وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جـامعة محمد بوضيـاف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf -M'sila

كليـــــة الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: م أ ع/N°2014/034

مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث

" ديوان عاشق من فلسطين "

لمحمود درويش

مذكـــرة مكملـــة لنيـــل شهـــادة الماستـــر

الميدان : لغة وأدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

ـ منال عطوي

إشراف الدكتور:

ـ عز الدين عماري

تاريخ المناقشة: 2016/05/26.

لجنة المناقشة:

ـ لخضر ديلمي .....رئيسا

ـ عز الدين عماري ...مشرفا

ـ أحمد لعويجي..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2016/2015 م

شكر وعرفان

قال الله تعالى: "وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ" "إبراهيم(07)

و قوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

نحمد الله ونشكره الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع الذي يمثل قطرة من بحور العلم والمعرفة وعرفانا منا بالجميل نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة سواء من قريب أو من بعيد وسواء بالكثير أو بالقليل. ونخص بالذكر أستاذنا المشرف

عز الدين عماري

" الذي لم يبخل علي بملاحظاته ونصائحه فكان نعم المرشد ونعم الموجه لي.

كما لا ننسى أن نتقدم بشكرنا الجزيل إلى كل العائلة والأصدقاء الذين ساعدوني على انجاز هذا العمل.

منال

مقدمة :

يعتبر الشعر القالب الفني الذي استوعب ومازال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها، وهو ما جعله يرتقي يوما بعد يوم ويكون محط أنظار العديد من الدارسين كل منهم يدرسه من زاوية معينة.

وقد كان دوما عبارة عن حوصلة لتجارب الشعوب والأمم على مر الزمان، ناقلا بذلك يومياتها وتاريخها، وما يميز الشعر العربي الحديث هو أنه يتسم بالجدة والحداثة والقدرة الفعالة على استمالة النفس، وجعل القارئ يلمسه بكل جوارحه وعقله لسبب واحد هو أن الشعر لا يخاطب الوجدان والعاطفة فحسب، بل يخاطب العقل الذي هو الحاكم الأول، ويرجع هكذا لكونه يعتمد على وسائل وأدوات، غايتها التأثير في القارئ والدفع به إلى السمو بأفكاره والارتقاء بها.

وكون الإنسان فضولي بطبعه، يحب البحث عن الأشياء المثيرة التي تستدعي البحث فيها، مما أدى إلى اكتشاف أماكن الجمال في الأشياء، ولا شك أن الفن هو أرقاها لما في هذا الأخير من قدرة عالية على نقل الأفكار والمشاعر والهواجس بطرق مختلفة وللشعر الصدارة الأولى في هذه الفنون لقدرته على الغوص في أعماق النفس البشرية.

نظرا للتطور المذهل للحضارات والثقافات المختلفة، كان لزاما على الشعر أن يجاري ويواكب هذا التطورات، وأن يتأثر بهذه الحضارات ليتطور هو الآخر وهذا ما تمثل في التجديد الذي يعد من المصطلحات التي أثارت جدلا واسعا بين الدارسين نظرا لتعدد مفاهيمه وغزارة تعريفاته.

فكان التجديد في الشعر العربي الحديث نقلة نوعية أسدلت الستار على فترة تاريخية ماضية تميزت بالضعف وقلة الإبداع ـ عصر الضعف والانحطاط ـ وأعلنت عن ميلاد عصر آخر يعمل على التغيير والخلق الجديد في تذوق الشعر وفي التعامل مع النصوص الإبداعية، فكان هذا كافيا لتصدر التجديد موضوع هذه والتي انطلقت فيها إلى دراسة

مظاهر هذا التجديد في الشعر العربي الحديث بصفة عامة ودراسة خاصة لديوان "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش.

ومن أهم أسباب اختياري لهذا الموضوع- **التجديد في الشعر العربي الحديث**- كونه أحد الأبواب التي أنشأت حولها البحوث لكنها لم تغلق بعد نظرا لاتساع مجاله وتداخله مع مصطلحات أخرى كالحداثة والمعاصرة، كما أنه أيضا موضوع تقتضيه المرحلة الفكرية والنقدية والجمالية الراهنة في العالم العربي، بالإضافة إلى ذلك ميولي الشخصي لهذا الشاعر الذي ارتبط اسمه بالقضية الفلسطينية.

يسعى هذا البحث للإجابة عن الأسئلة التالية: ما تعريف التجديد؟ وما هي العوامل التي أدت إلى ظهوره في الوطن العربي؟ و فيم تتجلى مظاهر التجديد؟ وإلى أي مدى استطاع الشاعر محمود درويش تجسيد هذه المظاهر في ديوانه عاشق من فلسطين؟ وكيف كان بناؤه لها؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدت المنهجين التاريخي والوصفي: التاريخي بوصفه المنهج الأنسب في تتبع جذور التجديد ودراستها، والوصفي التحليلي وذلك في شرح وتحليل مختلف مظاهر التجديد في القصيدة الدرويشية.

معتمدة في بحثي هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها "ديوان عاشق من فلسطين" الذي يعتبر نواة البحث والمادة الخام التي اعتمدت عليها، وكتاب " الخطاب الشعري عند محمود درويش" للكاتب محمد فكرى الجزار.

ولقد فرضت طبيعة البحث تقسيمه إلى تمهيد وفصلين تسبقهما مقدمة وتعقبهما خاتمة ففي التمهيد تطرقت إلى صورة الشعر قبل بداية التجديد.

والفصل الأول جاء نظريا وفيه ثلاثة عناصر هي: ماهية التجديد، جذوره وعوامله، وأهم مظاهره.

أما الفصل الثاني فجاء تطبيقيا وتطرقت فيه إلى مظاهر التجديد عند محمود درويش وبالتحديد ديوانه "عاشق من فلسطين"، حيث انطلقت أولا من التجديد على مستوى الشكل الذي احتوى الوزن والقافية والتكرار. ثم التجديد على مستوى المضمون الذي شمل الصورة، الرمز والأسطورة، الالتزام، وأخيرا ذيلت البحث بخاتمة أوجزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

وككل عمل فهذا البحث لا يخلو من الصعوبات، فنظرا لتشعب الموضوع وتعدد مظاهر القول فيه وتنوع المادة العلمية، كان من الصعب الإحاطة به من كل جوانبه، لأن التجديد أوسع من أن ندلل عليه بعينة واحدة وبالتالي تبقى هذه الدراسة ناقصة ويبقى البحث في هذا الموضوع مفتوحا للقراءة والبحث.

ولا يفوتني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "**عز الدين عماري**" الذي تعهد هذا البحث بالرعاية العلمية والتتبع الجاد ولم يبخل علي بنصائحه المستمرة لتجنبني كل العثرات فكان له الفضل الأكبر في إنجازه.

وفي الختام أسأل الله أن أكون قد وفقت في ما نويت، وإن قصرت في بلوغ مرادي فعزائي أني بذلت جهدا خالصا والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

تمهيد:

نشأ الشعر العربي في أكناف الصحراء العربية، وتاريخه المعروف يمتد إلى ما قبل الإسلام بنحو مئة وخمسين إلى مئتي عام، وهو ما يعرف بالعصر الجاهلي، فالقصيدة العربية الجاهلية تعتبر الآلة المصورة لحياة الناس وتقاليدهم وبيئاتهم تصويرا دقيقا لم تعقل عن أدنى شيء، والشاعر هو لسان القبيلة الناطق باسمها، فالحياة البدوية في ذلك العصر كانت مليئة بالأحداث عرفنا أكثرها عن طريق الشعر، الذي يعتبر ديوانهم وفيه كل ما يهمهم.

"هذا الشعر قد وصل إلينا قصائد كاملة من حيث المبنى والمعنى مما يعني ضرورة أن هذا الشعر قد تطور بأطوار تدرج خلالها من المحاولات الساذجة الفجّة ومن الأبيات القليلة الشاردة إلى المقطوعات ثم القصائد الخالية من عثرات البدايات، فالمعلقات التي تنم عن اكتمال في النسق وروعة في البناء بحيث لا يسوغ أن تعد نماذج بدائية لذلك الشعر."[1]

فالقصيدة الجاهلية وصلتنا بصورتها التامة بتقاليدها الفنية، من وزن وقافية ومعان وأسلوب محكم في الصياغة، فهي ناضجة مكتملة التكوين سليمة النظم كشعر زهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد، امرؤ القيس، طرفة بن العبد، لبيد بن ربيعة، عمر بن كلثوم وغيرهم من الشعراء الذين برزوا في العصر الجاهلي .

فأشعار هؤلاء تتحدث عن حياة البداوة وما فيها من كرم وشجاعة ومروءة ووفاء بالعهد والفخر بالقبيلة، ووصف الناقة، والتغزل بالحبيبة وغيرها من الصفات والأغراض والموضوعات التي عرفت بها القصيدة الجاهلية، مع الاحتفاظ ببنائها الذي يبدأ بالوقوف على الأطلال والنسيب حيث ذكر الديار والحبيبة، ثم المحافظة على الشكل من حيث الوزن والقافية الشيء الذي ميزها عن الشعر في عصوره المختلفة التالية.

"ومن الأساليب التي تكثر في هذا الشعر وتتكرر ما يدل على شيوع قيم جمالية وفنية وتقاليد شعرية كان على الشعر أن يراعيها... أن يلتزم في القصيدة الواحدة ببحر عروضي، وأن يلتزم بقافية تتضمن رويًا تصحبه حركات طويلة أو قصيرة... أما من

(1) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص11.

حيث المحتوى فقد اتضح أن التقاليد الأدبية أوجبت على الشاعر أن يفتتح قصيدته بالبكاء على الأطلال و أن يقف عليها طويلا فيتذكر أحبابه."[1]هكذا كانت مسيرة القصيدة الجاهلية في بنائها وموضوعاتها و ألفاظها مقيدة بقيود صعبت على كثير من الشعراء الابتعاد عنها.

وإذا ما انتقلنا إلى الشعر في صدر الإسلام نجده قد حافظ على صياغته وبنائه ولكن نجد التأثير الواضح في المعاني الجديدة التي تساير الدعوة المحمدية حيث تتضح المعاني الإسلامية في الشعر و التأثر بالقرآن ومفرداته و هذه سمة تفرد بها الشعر في تلك الفترة مع التزامه بالوزن والقافية كما كان في العصر الجاهلي، فأشعار المخضرمين والإسلاميين تعكس لنا مدى التأثير بالمعاني أتت بها الدعوة الجديدة وما كان يقوله الرسول صلى الله عليه و سلم.

فبرز جيل من الشعراء المخضرمين أمثال كعب بن زهير، حسان بن ثابت الملقب بشاعر الرسول، وغيرهما من شعراء صدر الإسلام ، فاتسم شعر هؤلاء برقة الألفاظ والتعابير، واستمر الشعر على هذا الحال إلى أن قامت الدولة الأموية، التي اتسعت رقعتها واتسمت بالسياسة والعصبية والحزبية، مما أدى إلى ظهور شعراء مذهبين كل يتغنى بحزبه.

"ولم يطل بالشعر العربي هذا الأمر، فنحن في العصر الذي تلا عصر الخلفاء وفي زمن الأموين، نجد الشعر يستعيد عافيته، في ظل العصبية القبلية الجديدة، وفي ظل الفتن والحروب الداخلية...ظهر ما يعرف بنقائض الفرزدق والأخطل وجرير...

وعلى هامش هذا التيار الذي هو خليط من شعر المديح والفخر والهجاء، وقليل من الغزل التقليدي، ظهر تيار من الشعر الغربي الرقيق."[2]

(1) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص12- 13.

وقد انتفع الشعراء بهذا الشعر وكان مصدر دخل لهم، يستخدم في تعظيم أو تحقير القبائل، كما أن السياسة الأموية أدت إلى ظهور الغزل العابث في مكة والمدينة وفي ظهور شعر الخوارج والشيعة والعصبيات.

"وظل الشعر محتفظا بصورته القديمة لم يحدث فيه تطوير واضح عدا الموضوعات التي اكتست بالطابع الإسلامي، فلم يعد الشعر حديثا في البطولة أو تهديدا للعدو... بل أصبح حديثا في السياسة الإسلامية التي يتقاتل المسلمون من أجلها، ومن هنا ظهر التغيير والتجديد في الموضوعات وأخذ الأسلوب يتطور عن صورته الجاهلية إلى صورته الإسلامية."[1]

وبعد التطور الذي لازم الموضوعات والأغراض نهض بالشعر إلى دور جديد في أدواره، حيث يمكن القول بأن الشعر طرأت عليه أنواع من التأثيرات وظهرت فيه سمات متميزة عن العصر الجاهلي، مع التسليم بأن الشاعر في العصر الأموي كان مخلصا لتقاليد الشعر الجاهلي، ولكن هذا الإخلاص لم يمنعه من تقديم إضافات فنية، استجابة لروح العصر والبيئة والإنسان الجديد الذي عاش في ظل الحكم الأموي والفتوحات الإسلامية.

"وابتداء من القرن الخامس الهجري، الحادي عشر ميلادي، بدأ الشعر العبي يتراجع ولذلك أسباب متعددة، من أبرزها هيمنة العناصر غير العربية على حكم بغداد وغيرها من الحواضر، فهؤلاء الأمراء والوزراء يجهلون العربية وقيمها الأدبية والجمالية، لهذا لم يلتفتوا إلى تشجيع الأدب عامة والشعر خاصة...ومنها أيضا شيوع ظاهرة الزخرف البديعي واللفظي."[2]

لقد ظل الشعر يتراجع، ولا سيما في ظل أوضاع سياسية متدهورة، وضعف الاهتمام بالنواحي التعليمية فانحصرت حلقات الدرس في قضايا إيمائية ودينية من فقه وتفسير ورواية للحديث واستثنى الشعر، وضعفت سليقة الشعراء وجفت قرائحهم وقد عبر

(1) أحمد الطيب خوجلي عباس، الاتجاه التجديدي وأثره في نهضة الشعر في العصر العباسي الأول، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2007، ص22.

(2) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص15.

ميخائيل نعيمة عن حال الشعر في هذه الفترة حين قال: "أما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة، فملؤوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليذيلوا بها كتب البيان والبديع، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنضيذه، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت، أو يشبك المصراع بالمصراع، ويخلط كلامه بكلام غيره."[1]

وظل الشعر على هذا الحال وسميت هذه الفترة بعصر الضعف والانحطاط، أي أن الشعر صار متخلفا بكل ما في الكلمة من معنى، فقد غدا لا يعنى بغير التسلية والمجاملات، حتى الرثاء غدا هيكلاً شكليًا مليئًا بالعبارات المكررة، فكان الشعر عامة معنيًا بالمحسنات البلاغية من بديع وجناس وطباق...الخ.

مما جعل الشعر صنعة لا فنًا كما كان عليه في العصور السابقة "يدور حول نفسه في فراغ، كانت الحركة العامة للشعر العربي الحديث في هذا القرن باتجاه اكتساب القوة والحداثة، وقد ارتبط ذلك بيقظة مفاجئة عند الشعب العربي على واقع العالم من حوله عالم يتفوق في التقدم والتطور على عالمه، وكان الصراع في سبيل الحرية والتقدم قد حمل معه إلى الشعراء والأدباء تشوقا واسعا للتعبير بأسلوب يفي حاجات العصر بصورة أكبر."[2]

استمر الشعر العربي في مجمله في ذلك الوقت، يدور في حلقة ضيقة من الموضوعات الفردية التي لا تمس روح الشعر ولا حياة الناس ولا شؤونهم، فهو شعر ضعف فيه الخيال والصدق الفني والعاطفة وعمق التجربة، وباختصار أصيب الشعر بالجمود الفني، حتى إذا حل العصر الحديث بدا لعوامل النهضة تأثير كبير في الشعر إذ نمت رغبة ملحة في التغيير والتجديد لدى الشعراء ولاسيما في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بجهود بعض الشعراء أمثال محمود دويش، "ومن هنا ثار هؤلاء

(1) ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت (لبنان) ،(د، ط)، (د، ت)، ص249.

(2) سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص36.

المجددون على طريقة المحافظين، ونعوا عليهم اتخاذهم النماذج البيانية القديمة مثلا أعلى، كما نعوا عليهم زجهم بالشعر في المناسبات والمحافل، والبعد عن النفس الإنسانية كما عابوهم أيضا الاهتمام بقشور الأشياء وظواهرها"[1] الأمر الذي دفع بالكثير من الشعراء إلى النهوض بالشعر العربي من جديد وهو ما اصطلح عليه بالتجديد في الشعر الذي سنناقش عوامله ومظاهره في هذه المذكرة.

(1) أحمد هيكل، تطو الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط6، 1994، ص150.

المبحث الأول: مــفهوم التـجديـد

أ/ لغــة:

لم يرد لفظ جدد أو تجديد في القرآن الكريم، وإنما ورد لفظ جديد بمعنى الإيحاء والإعادة لما كان موجودًا أو بلى، لقوله تعالى:"**أَفَعَيِينَا بِالْخَلْقِ الأَوَّلِ بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ**"[1] **وقوله أيضاً في سورة السجدة :"وَقَالُوا أَئِذَا ضَلَلْنَا فِي الأَرْضِ إِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ بَلْ هُم بِلِقَاء رَبِّهِمْ كَافِرُونَ".**[2]

ويفسر ابن كثيرا الآية الأولى فيقول :"يقول تعالى مخبرا عن المشركين في استبعادهم المعاد، أي إننا لنعود بعد تلك الحال، وهذا إنما هو بعيد بالنسبة إلى قدرهم العاجزة لا بالنسبة إلى قدرة الله الذي بدأهم وخلقهم من العدم."[3]

أما في السنة النبوية فقد ورد حديث عن الرسول **صلى الله عليه وسلم** فيه لفظ جدّد :"عن أبي علقمة عن أبي هريرة فيما أعلم عن رسول الله قال: " إن يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها" فيبعث من يجدد: أن يقيمه وييسره لهذا المهم، لأن حقيقة البعث هي الإرسال."[4]

وتشير معاجم اللغة إلى أن أصل كلمة التجديد هو الفعل جدّد فقد جاء في لسان العرب لابن منظور:" تجدّد الضرع: ذهب لبنه، الجدة نقيض البِلى، يقال: شيء جديد والجمع أجدةُ وجدد" وجُدَد، الجدّة: مصدر الجديد، وأجدّ ثوابا واستجده، وثياب جدد، مثل

---

(1)[ق، الآية 15].

(2)[السجدة، الآية 15].

(3) ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج3، دار الفكر، بيروت (لبنان)، ط1، 2002، ص1458.

(4) محمد الطاهر ابن عاشور، تحقيقات وأنظار في القرآن والسنة، دا ر السلام، تونس، ط2، 2008، ص113.

سرير وسرور، وتجدّد الشيء: صار جديدًا، وأجدّه وجدّده واستجده، أي صيره جديدًا جديد الموت أوله، وجدّ النخل يجدّه جدًا وجدادًا، والجدَادُ: أوان الصرام."[1]

وجاء في كتاب المنجد في اللغة العربية المعاصرة جدد بمعنى تخلى عن القديم وابتكر شيئاً جديداً "جدّد: أبدل جديدا بالقديم، جدد أثاث بيته: أدخل تقنيات وتحسينات جديدة، جدّد الأديب: أسقط موجبًا، واستعاض عنه بموجب ، تجديد الفصول: إدخال شيء جديد في شيء قاتم ،ابتكار، ابتداع ،إحداث شيء جديد."[2]

كذلك شرح الفيروز آبادي الفعل جدّد في معجمه القاموس المحيط بقوله: "أجد حان أن يجَدّ، وبالضم: ساحل البحر بمكة، كالجدة، وجدة: لموضع بعينه منه، وجانب كل شيء...وقد جدّ يجِد ويجُد، أجدَّ، والعجلة والتحقيق، والمحقق المبالغ فيه، ووكفان البيت جدٍ، يجِد، والجَدة أم الأم، وأم الأب، وبالضم الطريقة والعلامة. جدّ يجِدُّ فهو جديد، أجدّه وجدده واستجده: صيّره جديدًا فتجدد، وأجدّ بها أمرًا أي: أجدّ أمره بها...وأجدّ: سلكها والطريق: صار جدَدًا، والجديد: الموت."[3]

"جدَّ جدًّا: صار ذا حظٍ، وجدّ فلان جدًّا: لم يهزل، وجدّ في الأمر: اجتهد، فهو جاد، وجدّ الشيء جدة: حدث بعد أن لم يكن، فهو جديدًا والشيء جدًا: وجدادً: قطعة...جدّد الشيء: صيره جديدًا، ويقال جدّد العهد استجد الشيء صار جديدًا."[4]

بناء على التعريفات السابقة يتضح أن التجديد يأخذ معنى الحديث والاجتهاد والطريقة ، كما قد يقصد به كل ما لم يكن موجودًا سابقًا، أما الباحث جبور عبد النور فيعرفه بأنه إتيان بما ليس شائعًا أو مألوفًا وهو على نوعين:

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، مادة: جدد، ص91 ، 92.

