إلى الاستفادة من التراث وتطويره، داعياً الشعراء إلى ارتداد آفاق جديدة في عملهم الشعري، تتضمن تجديد رؤيتهم للشعر والعالم. مؤكداً أهمية ترك الأثر الإبداعي في مسيرة الثقافة، هذا الأثر ناتج عن مقومات يمتلكها المبدع، سواء أكانت من القديم أم أتى بها بعض (جديد) كاشفاً عن شخصيته الجديدة، فقد عرف الشاعر بلند باحتفاظه بهذا الروح المحلي - البيئي - الاجتماعي. على أن يتسم التجديد بالاختيار الصحيح إذ يقول: "الاختيار ضرورة للخلق والإبداع ذلك أن في التراث ما هو صالح يمكن الاستفادة منه، وما هو فاسد يمكن إطراره ولا يمكن أخذ التراث جملة، بل يجب استخلاص ما يمكن أن يعود بالنصح للواقع الجديد" (٢١).

فالحركة الشعرية الجديدة عند بلند ليس مجرد تقليد وانهار وإنما تطوير يعود بالفائدة والنصح والابتعاد عن المفاصد والهفوات الشعرية. أما الشاعر شاذل طاقة فيذهب إلى أن الشعر الجديد لم يكن في حقيقته "ضرباً مبتكراً ولا مبتدعاً، ولكنه تجديد مبني على الأصول العربية القديمة في العروض" فالشعر الجديد هو تطوير للشعر القديم، فقد مر بمراحل حتى وصل إلى التجديد، فالعربي معروف بحبه للشعر "نحن قوم يهزنا الحرف، وتطربنا الكلمة، وإنما أصحاب لغة وحضارة" (٢٢). ويذهب إلى أن الأديب هو الذي تتطور اللغة عنده كونها ترتبط بثقافته الواسعة والتي اكتسبها عبر الاطلاع على الآداب والتعمق في الثقافات التي تمتد جذورها من الماضي إلى الحاضر.

إذ يتفق الشاعر شاذل طاقة مع

والمبادئ على هذا التراث" (١٥)، وبعدها ذهب إلى مرحلة شعراء التجديد الذين لم يقطعوا صلتهم بالتراث معنوياً، وإن انفصلوا عنه شكلياً من خلال اطراحهم للشكل القديم. فهم "قد انفصلوا عنه لكي ينفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته أصدق، وتمثله تمثلاً أعمق" (١٦).

فالشعر لا ينفصل عن القديم في الشكل والمضمون الشعري، لكن ثقافتهم والتصاقهم بالتراث ومكتهم من تكوين رؤية واسعة وشاملة. ويلخص البياتي موقف شعراء التجديد بمجموعة من الآراء النقدية: "ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية" (١٧) بمعنى عدم الانقطاع والتمرد بشكل فوضوي عن تراثنا العميق لآلاف السنين بل علينا كما يقول: "إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية إنسانية" (١٨). إذ يجب أن يكون للثقافة العصرية دور كبير في مواجهة متطلبات العصر والاستفادة من القيم العليا لهذا التراث وتجديدها من خلال "توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهاهم مواقفهم الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري" والاستفادة من الجوانب الإنسانية وتطويرها على نحو إنساني إبداعي يساهم في "خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر" (١٩).

يتفق الشاعر بلند الحيدري مع زملائه بأن الحداثة لا تعني الانقطاع عن التراث بل هي "تطوير وتأسيس" (٢٠)،

تفاعلهما المستمر، وهو يرى أن في التراث بعض الجوانب السلبية، التي تعرقل حركة الواقع من جهة، ويقبل من الآخر ما يمكن أن يوجه الحاضر إلى آفاق أرحب وأعمق من جهة ثانية. فالانفتاح على الآخر يعطي المجتمع قدرة على البقاء والصمود من جهة، وطاقة على المشاركة في بناء مجتمع إنساني من جهة أخرى (١٤). في إشارة منه إلى التجديد الذي يجب أن يكون وفق آليات تساهم إلى حد واسع في بلورة التجربة الشعرية، واكتمال نضجها من أجل الوقوف على تجربة قوية متماسكة في أنموذجها الجديد، ليس بعيداً عن مسألة الشكل، المهم أن تكون قادره على معاشة الواقع والوقوف بوجه التحديات.

وبهذا فالتراث عند البياتي عنصر مكون إلى جانب كل من الجديد والمستجلب، لا يرفض التفاعل معهما لبناء مجتمع أفضل. والتاريخ العربي الإسلامي عند الشاعر شاهد على التفاعل الحضاري بين الأجناس المختلفة.

