الحداثة والتجديد عند الشاعر محمود فتحي المحروق

الأستاذ المساعد الدكتور نافع حمّاد محمد، جامعة تكريت
nafea.2013@yahoo.com
الأستاذ المشارك الدكتور عبد الحليم محمد، جامعة فترا الماليزية
abhalim1962@gmail.com

الملخص

لقد كان الوعي التجديدي عند الشاعر محمود فتحي المحروق على درجة عالية من الثقافة الحداثية في قضية الوعي المبكر بالحداثة الشعرية، إذ أن كتاباته المتناثرة في صفحات المجلات والجرائد والرسائل تدل على حداثته، فهذا البحث أولاً، الكشف عن وعي التجديد وحداثة الوعي للشاعر وقراءة الخطوط العامة والخاصة في مشروعه الشعري النقدي. ثانياً، معرفة قدرة الشاعر في الدفاع عن أنموذجه الشعري الجديد. ثالثاً، دراسة أهم الآراء النقدية التي أطلقها الشاعر في قضايا الشعر العربي المعاصر. ويتبع هذا البحث طريقة منهج الاستقراء والتحليل النصي للنصوص الشعرية والنقدية المتناثرة في الكتب والصحف والمجلات الأدبية. ونتيجة البحث تسجل على أنه لم يقل شأناً عن زملائه الشعراء الرواد في قضية الوعي المبكر للحداثة الشعرية، كونه يمتلك ثقافة شعرية ونقدية أهلته للريادة الشعرية الجديدة في العراق والوطن العربي وكان الشاعر على درجة عالية من الوعي التجديدي ومثّل جيلاً تنطبق عليه صفة الريادة باستحقاق، إذ يستند إبداعه إلى ثقافة عميقة الجذور بتراث الأمة والوطن حيناً وبالإنسانية في شمولها وتطلعها، في حيناً آخر، وكانت ثقافته ذات وجه متحرك إبداعي جريء في تمرده على قيود التقليد والجمود (دكتاتورية الشعر القديم)، وتحرره من سلطة الزمن والانفتاح على آفاق جديدة ليست ببعيدة عن التراث، فكان له الأثر الكبير في نجاح الشكل والمضمون في الشعر العربي الجديد.

١. المقدمة

يمكن النظر إلى الشاعر العراقي محمود المحروق (١٩٣١م – ١٩٩٣م) صاحب النص الشعري المتعدد على أنه يمثل حراكا شعرياً واسعاً وحراكاً نقدياً عميقاً لا يخلو من ثقافة عميقة الجذور، وتنطوي الكثير من أطروحاته على سجال كثيف وإشكالي أيضاً يتمتع أحيانا بالحّدة وأحيانا أُخرى بالمرونة، فكان على درجة عالية من الوعي بضرورة التغيير الحداثي في الشكل والمضمون الشعري في القصيدة العربية منتصف القرن الماضي عنهم؛ لاسّيما في قضية الوعي المبكر بالحداثة الشعرية، إذ أن كتاباته المتناثرة في صفحات المجلات والجرائد والرسائل تدل على حداثته، فهي تنطوي على كثير من المنطلقات والرؤى والأفكار النقدية التي تعبر عن وعي متقدم للحداثة. إذ تبقى تجربة الشعر الجديد خطوة استكملت نهج تجديد سبقتها فيه خطوات أخرى، بما خلفته من حالة تواصل لدى جيل من الشعراء الذين تمسكوا، بوعي حداثوي ناضج بضرورة البحث عبر منافذ تعبير جديدة تتلاءم ومتطلبات العصر الذي يعيشونه، مبررين الدوافع التي خلفت لدى الجيل الجديد تطوراً في الرؤية والتجربة والرغبة في البحث عن أنماط شعرية جديدة، يقدم الشعراء من خلالها ذلك كله.

فقد كان للشعر الجديد انطلاقة أكسبت الشعر العربي، والشعر العراقي إضافة جديدة لإرثه الشعري الذي اكتسبه خلال العصور القديمة حتى عصر النهضة الحديثة والذي شهد تلاقحاً فكرياً بين الثقافة العربية التي تجسدت بحركة الشعر الجديد والثقافة الغربية بما حملته من مفاهيم وتيارات أدبية أغنت الحياة الثقافية بما تهيأ من وسائل الاطلاع على منجزات الغرب، ومنها حركة الترجمة التي بدورها هيأت أرضية مناسبة لولادة القصيدة الجديدة في المنجز الشعري العربي، الذي قدمه الشعراء الرواد. بما امتلكوه من ثقافات ورؤى شعرية ونقدية أهلتهم لريادة الشعر الجديد، على الرغم من تضارب الرؤى والأفكار حول مفهوم الشعر الجديد عند ظهوره، كما اختلفت التسميات والمصطلحات وتعددت المفاهيم فهو عند نازك الملائكة أسلوب جديد ... وليس خروجا عن طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها، وعند السياب شعر متعدد الأوزان والقوافي وبقيت التسميات قلقة بسبب جسامة (التغيير) الذي ارتطم بأسوار الشعر التقليدي المنيعة لأمة تمتد جذورها في عمق التاريخ، ومن هذه التسميات: الشعر الجديد، وشعر التفعيلة، والشعر المنطلق، والمطلق والمرسل، وبعيداً عن

خصوصية الشعر الجديد وسماته والتسمية التي أشير بها لتدل عليه فهو شعر متصل بما لحق به من مراحل، أتيح له من خلالها أن يكون صورة ناضجة ومؤثرة في الحياة بفعل مواهب شعرية جديدة تمثلت بالشعراء الرواد الذين اهتموا بنظم الشعر الجديد شكلاً ومضموناً.

فكان هؤلاء الشعراء الرواد على درجة عالية من الوعي التجديدي ومثلوا جيلاً تنطبق عليه صفة الريادة الشعرية باستحقاق، لأنهم اختطوا طريق الشعر الجديد، طريق الالتزام بقضايا مجتمعهم ومعاناته، من هنا يتأكد أن النقد الذي يمارسه الشعراء الرواد يقع إذا ما شئنا النظر إليه ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي، على نحو عام وشمولي خارج نطاق التخصيص المنهجي الصارم، على الرغم من أن النقد الثقافي أخذ الآن أبعاداً واسعة وعميقة ربما أكثر مما ينبغي، ولكن يمكن توصيفه على نحو عام بأنه النقد القائم "على مبدأ الكلية ومبدأ تعديد تعدد المستوى في العلاقات القائمة داخله، ويصبح الكشف عن كنه أي ثقافة رهنا بفحص الأدبي والاجتماعي والسياسي والديني بها، فحصاً ينهض على رؤية العلاقة وكيفية تجليها في عدد من الرموز الأساسية" (وليد منير، ٢٠٠٤: ١١٩).