(2) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001، مادة: جدد، ص182.

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط8، 2005، مادة: جدَّدَ، ص271.

(4) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، (د، ط)،1994، مادة: جَدَّدَ، ص94.

أ_"ابتكار معلومات وأساليب تفكير، أو تعبير يخرج من النمط المعروف والمتفق عليه جماعيًا.

ب_ إعادة النظر في الموضوعات والأساليب، وإدخال تعديل عليها، بحيث يبدو للعيان مبتكرة."[1]

ب/ اصطـلاحًـا:

لقد تطرق العديد من النقاد والباحثين إلى تعريف التجديد، وجاءت مفاهيم مختلفة نظرًا لاختلاف أفكارهم وتوجهاتهم، فقد حاول جهاد فاضل أن يضع مفهومًا مناسبًا لهذا المصطلح فيقول:" إن التجديد هو قدرة، لا رغبة ولا اشتهاء، ولا تمني، ليس كل من اشتهى أن يكون شاعرًا مبدعًا هو شاعر مبدع، وليس كل من أحب أن يوصف بالمجدد مجدّدًا، إن التجديد هو فعل التجديد، هو تحقيق التجديد في أرض الواقع الشعري...وهو أن تعرف النخبة، وأن يعترف النقد الشريف بأننا فعلًا مجددون، لا أن تكون وسيلتنا إليها التهويل."[2]

يتضح جليًا مما تقدم أن التجديد الشعري يشترط من المبدع موهبة خاصة وأن يكون له استعداد كما يتطلب شخصية عظيمة، وثقافة واسعة وبالتالي فهو فعل لا قول.

أما الناقد محمد غنيمي هلال فله موقفه الخاص الذي يعبر من خلاله عن رأيه في قضية التجديد فيقول:" التجديد لا يقطع الصلة نهائيا بالقديم، وإن جدّد من قيمه ومعالمه ولم يكن للجديد أن يتولد بدون القديم، وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض، وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في التجديد الأدبي، فمهما بعدنا عن أدبنا القديم، في أجناسه الأدبية وفي المعايير الفنية وفي الغايات الإنسانية، فصلتنا واضحة في الصورة الفنية الجزئية وفي اللغة."[3] فهنا محمد غنيمي يبني التجديد على أساس القديم الذي يعتبره عنصرًا مهمًا في عملية التطور والإبداع خاصة في بناء الشعر وتشكيل صوره الفنية ولغته التعبيرية.

---

(1) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار الملايين ، بيروت، ط1، 1979، مادة: جدّد، ص52.

(2) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص26.

(3) محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص42.

أما التجديد عند أدونيس فهو يقوم على الرؤيا، وعلى الشاعر أن يكون مجددًا باستمرار وأن تكون له لغته الخاصة يستطيع من خلالها أن يحاكي الأشياء بقوله:" ليس التجديد إذن أن نبتكر الجديد وحسب، بل هو أن يكون هذا الجديد جزءًا في رؤيا جديدة للعالم... نصف التجديد بأنه علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة..."[1]

ولم يكتف أدونيس بإيراد مفهوم للشعر الجديد، بل حاول أيضًا أن يضع شروطًا لهذا الشعر والتي يراها ضرورية لكل عمل مبتكر وجديد منها:

-التحرر من الأساليب القديمة، ومن كل ما يُذكر بها.

- صياغة أساليب جديدة، بمعنى خلق ترابط بين الابتكار والأفكار، أي خلق نظام جديد من أساليب التفكير والتعبير.

فالشرط الأول يقصد به الحرية والتخلي عن الطرق القديمة، أما الشرط الثاني فهو أننا لا نستطيع أن نبتكر طريقة جديدة في صنع الأشياء أو التعبير عنها، إلا إذا ابتكرنا طريقة جديدة في التفكير بها.

ويمكن أن نلخص موقفه التجديدي أو الإبداعي في الأسس التالية:

ـ"اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل.

ـ رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة.

. ـ تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول.

ـ التوكيد على التفرد والسبق والكشف.

ـ النقد هو إضاءة التفرد والسبق والكشف.. فكل تعبير جديد يفترض معايير جديدة أي

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص102.

نقدًا جديدًا."[1]

إلى جانب أدونيس نجد ميخائيل نعيمة أيضًا له رأي خاص فهي التجديد وبالتحديد في كتابه " الغربال" الذي ظهر عام 1923،الذي يمثل روح التجديد التي كانت تدفع أدباء المهجر إلى الميدان الأدبي في قوة وعزم واصرار، كما يرسم فيه للدعوة الجديدة سبلها ولنقد الشعر وتوجيه بمقاييس يستمدها من حاجتنا النفسية الثابتة، بحيث يقوم الشعر بإشباع حاجة أو أكثر من هذه الحاجات و التي حددها في:

①.حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية، من رجاء ويأس ،وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح.

②.حاجتنا إلى نور يهتدى به في الحياة، وليس من نور يهتدى به غير نور الحقيقة.

③.حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال.

④.حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه فهي تهتز لقصف الرعد، ولخرير المياه، ولحفيف الأوراق.[2]

يقول عبد المنعم خفاجي: "إن التجديد في الشعر هو إحياؤه بما يوحي زمنه فقط بل بما قد يعيش به في أجيال، فكان الافتراض في الشعر المألوف هو أنه في حكم الميت وأن التجديد هو بعث به، ولكن كيف يكون الموت وكيف يكون البعث؟ أما الموت فهو مرادف الحياة الهامدة التي لا تنتج ولا تثمر بما يؤذن بأي عنفوان، وأظهر سماته في الشعر أنه صور منهوبة من الماضي...أما البعث فمعناه الأصالة الفنية المبتدعة، وهذا هو التجديد ."[3]

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، (د، ط)،(د، ت)، ص14،15.

(2) ينظر، ميخائيل نعيمة، الغربال، ص80.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط2، 1980، ص85.

فالجدة الأصيلة هي نتاج حقيقي للأصالة التي تقوم على استخلاص الحقائق الكونية والدائمة، لتعمل على صياغتها في أسلوب مبتكر وجديد يجذب ويستولي على لب القارئ، وهي ليست منحصرة في المضمون الفكري فحسب بل تشمل أيضًا الشكل الفني وعليه يكون الأسلوب الجديد في التناول والصياغة هو الذي يستخرج الجدة من الفكرة التقليدية.

من هذا الأساس يعرف نبيل راغب النظرية التجديدية بقوله:" التجديدية هي النظريات الأدبية والفنية التي لم يضعها ناقد أو يبتكرها أديب، لأنها كامنة في جوهر العملية الإبداعية التي لا تحتمل التكرار أو النمطية، بل وفي جوهر النفس البشرية التي ترفض الرتابة والآلية، وتتطلع دائمًا إلى كل ما يطرد الوعي والرتابة، ولذلك فهي كامنة حتى في لا وعي الأدباء والفنانين الذين لم يحاولوا التنظير لها."[1]

وعليه فكثيرًا ما يرتبط مصطلح التجديد بالحداثة فهما " متلازمان، وإذا كانت الحداثة منفصلة عن حركة التطور التاريخي كانت زائفة وثمة اختلاف آخر فيما بينهما فالتجديد جزئي نسبي، وهي كلية شمولية مقترنة بعصرنا دون غيره من العصور."[2]

ننتهي بالقول إلى التجديد لا يمكن حصره في تعريف أو تعريفين، وذلك لتعدد تفسيراته ومفاهيمه واختلافها من مصدر لآخر.

(1) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة (مصر)، ط1، 2003، ص151.

(2) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص19.

المبحث الثاني: جذور التجديد وعوامـل نشأته

أ/ الجـذور:

لقد شهدت القصيدة العربية عدة تحولات منذ القديم، فمع تغير الحياة بدأت محاولات التغيير تنبع من داخل عمود الشعر، ثم تجلت هذه التغييرات أكثر في العصر العباسي مع انتقال العرب إلى حياة الحضارة والترف، فالتغيير في نمط الحياة وانتقالهم من البيئة البدوية إلى الحياة الحضرية رافقه تغيير أيضاً في بنية القصيدة.

"عرف الشعر العربي القديم محاولات عدة للتجديد في الأوزان والقوافي، كما فعل المولدون في العصر العباسي، فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء الذي انتشر في العصر العباسي، وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور مجزوءة للبحور المعروفة أو بحورًا جديدًا."[1]

ويعتبر الكثيرين من الباحثين أن الشاعر العباسي بشار بن برد هو الوجه الأول الأكثر بروزا لهذا التجديد، فهو يعد أول من خرج عن عمود الشعر العربي، كما أنه استحدث ضربا من المقطوعات المخمسة وهو ما عرف بالمزدوج والمربع كقول سلم الخاسر:

موسى المطر غيث بكر ثم انهمر ألوى المر

كم اعتسر ثم اتسر وكم قدر ثم غفر

عدل السير باقي الأثر خير وشر نفع وضر

خير البشر فرع مضر بدر بدر والمفتخر[2]

(1) صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص12.

ومن ملامح التجديد عنده أيضا إهماله لتشبيهات القدماء والتي نادى بتجاوزها؛ لأن الذوق الحضري قد استقبحها، كما حاول أيضًا تجاوز القواعد الذي وضعها النقاد القدامى وقد وصفه أدونيس بأنه قائد المحدثين فيقول:" أعطى للغة أبعادًا مجازية وتصويرية غير مألوفة، غير أن هذه الأبعاد الشكلية الجديدة نقلت أبعاداً جديدة في المحتوى، فقد رفض بشار التقاليد الاجتماعية وبعض الأفكار الدينية السائدة، فسخ منها وشكك فيها من جهة، وبشر من جهة أخرى باللذة."[1]

فقد عالج هذا الشاعر قضايا جديدة بعيدة عن معطيات الحواس مباشرة، مما جعل شعره يتميز بالغموض نظراً لاستعماله ألفاظا أعجمية وغريبة واستحدث موضوعات جديدة "موضوعات نجد بذورها في مدائحه.. أعدل عن وصف الأطلال إلى وصف القصور وخصها بمقطوعات مفردة."[2]

وفي هذه الفترة بدأ الشعر العربي يشهد عدة محاولات للتجديد فظهرت الموشحات في الأندلس التي كانت لها أوزان خاصة، كما كان للبيئة الجديدة أثر كبير على الإبداع الشعري، وهو ما دفع بالشعراء إلى البحث عن قوالب جديدة تصلح الغناء.

بناءً على التطور الذي مرّ به الشعر العربي ظهرت مدارس وحركات جديدة نتيجة هذا التجديد والتي يمكن أن نحددها في:

1ـ المدرسة الكلاسيكية

2ـ المدرسة الرومانسية وتندرج تحتها:

- مدرسة المهجر.

- مدرسة أبولو.

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، ص13.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط16، 2004، ص183.

– مدرسة الديوان.

3ـ المدرسة الواقعية.

①ـ المدرسة الكلاسيكية:

وهناك من يسميها مدرسة الإيحاء والبعث، تزعم هذا التيار كل من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، كما يراه الباحث مصطفى عبد الشافي حين قال: "بدأت حركة إحياء الشعر العربي مع منتصف القرن التاسع عشر على يد سامي البارودي، بعد ما مرت القصيدة العربية بمرحلة ركود، فقد وقف ازدهار الشعر العربي عند شعراء العصر العثماني، إلى أن جاء البارودي فأعاد إليه صياغته من جديد من خلال أسلوب قوي جديد.. وتبع البارودي كل من حافظ إبراهيم، إسماعيل صبري، أحمد شوقي".[1]

فمن من أهم خصائص هذه المدرسة رصانة الأسلوب وقوته، واستخدام القصيدة ذات الروي الواحدة والقافية الواحدة والوزن الواحد، أما موضوعات شعرهم فقليلا ما يطرأ عليها التجديد، إلى جانب عنايتهم باللغة وبالمعنى الواضح وبمباشرة التناول وفوق كل شيء الاهتمام بالشكل الموسيقي.

وقد اختلف مفهوم التجديد عند هذه المدرسة من شاعر لآخر " لقد اختلف مفهوم التجديد لدى زعماء هذه المدرسة وبين مفهومه لدى المدارس الشعرية الأخرى التالية لها كما اختلف مفهومه لدى كل شاعر منهم على حدة، فهمه شوقي على نحو يخالف فيه حافظ ومطران... وتتابعت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ملامح شعر هذه المدرسة كما تتابعت على حياتهم، وعبر كل منهم عن هذا كله وإن اختلفت طرق الأداء وأدواته."[2]

---

(1) مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، (د، ط)، 1998، ص11.

(2) حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1991، ص134.

كما عرفت هذه المدرسة مظاهر جديدة في الشعر تلخصت في التحرر من قيود اللفظة و المحسنات وأصبحوا يعبرون عن مشكلاتهم الذاتية، فكان شعرهم مرآة عاكسة لأحداث عصرهم وقضايا وطنهم ومشكلاته السياسية والاجتماعية، ففتحوا بذلك مجالات كثيرة للشعر السياسي والاجتماعي والتاريخي والقصصي.

②ـ المدرسة الرومانسية:

وتسمى أيضا المدرسة الابتداعية لأنها ابتدأت في الشعر نهجًا جديدً، والحركة الرومانسية ظهرت في القرن الثامن عشر في أوربا، أما في الوطن العربي فقد ظهرت مع بداية القرن العشرين على يد خليل مطران وهناك مجموعة من الخصائص التي تنفرد بها هذه المدرسة سواء على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، وقد أعطانا جبور عبد النور الملامح العامة للمضمون الرومانسي نذكر منها:

– "طلب الحرية، والانطلاق، والاغراق في الغنائية.

– غلبة الإحساس الغامض على الفكرة الواضحة المحدودة المعالم.

– التعبير عن تأزم الفكرة، والإرادة، والقلق، والكآبة والتشاؤم والتمزق.

– تقديم الخيال على العقل وتفضيله على التحليل النقدي والهروب من الواقع.

– التمسك بالدين، والميل إلى الغموض، والخوارق، والأساطير ورؤية الطبيعة ملاذًا واتخاذها رفيقًا أنيسًا، ومحاورًا في تحليل الانفعالات النفسية.

– بروز الفردية وتضخمها، وانتقاضتها على الموضوعات الكلاسيكية وأصولها، وعبادة الذات، والمغالاة في عرض شؤونها."[1]

(1) نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1984، ص157.

أما من ناحية التعبير الأدبي فالرومانسية تنادي بتحطيم القيود والقواعد الصارمة والتقاليد وتركز على التلقائية والفطرة والسليقة والموهبة ، وتعتبر الخيال هو المولد للصور والأفكار وبذلك تكون القصيدة الغنائية وحدة عضوية تنمو بداخلها في اتساق تام حتى نهايتها "إن الأدب الذي حمل شعار تحطيم القيم الكلاسيكية والدعوة إلى الرجوع لحكم الذوق والعاطفة والإيهام والتجديد هو الأدب الرومانسي...عاش في أحضان الريف، والذي ثنى بالطابع الذاتي الوجداني...وفي ظل الرومانسية نهض الشعر الغنائي لأنه شعر ذاتي لا موضوعي، وتكونت الوحدة العضوية للقصيدة فأصبحت القصيدة ذات بنية حية."[1]

ويمكن تلخيص الإبداع والتجديد عند هذه المدرسة في أنهم تجاوزوا الصورة القديمة وحلقوا بخيالاتهم في آفاق حرة أما من ناحية اللغة، فاستعمل الشعراء اللغة المأنوسة القريبة من حياة الناس كما أنهم اهتموا بالموسيقى الداخلية.

هذه مظاهر تجديد الرومانسية بصفة عامة أما في الوطن العربي فقد تبلورت في اتجاهات ثلاثة وهي:

مدرسة المهجر: (1920م – 1931م)

وتسمى أيضا الرابطة القلمية وهي أول مدرسة أدبية منظمة تنزع إلى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير "وكان قطب هذه الدائرة جبران وهو الطائر المحكي فيها، وهو يعبر لنا عن لهفته العارمة إلى المجهول في قصيدته البلاد المحجوبة"[2]

إلى جانب جبران خليل جبران نجد أن المدرسة تضم أيضًا ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، فقد ثار شعراء المهجر على القيود الشكلية بتجديدهم في الوزن والقافية في كثير من القصائد، كما حاولوا التجديد في الألفاظ وفي الصورة الشعرية، ولم يراعوا وحدة البيت المفرد، كما قاموا بكتابة القصص الشعرية والتي لم يعرف الشعر العربي منها إلا محاولات محتشمة عند عمر بن أبي ربيعة.

ويتحدث حمد العبد حمود عن تجربة القصص الشعري عند جماعة المهجر فيقول:

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002، ص9.

(2) أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع،(د، ط)، 2008، ص221.

"أما عند شعراء المهجر فقد تنوع القصص الشعري وتعـددت جوانبـه وألوانه، فهناك قصـص

شعرية تدور موضوعاتها حول حوادث كثيرًا ما تكون غرامية..."[1] هذه أهم ملامح التجديد التي عرفها شعراء المهجر والتي أخذت أصداؤها تنتشر بشكل كبير في الأوساط الأدبية العربية.

مدرسة أبولو: (1932م – 1934م)

"كانت مدرسة أبولو 1932م في مصر تعبيرا عن ملامح التطلع نحو الغرب وموازنة آدابه بآداب الشرق، انتظم فيها معظم الشعراء الرومانسيين الذين تبلور على أيديهم هذا المذهب، وبدا علي محمود طه وأبو القاسم الشابي أكثر شعراء هذه الجماعة دويًا في الأقطار العربية "[2].

ومن مظاهر التجديد عند هذه الجماعة، ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد والتنويع في القوافي والبحور و أحيانا التحرر نهائيا من القافية وهو ما عرف بالشعر المرسل، ودعوا أيضا إلى أن تكون لغة الشاعر هي لغة عصره، ومطابقة شعوره ونظرته للحياة بالإضافة إلى التجديد في الوصف بأوصاف لم يعرفها الاستعمال اللغوي، ولم يألفها التراث الشعري.

مدرسة الديوان:

"تمثلت جماعة في العقاد والمازني وعبد الرحمان شكري فالثلاثة يمثلون وجهة نظر واحدة في مفهوم الشعر تأثروا بالرومانسية الإنجليزية... وقد تبلور مذهب هذه الجماعة في دواوين شكري والمازني، وكان جل اهتمامهم بالعالم النفسي للشاعر، وما يتصل به من تأملات فكرية، ونظرات فلسفية تهتم بالكون وتفتن عن أسراره."[3]

---

(1) حمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ص38.

(2) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 170 .

(3) أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب العربي في مختلف العصور، ص 223.

كما دعت مدرسة الديوان إلى الوحدة العضوية، فالقصيدة لا ينبغي أن تكون متناثرة لا يجمعها إطار واحد، أي أن القصيدة ليست مجموعة أبيات مستقلة ، وإنما هي أبيات متآلفة ضمن نسق واحد عند أصحاب هذه المدرسة.

③- المدرسة الواقعية:

بالرغم من كل الحركات التجديدية ومحاولات الابتعاد عن الزخرف اللفظي وعن اللغة الخطابية التقريرية، إلا أن التقليد ظل منتشرًا بصورة واضحة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث حدث الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية بظهور الشعر الحر الذي يمثل المدرسة الواقعية " نشأت هذه المدرسة في الخمسينات وأوائل الستينات وقد خطت خطوة حاسمة، فاستيقظت على وعي جماعي أيقظه التحرر من سيطرة الاستعمار، واشتداد تيار القومية العربية ووحدة الكفاح من أجل التحرر."[1]

"كانت بداية حركة الشعر الحر في العراق...وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدة الكوليرا...وفي آذار 1950 صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه "ملائكة وشياطين".. ثم تلا ذلك ديوان "المساء الأخير" لشاذل طاقة، ثم صدر أساطير لبدر شاكر السياب في أيلول 1950 وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهر أقوى، حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرًا قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد."[2]

وقد اعتمد أصحاب هذه المدرسة على التفعيلة الواحدة، وقاموا بتحرير شكل القصيدة العربية من النمط الذي فرض عليها لعهود طويلة، وتركت حرية الشكل لذوق الشاعر وتؤكد نازك الملائكة على رفضها للشعر التقليدي فتقول:" والذي أعتقده أن الشعر

(1) أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب العربي في مختلف العصور، ص248.

(2) عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت(لبنان)، ط2، 1985، ص14.

العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبق من الأساليب القديمة شيئًا فالأوزان والقوافي والـمذاهب ستتزعزع قــواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفـاقا جديدة .

واسعة من قوة التعبير".[1]

تقول نازك الملائكة في قصيدة الأقحوان :

أين أمشي؟ مللت الدروب

وسئمت المروج

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب؟

الممرات والطرقات الذاهبات

بالأغاني إلى كل أفق غريب

ودروب الحياة

والدهاليز في ظلمات الدجي الحالكات[2]

ومن الشعراء المعاصرين الذين ينتمون إلى المدرسة الواقعية وكتبوا في هذا النوع الجديد من الشعر نجد الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي تميز كغيره من الشعراء المعاصرين بغزارة إنتاجه، كما تميزت أشعاره بمظاهر جديدة في أساليب الشعرية المعاصرة و بدرجاته المختلفة .

(1) نازك الملائكة، الديوان، مج2، دار العودة، بيروت،(د، ط) ،1997، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص77.

ب/ العــوامــل:

يبدأ الأدب الحديث العربي في رأي العديد من الأدباء ببدء العصر الحديث، أي بالحملة الفرنسية على مصر عام 1798م، نظرا لأثرها السياسي والفكري والعلمي، ولأنها فتحت مجالات واسعة للصلات الحضارية بين الغرب والعالم العربي، وهو ما يراه محمد مندور حين قال: "منذ أن أخذ عالمنا العربي يزداد اتصالا بالآداب العالمية...وتوثقت صلتنا بالأدب الأوربي منذ أواخر القرن الماضي ثم أوائل القرن الحاضر، حيث ظهرت دعوات التجديد، القائمة على الهجوم على عمود الشعر العربي التقليدي."[1]

فالتحولات التي طرأت على القصيدة العربية هي نتيجة لتحولات العصر والظروف كل مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة الاجتماعية، ولأن حركة التجديد تسعى دوما للتغيير وتجاوز الثبات، كان هناك وعي كبير لدى الشعراء بضرورة التجديد، وقد ساعدهم على ذلك مجموعة من العوامل نذكر منها:

- النهضة الأدبية العربية:

تذهب سلمى خضراء الجيوسي إلى أن الحملة الفرنسية على مصر كان لها تأثير كبير على الأدباء لما خلفته من مواقف ساهمت في وعي الشعراء وبلورت المفاهيم والمنطلقات ودفتعهم إلى التغيير" ثمة كثير من الأدلة تشير إلى أن حملة نابليون على مصر(1798 ـ 1801م) كانت فاتحة النهضة الوطنية في البلاد العربية، كان الاحتلال الأوربي بمثابة صدمة فكرية واجتماعية هزّت التصلب والجمود... رغم أن الفرنسيين لم يقيموا طويلاً، فإنهم قد تركوا أثرًا كبيرًا وأثاروا نشاطًا ملحوظًا."[2]

ومن هنا حصل الاحتكاك بين المشرق والغرب في مختلف المجالات العلمية والأدبية، كالرياضيات والهندسة، وأنشأ العرب مرصدًا وصرحًا ومتحفًا ومكتبة للمطالعة...وقاموا بإرسال بعثات علمية إلى أوربا ساهمت في تطوير الأدب العربي. "كانت باعثًا قويًا لإيقاظ الشعور العربي، وتجديدًا للقومية العربية بعد هذه الرقدة الطويلة

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص33.

(2) سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص34.

التي تغط فيها مصر والبلاد العربية خلال العصور الوسطى، وفي هذه الأثناء من الحياة الجديدة في مصر والشرق العربي رسمت مصر الخطوط الأولى من الأدب الحديث."[1]

- الترجمة:

فقد نشطت حركة الترجمة في النصف الثاني من القرن الماضي، وتم نقل العديد من الكتب العلمية والفنية إلى اللغة العربية "وخلال هذا العهد تم نقل الكثير من الكتب من لغات مختلفة إلى اللغة العربية، وكانت الصحافة والطباعة ونشوء الجمعيات وتدفق اللبنانيين والسوريين على مصر، مما ضاعفت على حركة الترجمة وجعلت حركة الانفتاح على الفكر الغربي والحضارة الحديثة تقوى وتزداد... فأقبلت جماهير القراء على ما كان يترجم لها."[2]

-التعليم:

في القرن 18م كان ثمة تراث حي للتعليم الإسلامي في مصر والعراق وسوريا ففي مصر بلغ جامع الأزهر أسمى منزلة كمركز للعلم وصارت مدارس القاهرة وكلياتها مكتظة بالباحثين، كما أن للعراق تراث تعليمي عريق في بغداد والموصل والبصرة "فدعاة التجديد وجدوا في التعليم العصري أو الحديث الانطلاق الحقيقي لعملية التجديد، إذ بمقدار ما كان هذا التعليم يتسع...كان الاطلاع على الفكر الغربي وعلى الحضارة الغربية والتأثر بها يزداد اتساعا ويزداد تغلغلا، فيزداد البعد عن القديم، والإقبال على الجديد."[3]

وهناك عوامل أخرى ساهمت في التجديد مثل: "دور المجلة والصحيفة ومؤسسات الإعلام ووسائله، ومدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ومدى صلة الشاعر بألوان التطور في الإخراج المسرحي... ونمو المدن وتضاؤل شأن الحياة الريفية والاتجاه نحو التصنيع."[4] بالإضافة إلى الطباعة التي تعتبر أهم وسيلة ضمنت الاتصال وقوته

---

(1) حامد خفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د . ط)، 1993، ص8.

(2) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، دار الثقافة، ط1، 1982، ص 62.

(3) المرجع نفسه، ص 63.

(4) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط3، 2001، ص51.

وأمنت انتشار الأخبار والأفكار والعلوم، وبالتالي كونت هذه المطابع حركة أدبية وعلمية واسعة، إذ بنشرها لمختلف الأعمال ساهمت في التجديد.

وقد تطرق الباحث محمد رزق سليم إلى التجديد والذي أرجعه إلى:

ـ ظهور أفذاد من الشعراء كانوا بأنفسهم نماذج حية لمن يعاصرهم....

ـ انتعاش الروح الأدبية.

ـ الثورات الفكرية والسياسية وتفشي النزعات الوطنية الأصيلة التي تتمسك بحرية البلاد واستقلالها...

وهناك من يرجع التجديد إلى أسباب فكرية نفسية لكن مركزها الإنسان و القضايا المجردة التي حركت فكر وتأمل الشعراء، جرّاء وضع الإنسان العربي من الواقع المأساوي الذي ساده، فيربطون التغيير في الشعر الحديث بنكبة فلسطين عام 1948م " كانت مأساة 1948 في فلسطين عاملًا مهمًا في إحداث تغييرات متطرفة، فقد اتسمت ردة الفعل الجماعية للشعراء العرب في العالم كله بالغضب والرفض والاغتراب والرعب، وخيّم جو من الكآبة والتشاؤم، لكنه ما لبث أن أسفر عن مشاعر التحدي، عن موقف يرفض الروابط الثابتة بالثقافة الموروثة ويتخلى عن الولاء للماضي."[1]

وفي ظل هذه الظروف ظهرت محاولات عديدة لمجموعة من الشعراء أمثال: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، محمد الفيتوري أحمد عبد المعطي حجازي، محمود درويش... وظهرت مدرسة جديدة التي اتضحت معالمها بعد الحرب العالمية الثانية، عرفت باسم مدرسة الشعر الحر أو شعر التفعيلة فتشير نازك إلى أن هناك مجموعة من العوامل الذي أدت إلى ظهور هذا اللون الجديد منها:

– النزوع إلى الواقع حيث أن الأوزان الشعرية تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقــعية

(1) عبد العزيز السبيل، تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، ط1، 2002، ص214.

ويبتعد عن الأجواء الرومانسية، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظرًا لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز.

– "الحنين إلى الاستقلال: ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم...وكان السبيل إلى تحقيق ذلك الثورة على القوالب الشعرية.

– النفور من النموذج: والمقصود هنا النموذج الشعري العمودي الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج عن الرتابة التي تميزه.

– الهروب من التناظر الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي.

– إيثار المضمون: وهذا الإيثار يعتبر ثورة على ما ساد في العصور المتأخرة، من تغليب

للجانب الشكلي، حيث غلب على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية، وإذا كان الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور، فإن الشاعر الحديث ينطلق من الحياة ليبدع أشكالًا تتلاءم وحاجته الفكرية والشعورية."[1]

هذا التحرر يعطي الشاعر انطلاقة جديدة في تعبير عن الواقع تعبيرًا حقيقيًا، إذ أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية كما تراه نازك الملائكة في قولها:" كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعرًا، بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالًا، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه."[2]

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر هي قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة التي تقول فيها:

(1) صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص10.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص25.

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصغ أنظر ركب الباكين

عشرات أموات، عشرونا

لا تحص، أصغ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد"[1]

وفي الأخير نخلص إلى أن هناك محاولات كثيرة قامت بدور كبير في سبيل تطوير شكل القصيدة، منذ أن بدأت حركة التجديد والدعوة إليها، وقد ساعدها على ذلك مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية "إن الشعر الحديث بكلمة موجزة انفجار نوعي لتراكمات ثقافية، ذاتية، وموضوعية خاصة، عمرها عمر الوجود العربي...فالطريقة الجديدة في الكتابة هي نتاج نوعي إبداعي لطريقة جديدة في الحياة والتفكير."[2] كما ساهمت الحملة الفرنسية على مصر والترجمة والطباعة والتعليم بالنهوض بالشعر العربي من جديد.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص24.

(2) وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت(لبنان)، ط1، 1980، ص19.

المبحث الثالث: مظاهر التجديد

إن التجديد يمثل الارتباط بقضايا الحاضر، والانفتاح على المستقبل، فالشعر الجديد هو محاولة لفهم واستقصاء جوهر الحياة، بحيث يصور ثقافة العصر على نطاق واسع ويجسد تجربة جماعية، وبما أن الشعر الجديد يجسد مضمونا جديدًا تمامًا، فإنه يستخدم إطارًا جديدًا لا يتبع طريقة ثابتة، ولهذا ظهرت مجموعة من المظاهر في الشعر العربي الحديث نذكر منها:

أ- من حيث الشكل:

1-الوزن والقافية:

لقد كتب شعراؤنا العرب في بداياتهم الشعر التقليدي الملتزم بالوزن والقافية ثم عدلوا عنه في قمة نضج تجربتهم الشعرية، وبهذا أصبح التجديد الموسيقي ضرورة ملحة بعد التأكد من أن الشكل الإيقاعي الكلاسيكي "شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعوري في انطلاقته وحيويته، شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل، فهو الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا".[1]

فنجد العرب القدامى يميزون الشعر عن النثر عن طريق الوزن هذا الأخير يعرفه ابن رشيق القيرواني فيقول: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في القافية لا في الوزن"[2] فنظرا لهذه المكانة التي يحتلها الوزن في الشعر عده بعض النقاد أبرز سمات الشعر التي تميزه عن فنون القول الأخرى.

---

(1) سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د، ط)،1997، ص31.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، ص134.

وقد أثارت قضية الوزن والإيقاع جدلا كبيرا في الدراسات العروضية الحديثة، فاختلفت الآراء وتباينت وجهات النظر حول مفهوم الوزن والإيقاع فشكري عياد يحدد مفهوم الوزن و القافية انطلاقا من مفهوم القارئ فيقول: "أن الإيقاع أهم من الوزن وتارة أخص منه والحقيقة أن الإيقاع اسم جنس، والوزن نوع منه، لذلك يستعمل أحيانا للدلالة على وجود التناسب، وأحيانا أخرى لإبراز هدا التناسب وتحقق وجوده".[1]

كما أدرك العرب القيمة الموسيقية للقافية، فأوصى بعضهم بنيه قائلا: "أجيدوا القوافي فإنها حوافي الشعر، أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته "[2].

أما في العصر الحديث فقد خرج الشعراء عن النظام العروضي القديم وكسروا قواعده وأصبح فهم تقنيات الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة الجمالية وخصائصها الشكلية هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة قراءة هذا الشكل" إن حركة التجديد في الشعر الحر لم تلتزم بالإطار الموسيقي والعروضي لشعر الشطرين، الذي تحركت في إطاره حركات التجديد في موسيقى الشعر منذ العصر الأموي إلى العصر الحديث، فأوزان الشعر الحر خرجت عن نظام العروض الخليلي خروجًا كاملًا، بحيث لم يعد البيت مكونًا من شطرين متساويين."[3]

كما أن الشاعر المعاصر تحرر من القافية "حتى تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية، بدلا من استخدامه قافية واحدة توافق حركة الروي ولا توافق البعد الدلالي الذي يرمي إليه."[4] فهذا التحرر يعطي للشاعر انطلاقة جديدة للتعبير عن كل ما ما يجول في خاطره من قضايا ذاتية كانت أو موضوعية.

---

(1) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة ، ط2، 1978، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص113.

(3) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص211.

(4) عمر الدقاق، تطور الشعر الحديث والمعاصر، دار الأوزاعي، بيروت(لبنان)، ط1، 1996، ص197.

فموسيقى القصيدة الحديثة تحررت من قيود القصيدة التقليدية متجهين إلى وحدة التفعيلة في شعرهم "متحررين من قيود الوزن حسب نظام الأبحر الشعرية، لا يلتزمون بعدد التفعيلات في كل سطر، ولا يأبهون بالتغييرات التي تجوز في الأوزان."[1] وبهذا حل شعر التفعيلة محل عمود الشعر وأبى إلى أن يلغي قوانينه.

2- التكرار:

هو من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا فهو ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، كما استعملها القرآن الكريم ووردت في السنة النبوية الشريفة وفي كلام العرب شعره ونثره.

فإذا رجعنا إلى العرب القدامى نجد الجاحظ من الأوائل الذين تحدثوا عن التكرار وأشاروا إلى أهميته، وبينوا محاسنه ومساوئه حيث يقول في هذا الصدد: " ليس التكرار عيبا، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث"[2]. يفهم من هذا الكلام أن التكرار أسلوب متداول عند العرب، لكن لا بد لد من ضوابط، فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام.

أما التكرار في الشعر الحديث فقد اختلف عما كان عليه في القصيدة التقليدية "إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[3].

---

(1) عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، الاسكندرية، (د، ط)، 2002، ص79.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1،1998، ص79.

(3) رجاء عيد، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية ،(مصر)، (د، ط)، (د، ت)، ص60.

وحين يدخل التكرار في النص الشعري، فإن قدرته في التأثير في المجال الفني تكون ذات أهمية كبيرة ليتحدد مفهومه في: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية."[1]

وبالتالي يعد التكرار أسلوبا من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم ، لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يكاد يخلو ديوان من هذه الظاهرة إلا وجد فيها لما له من دلالات فنية و نفسية "فتكرار لفظة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر، أو شعوره أو لا شعوره ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى."[2]

3-التـدوير:

هو من المصطلحات العروضية القديمة، أخذ مفهومًا جديدًا في القصيدة الحديثة ومعناه "اتصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، أو بعبارة أخرى يعني انقسام كلمة واحدة بين شطرين، بحيث ينتهي الشطر الأول في صدرها ويبتدأ الشطر الثاني بعجزها."[3]

أما رجاء عيد فترى في هذه الحالة "قد يكتب البيت الشعري بدون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الداخلة في وزن الشطر الثاني في ذلك الشطر، أو وضع حرف (م) في الشطرين إضافة إلى أن البيت مدّور"[4].

---

(1) محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د، ط)،2001، ص15.

(2) علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا ، مصر، ط4، 2002، ص58.

(3) المرجع نفسه، ص58.

(4) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، نشأة المعارف، الاسكندرية، (د، ط)،(د، ت)،ص56.

وقد جاء التدوير في القصيدة الحديثة مختلفا عما كان عليه في القصيدة القديمة والذي كان يقصد به "انتشار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية، أما في الشعر الحداثي، فيتم تدوير التفعيلة على سطرين متتاليين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير مقاطع القصيدة، أي أن النص الشعري بوصفه جملة طويلة واحدة".[1]

وبهذا تكون القصيدة الحديثة قد تحررت من الشروط السابقة للشعراء والقوالب لأن الشكل الجديد يجسد المعنى وكيانه العضوي وهو يتبدل ليظل منسجمًا وملائما له وبالتالي أصبح الشكل الحديث أكثر من وزن وقافية، هو حركة القصيدة وطريقة تركيبها وعلاقة أجزائها ببعضها البعض والأصوات الداخلية فيها.

هكذا ظلت القصيدة في الوطن العربي تتطور وتتغير من فترة لأخرى شكلًا ومضمونًا، حتى وصل بها الأمر إلى أنها تجردت وتخلت عن العروض الخليلي وظهر لون جديد سمي بقصيدة النثر من رواد هذه الأخيرة يوسف الخال الذي يقول في ديوانه:

طـاف فـي دنيـاي أحلـى نغـمٍ

وداعٍ أحسـبــه مــن نعـــمـي

ومضى، لـم يـبـق لـي إلا صــدىً

منه يشجيــني ويسـري في دمـي

آهٍ كــم عـلـلت فــيـــه أمـلًا

غاب عني عـدمًــا فـــي عـدم

وغمــست الجـــرح فــي بلسمـه [2]

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د،ط)،1991،ص220.

(2) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، (د، ط)، 1979، ص32.

ب- من حيث المـضـمـون:

1- اللـغـة :

لا شك أن الشاعر لا يخلق من فراغ أو عدم، لأن اللغة والبناء الشعري هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة وسيلة أو أداة للتعبير، فالشعر الجديد أفسح المجال أمام اللغة لتحتل مركزًا هامًا " لم يكتفوا بتجديد لغة الشعر وخلق أفق جديد للمصطلح الشعري، بل نجدهم كثيرًا ما يحدثوننا في قصائدهم وخارج قصائدهم عن معاناتهم للكلمة، وسعيهم الدائب لاستخراجها من مكانها طازجة وغضّة ومفعمة بالنبض...وصار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة."[1]

بهذا أصبحت اللغة هي من تصنع الشعر، وأصبحت تقاس قيمة القصيدة ككيان شعري بمدى خروجها عن المألوف، وليوسف الخال رأي في اللغة فيقول:" لغة الشعر مهما يكن نصيبها من الإتقان والإجادة، والتخيير والتنظيم...مصدرها الحق هو اللغة الطبيعة الحية التي يتحدث بها الناس في حياتهم...اكتبوا شعركم بلغة الحديث اليومية بالكلام العادي، بهذه اللغة الحية الحديثة الدارجة على ألسنتنا اليوم، كما فعل أسلافكم من الشعراء الصادقين."[2]

في هذا القول نلاحظ وجود دعوة صريحة لاستخدام اللغة العامية القريبة من المتلقي، المعبرة عن الأفكار والمشاعر" أما شعراء الحداثة فقد مالوا إلى استخدام الألفاظ المألوفة لدى القراء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم التعليمية والثقافية وتجنبوا قدر المستطاع اللفظ الغربي المهجور."[3]

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص154.

(2) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1978، ص58.

(3) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص325.

كما عرفت لغة الشعر الحديث ظاهرة الانزياح الذي هو خرق للقواعد وخروج عن المألوف أو هو احتيال من المبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم عادي" هو ظاهرة أسلوبية تخترق اللغة، وتخرج بالتعبير عن السائد، فهو أقرب إلى الكلام منه إلى اللغة، وأقرب منه إلى الشعر من النثر، وهناك من يصل بأنماطه إلى ما يمكن أن يسمى بالانزياح المجازي والانزياح الإيقاعي والانزياح اللغوي بكافة ضروبه، والانزياح الدلالي."[1]

وبهذا أصبحت القصيدة شكل أدبي مادة التعبير فيه وأداته هي اللغة والشعراء الجدد لا يميلون إلى استخدام الألفاظ والتراكيب على النحو الذي سار عليه شعراء السابق فابتكروا معجمًا جديدًا في الشعر العربي، كما توسعوا في طرق التشبيه والنعت وعملوا على توليد المعاني باعتصار كل ما يمكن في الكلمة من إيحاءات ودلالات.

(1) عبده بدوي، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)، 1998، ص79.

