View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by The International Islamic University Malaysia Repository

بحوث ودراسات

التجديد

المجلد 20، العدد 40 (2016/1438) 109-133
حقوق الطبع محفوظة ل IIUM Press
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
ISSN 1823-1926 (Print)

مفهوم التُراث والتجديد عند الشُعراء الرُوَّاد: شعراء العراق أنموذجًا

The Concept of Heritage and Renewal According to the Poets Pioneers: Iraqi Poets as a Paradigm

Konsep Turath dan Tajdid Menurut Penyair-Penyair Perintis: Kajian ke atas Penyair-Penyair Iraq

نافع حماد محمد* ومنجد مصطفى بهجت**

مستخلص البحث

تنبع التجربة الشعرية العربية الحديثة من داخل تراث الأدب العربي، وتفرضها اللغة وثقافتها مرتبطة بثقافة الشاعر والبيئة التي يعيشها، فالشعر إبداع وخلقٌ لا مجرد إعادة الموروث الشعري أو محاراته، والشاعر الحق الذي يتبنَّى أجمل ما فيه ويتجاوز ما هو فاسد، ولا يمكن أخذُ التراث جملة، بل يجب استخلاص ما يمكن أن يعود بالفائدة على الشعر، أما فيما يتعلق بمسألة الاستفادة من الينابيع الثقافية الخارجية، فمن الضروري أن يكون تلاقحٌ وامتزاجٌ بين الثقافات العربية والأجنبية؛ لتسهم في بلورة المثال الجديد، والخروج من أُطُر الثقافة التقليدية؛ بشرط ألا تخرج عن القيم الإسلامية والإنسانية التي يعيشها الشاعر ومجتمعه، فهذا البحث يحاول: أولاً الكشف عن علاقة التجربة الشعرية الجديدة بالتراث الشعري القديم، وثانيًا معرفة مدى التقارب بين الشعر الجديد والشعر القديم من حيث المضمون الموضوعي والبناء الفني، وثالثًا معرفة قدرة

* أستاذ مشارك بجامعة التكريت، العراق.

** أستاذ اللغة العربية في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الأغنسانية، الجامعة الغسلامية العالمية ماليزيا، البريد الإلكتروني: munjid@iium.edu.my

الشعراء الرّواد في الدفاع عن مثالهم الشعري، ومحاولة تحديد مفهومي التراث والتجديد، وقد سلك هذا البحث طريقة الاستقراء وتحليل النصوص النقدية للشعراء الرواد التي بثُّوها في مقدمات دواوينهم الشعرية والصحف والمجلات، موضحين موقفهم من التراث والتجديد؛ ليخلص البحث إلى أن الشعراء الرُّوَّاد اجتهدوا في تطوير المثال الشعري الجديد من خلال عمق رؤيتهم للتجربة الشعرية؛ إذ أفادوا من التراث العربي القديم والحداثة الشعرية الغربية في تطوير هذا المثال من خلال الثقافة التي اكتسبوها والموهبة الشعرية التي يتمتعون بها، والشعراء الرُّوَّاد – وإن لم يتفقوا في تحديد مفهوم التجديد والتراث – اتفق أغلبهم على رَبْطِ التجديد بالتراث الذي هو في نهاية الأمر امتداد له، فلا حاضر من دون ماض، ولا مستقبل من دون حاضر؛ إن الحركة الشعرية الجديدة عند الشعراء الرُّوَّاد ولادة جديدة؛ نَسْلُهَا الشعر القديم، ورَحِمُهَا الواقع الجديد.

الكلمات الأساسية: التراث، التجديد، الشعراء، الرواد، العراق.

Abstract

The poetic experience of modern Arab originates from the heritage of Arabic literature, imposed by language and culture associated with the culture of the poet and the environment in which they live. Poetry is an innovation and creativity, and not just a mere re-poetic heritage, or by coming up with a particular classical style, the poet has the right to adopt the most beautiful style in composing his\her poem and disregard what he\she seems to be irrelevant, it is unacceptable for a poet to adopt a heritage as a whole, rather he must draw what could be beneficial to the poem, but on the question of what will benefit foreign cultural springs, it is necessary to be a cross-pollination and mixture between Arab and foreign cultures to contribute to the elaboration of the new paradigm, and striving out from the frame of traditional culture, provided that they do not depart from Islamic values and humanity in which the poet lived in and their environment. This research tries to first: investigates the relationship of the new poetic experience and the old poetic heritage. Second: Knowledge about the extent of relationship between the old and new poem, in terms of substantive techniques and construction contents. Third: the ability to know pioneer poets in the defense of their poetic samples, and try to define the concepts of heritage and renewal. This research adopts induction and analytical method of critical texts of pioneer poets, which were transmitted in the introductions of their poetry bureau, newspapers and magazines, explaining their position on the heritage and renewal. The study concludes that pioneer poets, worked hard in the development of new poetic samples, with the aid of their profound vision that had experienced by them, as reported from the old Arab heritage and modernity of Western poetry in the development of this example through the culture they had acquired and talent that they had enjoyed. As for the pioneer poets, even though they have not agree in defining the concept of innovation and heritage, they have unanimously agreed on

linking renewal with heritage, which is eventually at the end of its extension , there is no present without a past, no future without a present. The new poetry movement according to the pioneer poets is a new birth, offspring of the old poem, and graces them with the new reality. Two researchers were chosen: as an example of model or paradigm, both are non-Arabic words, taken as an example.

Key words: heritage, renewal, poets pioneers, new poetic experience, Iraq.