فالشاعر محمود المحروق من الأصوات الشعرية التي أسهمت في تطور الشعر العربي الجديد شكلاً ومضموناً، في أكبر تحول حداثي في القصيدة العربية. وهكذا تبقى التجارب الريادية بؤراً مكتنزة تمتلك بحضورها المتجدد القدرة على اجتذاب القراء إليها واستقطاب أطروحاتهم لتكون موضع دراسة ومراجعة وإعادة فحص وتقويم لما تنطوي عليه من قيم تقدميه في وعيها بالمستقبل وإيمانها بحتمية متغيراته وتطلعها إلى التجديد، من خلال البحث والكشف عن أساليب جديدة مبتكرة من الفكر والثقافة، ولا يمكن أن نتناسى دور الشاعر محمود المحروق في إغناء الشعر الجديد وإثرائه، الذي استوعب مزاج العصر وتطلعاته ورؤيته الاجتماعية والثقافية.

٢. وعي التجديد وحداثة الوعي

أصبحت قضية الريادة الشعرية من القضايا الجدلية، التي أخذت حيزاً واسعاً وجهداً كبيراً من سعي النقاد في الكشف والتحديد عن أسبقية الشعر الجديد، فالقضية لم تكن سهلة بسبب انفراد وريادة الأسلوب القديم في الساحة الشعرية العربية.

إن الآراء التي بثها المحروق تؤكد وعيه للنموذج الجديد فقد حصل على هذه المرتبة المتقدمة في الوعي الحداثوي من خلال اطلاعه على نماذج الشعر الجديد وتقصيه لمراحل ظهور الشكل الجديد، فالمسألة عنده ليست مسألة سبق زمني بل إنها مسألة إبداع وتجديد، "فالريادة الإبداعية لا تقرن مباشرة بالريادة الزمنية، فيما تميل الثانية إلى محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على الموهبة الخلاقة التي تنتزع نمطاً جديدا للتعبير، يكتسب قوته وديمومته من قدرته على تأسيس قواعد من البناء لا ترتبط بالريادة الزمنية" (عبد الجبار البصري، ١٩٩٠م: ١٢١)، المهم هو الإبداع وليس الانفراد في التجربة وهذا ما أكده المحروق في أن الشعر الجديد كانت له بدايات في الوطن العربي قبل العراق، إذ يقول: "إن الشعر الجديد ظهر في الوطن العربي قبل أن يظهر في العراق على يد السياب ونازك وزملائهم، فقد استخدم هذا النمط في مصر ولبنان" (محمود المحروق، ١٩٩٣م: ٤).

فالمحروق وجد الشعر الجديد عند الشاعر خليل شيبوب، ولويس عوض، وعلي أحمد باكثير في ترجمة مسرحية (روميو وجوليت) التي نشرت عام ١٩٤٧م، وذكر في مقدمتها أنها كانت تنتظر الطبع منذ عشر سنوات ومنهم أيضاً محمد فريد أبو حديد ونيقولا فياض وفؤاد الخشن وسليم حيدر وغيرهم، وقد كانت أغلب قصائدهم تنشر في مجلة (الأديب) اللبنانية في منتصف الأربعينات، ومن الجدير بالذكر أن جريدة (العراق) نشرت عام ١٩٢٩م قصيدة من الشعر الجديد لأنور شاؤول تحت عنوان من الشعر المرسل (ينظر المصدر نفسه: ٤)، استشهد المحروق بهذا المقطع منه ..

ولتكوني مثلما قد كنت أو سوف أكون
مثلاً للعاشقين
وإذا ما غبت يوماً فليكن طيفي بجنبك
باسماً أحلى ابتسام
ناثراً زهر السلام

ليستشهد بمقطع آخر للشاعر سليم بعنوان (اتركيني) مؤرخة عام ١٩٤٣م في ديوان آفاق (انظر: محمد النويهي،١٩٧١م: ٢٣):

اتركيني واحملي ما قد تبقى

من شبابك
فضلاتٍ قد شق فيها العهرُ طرقاً
واقذفيها نكبة في وجه غيري
لمحت عيناي ما تحت خضابك.

كان المحروق متتبعاً جيداً لما كُتب بالشعر الجديد من خلال اطلاعه على كل ما كتب في الشعر الجديد، أما عن ريادة السياب ونازك، فيقول المحروق: "من هنا نجد أن الشعر الحر لم تكن بداياته في العراق وعلى يد السياب أو نازك الملائكة أو غيرهما أنها نماذج منشورة قرأتها نازك وقرأها السياب وآخرون، تأثروا بها أو في الأقل كانت هذه النماذج وقفة تأمل وتفكير لهؤلاء المبدعين .. بالإضافة إلى ما قرأوه من الشعر الغربي في لغته الأصلية والمترجم". (محمود المحروق، ١٩٩٣م، ٤)، والمحروق يتفق بهذا الرأي مع زملائه الرُوّاد الذين أكدوا تأثرهم بالشعر الغربي من خلال اطلاعهم على تجارب الشعراء الغربيين وخصوصاً الشاعر أليوت والشاعر أديث ستويل، وإذا بحثنا في مسألة الريادة في الشعر الجديد في العراق لابد لنا أن نتتبع أول تجربة في هذا اللون الجديد من الشعر كما تقول نازك الملائكة (١٩٤٧م: ٣) في قصيدتها (الكوليرا) وهي من بحر المتدارك.

طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تحص، أصغ للباكين
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد لا صمت
هذا ما فعلت كف الموت
الموت، الموت، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وقد نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسختها في بغداد بتأريخ الأول من شهر كانون الأول عام ١٩٤٧م وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب وفيه قصيدة جديدة الوزن عنوانها "هل كان حباً" (بدر شاكر السياب،١٩٥١م: ٣) ، والتي علق عليها السياب في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي وهي من بحر (الرمل) ويقول فيها (المصدر نفسه، ١٩٥١م، ٩):

بت عبدا للتمني

أم هو الحب اطراح الأمنيات

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين بالعين انتشاء

كانشيال عاد يغني في هدير

أو كظل في غدير.

