الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية : الآداب و اللغات
قسم : اللغة والأدب العربي

مذكـرة ماستـر

تقديم الطالبة : بوعزارة خيرة
ميدان : اللغة والأدب العربي
شعبــة : الدراسات الأدبية
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

مظاهر التجديد في الشعر العربي المعاصر

قصيدة " عاشق من فلسطين" لمحمود درويش أنموذجا

أعضاء اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة	الصفة
أ.د – عامر مسعود	– أستاذ التعليم العالي	– رئيسا
د – عطاشي عيسى	– أستاذ محاضر	– مشرفا و مقررا
أ.د – بن سايح لخضر	– أستاذ التعليم العالي	– مناقشا

السنة الجامعية : 2017 / 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

اهـــــــــداء

الحمد لله الذي أعانني على إتمام هذا العمل، وصلّ اللّهمّ على عبده المصطفى، ونبيك المجتبى، وسلم تسليما كثيرا.

إلى التي أضاءت سماء روحي، وأنارت درب حياتي بعظيم رعايتها، وبطيب حنانها، وأوصلتني إلى ما أنا عليه الآن، فاستحقت ان تكون الجنة تحت أقدامها:

أمي الغالية

إلى من علمني حقيقة الحياة، ومعنى الاخلاص والوفاء، إلى من صنع من شقائه سعادتي، ومنحني - دون مقابل – أعزّ، وأغلى ما أملك في هذا الوجود:

أبي الغالي

إلى كل إخوتي الأعزاء - حفظهم الله ووفقهم إلى كلّ خير..

إلى كلّ من نسيهم قلمي، وحفظ ذكراهم قلبي..

إلى كلّ من يعرفني من قريب أو من بعيد..

أهدي ثمرة جهدي

"خيرة"

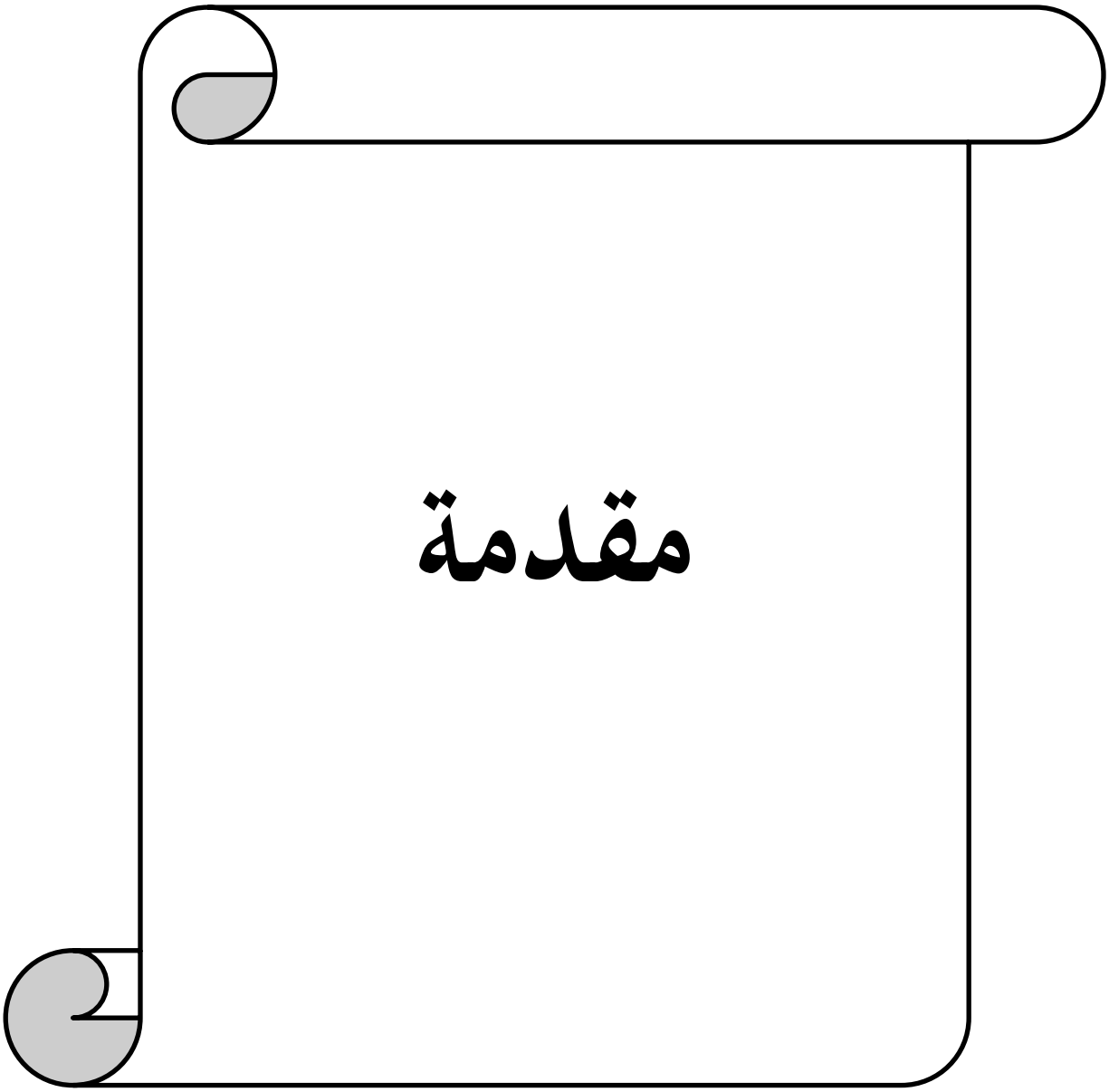
كلمة شكر

قال الله تعالى "لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ " [إبراهيم: 7]

من هذا المنطق، نشكر الله تعالى، ونحمده حمدا طيبا على توفيقه، ومدّه لنا بالعون والصبر لإنجاز هذا البحث، الذي نتمنى أن تكون فيه فائدة لكلّ من اطّلع عليه. فإن أصبنا، فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، والله تعالى ولي التوفيق.