فالشاعر عند البياتي لا يمكن أن يصل إلى رؤية جديدة إلا من خلال إيجاد العلاقة بين الماضي والحاضر. ومن هذه الرؤية الجديدة تتبع تجربته الجديدة. فالتجديد تواصل مع التراث وانقطاع عنه، وهو ارتباط به وثورة على المفاصد منه، حتى لا يكون نسخة عنه وتقليداً له، والجديد ليس هدماً للقديم بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة.

وبعدها انتقل البياتي إلى مرحلة الدفاع عن التراث عندما وجد أن بعضاً يرى أن "هذا التراث الأدبي لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة، ويسعى آخرون إلى تأكيد انطباق هذه التصورات

عناصر التراث الشعري الأدبي؛ وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة، وأرادوا أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضاً، لكنه غير منفصل عن القديم، لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم، وأنهم وإن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا، كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض" (٢٥).

فالتراث عند السياح غير منقطع، ومن غير الممكن الانفصال عن التراث، لذلك شبه الانفصال عنه بانفصال الشجرة عن الجذور، وهذا التشبيه لم يأت من فراغ، بل جاء نتيجة ثقافة تراثية عميقة، استند إليها السياح في تجربته الشعرية، فالسياح يريد تغيير العناصر التي يعتقد أنها أصبحت بالية، واستبدالها بعناصر متطورة تواكب العصر بمتطلباته. لكنها غير منفصلة عن القديم، لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض.

لقد طرح نازك الملائكة - ونعدها أول منظر لهذه الحركة الجديدة- في مقدمة (شظايا ورماد) عن الألفاظ والأوزان والقوالب العمودية، فكانت هذه الآراء تشكل هزة قوية خلخلت القصيدة العمودية، وعلى أثرها هاجم النقاد والأدباء نازك الملائكة، فقد طرحت آراءها بكل جرأة وثقة وأوضحت أن اللغات الإنسانية الحية هي التي تتطور وعلى (الأديب المرهف) أن يدخل تغييراً جوهرياً في قاموسه اللفظي وأن يترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ المحنطة

الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، حول ظاهرة التجديد في الشعر العربي، كما اختلفت التسميات والمصطلحات وتعددت المفاهيم؛ فهو عند نازك الملائكة "أسلوب جديد.. وليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما تعديل لها، وهو عند السياح" شعر متعدد الأوزان والقوالب" أما عند البياتي وبلند وشاذل ومحمود المحروق، فهو أسلوب جديد لا يخلو من الأوزان المتدفقة وشحنها الموسيقية؛ وتدخل فيه الصور المكثفة والرموز الموحية، ثم ظلت التسميات قلقة غير مستقرة لأسباب كثيرة، أهمها جسامه الحدث الذي ارتطم بجدار متين من التراث الشعري الهائل الأمة تمتد جذورها في عمق اعماق التاريخ، وأهم ما يميزها تراثها الشعري الضخم الممتد من العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر.

أثارت قضية التجديد في الشعر العربي أسئلة كثيرة وشائكة، تتعلق بالدوافع التي تكمن وراء النقلات الكبيرة، ولاسيما حين تحدث انقلاباً في الرؤية والهدف ووسائل التعبير، لتنتقل واقع الإبداع من حالة التقليد إلى مستوى من التطور والتجديد.

إن وعي التجديد والحداثة لم يأت بفعل مصادفة عابرة، بل نتيجة لرؤية تبلورت -كما يبدو- عبر تجارب كثيرة في بناء القصيدة الجديدة، ونستدل على ذلك من خلال المقاربات النظرية التي طرحها الشعراء الرواد، والتي دافعوا فيها عن شكل القصيدة الحديثة ومضمونها. لهذا يقول السياح: "إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من

السياح في امتداد الشعر الجديد بالشعر القديم وبخاصة الشعر الاندلسي فيقول: "لقد كان الأندلسيون أبعد منا نظراً في هذا الأمر فلم يقصروا شعرهم على الأعراب العربية القديمة، بل أوجدوا الموشح، وهو على الأرجح محاولة للانسجام مع الحياة الأندلسية الجديدة" (٢٢)، فالشاعر شاذل طاقة من الشعراء المتسكين بالتراث الشعري، يعد الشعر الجديد امتداداً للشعر القديم، ويتفق معهما الشاعر محمود المحروق ليؤكد لنا مدى العلاقة بين الشعر الجديد والشعر القديم موضعاً وجود علاقة متينة إذ شبه هذه العلاقة بعلاقة توارث الأجيال عندما قال: "لقد سارت جنباً إلى جنب مع القصيدة العمودية فهي ابنتها وربيبتها، ولا شك أن وشائج قوية من الود والتعاطف وصله الرحم، تربط بينهما فهي بخير مادامت القصيدة العمودية بخير" (٢٤).