Abstrak

Dengan mengamati puisi berasal Arab moden dari warisan sastera Arab, terbukti bahawa syair tersebut dipengaruhi oleh bahasa dan budaya yang berkaitan dengan budaya penyair dan persekitaran di mana mereka tinggal. Puisi adalah satu inovasi dan kreativiti, dan bukan hanya warisan syair semula semata-mata, atau bukan semata datang dengan gaya klasik tertent. Penyair mempunyai hak untuk mengamalkan gaya yang paling indah dalam mengarang puisi dan tidak mengambil kira apa yang dia seolah-olah menjadi tidak relevan, dan sama sekali tidak boleh diterima apabila penyair mengamalkan warisan secara keseluruhannya, akan tetapi penyair mestilah menarik apa yang boleh memberi manfaat kepada puisi itu. Adapun yang berhubung kait dengan persoalan mengambil manfaat dari budaya asing, ia adalah perlu untuk menjadi percampuran antara budaya Arab dan budaya asing untuk menyumbang kepada munculnya paradigma baru. Dan tentunya akan keluar dari bingkai budaya tradisional, dengan syarat bahawa mereka tidak menyimpang daripada nilai-nilai Islam dan kemanusiaan di mana penyair tinggal dalam persekitaran mereka. Kajian ini mencuba untuk mengkaji beberapa perkara: Pertama, hubungan pengalaman antara syair baru dan warisan syair lama. Kedua, pengetahuan mengenai tahap hubungan antara puisi lama dan puisi baru, dari segi teknik substantif dan kandungannya pembinaan. Ketiga: keupayaan untuk mengetahui seberapa rapat hubungan antara penyair perintis dalam mempertahankan sampel syair mereka, dan kajian ini juga mencuba untuk mentakrifkan konsep warisan dan pembaharuan. Penyelidikan ini menggunakan aruhan dan kaedah analisis teks kritikal penyair perintis, yang telah dihantar dalam pengenalan biro puisi, akhbar dan majalah mereka, menjelaskan kedudukan mereka yang berhubung kait dengan warisan dan pembaharuan. Kajian ini menyimpulkan bahawa penyair perintis telah bekerja keras dalam membina sampel syair baru, dengan penelitian yang mendalam yang telah meraka lakukan, seperti yang dilaporkan dari warisan Arab lama dan kemodenan puisi Barat dalam pembangunan contoh ini melalui budaya yang telah diperoleh mereka dan bakat mereka. Bagi penyair perintis, walaupun mereka tidak bersetuju dalam menentukan konsep inovasi dan warisan, mereka telah sebulat suara bersetuju dengan menghubungkan pembaharuan dengan warisan, yang akhirnya pada akhir pelanjutannya, tidak ada masa kini tanpa masa lalu, tidak masa depan tanpa masa kini. Pergerakan puisi baru mengikut penyair perintis adalah kelahiran baru, merupakan keturunan dari puisi lama, dan yang menjadi rahim dari upaya mereka ialah realiti yang baru.

Kata kunci: warisan, pembaharuan, penyair perintis, pengalaman syair baru, Iraq.

مقدمة

لم تكن فكرة التجديد في الشعر العربي وليدة لحظة عابرة مرَّت على الأمة في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، إنما هي امتداد طبيعي لمحاولات التغيير في مختلف مجالات الحياة، وما لازمها من تعلق بالقديم؛ لذا يتجه بحثنا في الغوص في الرؤى النقدية التي بثَّها الشعراء الرواد في قضية مهمة وشائكة هي قضية التراث والتجديد، كما تهتم هذه الدراسة بمسألة تأثُّر الشعر الجديد بالشعر القديم عبر عصوره؛ من خلال النصوص النقدية للشعراء الرُّوَّاد: بدر شاكر السياب (1926-1964)، ونازك الملائكة (1923-2007)، وعبد الوهاب البياتي (1926-1999)، وبلند الحيدري (1926-1996)، وشاذل طاقة (1929-1974)، ومحمود فتحي المحروق (1931-1993)؛ إذ يستند إبداع هؤلاء الشعراء إلى ثقافة عميقة الجذور بتراث أُمَّتهم الشعري حينًا، وبالإنسانية في شمولها وتطلُّعها حينًا ثانيًا، وكانت ثقافتهم ذات وجه متحرك إبداعي جريء في تمرُّده على قيود التقليد والجمود، وفي تحرُّره من سلطة الزمن بمعنى الآني الجامد إلى آفاق جديدة، سواء أكان ذلك في شعرهم إبان حركة الشعر الجديد في نهاية الأربعينيات أم في خلالها أم بعدها، ومن جدلية ذلك (القبل) أو (البعد) جاءت ريادتهم بمعناها التاريخي الإبداعي؛ فالشعر الجديد عند الشعراء العراقيين الرُّوَّاد ينمو ويتطور مع متطلبات الحياة، وليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش، والقديم لا يبقى جامدًا، بل يتطور عبر التاريخ والبيئات، فكل حركة جديدة لا تنشأ عند أي أُمَّة من غير إرادة وحرية يجب توافرهما لإنجاز أي عمل للإنسان، وفي هذا السياق يرى برونتير "أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي – لمجرد بَعْثِه – 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، آخذة ومعطية، متحركة أو واقفة، فتصبح في آخر الأمر نوعًا جديدًا

يجمع عناصر من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تُلائم طبيعة النظام الاجتماعي"؛[1] أي إن صلة عميقة بين التراث والإبداع، فالإبداع متصل في مفهومه بالخلق بمعنى التشكيل وإعادة البناء Reconstruction؛ أي صياغة شكل جديد يعاد فيه البناء بطريقة جديدة، وهذا البناء يستمد قوَّته من التراث، وبهذا يكون له حضور واسع في نفسية المتلقي ولا سيما الشعر العربي؛ لتمركزه في العقل والوجدان العربي.

إن التراكم الإبداعي يصنع الشاعر الحق، ويبني التجربة، بل إن أي تجربة جديدة من التجارب الأدبية 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 متشبعًا بهوية فكرية، ومهاد ثقافي تراثي، ومنطلق اجتماعي، وواقعي بانيًا من ذلك كله نظريته التجديدية المتكاملة التي تظل تنتظر عقلية فذة لتكشف معالمها الفنية والمنهجية والفكرية، فالشعراء الرُّوَّاد لم يعيشوا في عالم فني طليق من القيود والعناصر التقليدية القديمة، بل ظلوا متمسكين إلى حد ما بإنمائها، والملاءمة بينها وبين الحياة المعاصرة، فكان طبيعيا أن يحدث تطور كبير في المجتمع العربي داخليا وخارجيا، وأن يتبع ذلك تطوُّر واسع في شعرهم، وهو تطوُّر لم تُلغ فيه جميع الأصول الفنية التقليدية، بل ظلت قوية بارزة، والشعراء الرُّوَّاد تأثروا بالتراث الشعري، كما استفادوا منه في قدرتهم على ديمومة الشعر العربي الجديد من خلال عمق ثقافتهم الشعرية التراثية.

مفهوم التُّراث عند الشُّعراء الرُّوَّاد

إن الارتباط بالتراث لأي مجتمع يمثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي مشروع

1 زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، (بيروت: دار الأندلس، ط2، 1980)، ص27.