وفي هذا المقام الكريم، نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف، الدكتور "**عيسى عطاشي**"، فما كان لهذه المذكرة أن ترى النور لولا توجيهاته السديد ورعايته الفائقة، التي شملنا بها، وقد قيل: "**من علّمني حرفا، ملكني عبدا**". فشكرا لكرمه، وجزاه الله عني خير الجزاء.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر، وخالص العرفان إلى الاستاذ "**سليم حفاصي**" على ملاحظاته القيمة وتوجهاته السديدة، والشكر موصول إلى كلّ أساتذة قسم اللغة، والأدب العربي بجامعة الأغواط، وكلّ من أمدّني بالعون، أو التشجيع. شكرا للجميع.


مقدمة

يفرض تطوّر المجتمعات تطورا وتجديدا في أفكارها، وفلسفة وجودها، كما تحدّد مطالب الحياة حدود ثقافة هذه المجتمعات في لغاتها وآدابها، وفنونها، مواكبة لاختلاف ثقافاتها، وتتنوع حضاراتها؛ وينسحب الأمر على قيم هذه المجتمعات الجمالية والفنية، والأدبية.

وحين ننظر إلى أدبنا العربي، نجد أنّ المعايير الفنية قد تباينت من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى بيئة، إذ نكاد نجد هذه التباينات على مستوى المضامين والأساليب، واللغة والصورة، والتشكيل الفني في الأدب، وفي الشعر خاصة.

إنّ شكل القصيدة القديمة – مثلا – قد يختلف بصورة جذرية عن القصيدة الحديثة والمعاصرة، بل إنّ قصيدة العصر الحديث نفسها قد تختلف عن القصيدة المعاصرة، على الرغم من قرب المسافة الزمنية، إذ نلمس بساطة أفكارها، وتقريرية معانيها، وتكلّفها إلى درجة الابتذال، مع ثقل أساليبها الموكلة إلى صناعة الصورة البيانية، وتكلّف الصناعة البديعية، ومحاكاة القدامى في إيقاعهم، بالمحافظة على شكل القصيدة التقليدية، سواء في بحورها، أو قوافيها.

مع نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الشعر العربي يغيّر من أنماطه الفنية، وكانت أهم تجديداته متصلة في الموضوعات، ثم كانت الثورة على الإيقاع وموسيقى الشعر. ولعلّ الأحكام الفنية التي توصّل إليها النقاد العرب المعاصرين في بنية القصيدة، هي التي نتخذها قاعدة لإشكالية بحثنا، حينما نخوض في مظاهر التجديد.

إنّ التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية في كلّ زمان، ولقد عرف الشعر العربي، عبر تاريخه الطويل، مظاهر تجديدية كثيرة بدءا من تجديدات (بشار بن برد) الفنية، الذي كان آخر القدماء، وأول المحدثين، ومثله (أبو نواس)، الذي تمرّد على نهج القصيدة الخليلية في موضوعاتها، ومطالعها، ثم كانت إضافات أبي تمام الجديدة، ببنائه الشعري (المعجمي، والخيالي، والبديعي، والإيقاعي) على مستوى عمود الشعر العربي القديم.

ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، أخذت النهضة الفنية في الشعر العربي الحديث تتبلور على يد العديد من الشعراء المجددين، الذين أرادو أن يعبروا مسافة التخلف الواسعة بالارتداد الى الينابيع الأولى للشعر العربي، وخاصة ينابيع العصر العباسي. ويعتبر (محمود سامي البارودي) رائد هذا الاتجاه، الذي أعاد للشعر الأصيل نبض حياته فيما يشبه الإحياء الحقيقي. ولم يكن البارودي – وحده – حامل لواء التجديد في الشعر، بل لقد ظهرت، بعده، عدة اتجاهات مثّلت حركة التجديد الشعري أحسن تمثيل.

أما على مستوى الإيقاع، فقد عرف الشعر العربي الحديث ثورة في الشكل الموسيقي تجاوز ثورة الموشحات فيه، إلى أن جاءت القصيدة المعاصرة، حيث بدت ملامح الثورة على التقليد قوة جدا، من خلال دعوة النقاد والشعراء إلى ضرورة التجديد في الشعر ليلائم العصر.

وفي هذا البحث، سنحاول تناول هذه النهضة الفنية للشعر العربي من خلال مدخل وفصلين:

فأما (**المدخل**): المعنون بـ: "**اتجاهات الشعر العربي الحديث**" فقد كان مدخلا تاريخيا استعرضنا من خلاله واقع القصيدة الشعرية في العصر الحديث كمنطلق لإدراك منطلقات القصيدة المعاصرة فكريا، وإيديولوجيا، ولفهم وتيرة تطوّرها الفني في المضامين والأساليب، دون إغفال أثر المذاهب النقدية والأدبية الأوربية عليها، خاصة بعد نكبة (1967)، وردّة الفعل الفنية العنيفة على مستوى البناء الشعري.

وأمّا (**الفصل الأول**)، المعنون بـ "**مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة**"، فقد خصّص لمظاهر الخروج عن النص الشعري العربي (الكلاسيكي والحديث)، وذلك بتناول الرؤيا، واللغة، والصورة، والتشكيل الإيقاعي.

ثم يأتي (**الفصل الثاني**)، المعنون بـ : "مظاهر التجديد في شعر محمود درويش"، وهو فصل تطبيقي تناول قصيدة "**عاشق من فلسطين**"، حيث حاولنا فيه مقاربة النص، وفق معطيات التجديد الشعري في الفصل الأول للاستدلال على عمق التجديد في القصيدة المعاصرة، وفي شعر محود درويش تحديدا.