ومما يؤكد عمق الصلة والروابط العميقة بين التراث الشعري والشعر الجديد. أن الشعراء الرواد عنوانه الماضي العريق بثقافته وعاداته وتقاليده، ومنهم من يرى أنه يتصل بالتراث الشعري، ومنهم من يرى أنه يتصل بالحياة والواقع، إذ يركز الشعراء الرواد على الواقع في التعامل مع التراث، ذلك أن فهم التراث لا يمكن أن يكون بمعزل عن المجتمع، ذاهبين إلى اختيار الصالح واستبعاد الفاسد من التراث على ضوء الواقع، فالواقع عندهم معيار للرفض والقبول.

### التصور الجديد لجدل الشكل والمضمون

تضاربت الآراء والأفكار في منتصف

ما ذهب إليه الحيدري حين رأى أن التجديد ليس في استخدام التفعيلة أو الرمز والأسطورة. كما أنه ليس مجرد مضمون جديد، لكنه استخدام لهذه الأدوات كلها، من خلال رؤية حديثة وموقف من العالم. ويؤكد البياتي الاختلاف بين حداثة القدماء وحداثة المعاصرين، على أنه لم ينف وجود روابط بين العصور، ذلك أن المعاصرين منهم "من يكتب حتى الآن بلغة كلفة القدماء ويحس كما يحسون. كما أن القدماء كان فيهم من يكتب بلغة قريبة من لغتنا وتشغله هموم كهومنا" (٢٢).

وهذا يعني أن حداثة المعاصرين قد تلتقي مع حداثة القدماء إذا تشابهت الهموم واللغة. وأن بين حداثة القدماء ما يبقى حديثاً على مر العصور مثل شعر المتنبي مثلاً. وعلى هذا فإن حداثة هذا العصر لا تجب حداثة العصور السابقة. على أن هذا لا ينفي أن لكل شاعر حداثته المختلفة باختلاف نظرته إلى هذه الهموم، وطريقة استعماله للغة تبعاً لذلك. فوجود التشابه لا ينفي وجود الاختلاف، بل إن الاختلاف قد يكون في قصائد الشاعر الواحد ذاته، من حيث درجة حداثتها.

وما دام هناك اختلاف بين حداثات العصور بل بين حداثات العصر الواحد فليس ثمة مقياس محدد للحداثة. ومادام ليس هناك مقياس للحداثة فلا يجوز أن تتخذ حداثة ما مقياساً لبقية الحداثات. من هنا يدعو البياتي إلى ضرورة الاستقراء وعدم الانطلاق من قواعد مسبقة أو أحكام جاهزة. فهو يرى أن لكل إبداع وتجديد حداثته الخاصة، فللأدب العربي حداثته ولللأدب العربي حداثته أيضاً. الحداثة حداثات ولا ينبغي تطبيق

النقاد انبهاراً بمستجدات العصر، وجرياً وراء الأضواء، وسطحية وضحالة في الفكر والروح معاً. وهذا يعني أن المصطلح إنما يتحدد بحسب استعماله سلباً أو إيجاباً. وهذا ما يراه الشاعر بلند الحيدري فالحداثة عنده شكل ومضمون معاً فيقول: "أما الذين يذهبون إلى تحديد الحداثة باسم الشكل فقط فهم مخطئون لأن الحداثة مضمون أيضاً والعكس وارد أيضاً. وعلى هذا فأنا لا أعتق بأن نازك الملائكة أكثر حداثة من الجواهري في الكثير من أعمالها" (٢٠). فهو ينتقد أولئك الذين اندفعوا إلى تحديد الأشكال ظناً منهم أن الحداثة التي يعني بها (التجديد)، مجرد شكل. إن التجديد ليس مجرد انتقال من البحر إلى التفعيلة أو من البيت إلى الشطر والتحرر من القافية الموحدة. التجديد موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلاً ومضموناً. كما أن الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياساً للتجديد إذ قد يتناول النص موضوعاً جديداً في شكل تقليدي، "لكل عصر حداثته، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب و خليل حاوي مثلاً، إذ الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، والحداثة تكون متأثرة بزمانها ومكانها وبالأفق الأوسع أيضاً" (٢١). بل إن لكل شاعر في العصر ذاته تجربته الحداثية الخاصة به، فتجربة السياب غير تجربة أدونيس، وتجربة البياتي غير تجربة المحروق وهكذا... فالتجديد حداثة والحداثة "رؤيا ولكل شاعر رؤياه المتميزة وموقفه الخاص من قضايا الحياة". فمثلما يرتبط التجديد بظروف المكان والزمان يرتبط أيضاً بنفسية المبدع. وهذا

الميتة" (٢٦). وهي تتجه نحو تطوير اللغة، فاللغة عندها تنمو وتتطور، ولا تبقى محنطة وجاهزة للاستعمال.