حداثوي، من هنا نجد الشعراء الرُّوَّاد أكثر التصاقًا بالتراث رغم ما تميزوا به من تجديد وغزارة، فقد نجحوا في إدخال المضامين التراثية بسبب تولُّد قناعات حول ضرورة الإفادة من التراث، ومن هنا نجد أن السياب – وهو أهم هؤلاء الشعراء – لا يتخلى عن القديم، أو يدعو إلى هدمه من الأساس، لبناء شيء جديد مكانه، "يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضًا، من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة، والخطوة الأولى للثقافة هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي والفلسفة والنقد"؛[1] إذ إن ثقافة السياب تستمدُّ مفاهيمها من الآداب العربية غير منفصلة عنه، كما يؤكد لنا أهمية التراث في تجربته الشعرية بقوله: "وحين أراجع إنتاجي الشعري – ولا سيّما في مرحلته الأخيرة – أجد أثر هذين الشعرين واضحًا، فالطريقة التي أكتب بها قصائدي هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة أديت ستويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر".[2]

يذهب السياب إلى أن الحركة الشعرية ليست مجرد ثورة على القديم لأنه قديم، بل تجاوز للفاسد وتطوير للصالح، فلم يبتعد عن الشعر العربي، بل كان قارئًا ومتذوقًا هذا الشعر، أما الشعر الغربي فقد تأثر به الشاعر أيضًا ولا سيما في مجال توظيف الأسطورة؛ إن استخدام الأسطورة عند السياب أخذ اتجاهًا آخر أكثر عمقًا، وأوسع أفقًا، وأبعد نظرًا، وأكبر كما، ومما لا شكَّ فيه أن الشاعر تثقف بالثقافة العربية والأجنبية، وأن شعره استقى من التراث العربي والأوروبي فكرة استخدام الأسطورة من خلال توظيفه الأساطير والحكايات العربية ومنها الخرافية وكثيرًا، كما وظف الأساطير الرومانية والإغريقية التي أصبحت جزءًا من التراث الأوروبي، فقد سار السياب مع زملائه الرُّوَّاد نحو توظيفها لأنها **وسيلة** التعبير الحق عن الوضع الراهن سياسيا **واجتماعيا، ظروف الحياة**

---

1 الغرفي، حسن، **كتاب السياب النثري**، (فاس: منشورات دار الجواهر، 1986)، ص196.

2 **السامرائي، ماجد، رسائل السياب**، (بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ط2، 1994)، ص150.

الجديدة، ويرى السياب في ثورته على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتدادًا لثورات سابقة؛ إذ يقول: "إننا فعلنا شيئًا شبيهًا إلى حدٍّ 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 تكثر أسماؤهم عن أن أعددها الآن، وعندما أقول "نحن" أعني بذلك جماعة الشعراء المحدثين"؛[1] ليؤكد لنا أنه تأثر بالشعر الأندلسي في موشحاته التي غيَّرت نظام الشعر التقليدي في إطار التجديد.

والشاعر لا يدعو إلى التمرد بل يدعو إلى الترميم؛ "أنا لست متمردًا على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع، وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي"،[2] موضحًا أن الشعر الجديد ما هو إلا امتداد للشعر القديم، ومضمونه يتلاءم ومتطلبات العصر، فالسياب لم يكن ثائرًا على الشعر القديم بشكله ومضمونه، لكنه رأى أن الشعر العربي يحتاج إلى تجديد.

أما الشاعرة نازك الملائكة فتذهب إلى تسمية الأديب المرهف وتحديده بقولها: "لا بُدَّ من أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب قديمه وحديثه، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي"،[3] فالشاعر عند نازك يجب أن يمتلك جذوراً ثقافية تغوص في الشعر القديم، ويستمد حضوره من التراث القديم لأنه مؤثر ثقافي، بالإضافة إلى اطّلاعه 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

---

[1] الغربي، كتاب السياب النثري، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، (بيروت: دار العودة، ط4، 1986)، المجلد الثاني، ص23.

من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور"،[1] فالشاعر مُطالب بالاستفادة من التراث، فإن عملية التطور لا تقف عند مسألة الخرق، بل على مستوى التطور بعد الاستفادة من القاعدة، والجديد عند الشاعرة "ينأى عن الخروج التام من سياق القديم، بل يبقى مراعى لإجراء حفظي وصوري، يلبس بعض ثياب القديم المتصلة بالأصالة"؛[2] إذ أكّدت أن هذا الأسلوب "ليس (خروجًا) على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لما يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وهو تحرير للشاعر من عبودية الشطرين".[3]

والشاعرة نازك الملائكة تقف في وجه من 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 وسجَّله، 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 وماهيته، فالقافية خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا تحصر في صدور شعراء أخلصوا لها، والشاعرة تدعو إلى تنوع الأوزان والقوافي التي تحمل في جوانحها الموسيقا العذبة، وليس مجرد أوزان لم يُتقنوا صنعتها الدقيقة فخلطوا في بحورها، أما الألفاظ فقد بقيت تستعمل بمعانيها الشائعة طيلة قرون الفترة السابقة، وربما كان ذلك سببًا في استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد القوة الإيحائية للألفاظ؛ كالرمزية والسريالية، على اعتبار أن هذه المدارس تُحمِّل الألفاظ أثقالاً من الرموز والأحلام وغوامض اللاشعور فوق طاقتها.

---

1 الملائكة، نازك، شظايا ورماد، (بغداد: دار المعارف، 1949)، ص7.

2 سماوي، أمير، سلسلة النقد الأدبي، اتجاهات في الشعر العالمي، (بيروت: دار إنانا، ط1، 2006)، ص40.

3 الملائكة، شظايا ورماد، ص7-8.