2_الصــورة:

الصورة الشعرية هي من أهم الأدوات الأساسية والمهمة التي يستخدمها الشاعر في نظم قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة. وقد اختلف تشكيلها في الشعر الحديث "جدّد الشعراء في أوزان الشعر وقوافيه، كما جدّدوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضاراتهم، وما كان لهم من أمزجة جديدة ومن طبيعة جديدة أيضا، وضاق بذلك بعض المحافظين، فلم يصنعوا شيئا ولم يصدوهم عن التجديد."[1]

كانت صور هؤلاء الشعراء جديدة على الشعر العربي تستمد من الطبيعة، وكانت تتركب من عناصر شعرية خاصة، هي إيحاءات نفس الشاعر ممتزجة بمضامين فكرية يبثها العقل بين ثنايا العقل ووسائل الفنية التي استخدمها الشاعر وعن هذا الموضوع يقول عز الدين إسماعيل:" تشكيل الصورة في الشعر الجديد... معناه إخضاع لطبيعة حركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيف ما تشاء وفقا لتصوراته الخاصة."[2]

فبالرغم من التمرد على كل نظام سابق أو خارجي، مازال الشاعر يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره، ويصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصر" ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات...هذه الصور تعبر في مجملها عن حركة التحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، يتحقق من التكامل في الشعر والحياة."[3] بهذا تتولد صورة جديدة في الشعر الحديث مختلفة عن الصورة المستعملة في القصيدة التقليدية.

---

(1) طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط3، 1979، ص34.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص107.

(3) المرجع نفسه، ص121.

3-الـرمــز والأسـطـورة:

أصبح الرمز والأسطورة منهلًا خصبًا يستقي منه الشعراء مادتهم، ليعبروا بهما عن كل أفكارهم وتصوراتهم، فالرمز هو "وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء استكشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية."[1]

فهناك أنواع عديدة للرموز منها الرمز الديني، الرمز التاريخي، الرمز الطبيعي الرمز الصوفي...إلخ. وهو من معالم الحداثة الشعرية فالشعراء المحدثون اعتادوا أن يرمزوا بالمطر إلى الخير والثورة، اعتادوا أن يرمزوا بالقحط والجفاف والخراب إلى القهر والتسلط والعبودية، وبالصحراء يرمزون للخواء الروحي والفقر المادي، وبالأغنية يرمزون للشعر الصادق التي يتم توظيفه في معركة الحياة، كما أنهم رمزوا بالمرأة للوطن وهذا النوع من الرمز نجده في قصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش.

أما الأسطورة فهي "من العناصر الرمزية التي استخدمها الشاعر المعاصر، بعد أن يستكشف لها بعدًا نفسيًا خاصًا في واقع تجربته الشعرية، ومعظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف، وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستند عليها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة."[2]

ومن نماذج الأساطير التي استعملها الشعراء نجد: تموز، سيزيف، قابيل وهابيل الخضر، عنترة وعبلة، شهريار، التتار، سندباد...الخ فاستخدام الرمز والأسطورة يقوم بإيصال الفكرة والمتعة الشعريتين، واستلهامهما يثري العمل الفني، وبخاصة إذا تضمن موقفا معاصرًا وعبر عن تجربة جديدة.

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص104.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص75.

فالرمز في الشعر العربي "لا يقرر ولا يصف، بل يومي ويوحي بوصفه تعبيرًا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح."[1]

من خلال القول السابق يتبين أن للرمز مستويين، الأول: يتعلق بالصياغة الفنية والقالب الرمزي، والمستوى الثاني: هو مستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الواقع النفسي، فكلا المستويين متصلان ببعضهما البعض.

والأمر نفسه ينطبق على الأسطورة في علاقتها بالشعر" الأسطورة تندمج فيها سمات الواقع الشعري والحسي الحقيقي، فمن الأول تأخذ الأسطورة ما هو أكثر خيالية واختلافا ولا واقعية، ومن الثاني تأخذ ما هو أكثر حياتية وملموسية ومحسوسية وواقعية."[2] بهذا تشكل كل من الصورة الميثولوجية (الأسطورة) والصورة الشعرية شكل تعبيري متكامل، مما يجعل الكلمة الشعرية دائما معبرة، ولا تكون مجرد معنى سطحي، يعكس الموقف العقلي والنفسي للشاعر.

"ومن هنا كانت استلهام الأسطورة واحتواؤها مضامين جديدة، يثري العمل الأدبي ويضفي عليها دمًا جديدًا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة، وصولًا إلى عالم يفجره الاستلهام، ويصوره التوظيف الأسطوري بشكله السحري الذي يعيش في فكر الشاعر الملهم."[3]

الأمر الذي دفع بالكثير من الشعراء في العصر الحديث إلى توظيف الأسطورة وجعلها أداة أساسية من أدوات الشعر تعكس أفكارهم ومشاعرهم.

---

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د، ط)، 1977، ص41.

(2) أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000، ص116.

(3) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، العراق،(د، ط)،1978، ص41.

4-الــوحدة العضوية:

الوحدة العضوية هي من السمات الفنية التي توفرت في القصيدة الجديدة، بحيث تصبح هذه الأخيرة كالكائن الحي المتناسق الأعضاء، المترابط الأجزاء تنمو من الداخل نمو دراميًا، بحيث يسلم كل بيت لتاليه، ويصعب معها بتر أحد الأبيات أو تغيير موضعه، وتصبح الأفكار الجزئية مفردات للفكرة الكلية العامة.

"إن القصيدة باتت نسيجًا متلاحمًا يصعب أن تضيف إليه خيطًا، أو تنسل منه دون أن يعقب ذلك خللًا في متانة النسيج أو استوائه واكتماله، وحسن أدائه للغرض الذي وجد من أجله وأعد لتحقيقه، والوحدة في القصيدة الحداثية باتت نسيجًا يمكن أن يكون مصدرها وحدة الجو والمناخ النفسي التي تستحضره."[1]

وعليه يجب أن تكون القصيدة وحدة متكاملة، وعملًا فنيًا تامًّا بكل خواطره ولا يجب أن تكون أجزاء متناثرة، أي بمعنى آخر القصيدة ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عمّا قبله وعما بعده، بل هي تآلف مركب يحتاج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه، ضمن نسق موحد، ويدعم هذا الاتجاه أدونيس حين قال:" قيمة البيت هي في الصلة القائمة بين معناه وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل، ومن هنا ينبغي النظر إلى القصيدة، حين قراءتها لا من حيث هي أبيات مستقلة، بل من حيث هي شكل فرد كامل."[2]

وبهذا أخذ الاهتمام بوحدة القصيدة يزداد شيئا فشيئا، وكثر الحديث عنها وأدرك المثقفون فيما بعد البحث عن المعنى في القصيدة، خطأ نشأ عن الفصل بين الموضوع والشكل فيهما عنصران مكملان لبعضهما البعض، وكان هذا الفهم نتيجة الاطلاع على القصيدة الغربية والاستفادة منها مما فيها من نضج وتقنية ولخليل موسى رأي في هذا الموضوع بقوله:

---

(1) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص339.

(2) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3، ص84.

"فقد حقق بعض الموهوبين بقصائدهم الحرة نجاحات ملحوظة، حيث منحوا القصيدة العربية المعاصرة ما كان ينقصها، أي وحدة الشكل والموضوع، وأصبحت القصيدة على أيديهم، كيانا ملحوظا، ملتحم النسيج، يتغذى بموسيقى داخلية، مركبة الإيقاع، متعددة النغمات، كما أصبح للقصيدة الحديثة نواة أساسية ومحور تتحرك عليه من بدايتها إلى نهايتها"[1].

هذه الخاصية–الوحدة العضوية–برزت بشكل كبير عند شعراء قصيدة التفعيلة أمثال الشاعر السوري نزار قباني، الذي تتجلى في قصائده هذه الخاصية فهي تتوفر على وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب للصورة والأفكار، يقول نزار قباني في قصيدته "اختياري":

إنـــي خـيـرتـك فاختــاري

.. ما بين الموت على صــدري

..أو فــوق دفـاتــر أشعـاري

اختاري الحبَّ.. أو اللاحـبَّ

.. فجـبـــن ألا تـخـــتــاري

لا توجـد منطقـة وسطـــى

مـا بيــن الجنّــة والنـــار[2]

فالقارئ لهذه الأبيات يلاحظ بأنها تتناول موضوعًا واحدًا وهو الحب، كما أنه يمنع فيها التقديم والتأخير فمثلًا لو حذفنا البيت الثاني أو الثالث فإن ذلك يخل بالمعنى العام للقصيدة ولذلك "يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية

(1) خليل الموسى، مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، كلية الأدب، 1982، ص300.

(2) نزار قباني، الديوان، مج1 ، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1999، ص43.

الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الأفكار والمشاعر."[1]

5-الالـــتـــزام:

لقد نشأت فكرة الالتزام في العصور الحديثة نتيجة احتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها ويواكبها، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات فالالتزام معناه "أن يتصدى الأديب للنضال الفني عن قضايا قومه...وإن كان معناه مسايرة وضع سائد في مجتمعة، وتأييد نظام مقدر على قومه، فكذلك كان الجمهرة الغالية من الأدباء في كل عصر وكل مجتمع، تساير الأوضاع السائدة وتتولى لها مهمة التعبئة الوجدانية."[2]

فالالتزام هو الموقف الصلب الواضح الذي يقفه الأديب كاتبًا كان أو شاعرًا مما يجري حوله، بحيث يدرك مسؤوليته، تجاه قضايا وطنه وأمته إدراكًا تامًا، ويعيش تجربة الجماهير العربية في تجربته "نحن مدعوون دائمًا وكلما غاص السكين في هذا العناق – يقصد عناق الموت الوطن حد الموت– إلى إعادة الاعتراف بالحب."[3]

ومن الشعراء العرب الذين اشتهروا بهذا اللون شعراء فلسطين" لشعراء الأرض المحتلة هدف معروف، وأدبهم يرمي إليه، فهم أصحاب قضية، وهم مناضلون سخروا الكلمة الثورية الطبية سلاحًا لها، لقد ورثوا مأساة هذه الأرض وعاشوا معها أطفالًا فشبانًا محاربين."[4] أمثال: سميح القاسم، محمود درويش، معين بسيسو، وغيرهم ممن حملوا لـواء

القلم دفاعًا عن أرضهم. فالشاعر الفلسطيني يرى نفسه مجبرًا على أن يطلق صرخته حتى وإن لم يسمعه أحد، هذا الصوت ينطلق منه دون إرادته كما تنطلق الصرخة من أعماق الألم.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005، ص273.

(2) عائشة عبد الرحمان، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970، ص229.

(3) عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، (د، ط)، 1988، ص151.

(4) إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، (د، ط)، 2002، ص81.

إن الالتزام كمصطلح ظهر بعد الحرب العالمية الثانية في الفكر الغربي، ثم تسرب إلى الفكر العربي في منتصف القرن العشرين، وقد كان لهذا المصطلح أثر كبير في الأدب العربي عامة وفي الشعر بخاصة، فظهوره تزامن مع ظهور الشعر الحر.

إن ظاهرة الالتزام التي عرفها الشعر العربي المعاصر وعلاقتها بالتجديد جعل أمل ديبسو يقول: "إن الشعر الحر في العراق تحرر من القافية لأنه أراد معانقة واقعة في تجربة أعمق فجرت الأشكال القديمة، فالأخذ بالثقافة الموضوعية يفسح للشعر مجالًا أوسع، ويجعله بالتالي بحاجة إلى قوالب شعرية أوسع، لقد احتضنت (الواقعية الحديثة) الظافرة في العراق هذه الطريق لملاءمتها آداب الالتزام".[1] وعلى العموم يراد بالتزام الشاعر مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية، وفي ما يعانون من آلام وما يبنون من آمال.

وصفوة القول إن الشعر العربي المعاصر مرّ بأطوار كان في مجمله شعرًا جيدًا لا يشكو من ندرة الإبداع وقلة الابتكار، ولا يعاني من التقليد والمحاكاة، كما عمل على تجاوز القواعد التي وضعها العرب القدامى وأصبح حراً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ودلالة "لا أرى للشاعر قواعد، بل هو فوق القواعد، لا يتقيد بالسلاسل والأغلال."[2]

كما عرف ألوانًا من التجديد شملت اللفظ إلى جانب المعنى، كالتحرر من الوزن والقافية وشيوع ظاهرة التكرار والتدوير وتوظيف الرمز و الأسطورة.

(1) أمل ديبسو، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، بيروت (لبنان)، (د، ط)، 1982، ص50.

(2) عثمان موافى، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة، مصر، (د، ط)، 2002، ص43.

المبحث الأول: من حيث الشكل

أ- الوزن:

يقوم الشعر في تشكيل بنية موسيقية على عنصرين أساسيين هما: الإيقاع والوزن إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، غير أن الوزن يعتبر جزءا من الإيقاع، فهو يمثل مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، ومادام أن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة، فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة أساسية من دعائمه.

وفي إطار حركة تطوير الشعر العربي، أظهر الشعراء رغبة واضحة في العمل على تغيير الشكل الموسيقي للشعر، فالشاعر في العصر الحديث والمعاصر لم يعد ينسج على منوال نموذج عروضي جاهز وإنما نزع إلى التغيير في التعبير عن تجربته الشعورية التي تتبع الموسيقى منها، وبهذا يكون شعراء العصر الحديث قد خرجوا عن تقاليد القصيدة التقليدية في الأوزان التي كانت محافظة على وحدة الوزن أشد محافظة، فالتزموا به في أبيات القصيدة كلها وزادوا أن التزموا رويًا واحدًا في جميع القصيدة.

نتج عن هذا الخروج ما سمي بالشعر الحر(شعر التفعيلة) ومن رواد هذا النوع الشعري محمود درويش، الذي نجد الوزن عنده هو إيقاعات نفسية تخضع مباشرة للحالة النفسية والشعورية للشاعر، وبالتالي فهي غير ثابتة، وقد نظم الشاعر على هذا الشكل فكانت قصائد ديوان "عاشق من فلسطين" من الشعر الحر.

إذ يقول في قصيدة "قال المغني":

المغني، على طريق المدينه
ساهر اللحن.. كالسهر
قال للريح في ضجر:
دمّريني ما دمت أنت حياتي
مثلما يدّعي القدر[1]

(1) محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، ص95.

كتابة الأبيات السابقة عروضيًا وصوتيًا وتقطيعها:

1- المغني، على طريق المدينه

اَلْـمُغَنْنِيْ	عَلَىْ طَرِيْ	قِ لْمَدِيْنَهْ
/0 0//0/	0/ / 0//	/ 0//0/0
فا علا تن	متفـع لن	فا علا تـن

2- ساهـر اللحـن.. كالسهَر

سَاْهِرُ لْلَحْـ	نِ كَسْسَهَرْ	
/0 // 0/0	/ /0/ /0	
فا علا تن	مـتفـع لن	

3- قال للريح في ضجر

قَاْلَ لِرْ رِيْ	ح فِيْ ضَجَرْ	
/0/ /0/ 0/	/ /0/ / 0/	
فا علا تن	متفــع لن	

4- دمّريني ما دمت أنت حياتي

دَمْـمِرِيْنِيْ	مَاْ دُمْتِ أَنْ	تِ حَيَاْتِيْ
/0 0//0/0	0/ /0/ 0/	/ //0 /0
فاعلا تن	مستفـع لن	فعِلا تـن

5- مثلما يدّعي القدر

مثْلَمَاْ يَدْ	دَعِلقدر	
/0 0//0/	0//0//	
فاعـلا تـن	متفع لن	

نظم شاعرنا الأبيات هذه على بحر الخفيف الذي يتشكل من تفعيلتي (فاعلاتـن مستفع لن ومن التغيرات التي طرأت على تفعيلات هذا البحر في المقطع السابق نلاحظ:

فاعلاتن← فعلاتن: تم حذف الثاني الساكن وهو زحاف الخبن.

مستفع لن ← متفع لن: حذف الثاني الساكن وهو خبن أيضا.

واستمر الشاعر على هذا المنوال حتى نهاية القصيدة، كما اعتمد على البحر الخفيف أيضًا في قصيدة "أبي" التي يقول في مطلعها:

غضّ طرفًا عن القمرْ
وانحنى يحضن التراب
وصلّى..
لسماء بلا مطر،
ونهاني عن السفرُ![1]

كتابة هذا المقطع كتابة عروضية وتقطيعه:

1-غضّ طرْفًا عن القمرْ

غَضْضَ طَرْفَنْ	عَن لْقَمَر
/ 0 / /0 /0	// 0//0
فـا عـــلا تن	متـفـع لن

2- وانحنى يحضن التراب

وَنْحَنَىْ يَح	ضن تْتُرا	بَأْ
/0// 0/ 0	// 0//0	/0
فا علا تن	متــفــع لن	فا

3- وصلّى

وَصَلْلَىْ
0/ 0// /0
علا تـن

4- لسماء بلا مطر

لِسَمَاْ ئِنْ	بِلَاْ مَطَرْ
0/// 0/ 0	0// 0//
فعلا تن	متفع لن

(1) محمود درويش، الديوان، ص153.

5- ونهاني عن السفرُ

وَنَهَاْنِيْ	عَنِ سْسَفَرْ
0/ 0///	// 0/ /0
فعلا تن	متـفع لن

من مظاهر التجديد في المقطع السابق، نجد أن التفعيلة في هذا النوع الجديد من الشعر لا تنتهي بمجرد انتهاء السطر، بل يكون جزء منها في نهاية السطر وجزؤها الآخر في بداية السطر الذي يليه مباشرة وهذا ما يسمى بالتدوير العروضي.

وما يمكن ملاحظته أيضا أن الشاعر الحديث لم يعد يلتزم بعدد معين من التفعيلات، ففي المثال السابق ورد السطر الأول تفعيلتان، وفي السطر الثالث وردت تفعيلة واحدة مما يدل على أنه أصبح للشاعر الحرية في اختيار التفعيلة المناسبة يكررها متى أراد وذلك استجابة لهواه وما يفرضه المعنى، كما أنه استطاع أن يمزج بين تفعيلتين مختلفتين مثل (فاعلا تن، مستفع لن) وعمل على التوفيق بينهما.

فمن خلال الدراسة لعينات كثيرة من قصائد الديوان، نلاحظ تنوعا للأوزان بحيث تم توظيف جل البحور الشعرية وتنوعت بين البحور الممتزجة والبحور الصافية على نحو ما نجده في قصيدة "إلى أمي"

يقول محمود درويش:

أحنّ إلى خبز أمي...
ولمسة أمي
وتكبر فيّ الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا مت
أخجل من دمع أمي![1]

(1) محمود درويش، الديوان، ص106.

تقطيع البيت الأول والثاني من المقطع السابق:

-أحنّ إلى خبز أمي

أَحِنْنُ	إِلَىْ خُبْ	زِ أُمْمِيْ
// 0/	0// 0/	0/0/ /
فعـول	فعو لن	فــعو لن

-ولمسة أمي

وَلَمْسَـ	ةِ أُمْـمِيْ
//0/	0// 0/
فعول	فـعولـن

تقوم موسيقى هذه الأبيات على بحر المتقارب (فعولن) وهو من البحور الصافية التي تتكرر فيه تفعيلة (فعولن) أربع مرّات ، هذه التفعيلة حدثت عليها بعض التغيرات في الأسطر السابقة فتحولت من فعولن ← فعول، وهو جائز حشوًا وعروضًا، ويسمى (القبض) وهو حذف الخامس الساكن.

كما أن للبحر المتقارب رنّة واضحة، ونغمة حماسية مطربة، وهو بإيقاعه هذا يصلح لموضوعات الشوق والحنين، ولهذا أكثر محمود درويش من نظم قصائده على هذا البحر لأنها تتلاءم وحالة الشاعر النفسية.

هذا التجديد الذي أراده الشاعر لقصيدته يشكل أولى أساسيات التطور الفني لقصيدته التي لم يرد لها أن تأخذ شكلًا نهائيًا، يوصلها إلى الجمود الشكلاني، الذي يفقد القصيدة بريقها وجمالياتها وبهذا لجأ الشاعر إلى الموسيقى الجديدة وإلى التعامل مع الأوزان تعاملًا جديدًا يختلف عن الإطار السابق للقصيدة العربية.

ب ـ القافية:

القافية هي الحروف التي يلتزم بها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكنه سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن.

في القصيدة القديمة كانت القافية تعتبر جزءًا موسيقيًا مهمًا، تتطلب وتحتاج من الشاعر حصيلة لغوية واسعة، فكثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، أما القافية في القصيدة الحديثة فقد أصبحت كلمة من بين كلمات اللغة يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري.

القافية في الشعر الحداثي إذن أخذت وظيفة جديدة كونها عنصرًا مهما في بناء النص الشعري فهي التي تبين نهاية السطر الشعري في بعض القصائد، ولم تعد موحدة كما كانت في القديم وإن توحدت في بعض الأسطر الشعرية، فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لمعيار منسق.