وعلى كثرة المراجع المعتمدة في هذا البحث، فقد كادت الدراسات التي تناولت ظاهرة التجديد تعيد نفسها، إلى جانب تباين الآراء في دراسة شعر محمود درويش، زادتها المناهج القرائية التي اعتمدها الدارسون تعقيدا لتداخلها، وغموضها في أحيان كثيرة، وهذا مصدر الصعوبة التي تلقاها البحث، يضاف إليها ظاهرة الغموض التي تميّز القصيدة المعاصرة، وهي تحتاج إلى ثقافة شاملة لم نستطع الإلمام بها مدة إنجازنا السريع للبحث

وقد حاولنا مزج عدة مناهج قرائية في البحث حسب مقتضى الحال، فكان اعتمادنا على المنهج التاريخي في المدخل، والمنهج الوصفي في الفصل الأول، والمنهج الأسلوبي، في تحليل نص محمود درويش.

وفي (**الخاتمة**)، لخصنا أهم ما تطرقنا إليه في البحث مع إعطاء بعض نتائج قراءتنا لنص محمود درويش.

وفي الأخير، لقد حاولنا أن نقدّم ما بوسعنا من أجل الإحاطة بهذا الموضوع الشائك مستهدين بإرشادات (**الأستاذ المشرف**)، الذي لم يبخل علينا بكلّ ما يخدم الموضوع، ويعمّق الفهم، دون أن ننسي دور الأستاذ (**أبو بكر مرزوق**)، في تقويم البحث وتقويمه نيابة عن الأستاذ المشرف*. فإن وفقنا، فذلك توفيق من الله، وإن أخفقنا فهذا مبلغ جهدنا، والله المستعان.

* صادفت لحظة إيداع المسودة الأخيرة للبحث غياب الأستاذ المشرف؛ وذلك لأداء مناسك العمرة، فكلف الأستاذ مرزوق بتتبّع الإجراءات الأخيرة، فشكرا للأستاذ، وتقبلّ الله من الأستاذ المشرف عمرته، ونسأله أن يجعلها بمثابة حجة. آمين.

مدخل

اتجاهات الشعر العربي ومذاهبه وأثر المذاهب الغربية في الشعر العربي

تمهيد:

قد يبدو هذا المدخل غريبا، وهو يتناول اتجاهات الشعر العربي الحديث، في حين تحدّد عنوان المذكرة في "مظاهر التجديد في الشعر العربي المعاصر".

غير أنّ منهجية تناول هذا المبحث (تتبع ظاهرة التجديد في الأدب العربي، وفي فترة تاريخية محدّد (الفترة المعاصرة)، قد تقتضي الاستعانة بالمنهج التاريخي، الذي يقتضي — بدوره – تتبّع مظاهره الفنية الجديدة في نسقها العام، وفي سياقها التاريخي، سواء ارتبط بالمؤثرات الداخلية للأدب العربي، أم بالمؤثرات الخارجية للآداب الأجنبية عليه، ممّا يبرّر وجود هذا المدخل.

1. اتجاهات الشعر العربي ومدارسها:

ظهرت النهضة الفنية في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ميلادي على يد العديد من الشعراء المجددين الذين أرادوا أن يعبروا مسافة التخلف الواسعة، بالارتداد إلى الينابيع الأولى للشعر العربي، وخاصة في العصر العباسي. فأتاح لهم هذا النضج الثقافي الاطلاع على دواوين الشعراء الكبار، حيث ظهرت عدة مدارس شعرية منها: مدرسة البعث والإحياء، ومدرسة الديوان الرومانسية، ومدرسة الرابطة القلمية وغيرها من المدارس التي ساهمت في تجديد الشعر العربي[1].

مدرسة الإحياء والبعث:

بدأت حركة إحياء الشعر العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر على يد "الإحيائيين"، بعدما مرت القصيدة العربية بمرحلة ركود إلى أن جاء (محمود سامي البارودي)، شيخ المدرسة الشعرية الإحيائية*، فأعاد إليه صياغته من جديد، وبذلك استطاعت القصيدة العربية أن تعود إلى عصرها الذهبي، وتبلغ حركة البعث والإحياء للتراث التقليدي ذروتها معه.

وإذا نظرنا إلى شعرنا العربي الحديث نظرة عامة، وجدناه يمرّ بثلاث محاور، هي:

– **مرحلة إحياء التراث:** وكان ذلك على يد المحافظين من الشعراء (البارودي، أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، وغيرهم من الشعراء الذي ينضوون تحت مسمّى (المدرسة الكلاسيكية).

[1]– عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ص: 19.

* مثله مثل ناصيف اليازجي، الذي عدّ شيخ الإحيائيين في النثر، حيث أحيا مجد أدب المقامات.

– مرحلة تطوير التراث: وهو دور اضطلع به المجددون من الشعراء أمثال: عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري، ممن ينتسب إلى (مدرسة الديوان).

– **مرحلة الخروج عن التراث:** وكان الخروج بدعوى التجديد، حيث بلغت القصيدة في تطورها أقصى مراحلها انتهت إلى "قصيدة التفعيلة"، و"قصيدة النثر"، وكان من رواد هذا الاتجاه: أدونيس، يوسف الخال، وغيرهما ممّن ينتسب إلى (مدرسة مجلة شعر)[1].

وكان (أحمد شوقي) تلميذ (سامي البارودي) الرائد الثاني للمدرسة الإحيائية، حيث عدّ أبا "الكلاسيكية الجديدة"، وكان كلاهما قد حافظ كلّ المحافظة على عمودية القصيدة، مع مسايرتهما لخطى التجديد، فبلغ شوقي قمّة المجد الشعري، لينال به إمارة الشعر، ويلقّب بأمير الشعراء في العصر الحديث[2].