أما الشاعر عبد الوهاب البياتي فيقرر أن "التراث هو ما كان ويكون وسيكون"،[1] فهو يتحول ويتأثر باستمرار بفعل عوامل الولادة والموت ولا يبقى ثابتًا؛ إنه كما يقول: "عجينة لدنة قابلة للتشكّل والتعين، ولكن ليس بشكل نهائي بمعنى أنه لابد من وجود حضور متفق عليه في عملية التشكيل والتعين التي يقصد التحويل والتجديد؛ إذ بقي مفهومًا عامًا يعني عنده الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده، وقد حصره في التراث الأدبي، والماضي عنده ليس شيئًا منفصلاً عن الحاضر والمستقبل"؛[2] إنه وليد الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنُموه ويتطور بتطوُّره، فليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش، والقديم لا يبقى جامدًا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات، فالتراث عنده شيء يتطور، ويتغير بتغير الحياة والإنسان والظروف المحيطة، ويتأثر بذلك كله، ولا 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 ينفصل بعضه عن بعض؛ إنه كل ما يتركه الأول للآخر، ماديًا ومعنويًا، وهذه نظرة شاملة إلى التراث 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 طغت على القصيدة الجاهلية، لأثر العالم الآخر في فكر العربي المسلم وخياله الشعري ونزعته التجريدية".[3]

كما يرى أن وقوف حركة الإحياء عند التراث من دون تجاوزه خلقت حركة مضادة أعادت الشعر إلى الحياة متمثلة في جماعة الديوان والمهجر وأبولو، على أن الاهتمام

---

[1] البياتي، عبد الوهاب، "الشاعر العربي والتراث"، **مجلة فصول للنقد الأدبي**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، العدد 4، 1981)، ص19.

[2] المرجع نفسه.

[3] البياتي، **الشاعر العربي والتراث**، ص20.

بالعاطفة والغوص في الخيالات ولّد حركة الشعر الجديد من خلال العودة إلى الواقع، وقد ثارت هذه الحركة على **اللغة والأوزان والموضوعات**؛ بحثًا عن لغة جديدة وشكل مناسب يعالج مشكلات الحياة الجديدة، وعبد الوهاب البياتي لا ينظر إلى التراث مجردًا، **بل يراه من خلال الواقع الاجتماعي**، على أن الواقع عنده أوسع من حيث إنه يشمل القديم **والجديد معًا**، فهو ينتظم التراث والمعاصرة معًا في 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؛[1] في إشارة منه إلى التجديد الذي يجب أن يكون وفق آليات تُسهم في بلورة التجربة الشعرية، واكتمال نضجها من أجل الوقوف على تجربة قوية متماسكة في مثالها الجديد، ليس بعيدًا عن **مسألة الشكل؛ والمهم أن تكون قادرة على معايشة الواقع والوقوف بوجه التحديات، وبهذا يكون** التراث 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 تنبع تجربته الجديدة. **فالتجديد** تواصل مع التراث وانقطاع عنه، وهو ارتباط به وثورة على الفاسد منه، حتى لا يكون **نسخة منه وتقليدًا له، والجديد ليس هدمًا للقديم، بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة**، وبعدها انتقل البياتي إلى مرحلة الدفاع عن التراث عندما وجد أن بعضًا **يرى أن** "هذا التراث الأدبي لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة، ويسعى

[1] المرجع نفسه.

آخرون إلى تأكيد انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث"،[1] وبعدها ذهب إلى مرحلة شعراء التجديد الذين لم يقطعوا صلتهم بالتراث معنويًا، وإن انفصلوا عنه شكليًا من خلال ابتعادهم عن الشكل القديم، فهم "قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤية أصدق، وتمثله تمثلاً أعمق".[2]

فالشعر لا ينفصل عن القديم في الشكل والمضمون الشعري، لكن ثقافتهم والتصاقهم بالتراث مكّناهما 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"؛[3] أي عدم الانقطاع والتمرد فوضويًا 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"؛[4] 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 استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري"، والاستفادة من الجوانب الإنسانية وتطويرها على نحو إنساني إبداعي يُسهم في "خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر".[5]

ويتفق الشاعر بلند الحيدري مع زملائه أن الحداثة لا تعني الانقطاع عن التراث، بل هي"تطوير وتأصيل"،[6] وهو يدعو الشعراء إلى الاستفادة من التراث وتطويره، داعيًا

---

1 البياتي، **الشاعر العربي والتراث**، ص21.

[2] **المرجع نفسه.**

[3] **المرجع نفسه**، ص22.

[4] **المرجع نفسه.**

[5] البياتي، **الشاعر العربي والتراث**، ص22.

[6] **الحيدري، بلند، إشارات على الطريق**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980)، ص88.

الشعراء إلى ارتياد آفاق جديدة في عملهم الشعري تتضمن تجديد رؤيتهم الشعر والعالم، مؤكدًا أهمية ترك الأثر الإبداعي في مسيرة الثقافة، هذا الأثر ناتج عن مقومات يمتلكها المبدع، سواء أكانت من القديم أم أتى بها بعض (جديد) كاشفًا عن شخصيته المجددة، 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 إطراحه ولا يمكن أخذ التراث جملة، بل يجب استخلاص ما يمكن أن يعود بالنصح للواقع الجديد"،[1] فالتجديد عند بلند ليس مجرد تقليد وانبهار، وإنما تطوير يعود بالفائدة والنصح والابتعاد عن المفاسد والهفوات الشعرية.

أما الشاعر شاذل طاقة فيذهب إلى أن الشعر الجديد لم يكن في حقيقته ضربًا مبتكرًا ولا مبتدعًا، 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، وإننا أصحاب لغة وحضارة"،[2] ويذهب إلى أن الأديب هو الذي تتطور اللغة عنده كونها ترتبط بثقافته الواسعة التي اكتسبها عبر الاطلاع على الآداب والتعمق في الثقافات التي تمتد جذورها من الماضي إلى الحاضر.

ويتفق شاذل طاقة مع السياب في امتداد الشعر الجديد بالشعر القديم ولا سيما الشعر الأندلسي، فيقول: "لقد كان الأندلسيون أبعد منا نظرًا في هذا الأمر، فلم يقصروا شعرهم على الأعاريض العربية القديمة، بل أوجدوا الموشح، وهو على الأرجح محاولة

---

[1] المرجع نفسه، ص106.

[2] طاقة، شاذل، **المجموعة الشعرية الكاملة**، جمع وتقديم سعد البزاز، (بغداد: القاهرة منشورات وزارة الإعلام، 1977)، ص23.

للانسجام مع الحياة الأندلسية الجديدة"،[1] فالشاعر شاذل طاقة من الشعراء المتمسكين بالتراث الشعري، يعد الشعر الجديد امتدادًا للشعر القديم، ويتفق معهما الشاعر محمود المحروق؛ ليؤكد لنا مدى العلاقة بين الشعر الجديد والشعر القديم موضحًا وجود علاقة متينة؛ إذ شبه هذه العلاقة بعلاقة توارث الأجيال عندما قال: "لقد سارت جنبًا إلى جنب مع القصيدة العمودية فهي ابنتها وربيبتها، ولا شك أن وشائج قوية من الود والتعاطف وصلة الرحم، تربط بينهما فهي بخير مادامت القصيدة العمودية بخير"،[2] ومما يُؤكد عُمْقَ الصلة والروابط العميقة بين التراث الشعري والشعر الجديد؛ أن الشعراء الرواد عنوا به 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.