وتقول نازك الملائكة: "إن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حرا على الإطلاق" (نازك الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٣). وبعدها في عام ١٩٤٩م صدر ديوانها (شظايا ورماد) بثت حوله الكثير من الرؤى النقدية قسم منها اتجه إلى فشل هذه الدعوة لكن سرعان ما بدت تنمو وتتسع الدعوة إلى الكتابة بالشعر الحر وفي عام ١٩٥٠م ظهر ديوان عبد الوهاب البياتي (ملائكة وشياطين) ومن ثم ديوان (المساء الأخير) للشاعر بلند الحيدري وشعراء آخرين كتبوا بالشعر الجديد في هذه الفترة الزمنية، لكن بعدهم عن العاصمة بغداد كان له تأثير في عدم ظهورهم بالشكل الذي يليق بما قدموه من تجديد ونظم بالأسلوب الجديد، ومن هؤلاء الشعراء الشاعر شاذل طاقة وشاعرنا محمود المحروق يقول: "إنني لم أقرأ لأي شاعر موصلي قصيدة من الشعر الحر في فترة نهاية الأربعينات لا منشورة ولا غير منشورة إلاّ في دواوين صدرت منذ عام ١٩٥٠م وما بعده. فقد أصدر شاذل طاقة ديوانه الأول (المساء الأخير) عام١٩٥٠م وفيه قصائد حرة غير مؤرخة، وأصدر بشير حسن الطعان ديوان (أغاني الربيع) عام ١٩٥٢م وأنا أعلم تمام العلم أنها كُتبت في عام ١٩٥٠م وبعضها عام ١٩٥١م،

وبعدها نشر ديواني (قيثارة الريح) عام ١٩٥٤م، لكنني بدأت بنظم الشعر الحر في عام ١٩٤٨م عندما كتبت أول قصيدة في الشعر الحر وهي قصيدة "ظلام" (ينظر: محمود المحروق، ١٩٩٣م، ٤).

وبعدها (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠م وأخذت الدواوين بالظهور وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعاً ليستعملوا الأسلوب الجديد (ينظر المصدر نفسه،٤). وفي تلك الأثناء كان المحروق قد نشر في جريدة (صوت الكرخ) العدد ٤٨ في ٨ تشرين الثاني ١٩٤٩م قصيدة (ظلام) وهي أول قصيدة من الشعر الجديد تُكتب في مدينة الموصل في عام ١٩٤٨م تحديداً قصيدة (الساعة الحمقاء) (ينظر محمود المحروق،١٩٥٠م: ٦)، مؤرخة في ١٩٥٠ إلا أنَّ بُعد الشاعر عن صحافة العاصمة جعلهُ بعيداً عن مسألة الريادة التي كان له الدور الأول بل البارز فيها. يقول شاعرنا في قصيدة (ظلام) (محمود المحروق، ١٩٤٨م: ٤٨):

مضينا ..... وفي قلبنا
تهاويل جيّاشة بالفناء
ملاحم ننشدها بالهناء
ونرشف من نخبها
رحيق الهوى والحياة
وفي قلبها
سكبنا الدموع
شأبيب تدنو بنا للفناء
فتندب أحلامنا
ونمضي ..... وما من رجوع !
غفونا على نغمة واحدة
وعين الدجى هاجدة
وبتنا عبيد الهوى الظالم
على شاطئ الذكريات

أسارى شباب
تمرد فوق التراب
وعربد بالأمنيات
وفي سكرة الحالم
تنفس ليل العذاب
وزمجرت الهاوية
وماتت أناشيدنا الباكية
وعمَّ الظلام ..... فأين الشموع ؟!
حنانيك يا جنتي
لمن هذه الأغنيات؟
هناك على الضفّة الحالمة
تداعبها النبرات
وترقص من حولها باسمة
لمن أنت؟
لمن أدمعي اللاهبة ؟
وشرق طغى كالغمام ؟!
لقد لفّني ثوب هذا الظلام
فأين المنى الغاربة ؟
وأين حنيني وقيثارتي ؟
سأمضي ..... سأمضي وما من رجوع

وقد ظهرت تلك القصيدة في ديوانه الموسوم (قيثارة الريح) المطبوع في مطابع الاتحاد الجديدة في الموصل عام ١٩٥٤م. ولا يخفى ما لهذا العنوان من تطابق حرفي مع ديوان السيّاب الذي يحمل العنوان نفسه: (قيثارة الريح)، المطبوع في بغداد عام ١٩٧١م (بدر شاكر السياب، ١٩٧٣م: ٢٤)، وهذا ما يؤيد ما ذهبنا إليه من أنَّ الإبداع والشُهرة ينطلقان

من صحافة العاصمة وإلا فكيف نُعلِّل تطابق هذين العنوانين من دون أن يشير أحد إلى ذلك.

إن قراءة فاحصة لصور (ظلام) تقود قارئها إلى إعادة النظر في صور قصيدة السيّاب (سراب) (بدر شاكر السياب،١٩٥١م: ٢٣).

فقول المحروق: تهاويل جيّاشة بالعناء

قريب جداً من قول السيّاب: تهاويل مرسومة في السراب.

وقول المحروق: ونمضي وما من رجوع.

قريب من قول السيّاب: سنمضي ويبقى السراب.

أما قول المحروق: وزمجرت الهاوية وماتت أناشيدنا الباكية. فلعلّهُ يدور في دائرة المعنى من قول السيّاب: وتدفعنا غنوة باكية إلى الهاوية، كما أن العنوان يقترب من الأخر في العتمة والظلام والدلالات الحاصلة في المفردتين المعبرتين بكل معاني الحزن والشقاء. والقصيدتان من وزن (المتقارب) لذلك كانتا قريبتين من بعضهما في البناء والإيقاع والتجربة الشعرية عند الشاعرين إلى حد الغرابة ! فهل نجد تفسيراً لذلك؟.

لقد طبع ديوان السياب (قيثارة الريح) ١٩٥٠م وفيه قصيدة (سراب)، في حين أن قصيدة المحروق (ظلام) كانت قد ظهرت أول مرّة عام ١٩٤٩م في جريدة (صوت الكرخ) كما مرَّ بنا سابقاً، والسؤال الذي يبقى قائماً، هو: هل كان السيّاب قد قرأ قصيدة (ظلام) للمحروق وتأثر بها فصاغ تجربته على هدى منها؟ أو أنه كان قد نشر (سراب) قبل ذلك في إحدى الدوريات فتمكن المحروق من الاطلاع عليها والتأثر بها؟ إن تاريخها في ديوان السيّاب يشير إلى أنها قد نُظِّمت في ١٩٤٨/٣/٢٧م، وهو تاريخ السنة نفسها التي يؤرخها المحروق على قصيدته.

إننا نظن كل الظن أن السيّاب قد نشر (سراب) في إحدى الدوريات العربية قبل نشرها في الديوان، فتأثر بها المحروق، على الرغم من إننا لم نعثر لحد الآن على ما يؤيد ذلك، غير أن الذي جعلنا نذهب إلى ذلك الظن هو أن ديوان المحروق (قيثارة الريح) يعلن في بعض قصائده عن تأثر واضح بأكثر من شاعر ولاسيما علي محمود طه بعد نازك والسيّاب، فضلاً

عن تأثره بالمهجرين، فوجد هذا التأثر طريقه إلى قصائده في مرحلته الأولى (ينظر عبد الرضا علي، ١٩٩١م : ٧).