ففي الشعر الحر أصبحت الدفقة الشعورية بدلًا من القافية وتغير اسمها أصبحت تسمى الوقفة "ويتمثل النظام الجديد في كون الشاعر يقسم القصيدة إلى مقطوعات، متقاربة من حيث عدد الأسطر في كل منها، ومتناسبة من حيث التقطيع الموسيقي، أما فيما يخص القافية، فهي القافية الدورية، وأحيانًا قافية واحدة في كل سطرين متتاليين".[1]

وأفضل مثال على هذا التقسيم في ديوان "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش قصيدته التي سماها باسم الديوان التي يقول في أحد مقاطعها:

وأقسم:
من رموش العين سوف أحيط منديلًا
وأنقش فوقه شعرًا لعينيك
واسمًا حين أسقيه فؤادًا ذاب ترتيلا..
يمد عرائش الأيك..
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل:

(1) فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د، ط)، 1987، ص169.

<< فلسطينية كانت. ولم تزل!>>[1]

وما دمنا بصدد الحديث عن القافية عند شعراء قصيدة التفعيلة، فلا بد أن نذكر بأنها صارت تشكل عنصرًا أساسيًا في التقسيمات الموسيقية عند محمود درويش، كما أنها أصبحت عبارة عن نقط ارتكاز داخلية تسمح بالوقوف والاستمرار في آن واحد وهذا ما نحسه في الجملة الشعرية التالية:

رأيتك أمس في الميناء
مسافرة بلا أهل... بلا زاد
ركضت إليك كالأيتام..
رأيتك في جبال الشوك
راعية بلا أغنام
مطاردة...[2]

لم نجد داخل هذه الجملة ما يلزمنا بالتوقف، فالشاعر لم يحدد لنا مكانًا، بل ترك لنا حرية التوقف في المكان الذي نرتاح إليه وهي الوقفات الداخلية (الميناء، الأيتام، الأغنام) فلو بحثنا عن هذا التشكيل الموسيقي لوجدنا أن المضمون هو السبب الرئيسي الذي جعل القافية ترد بهذا الشكل، فهذه الذكرى المريرة - ذكرى وداع الوطن- التي مرت على بال الشاعر لم يكن بإمكانه إلا أن يعبر عنها بهذه الرقة والشفافية التي جعلت الموسيقى تنساب انسيابًا كما جعلت القافية مرة ترد مقيدة ومرة أخرى ترد مطلقة.

لكن الأمر مختلف في قصيدة "نشيد" التي عندما نقرؤها نحس بأن الشاعر يجبرنا بالوقوف عند كل سطر كما في قوله:

غبي أنت... كالقمر
ومصلوب على حجر
فدعني أكمل الإنشاد
دعني أحمل الريح الشمالية

(1) محمود درويش، الديوان، ص 90 -91.

(2) المصدر نفسه، ص88- 89.

ودعني أحبس الأعصار في كمي
ودعني أحزن الديناميت في دمي[1]

لم تعد القافية إذن في إطار الشعر المعاصر، أحد شروط بناء البيت الشعري وإنما أصبحت تحرص على التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها، وغدت جزءًا من الإيقاع الموسيقي الذي يساعد في بناء النص الشعري المعاصر، كما هو الحال عند محمود درويش، التي لم تعد القافية في شعره موحدة كما كان سائدًا في القصيدة القديمة.

ورغم أنها ليست مفروضة بقيودها القديمة على الشاعر، إلا أن درويش لم يستطع أن يتخلص نهائيًا من القافية فهي لا زالت موجودة ولها أهمية، لكن بشكل مغاير.

يقول محمود درويش في قصيدة "عاشق من فلسطين":

و باسمك صحت في الوديان:
خيول الروم!.. أعرفها
و إن يتبدل الميدان!
خذوا حذرًا..
من البرق الذي صكته أغنيتي الصوان
أنا زين الشباب، وفارس الفرسان
أنا ومحطّم الأوثان
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان![2]

فمن الظواهر الدلالية التي ميزت القافية في القصيدة الدرويشية ظاهرة التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر، وهذا التجانس يؤدي إلى التقارب الدلالي، وذلك لأن قوافي القصيدة الحديثة عند الشاعر مؤسسة على مبدأ المجانسة الصوتية والتقارب الدلالي.

فما نلاحظه في المقطع السابق هو ذلك التجانس الصوتي بين(الوديان، الميدان، الصوّان الفرسان، العقبان) الذي يحقق نوعًا من التقارب الدلالي المتمثل في محبة الشاعر لوطنه فلسطين، وبذل كل ما بوسعه من أجل أن تنعم بلاده بالحرية.

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص162.

(2) المصدر نفسه، ص93.

ومن مظاهر التجديد أيضا في القافية أن الشاعر يستخدم قافيتين أو أكثر داخل القصيدة الواحدة، ويمكن أن نمثل هذا التجديد بقول الشاعر في قصيدة "خواطر في شارع" الذي يبتدؤها بـ:

يا شارع الأضواء! ما لون السماء
وعلام يرقص هؤلاء؟
من أين أعبر، والصدور على الصدور
والساق فوق الساق. ما جدوى بكائي
أي عاصفة يفتتها البكاء؟[1]

فالشاعر في المقطع السابق استخدم في السطر الأول والأخير القافية المترادفة (//00)(سماء- بكاء)، واستخدم في السطر الثالث والرابع القافية المتواترة (/0/0) (سماء- بكاء).

فبشكل واضح تضافرت هذه القوافي مما أفرزت تجانسًا إيقاعيًا زاد دلالة النص عمقًا وإيحاء، ذلك أن هذه البنية الإيقاعية تمثل أداة طيعة في يد الشاعر تمكنه من تفريغ انفعالاته النفسية، فعبر بها عن آلامه و أحزانه بأسلوب خاص ينبع من صميم تصاعد الانفعال والشعور بمرارة الوضع الراهن.

ومن الأمثلة الواردة في هذا الديوان ، التي تبين استخدامه أكثر من قافية ما ورد في قصيدة "دعوة للتذكار" التي يقول فيها:

مرّي بذاكرتي!
فأسواق المدينهْ..
وباب المطعم المشوي..
وقهوة الأمس السخينهْ
مرّتْ. وذاكرتي تنقرها..
العصافير المهاجرة الحزينهْ[2]

(1) محمود درويش، الديوان، ص129.
(2) المصدر نفسه، ص144.

فقد ورد في السطر الأول والسطر السادس نوع آخر من القافية وهي القافية المتراكبة (/0///0) التي ورد فيها ثلاث حركات بين ساكنين والمتمثلة في (ذاكرتي تنقرها) كما ورد في المقطع السابق أيضا نوع آخر من القافية المتواترة (/0/0) والمتمثلة في قوافي السطر الثاني والسطر الرابع(دينه– مشوي– خينه).

وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على أن التنوع في القوافي عند شاعرنا جاءت لتوضيح حالة شدة الحنين والاشتياق والحزن الذي أصاب الشاعر نتيجة للأوضاع المعيشية وبعده عن الوطن وهو ما يبدو من خلال بنية القافية التي تتطابق مع نفسية الشاعر.

بناءً على ما تقدم يمكن القول بأن الشاعر "محمود درويش" قد وفق في انزياحه عن القافية التقليدية الموحدة، حيث مارس وبكل حرية قدرته على إبداع ظاهرة حداثية متميزة وهي ظاهرة التنوع في القوافي في القصيدة الواحدة وأحيانًا في مقطع شعري واحد ،فتنوعت بين القوافي المترادفة والمتواترة والمتراكبة.

ومن محاسن جودة القافية عند الشاعر أن تكون مكملة للمعنى، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل قافية، بل يكون البيت مبنيًا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، وهي مواصفات يتمتع بها كل شاعر حاذق، وكذلك الشأن عند محمود درويش الذي كان بارعًا في تنويع قوافيه على مستوى القصيدة الواحدة.

ج ـ التكــرار:

التجربة الشعرية في أساسها هي تجربة لغة، حيث أن الشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية لها، كما أنه بناء لغوي مميز له عناصر دالة ومن أبرز هذه العناصر التكرار لما له من خصوصية في تحديد صيرورة الخطاب الشعري.

التكرار عند محمود درويش له دورًا كبيرًا في عكس تجربته الانفعالية التي شكلها فهو عندما يركز اهتمامه على اسم معين يجعله النقطة المركزية، التي تتمحور حولها القصيدة كلها.

فلقد اتسمت البداية الشعرية عند درويش، بخلوها من الظاهرة لكي تتأسس انطلاقًا من ديوان "عاشق من فلسطين" بكل دلالي مستهدف الحضور، يقول الشاعر في هذا الديوان:

خذيني تحت عينيك
خذيني لوحة زيتية في كوخ حسرات
خذيني آيةً من سفر مأساتي
خذيني لعبة... حجراً من البيت[1]

يشكل التكرار إحدى البنى الأساسية في تكوين النص الشعري، وقد يكون في الأسماء الحروف أو الجمل أو المقاطع، وله أبعاد دلالية وشعرية مختلفة يقول درويش:

فلسطينية العينين والوشم
فلسطينية الاسم
فلسطينية الأحلام والهم
فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
فلسطينية الكلمات والصمت
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد والموت[2]

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص 92.

(2) المصدر نفسه، ص93.

فالشاعر يشكل نصه قصديًا عبر سلسلة من البنى الظاهرية المتنوعة، ففي المقطع السابق نلاحظ تكرار كلمة "فلسطينية" سبع مرّات متتالية، مما يجعل لهذا التكرار طاقة إيقاعية قادرة على طرح إصدار الشاعر الرافض لواقعه، كما أن الأنماط التكرارية تتمحور في القصيدة الدرويشية لتقدم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية لدى الشاعر.

ولعل حرف اللام من أكثر الحروف تكرارًا عند محمود درويش وهو دال على الملكية في شعره، وثيق الارتباط بالقضية الفلسطينية وحيثياتها المختلفة، فهو" يسعى من تكراره هذا إلى استحضار النقيض والضد لحالته على الحقيقة، وهي عدم الملكية، هذه الحالة التي عانى درويش منها كثيرًا بعدما فقد كل شيء في وطنه."[1]

يقول درويش في قصيدته "صوت وسوط":

لو كان لي برج...
لو كان لي في البحر أشرعة...
لو كان عندي سلّم...
لو كان لي فرس...
لو كان لي حقل...
لو كان لي عود...
لو كان لي قدم...
لو كان لي...[2]

هذه القصيدة تقوم في مجملها على مثل هذا التكرار لحرف اللام، وليست هذه الأبيات سوى جزء منها يظهر فيها تكرار الأحلام والأماني في أن يكون للشاعر كل شيء امتلكه وسلب منه، ورغم إيمانه بأن ما أخذ منه سيعود يومًا إليه، إلا أنه يبقي على الأرض غريبًا مصدومًا بالواقع المر الذي لا يملك فيه سوى الذكريات الحزينة.

(1) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2004، ص57.
(2) محمود درويش، الديوان، ص98-99.

إن هذا النوع من التكرار –تكرار الحرف– متواجد بشكل كبير في شعره، وهو لا يعدو النسبية غالبًا، والأمثلة في ديوانه كثيرة فنذكر على سبيل المثال مقطع من قصيدة "نشيد":

ونشيد في الشوارع
في المصانع
في المحاجر
في المزارع
في نوادينا[1]

في هذا المقطع يتكرر حرف الجر(في) أربع مرّات متتالية، وما يمكن فهمه من هذا التكرار أن الشاعر يريد إخبارنا أن النشيد سيكون في كل مكان (الشوارع، المصانع المحاجر، المزارع، أماكن تجمعهم،...) وعليه فقد ساهم التكرار هنا في توسيع حيز المكان، وبشكل تدرجي، إذ بدأ النشيد في الشوارع، ثم انتقل إلى المصانع فالمحاجر فالمزارع، ثم وصل إلى كل مكان يمكن أن يجتمع الناس فيه.

وقد أدى هذا التدرج في توسعه حيز المكان إلى تدرج في توسعه الحدث أيضًا، وجعله أكثر شمولية لكل من سيشارك في هذا النشيد، فظهر الأمر وكأنه ثورة عارمة تبدأ صغيرة في مكان ما، ثم تبدأ بالانتشار والاتساع حتى تصل إلى كل مكان، وإلى كل فرد.

كما نجد الشاعر يكرر البيت الشعري أو المقطع أو الجملة كقوله:

يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك بالآلي
أنا لن أسافر...
لن أسافر...
لن أسافر...![2]

(1) محمود درويش، الديوان، ص108– 109.

(2) المصدر نفسه، ص121.

فتكرار الكلمات أو الأبيات هو بمثابة كاشف عن جوانب عميقة في نفسية الشاعر وواقعه، فالأبيات السابقة الذكر تبين تعلق محمود درويش بوطن فلسطين وتشبثه به ووعيه لواقعه وأهداف العدو في طمس الشخصية الفلسطينية، فترديد جملة "لن أسافر" تعكس محبة الشاعر لوطنه، وتركيزه على الشخصية الفلسطينية ومميزاتها.

يشكل التكرار في هذه المرحلة الشعرية عند محمود درويش عنصرًا موسيقيًا هامًا في القصيدة فإذا كان لهذا المظهر التجديدي دور في الشعر، من حيث أن تكرار لفظة معينة أو جملة معينة داخل القصيدة له صلة وثيقة بالجانب النفسي عند الشاعر؛ لأنه يسلط الضوء على نقطة معينة دون غيرها ويؤكد عليها، فإن للتكرار أيضًا دور في الجانب الموسيقي، كتكرار جزئية من القصيدة لها نفس التقسيمات الموسيقية ففي قصيدة "قصائد عن حب قديم" نجده يكرر الجملة ببنائها وإيقاعاتها ثلاث مرّات في نفس المقطع كقوله:

وأدركَنا المساءُ...
وكانت الشمسُ
تسرّح شعرها في البحرْ...
وأدركها الصباحُ
وكانت الشمسُ
تمشط شعرها في الشرقْ...
وأدركني المساء
وكانت الأجراسْ
تدق لموكب المسبية الحسناءْ.[1]

كما أننا نلاحظ في هذا الديوان تكرار الضمير بجميع أنواعه ومثال ذلك، قول درويش:

رأيتك في شعاع المدح و الجرح .
وأنتِ الرئة الأخرى بصدري..

(1) محمود درويش، الديوان، ص151- 152 .

أنتِ أنتِ الصوت في شفتي
وأنتِ الماء، أنت النار![1]

تكرر الضمير "أنتِ" في المقطع السابق خمس مرات، فالمقصود بهذا الضمير هو الوطن الأم "فلسطين" الذي يحتل مكانة مقدسة في عقل وقلب الشاعر.

ومن هنا يتفجر المعنى الدلالي لهذا الضمير الذي من خلاله يشرح لنا محبة الأرض- فلسطين- التي تحولت إلى رئة وإلى الماء وصوت ونار، ومن ثم يصبح هذا الضمير بمثابة هوية الشاعر وسكنه، وشخصية، وبالتالي يضمن بقاءه و يوصل صوته إلى العالم.

يقول محمود درويش في قصيدته الموسومة ب"إلى أمي":

أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي..
ولمسة أمي..
وتكبُر فيَّ الطفولة
يوماً على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا مت،
أخجل من دمع أمي![2]

فإذا حاولنا أن نقدم تفسيرا لعدد تكرار الاسم ، نلاحظ أن الشاعر كثيرا ما يقوم في كل سطر شعري بتكرار لفظة "أمي"، فقد شكلت هذه اللفظة موقعا رئيسيا في القصيدة، وقد أفضت على هذه الأسطر نغما موسيقيا تناغم مع هذه الأبيات .

(1) محمود درويش، الديوان، ص90.
(2) المصدر نفسه، ص106.

أما تكرار الفواصل والنقط وعلامات الاستفهام والتعجب، فإنها تساهم أيضا في إيصال المقاصد الشعرية للمتلقي بصورة واضحة، ولمحمود درويش نماذج كثيرة في ذلك فهي تسهم في نقل النص المكتوب بصورة تقارب الشفهية المباشرة ، فعلامات الترقيم خاصة الرموز المتفق عليها تتكشف من خلالها حركات النفس ومدى تأثرها بالمعاني والمواقف أو الرؤى والمشاهد.

هكذا يتجاور التكرار المفهوم القديم الذي يقتصر على مجرد تكرار وإعادة للألفاظ والعبارات، ليصبح أداة فنية لها وظيفتها في تشكيل الصورة الشعرية عن طريق التركيز أو التكرار لموقف معين و إثراءه بأبعاد فنية رائعة تعكس الحالة النفسية للشاعر وتبين موقفه تجاه القضايا التي يطرحها.

المبحث الثاني: من حيث المضمون

أ ـ الصورة:

الصورة الشعرية هي أداة الشاعر ووسيلته التي تحول الأحاسيس والأفكار إلى كلمات و عبارات تعبر عن رؤية يحاول الشاعر بموجبها إعادة بناء العالم و ذلك عن طريق الخيال، فهي من أهم المكونات الجمالية التي وجد فيها الشعراء مجالا رحبا لتحديث الشعر.

فالصورة الشعرية التقليدية تعطي الأولوية للموجودات الخارجية في عملية الفهم حيث أن عناصر الصورة أجزاء مجسدة في الخارج، كما أنها تقوم على المشابهة بين طرفين في حين أن العلاقة بين جزئي الصورة علاقة منطقية، أما الصورة عند الشعراء الحداثيين– بما فيها الصورة البلاغية–فقد تغيرت، حيث أنها أصبحت تعتمد على الرموز والأسطورة، فنلاحظ أن الشعراء الحداثيين صاروا يجمعون بين العناصر المتناقضة في تشكيلها.

حيث أنها أصبحت تمزج بين العناصر بطريقة تجعل الصورة غامضة، الأمر الذي يصعب على المتلقي إدراكها و فهم مقصد الشاعر، نتيجة للتداخل بين عناصر متباعدة في تكوينها في إطار البحث عن علاقة جديدة بين هذه العناصر خدمة للرؤية الشاعر أو تعبيرا عن انفعال شعوري خاص يربط بين جميع عناصر القصيدة.

كما أنها لم تعد كما كانت سابقا تزيينية أو زخرفا بيانيا يهدف إلى التوضيح، بل أصبحت متغيرة تستلزم قراءة واعية و تستهدف قارئا مقصودا يتمتع بخلفية ثقافية واسعة ومن هؤلاء الشعراء الحداثيين الذين تغيرت عندهم الصورة الشعرية نجد الشاعر الفلسطيني محمود درويش "نحن نعثر في ديوان عاشق من فلسطين (1966) على بذور تطور تجربة درويش الطامحة إلى الانفلات من أمر الشخصية القالبية لشعر المقاومة، وذلك

عبر الاحتفال بالحسي وتوليد الصورة الشعرية المركبة الغريبة التي أصبحت من العناصر الأساسية في تجربة الشاعر عبر منعرجات تطورها."[1]

فقد تنوعت عناصر الصورة البلاغية في القصيدة الدرويشية بين التشبيه، الاستعارة الكناية.

الـتـشـبيه:

لقد استخدم محمود درويش التشبيه بكثرة في قصائد ديوانه وقد لاحظنا في دراستنا للتشبيه استخدام "الكاف" و"مثل" وكان استخدام حرف الكاف في تشبيهاته هو الأكثر غلبة، فقد ورد كثيرا ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "عاشق من فلسطين":

كلامك، كالسنونو، طار من بيتي[2]

فقد استخدم الشاعر حرف التشبيه (الكاف) في تشبيه الكلام ب (طائر السنونو) فالذي ربط المشبه بالمشبه به هي الأداة (الكاف) ، وهذه تشبيهات مادية عقلية، لكنها تحمل دلالات نفسية منها الشوق والحنين لتكون محبوبته فلسطين مكتملة الصفات، لكنها بعيدة عنه، وهذا دليل على المنفى والمعاناة في ظل الاحتلال.

ثم تتوالي تشبيهات شاعرنا لمحبوبته في نفس القصيدة السابقة الذكر فيقول:

رأيتك ملئ البحر والرمل

وكنت جميلة كالأرض.. كالأطفال.. كالفل[3]

نلاحظ أن الشاعر هنا يشبه محبوبته في جمالها بالأرض، والأطفال، والفل و كلها صفات مادية لأنها تدل على كل ما يرمز لفلسطين الأرض، الأزهار، الأطفال.. وغيرها وهذه من مقومات أي كيان في الأرض.

---

(1) مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي" دراسات وشهادات"، دار الشروق، الأردن، ط1، 1999، ص137.

(2) محمود درويش، الديوان، ص88.

(3) المصدر نفسه، ص90.

إذ يقول:

وأنت وفية كالقمح..

ما دامت أغانينا

سمادًا حين نزرعها

وأنت كنخلة في البال[1]

فيشبه الشاعر وطنه في الوفاء بالقمح. كما يعبر عن عشقه له وعن تأصيل هذا العشق في القلب والبال كتأصيل النخلة في التراب بجذورها.