مفهوم التَّجديد عند الشُّعراء الرُّوَّاد

تضاربت الآراء والأفكار في منتصف الأربعينيات ومطلع الخمسينيات حول ظاهرة التجديد في الشعر العربي، كما اختلفت التسميات والمصطلحات وتعددت المفاهيم؛ فهو عند نازك الملائكة "أسلوب جديد، وليس خروجًا على طريقة الخليل، وإنما تعديل لها"، وهو عند السياب "شعر متعدد الأوزان والقوافي"، أما عند البياتي وبلند وشاذل ومحمود المحروق، فهو أسلوب جديد لا يخلو من الأوزان المتدفقة وشحنتها الموسيقية؛ وتدخل فيه الصور المكثفة والرموز الموحية، ثم ظلت التسميات قلقة غير مستقرة لأسباب

[1] طاقة، شاذل، "في جنة عبقر"، **مجلة الثقافة**، (القاهرة: العدد 703، 1952)، ص11.

[2] المحروق، محمود فتحي، "الشعر الحر في العراق: مرحلة وتطور"، **جريدة الحدباء**، (الموصل: العدد 567، 1993)، ص4.

كثيرة، أهمها جسامة الحدث الذي ارتطم بجدار متين من التراث الشعري الهائل لأُمة تمتد جذورها في أعماق 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، ولا سيما حين تحدث انقلابًا في الرؤية والهدف ووسائل التعبير، لتنقل 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 الرُّواد، والتي دافعوا فيها عن شكل القصيدة الحديثة ومضمونها؛ لذا يقول السياب: "إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري الأدبي؛ وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة، وأرادوا أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضًا، لكنه غير منفصل عن القديم؛ لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم، وأنهم إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا، كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض"،[1] فالتراث عند السياب 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 السياب في تجربته الشعرية، فالسياب 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.

[1] الغرفي، **كتاب السياب النثري**، ص86.

وقد تجاوزت نازك الملائكة - ونعدّها أول مُنظرة لهذه الحركة الجديدة - في مقدمة (شظايا ورماد) الألفاظ والأوزان والقوافي العمودية، فكانت هذه الآراء تشكل هزّة قوية خلخلت القصيدة العمودية، وعلى إثرها 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 جوهريًا في قاموسه اللفظي وأن يترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ المحنطة الميتة"،[1] 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"،[2] والبياتي هنا لا يميز بين مصطلحي (الحداثة) و(التجديد)، فكل تجديد حداثة، ولكن ليس كل حداثة تجديدًا؛ إن التجديد قد يكون جزئيًا 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 الرصافي أو الزهاوي للأشياء المادية حداثة؟ الحداثة ليست وصفًا خارجيا لمخترعات حديثة؛ "ذلك أن استعمال شيء ما استعمالاً مجازيًا لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفًا محبوبًا، داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس، ولا بُدّ أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام"،[3] فالمطلوب ليس وصف منجزات العصر، ولكن إدراك روح العصر، بل قد يكون الشاعر مجددًا في حديثه، والتجديد عند البياتي يجب أن يمس الشكل والمضمون.

---

1 الملائكة، شظايا ورماد، ص4.

2 صحراوي، إبراهيم، "مقابلة مع البياتي"، الخبر الأسبوعي، (العدد7، أبريل، 1999)، ص13 .

3 ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، (بيروت: دار الأندلس، ط2، 1981)، ص191 .

إن مفهوم الحداثة "مفهوم حضاري أولاً، وهو تصور جديد تمامًا للكون والإنسان والمجتمع"،[1] كما يرى غالي شكري، على أن المعاصرة قد تكون حضورًا فاعلاً في العصر، وتفاعُلاً حقيقيا فيه، وفي هذه الحال قد تكون عند بعض الشعراء أو النقاد انبهارًا بمستجدات العصر، وجريًا وراء الأضواء، وسطحية وضحالة في الفكر والروح معًا، وهذا يعني أن المصطلح إنما يتحدد بحسب استعماله سلبًا أو إيجابًا، وهذا ما يراه الشاعر بلند الحيدري، فالحداثة عنده شكل ومضمون معًا، يقول: "أما الذين يذهبون إلى تحديد الحداثة باسم الشكل فقط فهم مخطئون؛ لأن الحداثة مضمون أيضًا والعكس وارد أيضًا، وعلى هذا فأنا لا أعتقد بأن نازك الملائكة أكثر حداثة من الجواهري في الكثير من أعمالها"،[2] فهو ينتقد أولئك الذين اندفعوا إلى تجديد الأشكال ظنًا 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 ومضمونًا، كما أن الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياسًا للتجديد؛ إذ قد يتناول النص موضوعًا جديدًا في شكل تقليدي.

ويقول البياتي: "لكل عصر حداثته، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب وخليل حاوي مثلاً؛ إذ الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، والحداثة تكون متأثرة بزمانها ومكانها وبالأفق الأوسع أيضًا"،[3] 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 "رؤية ولكل شاعر رؤياه المتميزة وموقفه الخاص من قضايا الحياة"،[1] ومثلما يرتبط التجديد بظروف المكان والزمان يرتبط أيضًا بنفسية المبدع، وهذا ما ذهب إليه الحيدري حين رأى أن التجديد ليس في استخدام التفعيلة أو الرمز

---

[1] شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟** (بيروت: دار الآفاق، ط2، 1978)، ص114.

[2] السامرائي، ماجد، **شخصيات ومواقف**، (طرابلس: الدار العربية للدراسات والنشر، 1978)، ص36.

[3] صحراوي، **مقابلة مع البياتي**، ص13-14.