مدرسة الديوان الرومانسية:

وإذا كان البارودي، وأحمد شوقي وغيرهما من "مدرسة الإحياء"، قد أعادوا للشعر جزالته، مثلما فعل شوقي في محاولاته التجديدية، حين برع في الشعر القصي الخرافي على لسان الحيوان، وفي الشعر الملحمي، وفي الشعر المسرحي، فقد كان على الجيل الجديد أن يدخل التجديد من باب فهم ماهية الشعر، ووظيفة الشاعر.

ففي النصف الأول للقرن العشرين، ظهر جيل تثقّف بالآداب الغربية، وخاصة الآداب الإنجليزية، فكان هذا الجيل يختلف عن السابق في فهم الشعر وتصوره، إذ الشعر، في نظرهم، هو التعبير عن دواخل النفس الإنسانية، وتكريس للعاطفة العامة، وقد استفاد هؤلاء من الرومانسية الغربية، وتأثروا بها، وعبروا بصدق عن أنفسهم.

ولا شكّ أن مدرسة الديوان كانت من المدارس السبّاقة إلى التأثر بالرافد الغربي، حيث استطاعت أن تغيّر مسار الشعر العربي الحديث، وأن تقدّم كثير من النماذج الشعرية الإنسانية الوجدانية الناجحة، حيث قلدت الاتجاه الرومانسي الأوربي في عدائه للمذهب الكلاسيكي، إلى جانب اهتمامها بالمضمون أكثر من اهتمامها بالشكل، والمطالبة بأن تكون العاطفة أساسا في التجربة الشعرية[3].

جماعة أبولو:

هي جماعة أدبية تأسست سنة 1932م، دعا إليها (أحمد زكي أبو شادي)، ثم ترأسها أمير الشعراء (أحمد شوقي)، وبعد وفاته من نفس السنة، تزعمها الأديب (خليل مطران)، وقد انضم إليها (علي محمود طه) سنة 1949[4].

[1]– مصطفى عبد الشافي: في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ص: 11.

[2]– عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، ص: 19.

[3]– عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، ص: 43

[4]– مصطفى عبد الشافي: في الشعر الحديث والمعاصر، ص: 43

يقول (أبو القاسم الشابي): "إنّ هذه المدرسة الجديدة تدعو إلى أن يجدّد الشاعر ما يشاء في أسلوبه ما إدخرته الإنسانية، من: فن، وفلسفة، ورأي، ودين.. ولا فرق، في ذلك، بين ما كان منه عربيا أو أجنبيا"[1].

الرابطة القلمية:

تأسست في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1920، برئاسة الشاعر جبران خليل جبران)، وتتميّز هذه المدرسة المهجرية بدعوتها إلى التجديد، ومبالغتها في ذكر الأوطان، كما أنها لا تلتزم بالدقة اللغوية، وقواعد الصرف والنحو. تمثل هذه المدرسة شعراء المهجر الشماليين، وتقوم على خصائصها في التعبير والتفكير[2].

العصبة الأندلسية:

تمثل شعراء المهجر الجنوبيين، من الذين سكنوا البرازيل، والأرجنتين، وكنت هذه المدرسة شبيهة بالرابطة القلمية إلاّ أنّها أشدّ اتصالا باللغة العربية الأصيلة، واكثر اعتدادا بالطبيعة، والنزوع نحو التأمل الفلسفي. من شعراء هذه المدرسة الشاعر القروي، وشكر الله الجرّ، وسليم الخوري، وجورج صيدح[3].

أثر المذاهب الغربية في الشعر العربي:

لقد كان تأثير الشعر الغربي على الشعر العربي منذ عام 1947، إلى يومنا هذا، تأثيرا بالغ العمق، ويرجع السبب في ذلك إلى أنّ تأثير الشعر الغربي على العربي في الفترة السابقة، قد اقتصر على الموضوع فحسب، أما التأثير في جانبه الشكل، فلم يكن كبيرا أو حاسما.

ترجمت أعمال الغربيين وعلى رأسها أعمال (وليام شكسبير) إلى اللغة العربية، وكان لهذا الترجمات تأثير على الشعر العربي، لكنّه انحصر في موضوع الشعر، وما ارتبط بالفكرة والمضامين، كما اقتصر على الأشكال المجازية والبلاغية[4]. وتمثل هذا التأثير في المدارس الشعرية الكبرى: الكلاسيكية والرومانسية، والواقعية، والرمزية...

أثر الكلاسيكية:

كان تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي أقل من تأثير المذهب الرومانسي، حيث اقتصر على الشعر المسرحي، وذلك عندما اتصل كتاب المسرح الشعري العربي بالمسار الفرنسي الكلاسيكي، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء (أحمد شوقي).

---

[1] – .....

[2] – مصطفى عبد الشافي: في الشعر الحديث والمعاصر، ص: 70

[3] – ينظر: نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (1984)، ص: 199– 201

[4] – سعد مصلوح، في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 218

وإذا كانت المسرحية في الشعر العربي فقد تبعتها – بعد ذلك – محاولات أخرى ناجحة، بالإتقان الفني، والنضج الفكري، فقد ظهرت فرق كانت أعمالها المسرحية ناجحة، ومتميزة، إلاّ أنّ تأثير الكلاسيكية في الأدب العربي كان محدودا لأسباب، منها: اعتماد المذهب الكلاسيكي الغربي على الأدب الموضوعي، بينما كان الأدب العربي – عموما – أدبا عام، إلى جانب كون المذهب الكلاسيكي وثيق الاتصال بالمسرح[1].

أثر الرومانسية:

كان للرومانسية تأثيرها الواسع في الأدب العربي الحديث، وقد ظهر حيث ظهرت آثار ذلك في أدب المهجر، مع جبران خليل جبران، وإيليا أبي ماضي، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، وغيرهم من الشعراء المهجريين الذين أجادوا اللغة الإنجليزية إلى جانب اللغة الأصلية، حيث تمكّنوا من الاطلاع على الخصائص العامة للأدب الغربي[2].