ثم يصور لنا الشاعر معاناته هو وكل الفلسطينيين في ظل الاحتلال وحالات الخوف واللاأمن التي يعيشها، فيأخذ لنا من هذه الصورة لجلساته هو ورفاقه بأنها جلسات بخيلة من اللهو والسمر يغيب فيها الفرح لأن همهم غير ذلك، يقول في قصيدة "أغاني الأسير":

نخاف على شفتينا
نخاف الندى.. والصدأ!
وجلستنا، كالزمان، بخيله
وبيني وبينك نهر الدم[2]

فالشاعر شبه جلسة الفلسطينيين بالزمان، حيث تلتقي الجلسة مع الزمان في صفة البخل ، هذا الزمان الذي سلبهم الأمان والسلام والهناء وأعطاهم بدل ذلك الخوف والمصائب والحزن والمأساة وهذا تشبيه مرسل تام حيث ذكرت فيه الأداة (الكاف) والمشبه (الجلسة) والمشبه به (الزمان) ووجه الشبه (البخل).

والشاعر دائما يكثر في تشبيهاته من العناصر المادية والعقلية في بناء صورته التشبيهية يقول في "أهديها غزالا":

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص91.

(2) المصدر نفسه، ص102.

وأشرب، كالعصافير، الرضا و الحبّ من يدها
سأُهديها غزالا ناعما كجناح أغنيه
له أنف ككرملنا..
وأقدام كأنفاس الرياح، كخطو حريّه
وعنق طالع كطلوع سنبلنا
من الوادي ..إلى القمم السماويّه![1]

فهو لا يهدي لأخته الصغيرة إلا من أجمل أنواع الحيوانات، وهو الغزال الذي يضرب به المثل في الجمال، ويشبه هذا الغزال الناعم بجناح أغنية، كما يشبه أنف الغزال بالكرمل، ويشبه أقدامه كأنفاس الرياح وخطو الحرية في السرعة القوية، ثم يشبه عنق هذا الغزال مثل طلوع السنبل في استقامته وبهائه، فالشاعر هنا يعدد الأوصاف المادية للغزال مما استعدى تعدد تشبيهات ليتبع هذه الأوصاف، فهذا نوع من التجديد.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الشاعر مغرم بتغليب التشبيه بالكاف في الديوان "عاشق من فلسطين "حتى طغى على معظم شعره، أما التشبيه بـ 'مثل' فهو قليل جدا فنجده يستخدم الأداة "مثل "كما قوله في قصيدة "نشيد للرجال" التي يقول في مطلعها:

لأجمل ضفة أمشي

فلا تحزن على قدمي

من الأشواك

إن خطاي مثل الشمس[2]

فقد استلهم الشاعر هنا عناصر صورته من مجال الطبيعة، التي شبه فيها خطواته بالشمس التي لا يضاهيها ولا يضرها شيء، كذلك أقدامه وخطواته فرغم كل الصعاب والعقبات التي تواجهه فإنه لم يتوقف وسيواصل المشي من أجل الوصول إلى الهدف.

(1) محمود درويش، الديوان، ص109، 110.

(2) المصدر نفسه، ص156.

وأحيانا أخرى نجد الشاعر يحذف الأداة ليجعل صورة التشبيهية مؤكدة ومن ألوان هذه الصورة قوله:

عيونك شوكة في القلب
توجعني... وأعبدها
وأحميها من الريح[1]

شبه الشاعر عيون المحبوبة "فلسطين" بالشوكة التي تخترق قلبه، فهناك سمات مشتركة بين العين والشوكة فهما يشتركان في زرع الألم والوجع في النفس، فهي صورة حسية مادية، كما أراد الشاعر أن يثبت لمحبوبته، رغم ما تسبب له هذه العيون فهو يعشقها ويعبدها ويحميها من كل خطر وهذا تشبيه مؤكد ،وقد وظف الشاعر هذا التشبيه في قصيدة "تحدٍ" فيقول:

فالشعر دم القلب..
ملح الخبز..
ماء العين[2]

يصور الشاعر الشعر هنا بأنه دم، فهو تعبير عن كل ما يختلج في نفس الإنسان وبه ينبض هذا القلب، وهو ملح الخبز، فالخبز لا يأكل دون ملح، والعين لا تقوى ولا ترى إلا بهذا الماء، والقلب لا ينبض إلا بهذا الدم، فهذه كلها أساسيات والشعر كذلك هو الأساس بالنسبة للشاعر، فيه يتحدى ويكافح ويقول كلمته.

وهكذا، نجد أن الشاعر محمود درويش انجذب انجذابًا شديدًا نحو التشبيه، فأكثر منه في هذا الديوان، واعتمد عليه في بناء العديد من صوره الشعرية، كما نوع بين أدواته فأحيانا يستعمل " الكاف" و"مثل" وأحيانا أخرى يستغني عن الأداة نهائيا.

(1) محمود درويش، الديوان، ص87.
(2) المصدر نفسه، ص132.

- الاستـعـارة:

إذا نظرنا إلى الصورة الاستعارية في شعر محمود درويش وبالتحديد في ديوان "عاشق من فلسطين" نجد أن الشاعر نوع في تشكيل صورة الاستعارية بين التشخيص والتجسيم، كما تنوعت مصادر تشكل هذه الصور من مجال الحياة الإنسانية إلى مجال الحيوان والطبيعة والتراث.

ومن الصور الاستعارية في هذا الديوان هذه الصورة الواردة في قوله:

حرير شوك أيّامي، على دربي إلى غدها
حرير شوك أيّامي!
وأشهى من عصير المجد ما ألقى.. لأسعدها[1]

يستلهم الشاعر بعض عناصر صوره الاستعارية من الطبيعة، ففي الأسطر السابقة يشبه الشاعر معاناة أيامه بالشوك، هذه المعاناة المليئة بالمخاطر كانت في سبيل أخته الصغيرة، وهذا الشوك أصبح حريرًا بالنسبة إليه وأشهى من العصير، حيث شبه (المجد) شيء معنوي بشيء مادي (الفاكهة) التي تعصر، فحذف الفاكهة وترك ما يدل عليها (عصير).

ويجعل الشاعر من 'الأرض' إحدى صوره، فهي بمثابة امرأة يأتيها المخاض لتضع بعدها المولود فهذه الصورة مشكلة من عناصر الطبيعة كما هو موجود في قصيدة "مطر".

يقول محمود درويش:

لنقل مع الأجداد :خير!
هذا مخاض الأرض: خير!
تضع الوليد غدًا.. ربيعا أخضرًا!
كعيون سائحة أطلّت ذات فجر![2]

(1) محمود درويش، الديوان، ص109.

(2) المصدر نفسه، ص124.

إنّ الصور التشخيصية تتجه إلى الإنسان، لتمثله في حركات وأفعاله، فتكتسب بذلك صفاته ومشاعره مثل قول الشاعر في "أبيات غزل:

لماذا يسافر نجم على برتقاله ؟
ويشرب يشرب يشرب حتى الثماله[1]

نرى في هذه الصورة أن الشاعر أكسب للنجم بعض أفعال الإنسان مثل السفر(لماذا يسافر نجم) وجعله أيضا يشرب الخمر مثل الإنسان إلى حد الثمالة (يشرب حتى الثمـالة) فهذه صفات ومعاني يختص بها الإنسان لكنها تركت أثر في أداء جمالي للصورة.
ومن أمثلة الصور الاستعارية التشخيصية في ديوان "عاشق من فلسطين" كذلك ما جاء في قصيدة "قصائد عن حب قديم" إذ يقول الشاعر:

وأدركَنا المساءُ..
وكانت الشمسُ
تسرّح شعرها في البحرْ...
... وأدركها الصباحُ
وكانت الشمسُ
تمشط شعرها في الشرقْ[2]

فالشاعر هنا يعطي للشمس صفاتٍ وأفعالاً تختص بها المرأة وهذه استعارة مكنية حيث شبه (الشمس) بالمرأة التي تقوم بتسريح وتمشيط شعرها، فالمشتبه به محذوف وهو المرأة بعد أن أبقى شيئًا من لوازمها (تسرح، تمشط) ففي الصوة تشخيص لأنه أضفى على الشمس صفة من صفات الإنسان.
ومن صور الشاعر التشخيصية في هذا الديوان، كذلك هذه الصورة التي وردت في قصيدة "أبي":

فبكى الأفق أغنية...[3]

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص 140.
(2) المصدر نفسه، ص 151.
(3) المصدر نفسه ص 154 .

ففي هذه الصورة استعارة مكنية، لأن الأفق لا يبكي وهي خاصية يتميز بها الإنسان فالشاعر هنا استعار للأفق صفات الإنسان حيث ذكر المشبه وهو (الأفق) وحذف المشبه به وهو (الإنسان) وترك لازم من لوازمه وكنى عليه لفظ (بكى).

ولم تخل صول الشاعر الاستعارية من التجسيم، ولكنه جاء قليلًا جدًا في هذا الديوان فالتجسيم يكسب الصورة الفعالية والثراء، وفيها يتحول الشيء الجامد إلى شيء حي ذي صفات حسية مثل قول درويش في قصيدة "صلاة أخيرة":

وحين سينزل عنك رمادي
ستضحك عين القدر
وتغمز: ماتا معًا
لو أني، لو أني
أقبِل حتى الحجر[1]

فقد جعل الشاعر للقدر عينًا مثل الإنسان، وأكسب لها صفات السخرية من الآخرين، وهذه استعارة مكنية لأن القدر لا يضحك والذي يضحك هو الإنسان فقد استعار للقدر صفة من صفات الإنسان وهي (الضحك)، وبهذه الصورة تحول القدر من شيء جامد إلى شيء حسي يتحرك.

وفي صورة أخرى يقول في قصيدة "برقية من السجن" التي يستهلها بـ:

من آخر السجن، طارت كف أشعاري
تشد أيديكم ريحًا.. على نار[2]

فالشاعر هنا شخص للأشعار كفا بمثابة إنسان، فهناك استعارة تصريحية (طارت) شبه فيها وصول أشعاره إلى سماع إخوانه الفلسطينيين بالطيران، فاشتق من الطيران (طارت) بمعنى وصل شعره إلى الأسماع وأصبح له صدى، والقرينة (من آخر السجن). وهناك استعارة مكنية (في كف أشعاري) حيث شبه فيها درويش أشعاره بالإنسان فقد حذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه وهو (الكف).

(1) محمود درويش، الديوان، ص170.

(2) المصدر نفسه، ص115.

"إن الصورة الشعرية المتجاوزة عند محمود درويش فعل إبداعي يقع على الواقع فيعيد تشكيله جماليًا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو مواضعة تصويرية للغة، هذا التشكيل بمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه، يكون تجاوز اللغة".[1]

وعلى كل حال فقد كانت استعارات محمود درويش في هذا الديوان قليلة مقارنة مع التشبيه إلا أنه أبدع في تشكيلها وبنائها، وهكذا استطاع الشاعر بتوظيفه للصور التشبيهية والاستعارية القائمة على أساس علاقات حسية ومعنوية أن ينجح في توظيفها توظيفًا فنيًا يوحي بأبعاد نفسية تعكس حالة الشاعر وتخدم رؤيته الشعرية.

ـ الكنـــايـــة:

الكناية هي لون من ألوان التعبير البياني وهي كل فهم من سياق الكلام، فهي تمنح للشاعر فرصة في أن يعبر كيفما شاء عن طريق علاقته باللغة ليأتي ويبدع أشكالًا غير مألوفة.

وإذا نظرنا إلى الشاعر "محمود درويش" في موقفه اتجاه استخدام الكتابة في تشكيل الصورة الشعرية، نجده غير بعيد عن استخدامات الكناية عند الشعراء السابقين عليه، فقد استخدامها استخدامًا بسيطًا غير معقد، فكانت الكناية بذلك نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي أو العالم الداخلي والدليل على ذلك ما جاء في ديوان "عاشق من فلسطين" من صور كنائية.

يقول الشاعر:

رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة، وفي الأطلال..

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار[2]

---

(1) مجموعة من المؤلفين، محمود درويش المختلف الحقيقي، "دراسات وشهادات"، ص187.

(2) محمود درويش، الديوان، ص89.

فالشاعر هنا يصف حالة الفلسطينية في ظل المأساة التي يعيشها الفلسطينيون (راعية بلا أغنام) ومدلول هذه الأبيات هي أنها كناية عن التيه والنفي والتشريد والضياع...وكل ما ينجم عن سياسة المحتل، فهذه كناية عن صفة.

ومن الصور الكناية عن صفة أيضاً قول الشاعر مفتخرًا بنفسه وبفروسيته وعروبته مستمدًا هذه الصورة من التراث الفلسطيني، إذ يقول:

أنا زين الشباب، وفارس الفرسان

أنا. ومحطم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان![1]

فالأبيات السابقة الذكر تحتوي على كناية تدل على صفة الرجولة والشجاعة والشهامة كما تدل على افتخار الشاعر بقوله الشعر (حدود الشام أزرعها قصائد).

كما يكني الشاعر عن صبره داخل السجن، فبالرغم من كل أساليب التعذيب والوحشية التي يتعرض لها كغيره من أبناء جلدته في سجون المحتل فهو يبقى متمسك بصفة الصمود والقوة والشجاعة.

ومن صور الكناية عن صفة كذلك قوله في "قصيدة النشيد" وهو يتحدث مع محمد فيقول:

تحدّ السجن والسجان

فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل[2]

هذه كناية عن صفة الإخلاص في الإيمان والتمسك بالدين مما يقوي الشاعر ويزيد من عزيمته وإرادته لمواجهة كل ألوان الشر التي يخططها العدو الغاشم.

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص93.

(2) المصدر نفسه ، ص166.

بعد استخراج صور الكناية عن صفة ننتقل لصور الكناية عن موصوف فهذا النوع من الصور حاضر في قصائد محمود درويش إذ يقول:

ملوثة، يا كؤوس الطفوله

بطعم الكهوله

شربنا، شربنا

على غفلة من شفاه الظمأ[1]

في هذه الأبيات يقدم الشاعر تشكيلتان متنوعتان لكنايات مختلفة دلاليًا على الرغم من انحدارها في الرؤية الكلية، فنجد الشاعر قد اتخذ من الكناية ستارًا يحتمي به ليبوح عما يدور في خلجات نفسه، فنرى في السطر الأول (ملوثة يا كؤوس الطفولة) فالتشكيل الكنائي لهذا السطر يدخل في باب الوصف الذي يقع فيه الشاعر، فيصف فيه حالة الأطفال الفلسطينيين فهنا كناية عن القهر والظلم والقتل، فإسرائيل تقتل كل يوم فيهم عشرات الأطفال، وفي الوقت نفسه يمتزج تفكير هؤلاء الأبرياء بتفكير الكبار من خلال قوله (يطعم الكهولة). ثم يتابع الشاعر وصفه للمأساة التي يعيشها كل فلسطيني في "أغاني الأسير"

يقول محمود درويش:

وجلستنا، كالزمان بخيله

وبيني وبينك نهر الدم[2]

تضمن السطر الأخير كناية عن كثرة إراقة الدماء فوق هذه الأرض الطاهرة، ثم يتعرض الشاعر في حديثه عن أشجار التين وما تحمله من دلالات وكناية عن موصوف في قصيدة "ولادة" إذ يقول:

فجذور التين

راسخة في الصخر.. وفي الطين

---

(1) محمود درويش، الديوان ص102.

(2) المصدر نفسه، ص نفسها.

تعطيك غصونًا أخرى..

وغصون![1]

ففي السطر الثاني كناية عن الصمود والتشبث الشديد بالأرض، الذي من أجله ضحى كل فلسطيني بالنفس والنفيس وبالغالي والرخيص، وفي السطر الثالث والرابع كنايته عن تكاثر هذا الشعب والانبعاث رغم القتل والإبادة التي ينتهجها الكيان الصهيوني.

وتتجلى الكناية عن نسبة لدى الشاعر عبر نصوصه في هذا الديوان بما أنه يستخدمها خدمة لرؤيته الشعرية الموحية بمدى امتزاج الشاعر بصوره الشعرية التي تفرضها عليه حالته الشعورية، فالكناية عن نسبة متحققة بصورة قليلة في هذا الديوان وتطبق عليها صورة الصمود والكفاح الممزوجة بالطابع الحسي، ليقول محمود درويش في "برقية من السجن":

في حجم مجدكم نعلي، وقيد يدي

في طول عمركم المجدول بالعار:

أقول للناس، للأحباب: نحن هنا[2]

في السطر الأول (في حجم مجدكم نعلي) هنا نسب الشاعر المجد الإسرائيلي إلى نعل الفلسطيني، فهو لا يساوي حتى حذاء الفلسطيني البسيط، وفي قوله (قيد يدي في طول عمركم المجدول بالعار) كناية عن تاريخ بني إسرائيل الحافل بالهمجية والإبادة وقتل الأنبياء، وأن هذا القيد الذي وضعه المحتل للفلسطيني لا يساوي إلا أياما موسومة بالعار والتي تزداد يوما بعد يوم كلما طال هذا المحتل.

إذن كانت هذه بعض الصور الكنائية في الديوان، وهذا دليل على حضور الكناية في أسلوب الشاعر ولو بالنسبة القليلة. ومن خلال ما تم توضيحه نخلص إلى أن الصورة الشعرية في ديوان "عاشق من فلسطين" قد تنوعت بين تشبيه واستعارة وكناية.

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص105.

(2) المصدر نفسه، ص115.

ب ـ الـــرمـــز والأسـطـــورة:

إن توظيف الرمز والأسطورة من القضايا الجديدة التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، تتبع أهمية توظيفها من كون الرمز يشكل صورة حسية، مولدة للمعنى، أما الأسطورة فهي تكشف عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، لذلك فإن استخدام الرموز في القصيدة يجب أن يتم من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخيلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تغني القصيدة.

فاستخدام الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق...وهكذا يصبح الرمز سمة أسلوبية وأحد عناصر النص الأدبي الجوهرية، فهو تعميق للمعنى الشعري ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري.

وعَرف شعراؤنا من معين الرمز الأسطوري والتاريخي والثقافي صورًا فنية دالة أغنت نصوصهم الشعرية وعمقتها فكريًا وجماليًا، وتميزت أشعار محمود درويش في ديوانه "عاشق من فلسطين" بتوظيف للرمز والأسطورة بشكل مكثف ومتنوع، فهناك الرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الأسطوري والرمز الطبيعي...

يقول محمود درويش في قصيدة "شهيد الأغنية":

نَصبوا الصليب على الجدار
فكّوا السلاسل عن يديَّ.
والسوط مروحة، ودقات النعال
لحن يصفر: سيدي!
ويقول للموتى: حذار! ...
ولثمت كفي، في حياء مرتين
أو...
تعتلي خشب الصليب

شهيد أغنية وشمس![1]

فالمقطع الشعري السابق يحتوي على رمز ديني وهو الصليب الذي يشير إلى عبء التضحية والسير في طريق المعاناة ودرب الآلام الطويلة والحزينـة، فيظـل الشاعر يعاني من محنته على الصليب بدافع الإيثار والمقاومة من أجل السعادة والخلاص.

وفي قصيدته "قال المغني" يعاني الشاعر على صليبه حتى يموت منتصرًا، فيتحول الصليب منبرًا وعصًا ومسمارًا، يقول درويش في هذه القصيدة:

المغني على صليب الألم
جرحه ساطع كنجم...
هكذا متّ واقفًا
واقفًا مت كالشجر!
هكذا يصبح الصليب
منبرًا.. أو عصا نغم
ومساميره.. وتر[2]

إن رمز الصليب وما يتعلق به من مسامير، وجرح يعبر بصورة موحية عن الموقف والتجربة التي يمر بها الشاعر الفلسطيني، فقد عانى صليب الألم، ومات منتصرًا موتًا يستدعي تضحية المسيح وفداءه، والمسامير وتره المشدود التي يعزف عليها ألحان الخلود ويلتزم الشاعر بصليبه حتى العذاب.

وخير قصيدة تبرز الرموز الدينية المتصلة بالمسيح كالصليب هي قصيدة "شهيد الأغنية" فالشاعر يأبى الخضوع ويتحمل العذاب متصبرًا ليتحول صليبه إلى صهوة يمتطيها منطلقا، ويتحول إكليل الشوك المنقوش بالدم إلى إكليل غار رمزًا للانتصار حين قال:

ما كنت أول حامل إكليل للشوك
لأقول: إبكي!
فعسى صليبي صهوة"،
والشوك فوق جبيني المنقوش

(1) محمود درويش، الديوان، ص111.
(2) المصدر نفسه، ص96-97.

بالدم والندى
إكليل غار![1]

إن الصليب في الشعر الفلسطيني عامة وفي شعر محمود خاصة ذو أهمية كبيرة وأهميته عند هذا الشاعر لا تكمن في كونه رمزًا لآلام شعبه فحسب، وإنما لكونه قد تحول بين يديه إلى حافز من حوافز النضال والثورة والسلاح.