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 كلغة القدماء ويحس كما يحسون، كما أن القدماء كان فيهم من يكتب بلغة قريبة من لغتنا وتشغله هموم كهمومنا".[1] أي إن حداثة المعاصرين قد تلتقي مع حداثة القدماء إذا تشابهت الهموم واللغة، وأن بين حداثة القدماء ما يبقي حديثنا على مر العصور مثل شعر المتنبي مثلاً، وعلى هذا فإن حداثة هذا العصر لا تجبُّ حداثة العصور السابقة، ولا ينتفي أن لكل شاعر حداثته المختلفة باختلاف نظرته إلى هذه الهموم، وطريقة استعماله للغة تبعًا 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، وما دام ليس هناك مقياس للحداثة فلا يجوز أن تتخذ حداثة ما مقياسًا لسائر 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 الغربي حداثته، وللأدب العربي حداثته أيضًا؛ الحداثة حداثات، ولا ينبغي تطبيق مقياس حداثة على حداثة أخرى،[2] فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب، والحداثة "ليست نموذجًا مطلقًا يعمم على جميع الآداب ويصلح لها، بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى".[3]

ويتفق البياتي مع زملائه الشعراء الرُّواد، فيقررون أن الحداثة ليست وقفًا على زمن

---

[1] حجازي، أحمد عبد المعطي، **أسئلة الشعر**، (جدة: منشورات الخزندار، ط1، 1992)، ص109.

1 علاق، فاتح، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، (الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 2005)، ص29.

[3] حجازي، أحمد عبد المعطي، **حديث الثلاثاء**، (الرياض: دار المريخ للنشر والتوزيع، 1988)، ج2، ص151.

دون زمن أو بيئة دون أخرى، فلكل زمن حداثيوه ومُقلدوه، فامرؤ القيس كان حداثيًا في عصره قياسًا إلى غيره، وكذا أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي وخليل مطران وشعراء الرابطة القلمية،[1] 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 نعدّه اليوم حديثًا يصبح في يوم ما قديمًا، فالتجديد في هذا العصر لا ينفي التجديد في غيره، ولكنه ينفي التقليد في كل العصور، والتجديد لا يمكن أن يكون خالصًا من القديم وإلا كان شذوذًا وجنونًا؛ لأنه ينطلق من التراث ذاته فيعدل في عناصره أو يعيد تشكيلها على ضوء التجربة الجديدة أو يبتكر أشكالاً جديدة أو قيمًا فنية أو معنوية تتطلبها الحياة، والجدة الشعرية من هنا نسبية لارتباطها بالموروث الشعري من جهة،[2] ولارتباطها بلغة ذات أصل اجتماعي من جهة أخرى، بل إن التجديد نسبي حتى لدى الشاعر الواحد؛ إذ قد يبدأ مجددًا وينتهي مقلدًا أو العكس، وقد يجدد في جانب من دون آخر، كأن يجدد في الوزن أو اللغة أو الموضوع، أو في كل ذلك.

والتجديد من هنا قد يكون جزئيا كما يمكن أن يكون عاما؛ متى أصبح نتيجة رؤية جديدة تدل على عقلية جديدة، وفي هذه الحال يصبح التجديد حداثة؛ لأنه موقف جديد من العالم، ومثلما أنه لا حداثة من دون تجديد كذلك لا حداثة من دون أصالة، فالحداثة ضد التقليد، والتقليد نفي للأصالة؛ لأنه دليل على شخصية سلبية تعيد إنتاج الموروث كما هو، أما التجديد فيدل 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

[1] يُنظر: الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، (بيروت: دار الطليعة، ط1، 1978)، ص15.

[2] يُنظر: علاق، مفهوم الشعر الحر، ص30.

بالضرورة على إبداع أصيل"؛[1] ذلك أنها قد تكون شكلية خارجية لا تنبع من التجربة، أو تقليدًا لجديد أجنبي، وفي هذه الحال لا يمكن أن تكون معيارًا لحداثة العمل الفني؛ لأنها دليل على العجز لأعلى الإبداع والخلق، فأما في 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"،[2] فالتجديد لا يكون حقيقيا إلا إذا كان يستند إلى رغبة أمة؛ لأنه ليس تجديدًا في مجال من دون آخر، وإنما هو تجديد عام عند البياتي، والتجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة، فهو ليس هدفًا في ذاته، وإنما هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة، وهو ليس تقليدًا للغرب بل ينبع من التراث، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية؛[3] التجديد عند البياتي تطور عن القديم من خلال تطور الحياة في مجتمع معين، ومادام التجديد مرتبطًا 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 خُيِّل للبعض، بقدر ما هو ثورة في التعبير"،[4] 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

---

[1] إسماعيل، عز الدين، "جدلية الإبداع في الموقف النقدي"، **مجلة فصول**، (المجلد 1، العدد 1، 1990)، ص141.

[2] البياتي، عبد الوهاب، **كنت أشكو إلى الحجر؛ حوارات**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993)، ص138.

[3] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، (بيروت: دار العودة، ط3 1979)، مج2، ص4.

[4] البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، مج2، ص4.

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 سقوطًا في العبث واللاجدوى"،[1] وما دام التجديد حاجة ماسة فهو امتداد للتراث لا انفصال عنه؛ أي إن التجديد خارج التراث دعوة إلى الموت والانعزال، والتجديد عند الحيدري "هو ذلك الجديد الذي استطاع أن يجد بعده الحقيقي في الذاتية المتميزة، والبيئة المعينة والعصر الخاص"،[2] فالتجديد مرتبط بذات مرتبطة بدورها ببيئة معينة تخضع لمتطلبات مرحلة هي وليدة المراحل السابقة، وهو بهذا رغبة عامة لا رغبة فردية، أو حب في الجدة ذاتها، ولكنها حاجة مجتمع بأكمله؛ يدع القارئ يستنبطه من هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والواقع والتراث، فالتجديد الشعري هو حاجة الواقع الجديد لما يناسبه على مستوى اللغة والشكل والموضوع.

أما الشاعر شاذل طاقة فيقول: "ولعل من المفيد أن أذكر لك عن هذا الشعر، ما يحق لك أن تسأل عنه، فإنك قد ترى ضربًا قد تراه غريبًا بعيدًا 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 بقافية موحدة، ولا يلتزم معيَّنًا من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلة أو تفعيلتين، ولعلك تجد في آخر خمسًا، وفي آخر أكثر أو أقل"،[3] وبذا يحاول إيجاد تسمية مغايرة عن زملائه الشعراء الرُّوَّاد عندما يردد في مقدمته تسمية (منطلق) بدلاً من مصطلح (الشعر الحر)، أو (شعر التفعيلة)، وهي التفاتة ذكية في معاينة القصيدة الجديدة التي استقى منها المثال 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 بطبيعة الحال عند البنية

---

[1] الحيدري، إشارات على الطريق، ص104.