أثر الواقعية:

لم تستطع الواقعية الغربية فرض نفسها على الأدب العربي الحديث، فقد رسم أدبنا نهجا خاصا به؛ استوحاه من الواقع العربي، ومشكلاته الاجتماعية، وقضاياه السياسية. وإذا كان بعض الأدباء قد تأثروا، في بداية الأمر، بالواقعيين، أمثال: محمد تيمور، حيث كانت أعماله النثرية القصصية لوحات لأوضاع اجتماعية؛ غلب عليها نوع من التخيل. أما الواقعية الحقيقية في الأدب العربي الحديث، فقد تجلّت في كتاب "المعذبون في الأرض"، لطه حسين[3].

أثر الرمزية:

المدرسة الرمزية مذهب نشأ في الشعر العربي الحديث، وقد اتّضحت معالمه في النصف الثاني من القرن العشرين وعبر عن تجارب إنسانية واجتماعية، وفنية. ولعلّ من خصائص هذا المذهب:

- ✓ مراعاة الوحدة العضوية في البناء الفني
- ✓ الاعتماد على حدس القارئ في تفسر النغم الشعري
- ✓ اتخاذ الرمز أداة في التعبير
- ✓ نشدان العمق، والتعقيد المعنوي[4]

وبعد سنة 1950، شاعت في الشعر العربي حركة جديدة تنتمي إلى الرمزية، كان من أبرز أعلامها: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من الشعراء المجددين. ثم جاءت نكبة 1967 لتعيد التفكير في

[1]– مصطفى عبد الشافي: في الشعر العربي الحديث، ص: 43

[2]– ينظر: مصطفى عبد الشافي: في الشعر العربي الحديث، ص: 40

[3]– نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (1984)، ص: 466

[4]– نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 469

بدائل يمكن أن تخلق ذاتا عربية قادرة على ردّ الاعتبار للأمل المفقود؛ فبين النكبتين: 1948 و1967، كانت صورة الواقع تتشكل من الخوف من العودة إلى الماضي، ومن فشل الحاضر، ومن غموض المستقبل، ومن الرغبة في التعبير، الذي سيزيح ظلال الهزيمتين معا[1].

أخذ الشعراء يعرضون ذواتهم، وينظرون إلى الوجود نظرات ذاتية؛ ترى في: "الغاب"، و"الطبيعة" الملاذ الوحيد في عالم كثر فيه الصخب والزحام[2].

ولقد تناول جلّ الشعراء قضايا أوطانهم، مركزين على مآثرهم، ومآثر جماعتهم، على الرغم ممّا أصاب العرب من توالي الخيبات، وعجزهم عن تحقيق وحدتهم، ولكن الشعراء المعاصرين كانت لهم طريقتهم التي جسّدت معاناتهم وتصويرهم لكفاح الآخرين دون مبالغة – كما ترى (نازك الملائكة) في دعوتها التجديدية — في أنّ الشعراء العرب لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة في الألفاظ إلا حديثا، ولا نثق بالرأي القائل: إنّ ذاتية العرب تنفر – بطبعها – من الرموز، وتظنّ أنّ الإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية، وأنّ الذين يعتمدون التعقيد في شعرهم، إنّما يلتمس لهم بعض العذر[3].

[1]– حسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 152

[2]– نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 582

[3]– نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 513-514

الفصل الأول

مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث

تمهيد:

التجربة الجمالية للشعر المعاصر تجربة مثالية في حركة التجديد. وفي هذا الصدد، نقول بإيجاز: إنّ الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة، وذلك أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني، وليست مبادئ خارجية مفروضة عليه. فالشعر المعاصر يضع لنفسه جماليته الخاصة، سواء، في ما يتعلّق بالشكل، أو ما ارتبط بالمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات، يتأثر بحساسية العصر، وذوقه، ونبضه[1].

ولما ظهرت الحركة الاحيائية، استطاعت تغيير كثيرا من مقومات الأدب العربي، وكانت صورة الشعر تواكب هذه الحركة، بل، وانتقل الشاعر إلى فاعل في واقعه العام، لأنّه لم يعد مغنيا حاذقا، بل أصبح مفكرا بارعا؛ يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة[2]. ومع ظهور الاتجاهات الأدبية، والنقدية، تهيأت القصيدة للخروج عن نمطها التقليدي إلى مستويات من التجديد، على مستوى الشكل والمضمون، حيث ظهرت طائفة من الشعراء الحداثيين، حملوا لواء التجديد، وشجاعة الخروج عن المألوف.

الخروج عن المألوف:

نعني بالخروج عن المألوف: محاولة التعبير عن خبرات ورؤى جديدة جريئة، بعيدا عن تلك الخبرات والرؤى السائدة الجامدة، وقد يقصد به الخروج عن مفهوم النمطية في القصيدة العربية، من حيث البناء اللغوي، والتخييل الشعري، والتكثيف الدلالي، والتطويع الإيقاعي، خاصة في مجال موسيقى الشعر، والبناء العروضي، كاعتماد نظام السطر بدل الشطر، والجملة الشعرية بدل البيت الشعري، وغير ذلك من مظاهر التجديد في الشعر المعاصر.

مظاهر الخروج عن نمطية النص الشعري:

على مستوى بنية اللغة:

لقد أدرك الشعراء المعاصرون أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة، يتتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة مواكبة. واللغة الجديدة – هنا – ليست من حيث هي لغة مجردة؛ إذ ما زالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى، بل تختلف من حيث علاقتها بظروفها المعيشة، ذلك أنّ أفكارنا وتصوراتنا وآرائنا، وكلّ ما يمثل الجوانب الروحية والمادية في حياتنا، من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلا جديدا، يتناسب مع واقع الحياة، حتى يكون للشعر دور

1- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفينة، دار الفكر، ط3، ص13.

2- محمود امين العالم وآخرون، قضايا الشعر العربي، دار الثقافة- تونس، 1988، ص56.