يقول محمود درويش في قصيدته "مطر":

في الغيمات ماء
والأرض تعطش و السماء...
وكان همي
أن يفاجئنا الربيع
يا جدي المرحوم! أهلًا بالمطر
يروي ثراك، فلا يزال السنديان
من يومها يدمي الحجر...
وأقول :خير!
يا نوح[2]

نجد الرمز في هذه القصيدة حاضرًا بكثرة وبأنواع مختلفة فهناك الرمز الديني (نوح) وهناك الرمز الطبيعي (الماء، الأرض، السماء، الربيع، الحجر، المطر)، فقد أسقط محمود درويش هنا الواقع على الطبيعة، حيث استمد هذا الرموز من الطبيعة وواقعها لنقل الواقع الفلسطيني إلى المتلقي، وما يجوب في النفس الفلسطينية من تقلبات عبر فترات مختلفة من الزمن.

ومن الأمثلة التي تبين توظيف الشاعر للرمز الطبيعي قوله أيضا:

هكذا يكبر الشجر...
من خرير النهر...

(1) محمود درويش، الديوان، ص113.
(2) المصدر نفسه ، ص 124-125.

قال للريح في ضجر:
دمّريني ما دمت أنت حياتي
هكذا ينزل المطر
هكذا يكبر الشجر[1]

فكلمة (الشجر، النهر، الريح، المطر) كلها مستمدة من الطبيعة، فقد أدرك الشاعر ما في الطبيعة من رموز موحية فراح ينهل منها، مما أثرى تجاربه وأمدها بالخصوبة والتنوع، كما عكس عواطفه وأحاسيسه.

وفي قصيدة "خواطر في شارع" يواصل شاعرنا استلهام الرموز ليوظفها في خدمة رؤيته الشعرية فيقول:

والشمس تشرق ثم تغرب.. والظلام
يعلو ويهبط، والحمام
مازال يرمز للسلام![2]

ومن خلال حضور الحمام الذي هو رمز للسلام كما عبر عنه الشاعر، تتبدى رؤية الشاعر العامة التي تكتشف عن جدوى توظيف مثل هذه الرموز وجدوى استحضارها في القصيدة من حيث أنها مشاركة في إبراز أهم معالم الدلالة وتكوين أبعاد التجربة.

كما أن الدارس لهذا الديوان–عاشق من فلسطين– يلاحظ توظيف الشاعر للرمز الأسطوري نظرًا للقيمة الثقافية للأسطورة، إذ أنها تعد مصدرًا خصبًا من مصادر حضارة الشاعر، وتحليل رؤيته للمجتمع والإنسان.

فقد وجدنا قصائد جديرة بالنظر في هذا الديوان مثل قصيدة "في انتظار العائدين" التي تحضر فيها الأسطورة، وتوظيف الشاعر لها كان على أساس أن تؤدي معنى إنسانيًا في الحاضر، فقد ألبسها معاناة الإنسان الفلسطيني ومشكلاته وهمومه، فغدت الأسطورة جسرًا بين الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل.

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص96.
(2) المصدر نفسه، ص130.

إذ لا يعنيه الالتفاف إلى نوع مصدرها بقدر ما يعنيه أن تؤدي الوظيفة التي اختارها لها في نصه لذلك وظف الأساطير مثل "أوليس".

يقول محمود درويش في قصيدة "في انتظار العائدين":

أكواخُ أحبابي على صدر الرمالِ
وأنا مع الأمطار ساهرْ.
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحّار، ولكن لم يسافرْ.
لجمَ المراكب، وانتحى أعلى الجبالِ
يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلئ.
أنا لن أُسافر..
لن أُسافر..
لن أُسافر![1]

في هذه القصيدة يقوم درويش بتوظيف التراث الأسطوري، فالجزئية الأسطورية (أوليس) التي اقتطعها من الأوديسا لهوميروس ومن أسطورة (أوليس)(عوليس) وقصة عودته إلى مدينته (ايثاكة) مستخدمًا جزئيات من الأسطورة الغنية بمواقفها وأحداثها، ومنها انتظار(ثيلماك) ابن عوليس لعودة أبيه الذي يرمز إلى الشعب وإلى الأمة، فالشاعر هنا وكل عربي في الأرض المحتلة هو ابن(أوليس) ابن الشعب المطرود الغائب عن أرضه (أنا ابن عوليس الذي أنتظر البريد من الشمال) يقف متشوقًا نحو الشمال، يترقب عودة الغائبين ويرفض أن ينصاع لنداء البحر الذي يدعوه للسفر.

فما كان له إلا أن (لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال) فهو الوفي (لايثاكة) يرفض أن يتخلى عن أرضه الحبيبة (فلسطين)، واتخذ من الجبال ملاذا، ليكون ثائراً من الثوار الذين يتخذون من الجبال مقاماً.

(1) محمود درويش، الديوان، ص121.

ثم ينتقل درويش إلى مستوى آخر من هذا التوظيف للتراث في هذا المقطع فالصخرة مفردة لها عدة دلالات ولها مستويات مختلفة، ففي البعد المجازي تحيل إلى التجذر والثبات، وعلى المستوى المقدس قد تحيل إلى قبة الصخرة وما لها من مكانة مميزة في قلوب أهل المنطقة، وعلى المستوى الجغرافي تحيل إلى فلسطين.

فهي صخرة صلى عليه والده لتدمج هذه المستويات كافة فتشكل فلسطين بكل قدسيتها التي لا يضاهيها ثمن، فلا يبيع صخرته بالآلئ، ثم يتوحد البيع والسفر عند الشاعر فنراه يقول:(لن أبيعك...لن أسافر) ليعطي هذا التوحد المعنى العميق الذي يدل على تمسك الشاعر وتشبثه بكل ذرة تراث من فلسطين.

من خلال توظيف الشاعر (أوليس) يبين استخدامه العميق والدقيق للرمز الأسطوري من جهة ومن جهة أخرى يذكرنا بابن نوح الذي رفض أن يركب مركب أبيه وينجو من الطوفان فبقي في أعلى جبل بمدينته وعرف في هذه المدينة ... وصورة ابن نوح تطل علينا ،إذ يقول:

يا نوح!
هبني غصن زيتونٍ
ووالدتي.. حمامه !
إنّا صنعنا جنّة
كانت نهايتها صناديق القمامه !
يا نوح!
لا ترحل بنا
إن الممات هنا سلامه[1]

لقد دمج محمود درويش الأسطورة في شعره، معبرًا عن رؤية جديدة، ويرسم مشاهد متعددة لرحلة اكتشاف هامة يقوم بها الإنسان الفلسطيني لنفسه ولبعض المعاني الأساسية

(1) محمود درويش، الديوان، ص125.

في حياته، فنجده في قصيدة "تموز والأفعى" يستلهم من أسطورة "تموز" مغزى جديدًا استدعته التجربة الشعرية ويظهر ذلك في قوله:

تموزُ مرّ على خرائبنا
وأيقظ شهوة الأفعى ...
تموز عاد، ليرجم الذكرى
عطشا.. وأحجارا من النار...
تموز عاد، و ما رأيناها
وتنهّد المسجون: كنت لنا
يا حارقي تموز.. معطاءً...
تموز.. يرحل عن بيادرنا
تموز.. يأخذ معطف اللهبِ[1]

فالشاعر في القصيدة السابقة يوظف الرمز الأسطوري" تموز" وهو إله الخصب والنماء للبابليين كما أنه رمز للربيع والعطاء، فعودة تموز إلى الأرض جعلها تنبت وتزهر رغم الاحتلال.

وهنا يمتزج الواقع الفلسطيني بالدلالة الأسطورية في نسيج النص الشعري من خلال الوعي بالأول والفهم العميق للثانية، فدرويش لم يتصرف بقدر كبير من الحرية بالمادة الأسطورية التي سعى إلى توظيفها في شعره فحسب، بل صاغ هذه المادة صياغة جديدة.

وعليه فإن الرموز والأساطير تجنب الشاعر الوصف المباشر، وتنقذه من الهبوط إلى مستوى النثر والتقريرية وتضفي حيوية وبعدًا جديدًا مفعمًا بالخيال كأسطورة بابل في قصيدة "وشم العبيد" التي وظف فيها تاريخ سقوط بابل إذ يقول في مطلع القصيدة:

روما على جلودنا

أرقام أسرى، والسياط...

(1) محمود درويش، الديوان، ص113،114.

بابل حول جيدنا

وشم سبايا عائده...[1]

أخيرًا يمكن القول بأن محمود درويش قد استطاع أن يغيب المحتوى الفكري لشعره، ويبرز الموقف الايديولوجي لقضيته، داخل البعد الإنساني لكل من الرمز والأسطورة وبأبعادها المختلفة فقد كانت رؤيته للعالم ذات نزعة إنسانية وفرت لموقفه الفكري جمالية ملموسة اتضحت في ديوانه عاشق من فلسطين.

(1) محمود درويش، الديوان، ص118.

ج ـ الالـتـــزام:

مما لا شك فيه أن محمود درويش ابن القضية الفلسطينية وهو تلميذ هذه المأساة وشاعرها ومغنيها الكبير، فهو شاعر الوطن والثورة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، إنه يؤمن إيمانًا كبيرًا بعدالة قضيته وانتصار هذه القضية.

فالمتتبع لشعر محمود درويش يجد في شعره الثوري أنه صادر عن نظرة شاملة تربط ظواهر الحياة بعضها ببعض فهو يربط السياسي بالتاريخي، كما يربط الاجتماعي بالإنساني لذلك كان الشاعر ملتزمًا بقضايا شعبه المتعددة التزامًا نابعًا من وعيه العميق المتعانق بمفهوم العروبة والإنسانية دون انفصام بين قضايا الوطن وقضايا العالم المعاصر.

"إن التعبير عن قضية الالتزام على المستويين الواقعي أو العاطفي لا يحيط بهذا الشيء الذي يشبه القدر الأسطوري الذي يربط بين طرفين، لا رابط بينهما سواه ولا انفصام له في الوقت نفسه...والتفت إلى علاقة غامضة تربط عضويًا بين الأرض والشعب في نسيج واحد".[1]

يتحدث درويش عن فلسطين كما يتحدث العاشق عن عشيقته ويتحدث عن الشعر بما هو عشق وهوية وفرح وألم وآمال، فهو الحلم الذي تتقاطع فيه الرؤى ويتحد الواقع بالخيال في بنيات متماسكة بصورها وتراكيبها وإيقاعاتها المتناغمة وحسن جمالي متدفق.

كل هذا بالنسبة لدرويش من صميم المقاومة والثورة الفلسطينية، فعنده لا فرق بين الأم والحبيبة والشعب والوطن:

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري

---

(1) محمد فكرى الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2002، ص219.

حملتك زاد أسفاري

وباسمك، صحت في الوديان

خيول الروم!.. أعرفها[1]

لقد أحسن الشاعر منذ صباه بما يعانيه وطنه من تمزق وضياع واستغلال واضطهاد واستعمار، ولكنه بالرغم من ذلك كله كان يؤمن في قرارة نفسه بأن هذا الظلام لابد أن يلد النور والضياء، وأن الجوع والحرمان سيخلق في أعماق الشعب بذور الثورة والتضحية في سبيل الحياة الإنسانية.

يقول محمود درويش في قصيدته "صلاة أخيرة":

وحين سينزل عنك رمادي
ستضحك عين القدر
وتغمز: ماتا معا...
وأهتف لم تبق إلاّ بلادي!
بلادي يا طفلة أمَةً
تموت القيود على قدميها
لتأتي قيود جديدة[2]

ثم يستمر الشاعر في ثورته ضد هذا العدو اللدود الذي يحاول إسكات صوت الشعب بقوة الحرب والرصاص لأنه يطالب بحقه في العدل وفي أبسط متطلبات الحياة وهو العيش في سلام، كما تعكسه قصيدة "نشيد الرجال" التي تظهر فيها الرابطة العضوية بين القضيتين الوطنية والإنسانية العامة.

يقول الشاعر:

فكل تمرد في الأرضْ
يزلزلنا

(1) محمود درويش، الديوان، ص93.

(2) المصدر نفسه، ص170.

وكل جميلة في الأرض
تقبّلُنا
وكل حديقة في الأرض
نأكل حبة منها
وكل قصيدة في الأرض
إذا رقصت نحاصرها
وكل يتيمة في الأرض
إذا نادت نناصرها[1]

كما يتغنى الشاعر بنضال شعبه الذي كان يقابل الحديد والنار والحصى والحجارة بصدور شبابه وشيوخه وأطفاله ونسائه دون خوف أو تردد، لإيمانه المطلق بأن النصر حليف الفلسطينيين وأنه لن يتوقف عن قول الشعر حتى وإن تلقى أشد العذاب والعقاب يقول في قصيدة تحدٍ:

شدوا وثائقي

وامنعوا عني الدفاتر

والسجائر

وضعوا التراب على فمي

فالشعر دم القلب..

ملح الخبز

ماء العين[2]

(1) محمود درويش، الديوان، ص159.

(2) المصدر نفسه، ص132.

فقد بين الشاعر في المقطع السابق لهؤلاء الطغاة بأن وسائلهم وطرائق التعذيب لن تمنعه عن الكلام حتى وإن وضعوا التراب في فمه فالشعر بالنسبة له هو الدم الذي ينبض به قلبه، وهو الملح الذي يحلي الخبز وماء العين الذي يرى به.

فهذا الشعر الصادق المتدفق من أعماق عواطفه أكبر دليل على إخلاص الشاعر لقوميته وأمته، واستعدادًا للتضحية بروحه ودمه في سبيل وطنه الذي يبقى وفيًا له مهما تغيرت الأيام والسنين فهو ولد في فلسطين وعاش فيها وسيموت فوق ترابها.

يقول الشاعر:

إن الممات هنا سلامه
إنا جذور لا تعيش بغير أرض..
ولتكن أرضي قيامه![1]

وهو لا يفرغ هذه العاطفة الإنسانية العامة من محتواها الطبقي، فالناس عنده هم أولئك الذين لا يعرفون كيف يصنعون خيرات المجتمع فيقول:

سنطلق من حناجرنا
ومن شكوى مراثينا
قصائد، كالنبيذ الحلو[2]

" وهو على استعداد أن يدفع مع الآخرين ضريبة الكفاح، فالمعاناة التي يقع الناس ضحية لها هي الثمن الذي يدفعونه في سبيل انعتاقهم التام وبناء جنتهم على الأرض".[3]

فمواجهة الشاعر لا تتميز عن أي مواجهة فرد فلسطيني للاحتلال وقهره، فقد فرضت عليه رؤية جماعية لعالمه مستندة إلى قيم تكاد تكون مطلقة لا تراعي لاشكاليات الواقع ولا تأبه لخصوصيات الاحتلال الذي تواجهه.

---

(1) محمود درويش، الديوان، ص125.

(2) المصدر نفسه، ص 158.

(3) توفيق زياد، عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د،ط)، (د، ت)، ص129.

ربما هذا السبب هو الذي جعل محمود درويش يقترب من لغة شعبه ويعبر عن معاناته عن طريق قصائده التي يوضح من خلالها عن استعداده لتحمل كل المشاق في الكفاح.

يقول محمود درويش في قصيدة "أهديها غزالًا":

حريرك شوك أيامي، على دربي إلى غدها

حريرك شوك يا أيامي!
وأشهى من عصير المجد ما ألقى.. لأسعدها
وأنسى من طفولتها عذاب طفولتي الدامي
وأشرب، كالعصافير، الرضا والحب من يدها[1]

فمنبع الشعر الذي نهل منه محمود درويش، هو الأرض، فهي أمه التي تعطيه الحب وتوحي إليه بما يقول، فعندما كان في السجن اشتاق إلى كل ما يذكره بها كالقمر والأرض وكل ما في الطبيعة.

يقول الشاعر في قصيدة "السجن"

تغير عنوان بيتي

وموعد أكلي...

وحتى القمر

عزيز علي هنا..

صار أحلى وأكل

ورائحة الأرض، عطر

وطعم الطبيعة: سكر.[2]

(1) محمود درويش، الديوان، ص109.
(2) المصدر نفسه ، ص117.

من خلال ديوان "عاشق من فلسطين" أراد محمود درويش أن يبين "علاقته الخاصة بالأرض التي هي منبت الورد والحب والحقيقة وكل جمال على الإطلاق، فالشاعر منهمك بقضايا وطنه ولا يفكر بقضايا فنية ولغوية"[1].

وبهذا يكون محمود درويش قد عرف بروعة التناول، وروعة التجديد الشعري حتى أصبحت القصيدة عنده في شكلها الفني إدارة هامة من أدوات التجديد الفني، فعمل على تجاوز قوالب القصيدة التقليدية التي وضعها العرب القدامى من وزن وقافية وتوظيف مغاير للتكرار، كما جدد في المضمون من خلال التعبير المبدع عن القضايا الوطنية والإنسانية بما فيها من حيوية، وتركيز للصور والرموز، وتكثيف للإيحاءات الشعرية.

(1) محمد محمد حسن الشراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (الأردن) ، ط1 ،2006 ، 384.

خاتمة:

لقد قادنا موضوع بحثنا حول مظاهر التجديد عند محمود درويش، بالانتهاء إلى جملة من النتاج نذكر منها:

- أن للتجديد أهمية كبيرة في الشعر، فهو يخرج الشاعر من دائرة الجمود والتقليد إلى الابتكار في الأساليب والمعاني.
- تمتد جذور التجديد في الشعر العربي الحديث إلى العصر العباسي وبالضبط إلى أبي نواس وثورته على تقاليد القصيدة القديمة.
- اختلفت عوامل وظروف التجديد من عوامل داخلية وخارجية، وعوامل نفسية وفكرية وفنية للشعراء العرب.
- تعددت مدارس التجديد بين مدرسة المهجر، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو، والمدرسة الواقعية، وكل تيار له خصائصه الفنية والجمالية التي تميزه عن غيره.
- إن المدرسة الواقعية (مدرسة الشعر الحر) زادت من التوسعات التجديدية في الشعر.
- إن مظاهر التجديد في الشعر العربي اختلفت شكلًا ومضمونًا فشملت الموسيقي، اللغة الصورة، الرمز والأسطورة، الوحدة العضوية، الالتزام. فكلها مظاهر ساعدت الشاعر على الابتكار والإبداع، لكن دون الانقطاع عن أواصر تربطه بالقديم.
- أصبح للشعر الحر صرح كبير في مساحة الأدب العربي، ويمكن أن يكون الحدث الأبرز في العصر الحديث، فاحتضنه جل الأدباء وأكبر الشعراء على غرار محمود درويش.
- لم يتحرر محمود درويش في ديوانه "عاشق من فلسطين" نهائيا من الوزن والقافية كما أنه استخدم التكرار ونوع فيه من تكرار الكلمة إلى تكرار الحرف وأحيانا تكرار السطر الشعري.

- شكلت الصورة عند شاعرنا عنصرًا مهمًا في بناء خطابه الشعري فوظف التشبيه والاستعارة والكناية.
- نوع درويش بين الرموز الدينية والرموز الطبيعية والرموز التاريخية والرموز الأسطورية.
- باعتبار محمود درويش شاعر عربي فقد كان من الشعراء الذين ركزوا على قضايا وطنه فلسطين كما كانت عنايته بالقضايا الإنسانية لكن بدرجة أقل، ولهذا جاء ديوانه "عاشق من فلسطين" نتيجة شعوره بالمسؤولية إزاء وطنه ومجتمعه من خلال تأثير الظروف التي كان يعيشها ويحاول تغييرها. فكان شعره مرآة عكست مأساته الشخصية ومأساة شعبه ووطنه العربي ككل.
- وخلاصة القول إن شعر محمود درويش تميز بمظاهر تجديدية مما زاده رونقًا وجمالاً.
- ونتمنى من خلال بحثنا هذا بأن نكون قد وفيناه حق قدره، وأننا أعطينا صورة واضحة عن محمود درويش وعن شعره، وكذا التجديد ومظاهره المختلفة شكلًا ومضمونًا.

حياته:

اسمه الكامل محمود بن سليم درويش هو الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات،" من مواليد قرية البروة في 13 ماس 1941م وهي لا تبتعد كثيرا عن عكا... عشق القراءة، والكتابة والرسم منذ كان طفلًا صغيرًا".[1]

وفي سنة 1948 قاوم أهل قريته اليهود، فهدموها وشردوا سكانها، فلجأ الطفل مع أهله إلى لبنان، ثم عادوا متسللين وسكنوا قرية ' دير الأسد' ثم انتقلوا إلى قرية 'الجديدة'.