أما البياتي فيرى أن الحداثة تعني التجديد عندما يقول: "إذن صناعة الحداثة بالنسبة لي أسميها التجديد، لأن التجديد لا يقتصر على المضمون، ولا على اللغة فقط، إنما هو مغامرة لغوية ووجودية، أي هو كتابة القصيدة" (٢٧). والبياتي هنا لا يميز بين مصطلحي الحداثة والتجديد، فكل تجديد حداثة، ولكن ليس كل حداثة تجديد.

إن التجديد قد يكون جزئياً في الشكل أو المضمون، ولكن هذا لا يعني حداثة في الشعر. فالحداثة مفهوم شامل وواسع، بعكس التجديد الذي قد يكون في الوزن أو القافية أو الموضوع. فهل وصف شوقي أو الرصايفي أو الزهاوي للأشياء المادية حداثة؟ الحداثة ليست وصفاً خارجياً لمخترعات حديثة. "ذلك أن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفاً محبوباً، داخلياً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس. ولا بد أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللا شعور العام" (٢٨). فالمطلوب ليس وصف منجزات العصر، ولكن إدراك روح العصر، بل قد يكون الشاعر مجدداً، والتجديد عند البياتي يجب أن يمس الشكل والمضمون.

إن مفهوم الحداثة "مفهوم حضاري أولاً، وهو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع" (٢٩)، كما يرى غالي شكري. على أن المعاصرة قد تكون حضوراً فاعلاً في العصر، وتفاعلاً حقيقياً فيه، وفي هذه الحال قد تكون عند بعض الشعراء أو

مقياس حداثة على حداثة أخرى (٢٣).  
فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب. فالحدثة "ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب ويصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى" (٢٤).

ويتفق البياتي مع زملائه الشعراء الرواد فيقرروا أن الحدثة ليست وقفاً على زمن دون زمن أو بيئة دون أخرى. لكل زمن حدائيه ومقلده، فأمرؤ القيس كان حداثياً في عصره قياساً إلى غيره وكذلك أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي وخليل مطران وشعراء الرابطة القلمية (٢٥). وفي كل زمن صراع قائم بين التجديد والتقليد. وهذا يدل على أن مقاييس الشعر غير ثابتة بل عرضة للتغير بتغير الحياة والإنسان، وأن التجديد محاولة مستمرة لتجاوز المألوف ومواكبة مستمرة لحركة الحياة. وما نعهه اليوم حديثاً يصبح في يوم ما قديماً. فالتجديد في هذا العصر لا ينفي التجديد في غيره، ولكنه ينفي التقليد في كل العصور. والتجديد لا يمكن أن يكون خالصاً من القديم وإلا كان شذوذاً وجنوناً، كونه ينطلق من التراث

ذاته فيعدهل في عناصره أو يعيد تشكيلها على ضوء التجربة الجديدة أو يبتكر أشكالاً جديدة أو قيماً فنية أو معنوية تتطلبها الحياة. والجددة الشعرية من هنا نسبية لارتباطها بالموروث الشعري من جهة (٣٦) ولارتباطها بلغة ذات أصل اجتماعي من جهة أخرى. بل إن التجديد نسبي حتى لدى الشاعر الواحد إذ قد يبدأ مجدداً وينتهي مقلداً أو العكس. وقد يجده في جانب دون آخر، كأن يجده في الوزن أو

اللغة أو الموضوع أو في كل ذلك.

والتجديد من هنا قد يكون جزئياً كما يمكن أن يكون عاماً؛ متى أصبح نتيجة رؤية جديدة تدل على عقلية جديدة. وفي هذه الحال يصبح التجديد حداثة لأنه موقف جديد من العالم. ومثلما أنه لا حداثة بدون تجديد كذلك لا حداثة بدون أصالة. فالحدثة ضد التقليد، والتقليد نفي للأصالة، لأنه دليل على شخصية سلبية تعيد إنتاج الموروث كما هو. أما التجديد فهو يدل على الشخصية الإيجابية التي تهضم التراث وتعيد تشكيله بطريقة جديدة تميز الشاعر من غيره. وعلى هذا فإن "كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة على درجة عالية أو على درجة من الجدة، في حين أن الجدة لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل" (٣٧). ذلك انها قد تكون شكلية خارجية لا تتبع من التجربة، أو تقليداً لجديد أجنبي. وفي هذه الحال لا يمكن أن تكون معياراً لحداثة العمل الفني، لأنها دليل على العجز لأعلى الإبداع والخلق.