فعال. ذلك أنّ لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا صوتيا، وموسيقيا، وفكريا، ومنه فالتجربة الشعرية هي أساسها تجربة اللغة[1].

بهذا المعنى، تكون لغة الشعر العربي الحديث مؤشرا دلاليا على خصوصية القصيدة التي ندرسها في إطار ما يعرف بالظواهر اللغوية "التي تعالجها الأسلوبية على ثلاث مستويات هي التركيب، والدلالة، والإيقاع. وبقراءة هذه الأبعاد تضاء مساحات مظلمة في بنية اللغة التي تشكل جانبا أساسيا من غموض الشعر العربي الحديث.

المستوى التركيبي:

يقول عبد القاهر الجرجاني: "إنّ النظم ليس شيئا إلا توخي معاني النحو في أحكامه ووجوهه"[2]، وعليه، فإنّ البنية اللغوية تقوم – نحويا – على عدة قرائن، تتضافر وتتكامل في انتاج الدلالة النحوية على نحو يبعد اللبس والغموض عن النص الشعري[3]، لأنّ اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة الرؤية، ذلك أنّه من الطبيعي أن تخلق القصيدة إطارا من العتمة، يجعل الولوج إلى عالمها شاقا[4]. لذلك، يصعب التفريق بين البعد الدلالي، والبعد النحوي في النص الشعري الحديث كون الدلالة وليدة التركيب[5].

ومن القرائن النحوية المتعددة: نجد: الربط، والرتبة، والإعراب.

الربط: قرينة نحوية دلالية تساهم في إحكام العلاقات اللغوية، ووضوح الدلالة النظمية، وتبدو في الكلام النثري التزاما كليا بالقاعدة النحوية الدلالية، بينما تتحطم على نحو غريب في النص الشعري الحديث، الذي يحذف الروابط ويدمر تلك المتتالية الدالة، بما هي تنظيم واضح من القوانين المألوفة. فالربط الحديث هو تحطيم لقواعد الربط المألوف. يقول محمد عمران.

الرغيف

هذا السيد المكرسُ السيادة

لدي ما أغني

لمجده

أغمضيها قليلا

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص: 165.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة الفجالة، القاهرة، 1977، ص:477.

3- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ص: 193.

4- مجلة النقد الأدبي: قضايا الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد الرابع، 1981، ص: 7.

5- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ص: 189.

عينيك

في زماننا المريض

أعدم الغناء

زماننا المصلوب فوق مسطرة

تتوالى الجمل دون روابط نحوية لتشكيل بنية شعرية تتلاحق وحداتها في شكل تراكمي معقد. ولقد تعمدت القصيدة الحديثة تحطيم البنية النحوية، والابتعاد عن الأنموذج التركيبي العادي من أجل إثارة الغموض والايحاء في دلالة الوظيفية، ودفع المتلقي للبحث في البنية اللغوية، واستجلاء مضامينها[1].

الرتبة: هي موقع الكلمة المعلوم بالنسبة لصاحبتها، كأن تأتي سابقة لها أو لاحقة. فإذا كان الموقع ثابتا، سميت الرتبة محفوظة، وإذا كان الموقع متغيرا، سميت غير محفوظة[2]. فالمحفوظة كرتبة الجار والمجرور، والصلة والموصول، وغير المحفوظة مثل التقديم والتأخير، الذي ليس تعديلا في تركيب الجملة، وإنّما تغير من المفعولية إلى فاعلية، أو من الإضافة إلى المفعولية، وفي هذا التغيير، يكون المتعلق هنا للتأكيد. ولمثال تأخر الجملة الفعلية، نورد قول أحمد صبري

في رحلتي مع الشتاء

في القبر أن يشقّه الحفار

في سقطة النهار

وراء الصخر، والرغاء في الأمواج[3].

الإعراب : يكون فيه العدول على أصل الاعراب لعدة أسباب، كالتطابق الصوتي أو الوزن، حيث يساهم هذا العدول في تكريس إنشائية النص على حساب القاعدة النحوية. فالشعر الذي ينفي عنه كل لبس قد يسرب اليد بنية اللغة الذي يقوم على الروي الساكن في النهايات أسطره فإنه قد حطم التقليد المألوف قديما و فتح التركيب النحوي الدلالي على أفق الحركية ، و التعدد و الغموض وعلى أنساق مغلقة جاهزة[4].

يقول أدونيس في "مرايا الطواف وتاريخ الغصون"، من قصيدة "مرايا للمثل":

ونادر الأسودْ

يقرأ باسم الله، والشفاءْ

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 199

[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ص 201

[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط.1، 1981، ص: 186.

[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 200

أسطورة الخبز وشعر الماءْ

ونادر الأسودْ

تحمله الأشجار[1]

المستوى المعجمي :

البعد الدلالي بعد نحوي، ومنه، فالبنية الدلالية هي وليدة السياق في الشعر العربي، بحيث إنّ الدلالة تستخرج من طبيعة التركيب، الذي تسمو فيه، والتحوّل الدلالي، الذي هو شعرية النص، ليس مجازا غريبا فقط، بل تركيبا دلاليا مفاجئا؛ يجعل البنية الدلالية أفقا ملغما بالغامض. ويمكننا الوقوف على ثلاث صيغ نعتبرها معبرة، ودالة.

إنّ الابداع الشعري إبداع باللغة، والابداع باللغة ينطلق من تفريغ المفردة من حمولتها الدلالية السائدة، وشحنتها، إمّا بحمولة جديدة أو بحمولتها الدلالية الأولى، التي فقدتها، بالاستعمال المألوف[2].