لعلَّ هذا التطابق يأتي من خلال اطلاع شاعرنا على الشعر الجديد والغوص في أعماق تفاصيله التجديدية وربما من باب أن المعاني تشترك بين الناس وتتداولها العقول، فهي ليست سرقة وإنما تتبادل صفة العمومية والخصوصية يستطيع أن يمتلكها أي شخص ويدخل ذلك في باب الأخذ، فهذا الأخير نجد مفهومه يقترب بطريقة وبأخرى إلى حد كبير من مفهوم التناص. وقد ظهرت آنذاك دراسات نقدية كثيرة لديوان شاعرنا (قيثارة الريح) من أبرزها دراسات أحمد محمد المختار (أحمد المختار،١٩٥٤م)، ود.جلال الخيّاط (جلال الخياط، ١٩٥٣م: ٣)، والمرحوم هاشم الطعّان (هاشم الطعان، ١٩٥٤م)، والمرحوم أكرم فاضل (أكرم فاضل، ١٩٤٥م: ٧)، وغيرهم، ولم تكن هناك أهمية لمسألة الريادة في هذه القصيدة، ولم يتهم احدهم بالسرقة الشعرية وإن اقتربت المعاني فهذا ليس بإثبات للسرقة كما أن مسألة الريادة لم تكن تعني شيئاً لأنها لم تكن واضحة المعالم والأسس لأنها في مرحلة البدايات.

ثم صدر لشاذل طاقة ديوانه الأول (المساء الأخير) عام ١٩٥٠م وفيه قصائد حرّة غير مؤرّخة ومنها قصيدته (المقبرة الخرساء)، (محمود المحروق، ١٩٩٣م: ٤).

حين أقضي
وإلى المقبرة الخرساء أمضي
ويهيل التراب فوق الرمش حفّار القبور
فاذكريني
واسألي النجم الذي يسرق ومضي
عن أحاديث الدهور
والسنين
وإذا عدت إلى القبر مساء
ورأيت الدود يسعى في الحفيرة !
فدعيه إنه يبغى الغِذاء !

ويمنّي النفس آملاً كبيرة !
فلقد كنت أصخت السمع يوماً في الظهيرة !
وسمعت الدود يشكو الجوع شكوى البائسين !
وتهافت على الترب ... ونكست الجبين !
فإذا عدتُ إلى قبري ... فجودي بالحنان
لضحايا لم تكن تعرف معنى للأمان
بين صم الصخر ... باللقيا الأخيرة !

أنه مثلي ميت ... آه لو يدفن عندي ! (ينظر: شاذل طاقه،١٩٧٧م، ٢٢).

وصدر لبشير حسن القطان ديوان (أغاني الربيع) عام ١٩٥٢ وفيه قصائد غير مؤرّخة أيضاً، وأغلب الظن أنها كُتبت عام ١٩٥٢م وبعضها عام ١٩٥١م، يقول في قصيدته (شبح الغريب):

خلف التلال
خلف التلال الشاحبات
في ذلك الصمت الرهيب
قدماه من طول المسير
أدماهما الشوك المدبَّب والصخور
ولظى الرمال
ويداه ترتعشان من سقم مرير
وتلوحان من الشقاء وتنعيان إلى السماء
أملاً يموت على الشفاه
وصبابة جفت على كف الحياة
وتميز أشباح السنين
وتشير منه الذكريات الغافيات على الشجون
فيظل يرقب والدموع
تكوي الخدود الذابلات من الصدى

بين القبول .....!! (بشير حسن،١٩٥١م ،١٣).

ثم صدر في عام ١٩٥٤م ديوان (قيثارة الريح) لمحمود المحروق وفيه – إلى جانب القصائد العمودية – قصيدتان من الشعر الجديد ، وفي الديوان لوحات فنيّة رسمتها ريشة الشاعر ممّا يدل على موهبة فنيّة أخرى يتمتع بها شاعرنا وهذه الموهبة نجدها عند أغلب الشعراء الرواد، بسبب اهتمامهم بالصورة الشعرية في القصائد واللوحات الفنية، وقد نشرت قصيدة (ظلام) في صحف بغداد عام ١٩٤٩م وهي مؤرّخة عام ١٩٤٨م، ولعلَّ سبب نشرها بعد عام من كتابتها يعود إلى كونها تمثل مرحلة مبكرة من تجربة الشعر الحر في العراق وكانت خطوة متوجسة حذرة في منزلقات كثيرة ومعارك بين مناصر ومناهض لهذا النمط الجديد من الشعر الخارج عن الأطر التقليدية الكلاسيكية.

يقول شاعرنا في تلك القصيدة: "كانت تجربتي الأولى في الشعر الجديد على بحر المتقارب لأنه هادئ النغمات حزين النبرات" (محمود المحروق، ١٩٩٣: ٤)، فالشاعر يعشق الهدوء الذي يولد الحزن أحياناً وهذا ما نجده في أغلب قصائده، وكتب شاعرنا عام ١٩٤٨م و١٩٤٩م و١٩٥٠م قصائد أخرى نشر بعضها عام ١٩٥٠م حين بدأ الشعر الجديد يتألق ويمد جذوره المستمدة من الشعر العربي الأصيل، وليست خارجة عليه كما توهم البعض، ومن ذلك قصيدة (الساعة الحمقاء) التي تصور لوعة الشاعر وحزنه في الحياة يقول في مقدمتها: "وهل الحياة غير دقائق تأتي ... ودقات تمضي يلفها الزمن في أعقابه ... يخيم بعدها القنوط وينشر السكون حنانه؟! هذه القصيدة التي ساير فيها الشاعر الشعر العربي القديم في شجونه، وهو يقول في قصيدة (الساعة الحمقاء):

يا قلب ! ... ما لك ؟ قد وهنت ... وسار فيك دم الكلال
هل غاب نجمك في الظلام ؟
أم تاه لحنك في أهازيج الرمال ؟
فغفوت تحلم بالغرام
وتذوب في وهج الأماني!
أتظل تصدح بالأغاني ؟
وتنوح ... والأمل البعيد ... هناك ... يسخر بالوعود ... خلف الحدود ...

وغداً ! ... سيطويك الفناء
فتموت مخنوق التلهف والرجاء! ...
الساعة الحمقاء تسخر بالزمن! ...
في صوتها نغم الممات ...
في عقربيها المتعبين صدى المحن ...
يتسابقان مع الحياة
هذا إلى غده الكئيب ... وذاك ينذر بالرحيل ...
أصغِ إليها حين تطرق في ذهول :
أنا قصة الأيام ... معشوقي في الزمان ...
لا شيء غير الساعة الحمقاء تنذر بالفناء:
(ستموت مخنوق التلهف والرجاء)!! (محمود المحروق،١٩٥٠: ٣).