تعلم في دير الأسد وفي كفر ياسين، وأنهى المرحلة الثانوية ولم تتح له الظروف متابعة دراسته الجامعية، فانكب على القراءة الحرة، واتجه إلى العمل في الصحافة، وبدأ في جريدة 'الاتحاد' الناطقة بلسان الحزب الشيوعي، سجن مرات كثيرة، في عام 1961 1965، 1967م، وكتب كثيرًا من شعره في السجن وما بين السجن والسجن كانت تفرض عليه الإقامة الجبرية، وإثبات وجوده يوميًا في مركز الشرطة، ولا يسمح له بالخروج من البيت ليلًا ."[2]

" أتقن العربية والإنجليزية والعبرية... اتهم بالقيام بنشاط معاد لإسرائيل، ثم أوفد في منحة دراسية إلى موسكو 1960، ولم يعد بعد إنهاء الدراسة إلى فلسطين، وإنما استقر ببيروت منذ 1971، وكان عضوا في اتحاد الكتاب الفلسطينيين، وأقام مدة في باريس.

وبعد سقوط بيروت على يد الجيش الإسرائيلي 1982 خلدّ تلك الفترة بقصيدته الشهيرة 'مديح الطفل العالي' وكان درويش عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية ولكنه غادرها إثر اتفاق أوسلو للسلام."[3]

---

(1) محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة (الجزائر)، (د، ط)، 2012، ص7.

(2) محمد محمد حسن الشراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ص382.

(3) محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2010، ص164.

رحل درويش عن لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام 1982 واتجه إلى أوربا حيث تنقل هناك بين عواصم مختلفة إلى أن استقر بباريس العاصمة الفرنسية، ثم عاد من أوربا إلى فلسطين في منتصف التسعينات حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن وكان يعيش بينها وبين العاصمة الأردنية عمان.

فعاد إلى وطنه بعد أن شعر بنوع من الغربة وبأنه من واجبه الوطني والأخلاقي ألا يبقى في المنفى وبأنه ليس مرتاحًا هناك، وبالتالي اتخذ خطوة شجاعة بعد الخروج وهي خطوة العودة، فاختار عمان لأنها قريبة من فلسطين، كما أنها مدينة هادئة وشعبها طيب.

لم تختلف حياته في بيروت وباريس والقاهرة عن حياته في عمان، وإن كان أبرز ما يميزها أن معظم وقت درويش في عمان كان للعمل الجاد، خير دليل على ذلك أعماله الشعرية جميعها التي صدرت عن دار الريس في بيروت مثل الجدارية 2000، حالة حصار 2002 ، لا تعتذر عما فعلت 2004، كزهر اللوز أو أبعد 2005، في حضرة الغياب 2006، أثر الفراشة 2008، فمعظم هذه الدواوين كتبت بين عمان والأردن.

كان لدرويش طقوس وعادات يومية لا يرغب في أن يخترقها أحد، ولا سيما ساعات قراءته وكتابته، وكان يعيش وحيدًا في شقته إذ سبق أن تزوج مرتين وانفصل بالتراضي، لم يكن ينام عند أحد، ولا يرغب أن ينام عنده أحد إلا بعض أصدقائه الذين يأتون إليه أحيانًا من فلسطين وبشكل استثنائي.

كان لشقة محمود ثلاثة مفاتيح، فقد كان خائفا من الموت وحيدًا دون أن يشعر به أحد، يحب سماع الموسيقى الكلاسيكية لكبار الموسيقيين مثل بيتهوفن وتشايكوفسكي وغالبًا ما يسمع الموسيقى أثناء الكتابة، ولديه مجموعة كبيرة من الأشرطة والأقراص الموسيقية، كان يحب سماع عبد الوهاب، وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، ويتابع المسلسلات التاريخية، أما تسليته فكانت في لعب النرد 'طاولة الزهر' التي ينهمك في أجوائها.

مراحل شعره:

نستطيع القول عن مسيرة محمود درويش الشعرية، أنها مرت عبر مراحل متتابعة نجملها فيما يلي:

-المرحلة الأولى:

هي مرحلة الطفولة الفنية وسذاجة المعاني ويمثلها ديوانه الأول(عصافير بلا أجنحة) الصادر سنة 1960م وكان عمر درويش تسعة عشر عامًا، ويقول الشاعر عن هذا الديوان:" إنه ديوان لا يستحق الوقوف أمامه، كنت في سنتي الدراسية الأخيرة وكان الديوان تعبيرًا عن محاولات غير متبلورة.

فالتعبير فيه مباشر، والأفكار فيه محدودة، والصور الشعرية قائمة على البلاغة التقليدية

كما أن موسيقى هذا الديوان صاخبة، فالوطن عنده يماثل صورة أي وطن محتل، في أي

من العالم، حيث يسود العمق وخنق الحريات العامة والظلم".[1]

هذا المقطع الذي نسجله هنا خير ما يمثل هذه المرحلة الشعرية الفنية يقول الشاعر على لسان ذلك الطفل اللاجئ المشرد الذي لا يعرف بلاده:

حدثـوني علني أذكـر شيئا

من بلادي..عابقا في شفتيا

أنا لا أذكر أيام الهنا

فأعيدوها صدى في أذنيا

وأعيدوها نداءً صارخًا

(1) هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر والتوزيع، المدية، الجزائر، ط1، 2008، ص22، 23.

في شفاهي وأعيدوها دويًا

أنا لا أذكرها لكنها

أمل يغرق دنيا أبويّا[1]

-المرحلة الثانية:

"وتأتي المحلة الثانية في مسيرته الشعرية، لا سيما في ديوانه (أوراق الزيتون)الصادر عام 1964م، ففي هذا الديوان درجة عالية من النضج الفني والروح الغنائية العذبة.

وفي هذه المرحلة يتأثر محمود درويش بتيار الإتجاه الرومانسي أمثال: علي محمود طه وإبراهيم ناجي، مما جعل شعره أكثر رقة وأقل منبرية، وأغنى بالأحلام المجنحة التي قادته إلى حالة الثوري الحالم بواقعه ينتفي فيه الاضطهاد."[2]

ومن القصائد الناجحة والناضجة في ديوانه أوراق الزيتون قصيدة عن الأمنيات التي يقول في مطلعها:

لا تقل لي:

ليتني بائع خبز في الجزائر

لأغني مع ثائر!

لا تقل لي:

ليتني راعي مواش في اليمن

لأغني لانتفاضات الزمن!

(1) محمود درويش، ديوان عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د، ط)، (د، ت)، ص17.

(2) هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص22، 23.

لا تقل لي:

ليتني عامل مقهى في هفانا

لأغني لانتصارات الحزانى !

لا تقل لي:

ليتني أعمل في أسوان حمالا صغير

لأغني للصخور[1]

-المرحلة الثالثة:

تعتبر المرحلة الأنضج في المراحل الشعرية عند درويش على الإطلاق، وقد مثلها ديوان(عاشق من فلسطين 1966)،(آخر الليل 1967)،(العصافير تموت في الجليل 1969)،(حبيبتي تنهض من نومها 1970).[2]

إنه يصل في هذه المرحلة إلى القدرة على الإيحاء، وهذه القدرة أو السمة الفنية، تحل محل الخطابية والتعابير المباشرة الواضحة المغزى، فهو يلجأ إلى الرمز والأسطورة والصور الذهنية المركبة بإيحاءاتها المختلفة، التي يستمدها من التراث الإنساني، ومراعاة ألا يتحول شعره إلى شعر غامض يحوم في دائرة التعقيد والاستعصاء عن الفهم لئلا يخرج عن موضوعه الأساسي الذي نذر نفسه له، وهو وطنه المحتل وجرح فلسطين الراعف.

وفي هذه المرحلة يتأثر محمود درويش تأثرًا جليًا بكوكبة من أعلام الشعراء العرب أمثال:

بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أدونيس، خليل حاوي، ولا يعني هذا التأثر أنه كان مقلدًا لهؤلاء، بل كان ينهل من نفس الثقافات التي كانت سائدة

(1) محمود درويش ، الديوان، ص 52

(2) رجاء النقاش، محمود شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971، ص136.

آنذاك، ويقاسمهم همومهم العربية والإنسانية، من أجل الخلاص الجماعي، ومن أجل حياة إنسانية نبيلة المعاني والمرامي.[1]

إن شعر محمود درويش شعر غني بالعاطفة الإنسانية في كثير من قصائده، وهو يعبر عن هذه العاطفة تعبيرًا جديدًا ومتنوعًا ومبتكرًا في صوره وخيالاته المختلفة، إنه عاشق من الدرجة الأولى، يملأ العشق قلبه بالعواطف الخصبة الحارة، وهي عواطف تفيض من هذا القلب على كل قضية أخرى تتصل بحياة الشاعر أو بفكره.

مؤلفاته:

خلف محمود درويش العديد من المؤلفات، تراوحت بين الشعر والنثر، وإن كانت الغلبة للشعر، فقد كتب أكثر من عشرين ديوانا شعريا مقابل بضعة أعمال نثرية، فضلا عن عدد من المقالات الصحفية.

أ-**المؤلفات الشعرية:**

- عصافير بلا أجنحة 1960م

-أوراق الزيتون 1964م

- عاشق من فلسطين 1966م

- آخر الليل نهار 1967م

- يوميات جرح فلسطيني 1968م

- حبيبتي تنهض من نومها 1969م

- العصافير تموت في الجليل 1970م

-كتابة على ضوء البندقية 1970م

-مطر ناعم في خريف بعيد 1971م

(1) هاني الخير،، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص27.

-أحبك أو لا أحبك 1972م

-محاولة رقم "7" 1974م[1]

-تلك صورة وهذا انتحار العاشق 1975م

-أعراس 1977م

-مديح الظل العالي 1983م

-حصار لمدائح البحر 1984م

-هي أغنية 1986م

-ورد أقل 1986م

-أرى ما أريد 1990م

-أحد عشر كوكبا 1992م

- لماذا تركت الحصار وحيدًا 1994

- سرير الغريبة 1996م، 1997م

- جدارية 2000م

- حالة حصار 2002م

-لا تعتذر عما فعلت 2004م

- كزهر اللوز أو أبعد 2005م

- في حضرة الغياب 2006م

-أثر الفراشة 2008م

(1) محمد محمد حسن الشراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ص383.

المؤلفات النثرية:

-يوميات الحزن العادي.

- شيء عن الوطن.

- وداعا أيها الحرب ودعا أيها السلم.

- عابرون في كلام عاب

جوائزه:

نال محمود درويش العديد من الجوائز العربية والعالمية نذكر منها:

-جائزة لوتس (اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا في الهند) عام 1969

- جائزة البحر المتوسط، المركز الثقافي المتوسط (باليرمو) إيطاليا عام 1980.

- درع الثورة الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، عام 1981.

- جائزة أبي علي ابن سينا الدولية في الإتحاد السوفياتي عام 1981.

- لوحة أوربا للشعر في إيطاليا عام 1982.

- جائزة لينين، من قبل الاتحاد السوفياتي عام 1983.

- جائزة شعراء من أجل السلام، من قبل مجلس بلدي فيلا ديمادوف في إيطاليا عام 1987.

-شهادة تقدير من جامعة التشيلي، مركز الدراسات العربية بجامعة التشيلي عام 1990.

- وسام الاستحقاق الفرنسي من قبل وزارة الثقافة الفرنسية برتبة فارس عام 1997.

- جائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية في فرنسا عام 1997.

-الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي تونس عام 1998.

-وسام الكفاءة الفكرية في المغرب عام 2000.

-وسام القديس بطرس بولس (ميدالية ذهبية) من قبل بطريرك انطاكية وسائر الشرق في دمشق عام 2001.

-جائزة تقدير بجامعة البلمند بلبنان عام 2001.

-جائزة الحرية الثقافية بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2001.

-جائزة السلطان بن علي العويس للإنجاز الثقافي والعلمي مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس في دولة الإمارات العربية المتحدة عام 2003.

-جائزة الأمير كلاوس الهولندية، تقدم من قبل القصر الملكي في أمستردام، هولندا عام 2004.

-جائزة أدبية دولية (لودوميا بونامي) من محافظة لاكولا في إيطاليا عام 2006.

- جائزة الوردة الفضية، من اتحاد كتاب البلغار ببلغاريا عام 2006.

-جائزة القاهرة للإبداع الشعري العربي، في مصر عام 2007.

- جائزة "ملك الشعر" (جائزة جولدن ريث العالمية) في مهرجان الشعر العالمي في مقدونيا عام 2007.

-جائزة الأركانة العالمية للشعر، تقدم من بيت الشعر في المغرب عام 2008.

-جائزة (الشاهد) البوسنية قدمت من قبل مهرجان أيام سراييفو في البوسنة عام 2008.

-جائزة ناظم حكمت التركي في تركيا.

-وسام القديس الذي صدر بمرسوم من الرئيس محمود عباس عام 2008، وترك للشاعر تحديد تاريخ الاحتفال، لكن المرض أرجأ تاريخ الاحتفال.

- جائزة البحر الأبيض المتوسط للسلام في إيطاليا.

- درع مسم مدينة القدس في باريس.

- درع القديس الشهيد (ايليا الحمصي).

-درع تقدير من وزارة الثقافة المصرية.

-أعلنت وزارة الاتصالات الفلسطينية في 27 يوليو 2008م عن إصدار طابع بريدي يحمل صورة محمود درويش.[1]

ترجمت أعمال الشاعر الكبير إلى أكثر من 22 لغة، كما غنت قصائده من قبل العديد من المطربين أمثال "فيروز"، "ماجدة الرومي"، "مارسيل خليفة".

وفاته:

توفي الشاعر محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 م بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفًا درويش "عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث"، "والقائد الوطني اللامع والمعطاء".

وقد وري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وتم الإعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة . وقد شارك في جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني، وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس ثم نقل جثمان الشاعر محمود درويش إلى" رام الله "بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية "عمان"، حيث هناك العديد من الشخصيات من العالم لعربي لتوديعه".[2]

هكذا يرحل محمود درويش تاركا وراءه العديد من المؤلفات الشعرية التي أثرى بها المكتبة العربية والعالمية.

(1) www. Darwich foundation ,org / otemplate? ! p: 27. (11/3/2016, 16:43).

(2) محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص10، 11.

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**

المصادر:

01- محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005.

المراجع:

02- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003.

03- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 1991.

04- إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان،(الأردن)، (د، ط)، 2002.

05- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط6، 1994.

06- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط3، 2001.

07- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

08- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4 ، (د، ط)، (د، ت).

09- أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000.

10- أمل ديبسو، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، بيروت (لبنان)، (د, ط)، 1982.

11- توفيق زياد، عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، دار العودة، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

12- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1998.

13- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين ، بيروت، ط1، 1979.

14-جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

15-حامد خفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د، ط)، 1993.

16- حمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.

17- حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1991.

18- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

19- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971.

20- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، نشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د, ط)، (د, ت).

21- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د, ط)، (د, ت).

22- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

23- طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط3، 1979.

24- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج3، دار الفكر، بيروت (لبنان)، ط1، 2002.

25- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية التعليم، مصر، 1994.

26- مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي "دراسات وشهادات"، دار الشروق، الأردن، ط1، 1999.

27- محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2010.

28- محمد الطاهر ابن عاشور، تحقيقات وأنظار في القرآن والسنة، دار السلام، تونس، ط2، 2008.

29- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، دار الثقافة، ط1، 1982.

30 - محمد محمد حسن الشراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2006.

31- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2005.

32- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2001.

33- محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

34- محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط2، 1980.

35- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005.

36- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة، مصر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

37- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د، ط)، 1977.

38- محمد فكرى الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2002.

39- محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د، ط)،(د، ت).

40- محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة (الجزائر)، (د، ط)، 2012.

41- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001.

42- ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.

43- مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، (د، ط)، 1998.

44- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، (د، ط), (د، ت).

45- نازك الملائكة، الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، 1997.

46- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

47- نزار قباني، الديوان، مج1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1999.

48- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة (مصر)، ط1، 2003.

49- نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د، ط)، 1984.

50- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط3، 1993.

51- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة القاهرة، ط1، 2008.

52- عائشة عبد الرحمان، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970.

53- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، (د، ط)، 1978.

54- عبد العزيز السبيل، تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، ط1، 2002.

55- عبده بدوي، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)، 1998.

56- عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، الاسكندرية، (د، ط)، 2002.

57- عثمان موافى، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة، مصر، (د، ط)، 2002.

58- عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر، "دراسات وشهادات"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، (د، ط)، 1988.

59- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.

60- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة، العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4، 2002.

61- عمر الدقاق، تطور الشعر الحديث والمعاصر، دار الأوزاعي، بيروت(لبنان)، ط1، 1996.

62- عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت(لبنان)، ط2، 1985.

63- فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د، ط)، 1987.

64- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2004.

65- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط8، 2005.

66- سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركزة دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

67- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د، ط)، 1997.

68- أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د، ط)، 2008.

69- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

70- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، "العصر العباسي الأول"، دار المعارف، ط16، 2004.

71- هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر والتوزيع، المدية، (الجزائر)، ط1، 2008.

72-وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت(لبنان)، ط1، 1980.

73- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، (د، ط)، 1979.

74- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1978.

المذكرات:

01_ أحمد الطيب خوجلي عباس، الاتجاه التجديدي وأثره في نهضة الشعر في العصر العباسي الأول، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية ، السودان، 2007.

02- خليل الموسى، مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة دمشق، سوريا، 1982.

المواقع الإلكترونية:

1- www. Darwich foundation, org/ atemplate? !p: 270
(11/3/2016, 16:43).

فهرس الموضوعات :

شكر وعرفان

مقدمة:.....ص أ.

تمهيد: صورة الشعر قبل بداية التجديد.....ص4.

الفصـــل الأول: التجـــديـد (عواملـــه ومظاهـــره)

المبحث الأول: تعريف التجديد.....ص10.

أ- لغة:.....ص10.

ب- اصطلاحا:.....ص 12.

المبحث الثاني: جذور التجديد وعوامل نشأته..... ص 16.

أ- الجذور: .....ص 16.

ب- العوامل: .....ص 24.

المبحث الثالث: مظاهر التجديد.....ص29.

أ- من حيث الشكل.....ص29.

1 ــ الوزن والقافية..... ص 29.

2 ــ التكرار..... ص 31.

3 ــ التدوير.....ص 32.

ب- من حيث المضمون.....ص34.

1 ــ اللغة..... ص34.

2 ــ الصورة..... ص36.

3 ــ الرمز والأسطورة..... ص37.

4 ــ الوحدة العضوية.....ص 39.

5 ــ الالتزام..... ص 41.

الفصـل الثانـــي: مظاهـــر التجديـد في ديـوان "عاشـق مـن فلسطيـــن"

المبحث الأول: من حيث الشكل.....ص44.

أ- الـوزن.....ص44.

ب- القافية.....ص 49.

جـ- التكرار..... ص 54.

المبحث الثاني: من حيث المضمون..... ص60.

أ- الصورة .....ص60.

ب- الرمز والأسطورة.....ص72.

جـ- الالتزام..... ص80.

خاتمة..... ص87.

ملحق..... ص90.

قائمة المصادر والمراجع..... ص101.

فهرس الموضوعات.

ملخص.

الملخص

تمحورت الدراسة بشكل عام حول مظاهر التجديد في ديوان "عاشق من فلسطين" للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وتهدف هذه الدراسة في مضمونها إلى الكشف عن دور الوزن والتكرار والصورة والرمز والأسطورة في تشكيل الديوان.

ولاستكمال الاستنتاجات بنيت البحث على مقدمة، تمهيد، فصلين، وخاتمة.

بدأت بالمقدمة ثم التمهيد الذي أشرت فيه إلى صورة الشعر قبل التجديد.

وفي الفصل الأول درست عوامل وجذور ومظاهر التجديد.

أما الفصل الثاني فركزت على مظاهر التجديد في الديوان.

ومن خلال ذلك كله توصلت إلى خاتمة عرضت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

Résumé

Notre étude est axée en géneral, outour des ospects de renouveau dans le recveil de poèsie «amant de la palestine « du poete Mahmoud Darwich Lobjet de cette étude est dèmontrer le rôle du rythme , de la répétition, de limage, du symbôle et de la légende dans l élaboration de ce recueil.

Pour la réalisation de notre étude, nous avons posé un plan composé . dune introduction dune avant propos de deux chapitres et dune conclusion.

Nous avans commencé par lintroduction. ensuite lavant-propos dans lequel nous avons signalè limage poétique avont le délut du renouveau.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié les aspects du renouveau alors que dans le deuxiéme chapitre, nous avons basé notre etude avec une conculusion qui préseute les résultas anxqnelles nous avons abouti.