وقد استطاع بدر شاكر السياب أن يفرغ اللفظة من حمولتها الدلالية، ويشحنها بحمولة جديدة، وذلك في قوله:

بأقدام أطفالنا العاريه

يمينا، وبالخبز والعافيه

فليس الغرض من يمين السياب أن نصدق ما يقوله، أو لا نصدق؛ لأنّ اللجوء الى القسم، بهدف الإقناع، أسلوب ساذج قد تخطاه الشعر منذ زمن، ولكن يمين الشاعر، هنا، تتضمن في ذاتها معطيات جديدة ذات خلفية اجتماعية حقيقية صادقة، ويتمثل في: ردّ الاعتبار للإنسان، والاعتراف بوجوده، ومنحه أدنى قدرة من الحرية، والعيش الكريم لصون الإنسانية، خاصة اذا كان الانسان طفلا بريئا، عاجزا، لا ذنب له في وجوده.

استخدام أسلوب المصاحبة اللغوية غير الاعتيادية، الذي يعتمد على جعل الملتقي يتوقع من اطلاعه على الشق الاول من الكلام الشعري ثم يفاجئ بنهاية مخالفة تتحدى توقّعه[3].

كما نجد (أمل دنقل) يستخدم في تفجير الدلالات أسلوب المصاحبة اللغوية غير الاعتيادية في قوله:

آه.. ماذا تلدين الآن..

طفلا، أم جريمه؟

[1]- أدونيس: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 2: 515

[2]- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الافاق، المغرب، ط.1، 1993، ص: 133.

[3]- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص: 135

أنّ ما يتبادر إلى الذهن بعد سؤال: ماذا تليدين الآن: طفلا أم طفلة، ولكن الشاعر أخذ بعين الاعتبار مدلول الكلمة الآن التي تعني: ما بعد نكسته 1967، فأتمّ الفقرة بقوله: "أم جريمة"؛ لأن ولادة الأطفال في تلك الفترة، تعدّ جريمة في حقهم، وبالطبع، فإنّ الثقافة الدلالية التي تربط السؤال بالهزيمة، وبمصير الأطفال بعدها، تعتبر أقوى مما لو تركز على السؤال عمّا إذا كان المولود ذكرا أم أنثى، فضلا عن مخالفة التوقع، وما يحدثه من هزة شعورية، قد قفزت بشعرية الشاهد الى مستوى عال، يمكن تحديده، علميا، بالفرق بين أن أقول: "طفل أم طفلة؟"، وأن نقول "طفل أم جريمة؟"[1].

الطغيان في استخدام ياء المخاطبة، الناشئ عن توظيف جدلية الأرض الحبيبة توظيفا ينعكس فيه مضمون الجدلية على شكلها، بحيث تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجه للأرض بوصفها حبيبة، وإلى الحبيبة بوصفها أرضا.

المستوى الدلالي:

لعلّ أبرز مقوم بلاغي بعد الإيحاء اللفظي، والتصوير البياني توظيف الذي يقوم الرمز على الإشارة والايماءة، والحركة الخفية. والرمز، في بعده العام، علامة تحلّ محل شيء غائب، تدلّ عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنّما بوجود علاقة عرضية متعارف عليها. وعادة ما يكون الترميز بشيء مجسّد يحل محل شيء مجرد، لكنّه قد يتّخذ عند الأدباء والشعراء تحديدا، أشكالا يستعصي على المتلقي العادي الوصول إلى إشاراتها، ومقاصدها، كون الرمزيين يمتحون من صناعة رموزهم من مصادر كثيرة، طبيعية، وعلمية، وفكرية، وتاريخية، تعكس عمق ثقافتهم.

وعلى الرغم من إفراط بعض شعراء الحداثة العرب في استخدام الرمز، فإنّ الشعر العربي الحديث لم يولد رمزيا بالمعنى المذهبي للرمزية. يقول بدر شاكر السياب، معبرا عن تجربته الشعرية مع الرمز: "هناك شيء من الغموض في بعض القصائد، ولكنني لست شاعرا رمزيا، مع عدم نفي وجود بعض المحاولات الرمزية في الشعر العربي الحديث لم تكلّل بالنجاح، وإنما ولد هذا الشعر رومنسيا محضا، ثم لحق به الرمز، والشاعر العربي، عندما يستخدم الرمز، لا يستخدمه بمفهومه المذهبي، بل لاقتناص حقائق، ومعاني لا يستطيع التعبير المباشر اللحاق بها.."[2].

إنّ أبرز مصادر الرمزية في شعرنا العربي المعاصر كان التراث بحمولته التاريخية والدينية والأسطورية والأدبية والشعبية، إذ يمكن ملاحظة بروز الرمز التراثي كظاهرة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وهو بذلك، يلبي حاجات عديدة على المستوى الفني، والثقافي. ولقد تأثر الشعر العربي بالشعر الغربي في بعده الانساني. وتوزعت اهتمامات الشعراء على نوعين من الرموز التراثية، النوع الأول: تعلّق برموز المعاناة، والنوع الثاني تعلّق برموز الثورة، وأكثر الشخصيات بروزا هي: السندباد التي كثر استعمالها في الشعر العربي، فلا يوجد شاعر معاصر إلاّ وقد اعتبر نفسه سندبادا في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية[3].

[1]- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ص: 135

[2]- محمد على كندي: الرمز القناع في الشعر العربي الحديث، ص: 58

[3]- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ص: 277

الرمز الاسطوري :

يعد هذا المصدر من أوثق المصادر التراثية صلة بالتجربة الشعرية. فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر، واستخدامها فيه معروف منذ القديم؛ لارتباطها بالروح الشعبية من جهة، ولما تحتويه من ثراء في الخيال، وقدرة على الايحاء، ولما تحمله من شحنات عاطفية شديدة الجاذبية والتأثير[1].

لقد لجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محدّدة، ولأسباب سياسية، حيث اتّخذت الأسطورة أو الشخصية الأسطورية قناعا يعبر من خلاله عمّا يريده الشاعر من أفكار ومعتقدات. ومن أهم الأساطير التي وجدت في شعرنا المعاصر: أسطورة "السندباد"، وأول من استخدمها من شعرائنا (صلاح عبد الصبور)، حيث عبر الشاعر من خلاله مغامرة السندباد عن مغامرته الفنية الخاصة.