وقد تناول الدارسون هاتين القصيدتين: في دراسة معمقه وعلى رأسهم الدكتور جلال الخياط، الذي توصل في دراسته بما لا يقبل الشك بأن "المحروق من أوائل الشعراء الذين نظموا بالطريقة الجديدة، وله في ديوان (قيثارة الريح) قصيدة حرّة نظمها عام ١٩٤٨م". (محاضرات قسم اللغة العربية، ١٩٥٥م)، كما قال محمود العبطة: "ويلزمنا ذكر الشعراء الشباب الذين كتبوا الشعر الحر ولم تجمع أشعارهم في هذه الفترة ومنهم محمود المحروق حيث وجدنا له قصيدة ظلام في ديوانه قيثارة الريح وتاريخها ١٩٤٨م" (محمود العبطة، ١٩٧٧م: ١٣١)، إلا أن يوسف الصائغ في دراسته النقدية عن الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ نسي أو تناسى الإشارة إلى هاتين القصيدتين ويبدو أنه لم يدرس القصائد الجديدة المنشورة في الصحف أو القصائد التي كانت منشورة ضمن دواوين تضم بين دفتيها قصائد عمودية (ينظر: يوسف الصائغ، ١٩٥٨م: ١٨٥).

أما ديوان (قصائد غير صالحة للنشر) للشعراء: شاذل طاقة، وعبد الحليم اللاوند، وهاشم الطعّان ويوسف الصائغ، فيضم قصائد غير مؤرّخة أيضاً وأغلب الظن أنها كُتبت في تاريخ قريب من صدور الديوان. يقول محمود المحروق: "إن القصائد الحرّة غير المؤرّخة المنشورة في المجموعات الشعرية المذكورة آنفاً كُتبت كلها بعد عام ١٩٥٠م، باستثناء قصائد شاذل

طاقة الحرّة المنشورة في ديوانه (المساء الأخير) فربما كُتبت عام ١٩٤٩م، لأنني لم أقرأ شعراً حراً لشاذل طاقة قبل عام ١٩٥٠م غير الذي قرأته في ديوانه المساء الأخير (محمود المحروق، ١٩٩٣م: ٤).

وتأسيساً على ما تقدّم يمكن القول إن شاعرنا الراحل محمود المحروق "الرائد المنسي" (عبد الرضا علي، ٥)، يُعد من روّاد الشعر الجديد في الوطن العربي، ولو أن عزلة شاعرنا في أغلب الأحيان أدت إلى غياب اسمه عن الساحة الأدبية ولاسيما مسألة الريادة في الشعر الجديد، ولكن السنوات الأخيرة شهدت اهتماماً خاصاً بشعره ودراساته النقدية والأدبية، فلا يمكن أن نتناسى دوره في إغناء وإثراء الشعر الجديد، الذي استوعب مزاج العصر وتطلعاته ورؤيته الاجتماعية والفكرية والثقافية.

٣. الوعي النقدي وحدود التحديد

أسهمت ولادة الشعر الجديد في الخمسينات من القرن الماضي بظهور (الشاعر الناقد) وكان الشاعر في كثير من الأوقات من حملة راية التجديد في الشعر العربي الحديث والمنادين به. والمحروق على الرغم من بعده عن العاصمة بغداد وعدم اتصاله بشكل مباشر بالشعراء الروّاد إلا إنه لم يكن بعيداً عن التجديد فقد أدرك أهمية الدفاع عن أنموذجه الشعري من خلال رؤيته النقدية التي بثها عبر صفحات المجلات والجرائد المتناثرة، فالشاعر لم يكتف بالنص الشعري وراح يضيء هذا النص، كما أصبح مطالباً بالجديد المبتكر المتولد من قدرات فنية وأسلوبية وبثقافة واسعة. اشتغل المحروق في المجال النقدي من خلال اتصاله بمجموعة (رواد أدب الحياة) وهذه المجموعة كانت تعنى بالقصة والشعر والرواية والنقد والخاطرة في مدينة الموصل وكانت تضم الشاعر شاذل طاقة وهاشم الطعان وغانم الدباغ ومحمود المحروق، إذ إن "بداية جماعة رواد الأدب والحياة وان تبدو قلقة، توحي بأفكار ونزعات تجديدية تبتغي التغيير وعدم الركون لما هو متوارث وكلاسيكي" (ينظر: عبد الرضا علي،١٩٩١م، ٥).

فإن المسألة التي لا يمكن تجاهلها هي أن لرّوادها فضل الاجتهاد والتجريب وانتهاج طريق غير مألوف في التعبير عن كوامن النفس العراقية التواقة إلى الحرية والحق والصدق وهذا

هو ما منح أعمال هذه الجماعة قيمة الوثيقة الأدبية المعتمدة في التأريخ لحياة العراق الثقافية المعاصرة.

لقد كان المحروق حاضراً مع وزملائه الشعراء الرواد في الدفاع عن أنموذجهم الشعري من خلال الآراء والتنظيرات النقدية التي بثوها في الصحف والمجلات وفي مقدمات دواوينهم ومجموعاتهم الشعرية عندما اتسعت دائرة النقد بين (مناهض) و(مناصر) للشعر الجديد فقد طالت ردود الأفعال المؤيدة والمعارضة الكثير من مفاصل القصيدة الجديدة، وخاصة قضية الشكل والمضمون التي اعتبرها البعض عملية هدم للتراث الشعري، وانقلاب على الأطر القديمة، فمرحلة الظهور الشعري الجديد شكلت منعطفا خطيرا لدى النقاد وخاصة من تسرع في إصدار الحكم المستعجل من دون الرجوع إلى حيثيات ومنطلقات الشكل الجديد ومدى فاعليته وتمركزه في الحياة الجديدة.

أسهم الشاعر محمود المحروق وزملاؤه من الشعراء المجددين مساهمة فاعلة في حركة النقد الأدبي ولاسيما في نقد النص الشعري وأحدثوا نقلة كبيرة في هذا الميدان، فقد أسسوا لتجديدهم الشعري (حداثتهم) تنظيراً سواء كان ذلك في مقالاتهم التي ينشرونها في الصحافة الأدبية أو من خلال مقدمات دواوينهم أو مجموعاتهم الشعرية، أو في نقدهم لتلك الدواوين والمجموعات نقداً فنياً لا يخلو من منطلقات واضحة.

ومن أهم تنظيراته في الدفاع عن الأنموذج الجديد واقتحام الجدل الحاصل بين مناصر ومناهض عن تطور الشكل والمضمون بنظرة نقدية أكد فيها "إن الحداثة في الشعر ثورة صاخبة على الأساليب القديمة والأخيلة العادية والآفاق الضيّقة، لذلك فإن إصرار بعضهم على تقديس الأسلوب القديم في استيحاء الأطلال وبكاء الأحداث تجعلهم يعيشون في عقلية القرون الوسطى" (محمود المحروق، ١٩٩٣م: ٤).