[2] المرجع نفسه.

[3] طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص557.

العروضية فقط، وإلا كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية متمثلة في الانتقال من البحر إلى التفعيلة، ومن البيت إلى السطر، فالشعر 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 الرُّواد رغم أنه كان من أهم الشعراء المجددين الذين كتبوا في الشعر الجديد؛ إذ يذهب في معرض دفاعه عن الشعر الجديد المعبّر عن تصوره لأهم إشكالاته الفنية، ولا سيما في ميدان جدل التفاعل بين الشكل والمضمون لأنهما المقولتان الكبيرتان اللتان تحدّث عنهما النقد العربي في مقاربة القصيدة العربية التقليدية، "يتحركان باتجاه الشعر الغربي معتبراً أن الشعر الجديد من نتائج التأثر بالشعر الغربي"،[1] فالتأثر عند شاذل لا يعني التقليد أو الانبهار، وإنما يعني تلاقح الثقافات بما يعزز تطور هذه الثقافات، ومد جسورها لبناء مثال جديد يكرس الحياة الجديدة بعد الجدل 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 مضمونيًا فحسب، بل كان على مستوى الشكل الفني الذي يحمل المضمون، وهذا بيان واعٍ في الخصائص الفنية للشعر الجديد شكلاً ومضمونًا، وليس مجرد ثورة عروضية تستهدف التغيير والتلاعب في البنية العروضية للقصيدة فحسب، بل هو ثورة مضمون عميق وفاعل وشعري بالدرجة الأولى؛ ذلك أن أفق المضمون المتعدد هو الذي يحدد الشكل، فثمة نهضة في شكله الشعري تضعه في مصاف الشعراء الرُّواد الذين وعوا ضرورة التغيير الشامل حياتيا وفنيا بعد أن أصبح عرضة للاختلاف والتباين في وجهات النظر - رؤية ومنهجًا - فظاهرة الرُّواد الذين افتتحوا الفجر الجديد للشعرية العربية نهاية الأربعينيات، كان لها حضور فاعل في النقد العربي، وشاذل أحد هؤلاء الرُّواد، وإن تأخر قليلاً عنهم، بسبب انشغاله في المجال السياسي، ولا شك في أن حداثة وعي شاذل تنم

[1] طاقة، في جنة عبقر، ص10.

عن عقلية متحررة مهيأة لإنجازات مهمة من هذا النوع تتمرد على السائد والمألوف تمردًا واعيًا مدركًا نابعًا من فهم جيد للموروث، ولكيفية الخروج عليه كلما اقتضت الضرورة الحضارية والتاريخية ذلك، ويعبر شاذل عن مستوى أعلى من الوعي حين يحدد أولاً أن هذا المثال "ليس مرسلاً ولا مطلقًا من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئًا وينطلق من أشياء، ولعل من حق الفن أن أذكر أن هذا الضرب ليس مبتكرًا، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به إلى شعراء المهجر، فنظموا فيه وأبدعوا وأجادوا أيما إجادة أو إبداع"،[1] فالشعر الجديد مر بمراحل طويلة وخضع لضوابط دقيقة اشتغل عليها الشاعر الحديث، لا ينجح في الاشتغال عليها إلا الشاعر المجيد لأنه يلتزم (شيئًا) وينطلق من (أشياء)، ويجب أن نلاحظ المعادلة التي طرحها في هذا المجال والتي توضح حجم الالتزام المحدد (شيئًا) مفردًا، وفي المقابل حجم الانطلاق (أشياء) جمعًا، مما يدل على أن مستوى التغيير أكبر كثيراً من مستوى الثبات في الأنموذج، وفضلاً عن هذا يشير إشارة مهمة جدًا تنم عن وعي عال بالموروث وخصائصه الفنية المتميزة، حين يذكر أنّ هذا الضرب من الشعر الجديد (ليس مبتكرًا)، 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 إنه مشتق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئًا طارئًا تمكّن الشعراء من تطويره حتى وصل إلى شاذل وزملائه الذين تمكنوا بدورهم من نقله نقلة نوعية إلى منطقة الحداثة، مفتتحين به فجرًا جديدًا للشعرية العربية.[2]

وعن الحركات التجديدية يقول المحروق: "إن الحركات التجديدية التي تظهر لا بُدّ أن يكون لها جذور راسخة تطورت منها وتشكلت عنها، وإلا فهي عضو غريب مغاير للتركيب البيولوجي العام الذي لا بُدّ أن يُرفض رفضًا قاطعًا، فهل كان الشعر الجديد

[1] طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص551.

[2] محمد، نافع حماد، "شاذل طاقة ناقدًا"، مجلة آداب الفراهيدي، (جامعة تكريت، العدد 18، 2014)، ص4.

عضوًا غريبًا في الشعر العربي؟ إن الشعر الجديد إنما هو حركة متفاعلة متطورة متجددة انبثقت لتغيير ما هو سائد من رتابة في الأوزان ومن تكرار في القوافي وجمود في الصور والأخيلة وابتعاد عن الألفاظ المحنطة المتحجرة، والاقتراب من داخل النفس واستخدام الرموز وتكثيف المعاني بالإيحاء والإيماء والخروج من دائرة المباشرة والخطابية والابتذال"،[1] ولا شكّ في أن هذا التطور في الشعر العربي عند المحروق يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور المجتمع في كل مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو وليد تلك التفاعلات العميقة في كيان المجتمع بعد هزات الحرب العالمية الثانية ومداخلاتها وتعقيداتها، ولعل أهم ما لاقى الشعر الجديد إبّان ظهوره في العراق من مشكلات فنية ونقدية؛ أنه كان رقيق البنية طري العود لم تتضح ملامحه تمامًا، ولم ترسُ أسسه وقواعده بعدُ، فتصور بعض الشعراء أن القضية سهلة المنال وأن بإمكان أيّ شاعر أن يمتطي صهوة هذا النمط الجديد الذي سمي (الشعر الحر) خطأ، فيبوح لنفسه أن يتحرر من كل شيء، ويقذف بكل القواعد والأصول، ويكتب شعرًا غثًا لا هو بالشعر ولا هو بالنثر.