فأما تحديد مفهوم التجديد في علاقته بالواقع والموروث، فنجد البياتي يربط التجديد أولاً بالجماعة لا بالفرد، ذلك "أن التجديد الفردي مرتبط بثقافة مجتمع معين، والتجديد الحقيقي حركة شعرية كاملة تقف وراءها ثقافة أمة بأكملها، وليس إرادة فردية وإلا كان مصيره الفشل (٣٨). فالتجديد لا يكون حقيقياً إلا إذا كان يستند إلى رغبة أمة، لأنه ليس تجديداً في مجال دون آخر، وإنما هو تجديد عام عند البياتي. والتجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة، فهو ليس هدفاً في ذاته، وإنما

هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة. وهو ليس تقليداً للغرب بل ينبع من التراث، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية (٣٩).

الجديد عند البياتي تطور عن القديم من خلال تطور الحياة في مجتمع معين. ومادام التجديد مرتبطاً بالمجتمع وحاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة، فإن التجديد الشعري لدى رواد الشعر العربي الحر ليس مجرد تجديد في الشكل إنه: "ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خيل للبعض، بقدر ما هو ثورة في التعبير" (٤٠). فالتجديد عند البياتي يمس القصيدة في شكلها ومضمونها، ولا يتحقق هذا إلا إذا عززته موهبة حقيقية. ذلك أن الموهبة الحقيقية هي التي تستطيع القيام بهذا الانقلاب الشعري على مستوى الشكل والمضمون.

ويؤكد بلند الحيدري أن التجديد جاء نتيجة طبيعية لتطور الحياة والواقع. "فهو ليس مجرد خروج عن المألوف، وإنما إحساس بعدم قدرة المألوف على التعبير عن واقع الإنسان الجديد في تحولاته السريعة. وإذا لم يكن التجديد من متطلبات المرحلة يصبح سقوطاً في العبث واللاجدوى" (٤١). ومادام التجديد حاجة ماسة فهو امتداد للتراث لا انفصال عنه، أي أن التجديد خارج التراث، هو دعوة إلى الموت والانزعال. والجديد عند الحيدري "هو ذلك الجديد الذي استطاع أن يجد بعده الحقيقي في الذاتية المتميزة، والبيئة المعينة والعصر الخاص" (٤٢). فالتجديد مرتبط بذات مرتبطة بدورها ببيئة معينة تخضع لمتطلبات مرحلة هي وليدة

فئمة نهضة في شكله الشعري تضعه في مصاف الشعراء الرواد، الذين وعوا ضرورة التغيير الشامل حياتياً وفنياً بعد أن أصبح عرضة للاختلاف والتباين في وجهات النظر رؤية ومنهجاً - فظاهرة الرواد الذين افتتحوا الفجر الجديد للشعرية العربية نهاية الاربعينيات، كان لها حضور فاعل في النقد العربي، وشاذل أحد هؤلاء الرواد، وإن تأخر قليلاً عنهم، بسبب انشغاله في المجال السياسي.

لا شك أن وعي الشاعر شاذل طاقة ينم ن عقلية متحررة مهيأة لإنجازات مهمة من هذا النوع تتمرد على السائد والمألوف تمرداً واعياً ومدركاً نابعاً من فهم جيد للموروث، وكيفية الخروج عليه كلما اقتضت الضرورة الحضارية والتاريخية ذلك، ويعبر شاذل عن مستوى أعلى من الوعي، حين يحدد أولاً أن هذا النموذج " ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئاً وينطلق من أشياء، ولعل من حق الفن أن أذكر أن هذا الضرب ليس مبتكراً، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به إلى شعراء المهجر، فتنظموا فيه وأبدعوا وأجادوا أيما إجادة أو إبداع " (٤٥)، فالشعر الجديد مر بمراحل طويلة وخضع لضوابط دقيقة اشتغل عليها الشاعر الحديث، لا ينجح في الاشتغال عليها الا الشاعر المجيد لأنه يلتزم (( شيئاً )) وينطلق من (( أشياء )) ويجب أن نلاحظ المعادلة التي طرحها في هذا المجال والتي توضح حجم الالتزام المحدد (شيئاً) مفرداً وبالمقابل حجم الانطلاق (أشياء) جمعاً، مما يدل على أن مستوى التغيير أكبر كثيراً من مستوى

الجديد عند شاذل ليس مجرد تغيير في الشكل، إنما هو تغيير في الشكل والمضمون الشعري.