يتفق المحروق مع زملائه الرُوّاد على أن الشعر الجديد وليد الحياة التي يعيشها الشعراء، كما يذهب إلى أن الأسلوب الجديد هو اسلوب حداثوي تجديدي في الشكل والمضمون يتسع فيه فضاء الأخيلة بعيداً عن التضييق الذي اعتمده شعراء العصر القديم واقتصاره على الأطلال والمفاخر والأحداث من دون وجود رؤية عميقة لما يعانيه المجتمع آنذاك، مما جعل شاعرنا يتسع في رؤيته للقصيدة القديمة بواقعيتها لسريان الواقع في شعره،

ليؤكد أن للشعر وظيفة مختلفة من عصر إلى أخر، لذلك يربط المحروق الوظيفة الاجتماعية للشعر بالإنسان لا بمجتمع أو فئة محددة، فالشعر عنده يكتب في خدمة الانسان المعذب, فالشعر سلاح ضد الفقر والظلم والأنانية والفساد، والشعر الجديد صرخة الإنسان وانتفاضة العبيد.

أما دراسات المحروق النقدية التي كشف لنا فيها عن رؤيته النقدية للشعر الجديد من خلال آرائه النقدية الموضوعية والفنية، ففي النقد الموضوعي اهتم بالماهيّة، والوظيفة في حين كان الثاني خاصاً بالفنيّة. فالمنطلق الأول :(اجتماعية الشعر)، فيدعو إلى رفض الفكرة القائلة بربط الشعر بالمجتمع، لأنه يرى في تلك الدعوة كذباً وريا، تحجب ورائها ليالي حمراء، وكؤوسا دهاقا، وغواني حسانا (ينظر محمود المحروق، ١٩٥٨م: ٣)، فالمحروق لا يرفض الشعر الاجتماعي الإنساني الواقعي، بل يرفض الشعر الاجتماعي التكسبي الذي اتخذه بعض الشعراء وسيلة للحصول على مكاسب معنوية أو مادية فالأدب الذي يبحث عنه المحروق أعمق وأخلد من أن يكون شعارات سياسية مؤقته أو مقالات صحفية، وهذا يعني أن الفن طبقاً لرؤيته قيمة فنية بذاتها وليس وسيلة لغاية خارج إطارها الفني، فإن توخي الفائدة في الفن يخرج الإنتاج عن فنيته ليحيله إلى أن يكون إعلاناً أو دعاية، فالشعر عنده موقف ولابد أن يكون للشاعر وجهة نظر عامة في مشكلات الكون ليس مجرد وسيلة للحصول على منفعة، ويربط الوظيفة الاجتماعية في عصره مع الوظيفة الاجتماعية في العصور القديمة كما كان يفعل أبو تمام والبحتري.

أما بخصوص الذين يطلقون على أنفسهم شعراء، يقول فيهم: "ليس كل من هبّ ودبّ يُقال له شاعر ... فما يخرج من القلوب يدخل إليها، ويتغلغل في دمائها، وما يخرج من اللسان لا يتعدى الآذان" (محمود المحروق، ١٩٩٣م: ٤) فالشعر مصدره القلب والعقل في تركيبته الاجتماعية والفنية، وليس كل ما يخرج من اللسان شعر، فالشاعر عند المحروق يجب أن يخضع لقوانين الشعر الاجتماعية والفنية. كما لا يمكن للشعر والشاعر في أي حال من الأحوال أن يكون بوقاً للتصريح والتلاعب بالعواطف، ومتى لبّى الشعر رغائب الناس وسار في ركبهم هوى إلى الحضيض، وكان نظماً بل لغواً لا يمت إلى الشعر بأي سبب،

وحينذاك يكون خلواً من العواطف التي تجيش بقلب الشاعر الصادق، بل تكون في بعد شائع عن روحيّة الشعر الذي هو لغة إنسانية صافية (ينظر المصدر نفسه).

وفي فنية الشعر يقف المحروق على عنصرين أساسيين للشعر، هما: (الموسيقى الشعرية) أولاً، (والدفقة النفسية) ثانياً، لأنه يرى أن الموسيقى هي من أهم مقومات الشعر إطلاقاً، لذلك لا يتردد حين يجعلها هي الشعر نفسه (ينظر المحروق، ١٩٥٨م: ٣)، إذ يرى أن الشعر لا يمكن أن يخلو من الموسيقى لكنه لا يحدد هذه الموسيقى بالوزن أو الإيقاع، فهو يستعمل مصطلح الوزن حيناً ومصطلح الإيقاع حيناً آخر، كما أنه لا يتعصب للوزن قديماً كان أم حديثاً وإنما يعده ضرورياً للشعر، وفي كل الأحوال يربط الموسيقى بالتجربة الشعرية، رافضاً فرضها على الشعر من خارج التجربة التي يعيشها الشاعر، ومن هنا لا وجود لشعر خال من الموسيقى، ولا وجود لموسيقى من دون ارتباطها بالتجربة التي يعيشها الشاعر، انطلاقاً من البحث عن الحاجة الدلالية والإيقاعية، لتلعب دوراً بالغ الأهمية في بناء العلاقة الشعرية بين القصيدة والمتلقي، ليعود إلى حساسية شعره التي تهتم كثيراً بعمق التجربة، والتعبير الشعري الذي يغوص في باطنية التجربة وأعماقها.

إذ لم تعد الكتابة الشعرية الجديدة عند المحروق كتابة إبداعية تنتمي إلى سلالة الوزن والقافية ممثلة بنظام الايقاع والعروض فقد تطورت بوصفها نشاطاً من أنشطة الوعي الانساني الخاضع لقوانين التطور والتجديد، فقد صارت القصيدة تستدعي من الشاعر أسلوبا جديدا في التعامل مع الإيقاع لتوجد نمطاً من الإبداع الشعري. فالبيت الشعري عند المحروق "وحدة موسيقية منغومة، مترابطة الأجزاء، محكمة الانسجام وهو في هذه الحال شديد الشبه بالدائرة الكهربائية التي يظل فيها التيار دائم الجريان مادامت مغلقة. ففي اجتماع الألفاظ المكونة للبيت الشعري يتولد مع الكهربة الموسيقية المحيطة بها مجال موسيقي تشع منه حطوط مغنا موسيقية تمتد إلى أعماق النفس المتسربة به؛ فلا تلبث أن تنفعل... وتنجذب... مأخوذة بالتيار الموسيقي...." (المصدر نفسه: ٣) .