نستطيع القول إن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تأسيس ونضج وابتكار وتطور عبر تجارب الشعراء الرُّواد، أما المراحل التي أعقبت الخمسينيات فمراحل استقرار وغربلة لكل الأخطاء والمزالق التي وقعت في مرحلة التأسيس، وهذا شيء بدهي لا بُدّ من حدوثه في كل حركة جديدة، فقد اختلف الشعراء الرُّواد في تحديد مفهوم التراث مع اتفاقهم على ضرورة ارتباط الشعر به، كما أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم الحداثة والتجديد أيضًا، فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة والحداثة والتجديد، رغم أن كل تجديد حداثة، ولكنهم اتفقوا على أن التجديد شامل للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن يكون التجديد شكليا، فالتجديد يجب أن يكون في الشكل والمضمون، كما اتفقوا على أن

[1] المحروق، محمود فتحي، "الشعر الحر في العراق؛ مرحلة وتطور"، جريدة الحدباء، (الموصل: العدد 567، 1993)، ص4.

لكل عصر حداثته أو حداثاته، فالحداثة ليست مرتبطة بعصر من دون آخر؛ إذ للقدماء حداثتهم وللمعاصرين حداثتهم من دون أن تجبَّ هذه تلك، بل تستفيد منها وتتخطاها نحو التجديد، على أن ثمة اختلافًا بين حداثة عصر وآخر من حيث غناها أو فقرها وذلك تبعًا لظروف المراحل الزمنية المختلفة.

الخاتمة

إن رُوّاد الشعر الجديد في العراق اتفقوا على أهمية التراث ودوره في إغناء التجربة الشعرية، 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 مراحله النقدية المختلفة، كما أن هؤلاء الرّوّاد اتجهوا إلى التجديد رغم وجود اختلاف ضئيل في رؤيتهم النقدية حول مفهوم التجديد، وقد اتفقوا على أن التجديد حداثة، لكنهم لم يتفقوا على أن الحداثة تجديد، فالتجديد قضية جوهرية لا شكلية؛ وإنها عقلية وموقف من قضايا الحياة المعاصرة.

المراجع:

References:

Al-Bayati, Abdul Wahhab, DÊwÉn ÑAbd al-WahhÉb al-BayÉtÊ (Beirut: DÉr a-Awdah, 3rd edition, 1979).

Al-Bayati, Abdul Wahhab, Kuntu AshkË ilÉ al-×ajar: ×iwÉrÉt (Beirut: al-MuÛassasat al-ÑArabiyyah li al-DirÉsÉt wa al-Nashr, 1st edition, 1993).

Al-BayÉti, Abdul Wahhab, "Al-Sha'ir al-'ArabÊ wa al-TurÉth", Majallat FuÎËl al-Naqd al-AdabÊ (Cairo: Al-HaiÛah al-MiÎriyyah al-'Ómmah, 4th edition, 1981).

Al-Ghrafi, Hasan, KitÉb al-SiyÉb al-NathrÊ (Fas: ManshËrÉt DÉr al-Jawhar, 1986).

Al-Haydari, Balnad, IshÉrÉt 'alÉ al-ÙarÊq (Beirut: al-MuÛassasat al-'Arabiyyah li al-DirÉsat wa al-Nashr, 1st edition, 1980).

Al-Khal, Yusuf, al-×adÉthah fi al-ShiÑr (Beirut: DÉr al-ÙalÊÑah, 1st edition, 1978).

Allaq, Fatih, MafhËm al-ShiÑr Ñinda RuwwÉd al-ShiÑr al-×urr (al-IttiÍÉd al-ÑÓmm li al-UdabÉÛ wa al-KuttÉb al-ÑArab, 2005).

Al-Mahruq, Mahmud]athi, "Al-Shi'r al-×urr fi al-ÑIrÉq: MarÍalat al-TaÏawwur", JarÊdat al-×adbÉÛ, Mosul, issue no. 567, 1993.

Al-Malaikah, Nazik, DÊwÉn Nazik al-MalÉÛikah (Beirut: DÉr al-'Awdah, 4th edition, 1986).

Al-Malaikah, Nazik, ShaÐÉyÉ wa RamÉd (Baghdad: DÉr al-MaÛÉrif, 1949).

Al-Samarrai, Majid, RasÉÛil al-SiyÉb (Beirut: Al-MuÛassasah al-'Arabiyyah li al-Nashr, 2nd

edition, 1994).
Al-Samarrai, Majid, ShakhÎiyyÉt wa MawÉqif (Tripoli: Al-DÉr al-ÑArabiyyah li al-DirÉsÉt wa al-Nashr, 1978).
Hijaji, Ahmad Abd al-Mu'ti, AsÒilat al-ShiÑr (Jeddah: ManshËrat al-KharandÉr, 1st edition, 1992).
Hijazi, Ahmad Abd al-Muti, ×adÊth al-ThulÉthÉÒ (Riyadh: DÉr al-MirrÊkh, 1988).
Ismail, Izzuddin, "Jadaliyyat al-IbdÉÑ fi al-Mawqif al-NaqdÊ", Majallat FuÎËl, vol. 1, issue no. 1, 1990.
Muhammad Nafi' Hammad, "ShÉdhil ÙÉqah Naqidan", Majallat Adab al-FarÉhÊdÊ, Tikrit University, issue no. 18, 2014.
Nasih, Mustafa, al-ØËrah al-Adabiyyah (Beirut: DÉr al-Andalus, 2nd edition, 1981).
Sahrawi, Ibrahim, "MuqÉbalah maÒa al-BayÉtÊ", al-Khabar al-UsbËÒÊ, issue no. 7, April 1999.
Samawi, Amir, Silsisat al-Naqd al-AdabÊ, ItijÉhÉt fi al-Shi'r al-'Arabi (Beirut: DÉr Inana, 1st edition, 2006).
Shukri, Ghali, ShiÑrunÉ al-×adÊth ilÉ AinÉ? (Beirut: DÉr al-ÓfÉq, 2nd edition, 1978).
Taqah, Shadhil, @Fi Jannat Abqar@, Majallat al-Thaqafah, Cairo, Issue no 703, 1952.
Taqah, Shadhil, al-Majmu'ah al-Shi'riyyah al-Kamilah, compilation Sad al-Bazzar (Baghdad: manshurat Wizarat al-Ilam, 1977).
Zaki, Ahmad Kamal, DirÉsÉt fi al-Naqd al-AdabÊ (Beirut: DÉr al-Andalus, 2nd edition, 1980).