والقارئ لمقدمة شاذل يشعر بأنه لم يطلع على تجارب زملائه الرواد على الرغم من أنه كان من أهم الشعراء المجددين الذين كتبوا في الشعر الجديد، إذ يذهب شاذل في معرض دفاعه عن الشعر الجديد المعبر عن تصويره لأهم إشكالاته الفنية ولاسيماً في ميدان جدل التفاعل بين الشكل والمضمون، بوصفهما المقولتين الكبيرتين اللتين تحدثت عنهما النقد العربي في مقاربة القصيدة العربية التقليدية، " يتحركان باتجاه الشعر الغربي معتبراً أن الشعر الجديد من نتائج التأثير بالشعر الغربي " (٤٤).

فالتأثر عند شاذل لا يعني التقليد أو الانبهار وإنما يعني تلاقح الثقافات بما يعزز تطور هذه الثقافات ويمد جسورها لبناء أنموذج جديد يكرس الحياة الجديدة، بعد الجدال الطويل الذي دار بين المناهضين والمناصرين حول الشكل الجديد وقدرته على استيعاب العصر، فالشاعر شاذل طاقة كرس طروحاته النقدية للدفاع عن الشكل والمضمون الشعري الجديد. فلم يكن شعره مضمونياً فحسب بل كان على مستوى الشكل الفني الذي يحمل المضمون.

وهذا بيان واع في الخصائص الفنية للشعر الجديد شكلاً ومضموناً، فهو ليس مجرد ثورة عروضية تستهدف التغيير والتلاعب في البنية العروضية للقصيدة حسب، بل هو ثورة مضمون عميق وفاعل وشعري بالدرجة الأولى، ذلك أن أفق المضمون المتعدد هو الذي يحدد الشكل

المراحل السابقة. وهو بهذا رغبة عامة لا رغبة فردية، أو حب في الجدة ذاتها ولكنها حاجة مجتمع بأكمله. يدع القارئ يستبطنه من هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والواقع والتراث، فالتجديد الشعري هو حاجة الواقع الجديد لما يناسبه على مستوى اللغة والشكل والموضوع.

أما الشاعر شاذل طاقه فيقول: " ولعل من المفيد أن اذكر لك عن هذا الشعر، ما يحق لك أن تسأل عنه، فإنك قد ترى ضرباً قد تراه غريباً، بعيداً عن (عمود الشعر) الذي تغنى به نقادنا القدماء، ولا يزال بعض الناس يتغنى به حتى هذه الساعة! فلقد جربت، في عدد من قصائد الديوان، على نسق منطلق لا يتقيد بتقافية موحدة، ولا يلتزم معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلية أو تعيلتين، ولعلك تجد في آخر خمسة، وفي آخر أكثر أو أقل " (٤٣).

وبهذا يحاول إيجاد تسمية مغايرة عن زملائه الشعراء الرواد، عندما يردد في مقدمته تسمية (منطلق) بدلاً من مصطلح الشعر الحر، أو شعر التفعيلة وهي التفتاة ذكية في معاينة القصيدة الجديدة التي استقى منها الأنموذج الذي يمكن أن يصنع شعره الجديد من خلالها، كما أن الشعر عند شاذل في تجربته الشعرية، قد اختلف في عدد من التفعيلات من سطر إلى آخر، على النحو الذي استجاب للجدة الإيقاعية والشكلية المتمثلة بالقصيدة الجديدة، التي لا تتوقف بطبيعية الحال عند البنية العروضية فقط، وإلا كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية متمثلة في الانتقال من البحر إلى التفعيلة، ومن البيت إلى السطر، فالشعر

يكون التجديد شكلياً فالتجديد يجب أن يكون في الشكل والمضمون، كما اتفقوا على أن لكل عصر حادثه أو أحداثه. فالحداثة ليست مرتبطة بعصر دون آخر، إذ للقدماء حادثهم وللمعاصرين حادثتهم دون أن تجب هذه تلك بل تستفيد منها وتتخطاها نحو التجديد. على أن ثمة اختلافاً بين حداثة عصر وآخر من حيث غناها أو فقرها وذلك تبعاً لظروف المراحل الزمنية المختلفة.