منطلقاً من أهمية الخيال في النص وأثر التجربة الشعرية في الإبداع وغاية الفن في مصلحته النهائية، فهو يرى أن الغاية الأساسية الأولى والأخيرة عن كل أثر فني، أن يصور لنا تجربة شعورية حيّة تصويراً موحياً مثيراً للانفعال فينقلها من عالم جامد ملؤه الجفاف والألم إلى

عالم ندي رقيق ملؤه الأخيلة والمشاعر والأحلام، ويرى أن غاية الفن غاية خاصة ذاتية، ويرفض إدخال المنطق في الفن، ثم يختتم منطلقاته الثلاثة بالكلام عن الفن من أنه إعلاء للنفوس وخلق للحياة، وتصوير للمُثل العليا وتحقيق للرغبات المكبوتة وتلهف نحو الحقائق وارتواء من معين الجمال، ودفع للإنسان نحو الخلود (وتكامل) في نقص الحياة وهو بهذا يضع معياراً في نقد الشعر وهذا المعيار هو من الشاعر ليس غيره. مما تقدم نجد أن الموسيقى الشعرية عند المحروق تتجزأ إلى جزأين مهمين غاية الأهمية: الجزء الأول (الجرس الموسيقي) وهي الموسيقى التي تغلف الألفاظ الشعرية وتمدها بالنعومة والدفء، وأما الجزء الثاني ما عبر عنه الشاعر (الهمس الموسيقي) وهي الموسيقى الخفية التي تنطوي عليها الألفاظ فتلهم الروح وتشيع في أرجاء النفس فتكسبها خاصتي الانفعال والانجذاب وباجتماع هذين العنصرين يتولد العنصر الشعري الأول [٣٨]. إن حركة الموسيقى الدائبة داخل القصيدة هي الفيصل المهم في تقرير نجاح القصيدة من فشلها، ولهذا يمكن القول "إن أهم ما حدث للشعر الجديد في حركته التحررية هو اكتشاف نغمات ثريه دلت على استعداد البحور الشعرية للمطاوعة" (نافع حماد،٢٠١٣، ١٦٧).

أما العنصر الثاني وهو (الدفقة النفسية، فشديد الشبه بالطاقة الكهربائية الكامنة) المتغلغلة في أرجاء الألفاظ، ففي عملية (الانفعال الشعري) تنتقل الأفكار والأحاسيس إلى الورق خاضعة للألفاظ، مشحونة بالخلجة النفسية المنبثقة من أعماق الشاعر.. وتبقى هذه الخلجة النفسية مخزونة في الألفاظ الشعرية حتى تجد لها محكاً من نفس أخرى .. وحينئذ فلا بد من انفعال.. ولا بد من انجذاب.. ولا بد من انتقال، فتتدفق الخلجة النفسية منتقلة من الألفاظ إلى النفس المنفعلة منساقة بتيار الخطوط (المغنا الموسيقية) المنبعثة من الجمال الموسيقي اللفظي!

وهنا تبلغ أهمية الموسيقى في الشعر، فلولاها لما حصل أي انفعال، ولما انتقلت الخلجة النفسية، ولما أحسسنا بقيمة الأثر الفني.. وأدركنا معاني الجمال الحقيقية إذن فالموسيقى تلازم الألفاظ ملازمة شديدة، بل هي التي تحملها على أن تطلق ما فيها من إحساسات وعواطف وأفكار. وهي التي تهيء النفس على تقبل هذه الإحساسات والعواطف والأفكار تقبلا لا مرد له!

وعلى هذا الأساس فيمكننا أن نتقبل رأي (برجسون) من أن أساس الكون موسيقى خفية إلهية، وما على الشاعر إلا أن يقبس من هذه الموسيقى فيغمر بها النفوس! كما يمكننا أن نتقبل أيضا رأي (كارليل) من أن الشعر الحقيقي هو الموسيقى الأزلية التي يسمعها الشاعر من وراء الوجود!. ومهما اختلفت الآراء في ماهية الشعر فهي لا تعدو أن تكون الموسيقى الناعمة التي تحمل إليك أفكار الشاعر وأحاسيسه عن طريق الألفاظ.. فتثير فيك أفكاراً ذاتية وخواطر شتى.. فلا تلبث أن تنفعل.. ولا تلبث أن تجد نفسك فتتعرف عليها! ذلك هو مفهوم الشعر وتلك رسالته في الحياة (ينظر محمود المحروق، ١٩٥٨م: ٤).

إن موسيقى الشعر عند المحروق كالموسيقى عند الشاعرة نازك الملائكة "لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري" (نازك الملائكة، ١٩٨٨م: ١٤٧)، ولكن هذه الألفاظ ينتظم لها في الشعر نسق خاص "بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها وبما بثه فيها من معان توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة". (حسين مردان، ١٩٦٢م: ١٨٥)، وذلك يعني أن هذا النمط من الموسيقى الداخلية غير ملموسة، لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيب له الألفاظ. إن هذه المنطلقات التي وقفنا عندها في البدايات هي التي قادت إلى تكوين الأحكام النقدية الرصينة في مرحلة نضج النقد، وكان للمحروق دور بارز في ترصين وتعميق هذه المنطلقات التي تكونت منها شخصيات نقدية فيما بعد.

وعن مرحلة الخمسينيات الشعرية يقول: "إن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تأسيس ونضج وابتكار وتطور عبر تجارب الشعراء، أما المراحل التي أعقبت الخمسينيات فهي مراحل استقرار وغربلة". (محمود المحروق، ١٩٩٣م، ٤)، من البديهي وجود أخطاء ومزالق في كل حركة جديدة، ويمكن في هذا السياق أن نعاين هذه القضية بوصفها قضية مهمة تنطوي على رؤية نقدية ابتدائية، يمكن لصاحبها- إذا ما نجح في تبنّي موقفها على نحو صادق وصحيح- أن يكون قريباً من فضاء (النقد الشمولي الواسع) . (محمد صابر عبيد، ٢٠٠٨م: ١٥٨)، ففي نقد محمود المحروق لديوان شاذل طاقة (المساء الأخير)، الصادر عام ١٩٥٠م في عرض الكثير من الأفكار الجديدة التي يراها الناقد حرية في التصدي للأفكار العميقة التي لا تؤمن بالتطور والحداثة، فمنذ البداية يرفض تعريف القدامى للشعر بأنه

(الكلام الموزون المقفّى) لأنه يجد أن هذا التعريف يقود إلى أن الكلام مادام يخضع لدائرة الأوزان والقوافي فهو شعر ... حتى لو كان لغواً (ينظر محمود المحروق، ١٩٥٨م: ٦٤)، فالشعر عند المحروق ليس مجرد كلام خاضع لقوانين الشعر القديم فيما يخص الوزن والقافية، فحسب بل هو ذو دلالة أيضاً تؤثر في المتلقي وهذا يعني أن الشعر لا يتحدد بمعزل عن أثره في المجتمع، من هنا تتأكد قيمة ما قدمه لنا المحروق في هذا المجال وهو يعاين ويفحص نقدياً تجارب شعرية لزملائه الرواد لها من التميز والخصوصية الشيء الكثير، وسعى في ذلك أن ينوّع في التجارب التي يتناولها على صعيد الأجيال والرؤى والتجارب.