وخلاصة القول: إن رُواد الشعر الجديد في العراق اتفقوا على أهمية الشعر القديم ودوره في إغناء التجربة الشعرية، وإن منهج الشعراء الرُواد يقوم على النظر إلى هذه الثائفة على أنه يكمل بعضها بعضاً، لا على أنها متناقضة متافرة كما ينظر إليها بعض النقاد، وأنه يمكن الاستفادة من كل وجه إيجابي تحمله أية واحدة منها، لتشكل رؤية متوازنة تقوم على الاعتدال والصدق، وتبتعد عن الافراط في التجديد والتفريط بالتراث، لكنهم اختلفوا في تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، بسبب تغير مفهومه عبر مراحل النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرُواد اتجهوا إلى التجديد، على الرغم من وجود اختلاف ضئيل في رؤيتهم النقدية حول مفهوم التجديد. كما اتفقوا على أن التجديد قضية جوهرية لا شكلية؛ وإنها عقلية وموقف من قضايا الحياة المعاصرة.

مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو وليد تلك التفاعلات العميقة في كيان المجتمع بعد هزات الحرب العالمية الثانية ومدخلاتها وتعقيداتها.

ولعل أهم ما لاقى الشعر الجديد إبان ظهوره في العراق من مشكلات فنية ونقدية، هي أنه كان رقيق البنية طري العود لم تتضح ملامحه بشكل دقيق ولم ترس أسسه وقواعده بعد على الوجه الصحيح. فتصور بعض الشعراء أن القضية سهلة المنال وأن بإمكان أي شاعر أن يمتطي صهوة هذا النمط الجديد الذي سمي بالشعر الحر، (خطأ)، فيبوح لنفسه أن يتحرر من كل شيء، ويقذف بكل القواعد والاصول، ويكتب شعراً غثاً لا هو بالشعر ولا هو بالثر. نستطيع القول أن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تأسيس ونضج وابتكار وتطور عبر تجارب الشعراء الرُواد.

أما المراحل التي أعقبت الخمسينيات فهي مراحل استقرار وغربة لكل الأخطاء والمزالق التي وقعت في مرحلة التأسيس، وهذا شيء بدهي لا بد من حدوثه في كل حركة جديدة. لقد اختلف الشعراء الرواد في تحديد مفهوم التراث مع اتفاقهم على ضرورة ارتباط الشعر به، كما أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم الحداثة والتجديد أيضاً. فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة والحداثة والتجديد، على الرغم من أن كل تجديد حادثه، ولكنهم اتفقوا على أن التجديد شامل للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن

الثبات في النموذج. فضلاً على هذا فإنه يشير إشارة مهمة جداً، تتم عن وعي عال بالموروث وخصائصه الفنية المتميزة، حين يذكر أن هذا الضرب من الشعر الجديد ((ليس مبتكراً))، إذ إن جذوره الأولى (ممتدة في الشعر الأندلسي) تلقفه شعراء المهجر هناك بالطبع وجه شبه بين الشعر الجديد والبند في الشعر الأندلسي. فالشعر الجديد منبثق من صميم التراث العربي، أي أنه مشق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً، تمكن الشعراء من تطويره، حتى وصل إلى شاذل وزملائه الذين تمكنوا بدورهم من نقله نقلة نوعية إلى منطقة الحداثة، مفتتحين به فجرأ جديد للشعرية العربية (٤٦).

وعن الحركات التجديدية يقول المحروق: "إن الحركات التجديدية التي تظهر لا بد أن يكون لها جذور راسخة تطورت منها وتشكلت عنها، وإلا فهي عضو غريب مغاير للتركيب البيولوجي العام الذي لا بد أن يرفض رفضاً قاطعاً. فهل كان الشعر الجديد عضواً غريباً في الشعر العربي؟.. مطلقاً.. إنما هو حركة متفاعلة متطورة متجددة انبثقت لتغيير ما هو سائد من رتابة في الأوزان ومن تكرار في القوافي وجمود في الصور والاختيلة وابتعاد عن الألفاظ المحنطة المتحجرة، والاقتراب من داخل النفس واستخدام الرموز وتكثيف المعاني بالإيحاء والإيماء والخروج من دائرة المباشرة والخطابية والابتدال" (٤٧). ولا شك أن هذا التطور في الشعر العربي عند المحروق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور المجتمع في كل