في هذه المقالة النقدية يدلل المحروق على وعي نقدي مبكر بدور الشعر في الحياة، وقدرته على تجاوز حالات التردي والعقم إلى حالات إبداعية تقود الأدب إلى مدارج الرقي والتقدم وتجعله قادراً على التعبير عن هموم العصر ومشكلاته، بعد أن كان الشعر وسيلة لغاية مادية فاقد لطبيعته الفنية، بعد أن فَقَد الشاعر ذاته، وبهذا يتفق مع زملائه الرواد بأن الشعر الجديد "بناء فني جديد واتجاه شعري واقعي جديد جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به" (السياب، ١٩٨٦م: ١٨٥)، الشعر عند المحروق لغة وصورة وإيقاع كما أنه وظيفة واللغة والوظيفة كلاهما مرتبط بالحياة والتجربة الشعرية، بل أصبح الشاعر يتعامل معهما على نحو جعل منهما يواكب متطلبات الإنسان وللمحروق حس مرهف وشعور فياض تؤلمه آلام الإنسان ويهزه شجن العالم.

٤. خلاصة البحث

الشاعر محمود المحروق من روّاد الشعر الجديد في الوطن العربي؛ فلا يمكن أن نتناسى دوره في ريادة الأسلوب الشعري الجديد، فالشاعر يمثل الريادة الفنية والتاريخية؛ وبقدر ما يتداخل هذان الخطان تتأرجح مكانة المحروق في خط تطور التجديد في الشعر العربي. وتوصل البحث إلى رصد مسار وعي التجديد وحدود الإنجاز الشعري والنقدي في الميراث الشعري والنقدي الذي تركه الشاعر في كتاباته المتناثرة، على النحو الذي وضع الشاعر في الموقع الريادي الذي يستحقه في إطار حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

على الرغم من أن الشاعر لم يصرح تصريحا واضحا معتمداً كونه ناقدا على النحو الذي يمكن استقراء منجزه النقدي على هذا الأساس، وهو فيما يبدو حذر من هذا الشأن الذي ربما يثير حساسية ما على أصعدة معينة، إلا أنه استطاع الخوض في غمار الكتابة النقدية التي تزامنت مع مرحلة ظهور القصيدة الجديدة في العراق والوطن العربي بكتب ومقالات وضحت عمق التجربة الشعرية، كما اجتهد الشاعر في تطوير الأنموذج الشعري من خلال اطلاعه على الشعر القديم والشعر الغربي إذ أفاد من تجربتهما في تطوير أنموذجه الشعري، أولى عناية كبيرة بالنقد الموضوعي والاهتمام بمفهوم الشعر ووظيفته والنقد الفني من خلال رؤيته النقدية التي بثها في بناء القصيدة الشعرية والصورة الشعرية والإيقاع، فقد ترك أثراً نقدياً واضحاً من خلال آرائه النقدية مما هيأ لتجربته الشعرية القدرة على الديمومة، المحروق يأخذ جميع هذه المسائل بنظر الاعتبار ويعوّل عليها في منهجه وفهمه أساساً للعملية النقدية ومستويات وظائفها، وعلى هذا الأساس يمكن وضع نقد المحروق بين الرؤيوي والثقافي.

المراجع والمصادر

١. أحمد المختار. (١٩٥٤م). *دراسة نقدية*. قيثارة المحروق. جريدة فتى العرب. العراق: الموصل.
٢. در شاكر السياب. (١٩٧١م). *قيثارة الريح*. تحقيق: زكي الجابر. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
٣. بدر شاكر السياب. (١٩٥٠م). *ديوان أساطير*. العراق: بغداد. ط٢.
٤. بشير حسن الطعان. (١٩٥٢م). *ديوان أغاني الربيع*. العراق: الموصل.
٥. جلال الخياط. (١٩٥٤م). *جريدة أخبار المساء*، عدد٧. العراق: مطبعة الموصل.
٦. حسين مردان. (١٩٦٢م). *الأزهار تورق داخل العاصفة*. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
٧. شاذل طاقه. *ديون المساء الأخير*. العراق. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
٨. صالح الجميلي. (١٩٩٦م). *المحروق وبدايات الشعر في الموصل*. جريدة الحدباء.عدد ٦٠٣. الموصل: مطبعة الموصل.
٩. عبد الجبار البصري. (١٩٩٠م). *الشعر والنظرية*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
١٠. عبد الرضا علي. (١٩٩١م). *الرائد المنسي محمود المحروق*. بغداد: الجامعة المستنصرية.
١١. عبد الرضا علي. (١٩٩٠م). *حركة نقد الشعر في الموصل منطلقاتها واتجاهاتها*.ج٥ .العراق: الموصل.
١٢. محمد النويهي. (١٩٧١م). *قضية الشعر الجديد*. بغداد: مطبعة الخانجي.

١٣. محمود العبطة. (١٩٧٧م). *السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

١٤. محمود المحروق. (١٩٩٣م). *الشعر الحر في العراق.. مراحلة وتطور*. العراق: الحدباء.

١٥. محمود المحروق. (١٩٥٨م). *في سماء الشعر*. جريدة العاصفة: ع٢. العراق: مطبعة جريدة العاصفة.

١٦. محمود المحروق. (١٩٥٠م). *مقالة عن قصيدة ظلام*. الموصل: دار الجداول للنشر.

١٧. محمود المحروق. (١٩٤٩م). *الشعر الحر*. جريدة صوت الكرخ العراق: بغداد.

١٨. محمد صابر عبيد. (٢٠٠٨م). *أسرار الكتابة الإبداعية*. الأردن: عالم الكتب الحديث.

١٩. محمود المحروق. (١٩٤٩م). *المحروق والشعر*. العراق: دار الموصل للنشر.

٢٠. محمود المحروق. (١٩٥٤م). *قيثارة الريح*. العراق: مطبعة الجداول.

٢١. نازك الملائكة. (١٩٤٧م). *ديوان شظايا ورماد*. بغداد: مطبعة النهضة.

٢٢. نازك الملائكة. (١٩٦٧م). *قضايا الشعر المعاصر*. بغداد .ط٢: مطبعة النهضة.

٢٣. نافع حماد محمد. (٢٠١٣م). *الشعراء الرواد نقادا*. السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري. العراق: جامعة تكريت.

٢٤. وليد منير. (٢٠٠٤م). *النقد الثقافي*. القاهرة: مجلة فصول ع٦٣ مطبعة: مجلة فصول.

٢٥. يوسف الصائغ. (١٩٧٨م) . *الشعر الحر في العراق*. بغداد: مطبعة الأديب.