## الإحالات والهوامش

- (١) دراسات في النقد الادبي، د. أحمد كمال زكي، دار الاندلس، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٢٧.
- (٢) كتاب السياب النثري، جمع وإعداد حسن الغفري، منشورات دار الجواهر، فاس، ١٩٨٦: ١٩٦.
- (٣) رسائل السياب، ماجد السامرائي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤: ١٥٠.
- (٤) ينظر: كتاب السياب النثري، حسن الغفري: ٨٦.
- (٥) المصدر نفسه: ١٠٥.
- (٦) المصدر نفسه: ٨٥.
- (٧) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٦: ٢٣.
- (٨) مقدمة ديوان شظايا ورماد، نازك الملائكة، دار المعارف، بغداد ١٩٤٩: ٧.
- (٩) سلسلة النقد الادبي، اتجاهات في الشعر العالمي، أمير سماوي، دار انا، ط١، ٢٠٠٦: ٤٠.
- (١٠) مقدمة ديوان شظايا ورماد، نازك الملائكة، دار المعارف، بغداد ١٩٤٩: ٧-٨.
- (١١) الشاعر العربي والتراث، عبد الوهاب البياتي، مجلة فصول للنقد الادبي، العدد ٤، الهيئة المصرية العامة ١٩٨١: ١٩.
- (١٢) المصدر نفسه: ١٩.
- (١٣) المصدر نفسه: ٢٠.
- (١٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.
- (١٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢١.
- (١٦) المصدر نفسه: ٢١.
- (١٧) المصدر نفسه: ٢٢.
- (١٨) المصدر نفسه: ٢٢.
- (١٩) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢.
- (٢٠) إشارات على الطريق، بلند الحيدري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠: ٨٨.
- (٢١) المصدر نفسه: ١١٦.
- (٢٢) المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وتقديم سعد البزاز، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧: ٢٣.
- (٢٣) في جنة عبقر، شاذل طاقة، مجلة الثقافة، العدد ٧٠٣، القاهرة، ١٩٥٢: ١١.
- (٢٤) الشعر الحر في العراق .. مرحلة وتطور، محمود فتحي المحروق، جريدة الحدياء، الموصل، العدد ١٩٩٣، ٥٦٧: ٤٠.
- (٢٥) كتاب السياب النثري، جمع وإعداد حسن الغفري، منشورات دار الجواهر، فاس، ١٩٨٦: ٨٦.
- (٢٦) شظايا ورماد، نازك الملائكة، دار المعارف، بغداد ١٩٤٩: ٤.
- (٢٧) مقابلة مع البياتي، إبراهيم صحراوي، الخبر الأسبوعي، العدد ٧، ابريل، ١٩٩٩: ١٣.
- (٢٨) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ٢٠٠٥.
- (٢٩) شعرنا الحديث الى أين، غالي شكري، دار الآفاق، بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ١٥٦.
- (٣٠) شخصيات ومواقف، ماجد السامرائي، الدار العربية للدراسات والنشر، ليبيا-تونس ١٩٧٨: ٣٦.
- (٣١) مقابلة مع البياتي، إبراهيم صحراوي، الخبر الأسبوعي، العدد ٧، ابريل، ١٩٩٩: ١٢-١٤.
- (٣٢) أسئلة الشعر، أحمد عبد المعطي حجازي، منشورات الخزندار، جدة، ط٢، ١٩٩٢: ١٠٩.
- (٣٣) حديث الثلاثة، أحمد عبد المعطي حجازي، دار المريخ للنشر والتوزيع، دار الرياض ج٢، ١٩٨٨: ١٥١.
- (٣٤) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ١٥٠.

- (٣٥) مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ٢٠٠٥: ٢٠٠.
- (٣٦) جدلية الإبداع في الموقف النقدي، عز الدين إسماعيل، فصول مج ١ العدد ١، ١٩٩٠: ١٤١ .
- (٣٧) كنت أشكو الى الحجر، حوارات مع عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١٣٨١٩٩٣.
- (٣٨) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٤.
- (٣٩) المصدر نفسه: ٤.
- (٤٠) إشارات على الطريق، بلند الحيدري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠: ١٠٤ .
- (٤١) المصدر نفسه: ١٠٤.
- (٤٢) المقدمة التي تصدرت ديوان شاذل طاقة، المساء الأخير ونشر في المجموعة الشعرية بشكل كامل ١٩٧٧: ٧ .
- (٤٣) في جنة عيقر، شاذل طاقة، مجلة الثقافة، العدد ٧٠٢، القاهرة، ١٩٥٢: ١٠.
- (٤٤) المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وتقديم سعد البزاز، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧: ٥٥١.
- (٤٥) ينظر: شاذل طاقة ناقداً، د. نافع حماد محمد، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت العدد ١٨ سنة ٢٠١٤: ٤.
- (٤٦) الشعر الحر في العراق .. مرحلة وتطور، محمود فتحي المحروق، جريدة الحدياء، الموصل، العدد ١٩٩٣، ٥٦٧: ٤-٣.