ففي مقطع "السندباد"، من قصيدته "رحل النهار" يعتبر الشاعر نفسه سندبادا يرحل عبر مجاهيل الكلمات، وأدغال الأحاسيس، يعاني أهوال التجربة ليعود إلى الندمان بكنزه الثمين، وكلمته الشاعرة، فيقول:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

لكنهم يتقاعسون، قانعين بحياتهم الرتيبة، والاستماع السلبي إلى مغامرة السندباد

بحلم طعين

أعطيته اثمن ما في العمر من سنين

ولم ازل أعطيه

الحلُم الضخم الذي أحيا له، وفيه[2].

[1]- ينظر: محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعارف، الاسكندرية، 1997، ص: 179

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، 1997، صص: 159، 160.

الرمز الأدبي :

من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أكثر المصادر التراثية، وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أن تكون – أيضا – شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الملتصقة بنفوس الشعراء ووجدانهم، ولقد حاول الشعراء استخدام الشخصيات الأدبية، فاستحضارهم في أعمالهم، حيث مكّنهم ذلك من استغلال تلك المواقف والتجارب وإسقاطها على واقعهم بشتى جوانبه: الفنية والفكرية، والنفسية..

فمن الشخصيات الأكثر شيوعا في شعرنا شخصية "المتنبي" الغنية بدلالاتها، وبأبعادها المتعددة، خاصة بعدها السياسي الذي كان أكثر جذبا لشعرائنا الذين حاولوا أن يعبروا، من خلاله، عن الكثير من الجوانب السياسية في تجربة الشاعر المعاصر. وقد استغلّ الشعراء موقف "المتنبي" من "كافور الإخشيدي"، وحملوه الكثير من الدلالات[1].

الرمز الشعبي:

لقد استفاد الشعراء المعاصرون من القصص الشعبي، ووظفوه لأغراض دقيقة ومحددة، ورأى الشعراء أنّه بإمكان هذا التراث الشعبي أن يقدم لهم العون لاستكمال أدواتهم الشعرية، كما يمكنهم استعراض، من خلاله، عدة قضايا اجتماعية فنية بما يتوفر لهم من تنوع الدلالة وغنى الرموز.

اعتمد هذا النوع من الرمز على ثلاثة مصادر أساسية، هي: حكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وكتاب كليلة ودمنة[2]. فمن هذه الشخصيات التي استمدها شعرائنا من ألف ليلة وليلة شخصية "علاء الدين"، رمز القوة الخارقة، وتغيير الواقع العربي، والتي استعملها (عبد الرحمن البياتي)، في قصيدة بعنوان "مصباح علاء الدين" يرى في عيني صغيرته "نادية" تلك القوى الخارقة التي تمكنه من تسخير مارد الشعر ليفعل الأعاجيب فيقول:

صغيرتي نادية

رأيت في سماء عينيك، رأيت الله، والانسان

وجدت مصباح علاء الدين، والجزائر المرجان

قلت لشعري: كن، فلبى عبده، وكان..

غدا بمصباح علاء الدين، من جزيرة المرجان

أعود، يا صغيرتي، إليك بالأزهار من نهاية البستان[3].

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 138

[2]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 152

[3]– صلاح عبد المنصور: الديوان، 1: 138.

الرمز الديني :

كان التراث الديني في كل الصور، ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الالهام الشعري. ولقد كان الكتاب المقدس مصدرا للشعراء الأوروبيين، الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الادبية. وقد فتن الرومانسيون بشكل خاص بهذه الشخصيات الدينية.

وقد أخذت شخصية محمد (صلى الله عليه وسلم) دلالات متنوعة في كثيرة من قصائد شعرائنا المعاصرين، وأكثر هذه الدلالات شيوعا هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي، سواء في انتصاره أو في عذابه.

ففي قصيدة "في المغرب العربي" لبدر شاكر سياب، يصور الشاعر من خلالها شخصية محمد (صلى الله عليه وسلم) انطفاء مجد الإنسان العربي، حيث يصور ظلّ الانسان العربي المعاصر بصورة مؤذنة[1]

تردد فوقها اسم الله

وخط اسم له فيها

وكان محمد نقشا على آجرّة خضراء

يزهو في أعاليها

فأمسى تأكل الغبراء

والنيران من معناه،

لكن الشاعر يعبر، في نهاية القصيدة، عن يقينه من انتصار الإنسان العربي، ممثّلا في شخصه (عليه الصلاة والسلام):

أنبر في أذان الفجر، أم تكبيرة الثوار تعلو من صياصينا

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا

وهبّ محمد، وإلهه العربي، والأنصار.. إنّ إلهنا فينا[2].

[1]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 75.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 79.

المستوى الايقاعي :

إنّ كلّ من يتبع أشكال التجديد الموسيقي في الشعر المعاصر يجد الشكليين من الموسيقى هما: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

الموسيقى الخارجية: تتألف من نظم من الأوزان الشعرية المعروفة، ومن القافية.

الوزن: كما تراه (نازك الملائكة) بأنه يجوز نظم الشعر الحر على نوعين من البحور الستة عشر، التي وردت في العروض العربي هما:

البحور الصافية: التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ستة مرات: مثل: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات، وهما المتقارب، والمتدارك[1].

كما أنها أضافت للبحور الصافية وزن (مجزوء الوافر)، ووفقت في ابتكار وزن صاف جديدا اشتقته من الوزن الخليلي المعروف المسمى (مخلع البسيط)، وذلك بزيادة حرف واحد، ليكون بحرا صافيا وحدته تفعيلتان، يمكن نظم الشعر الحر منه باعتبار الوحدة تفعيلتين، كما في الطويل والبسيط.

البحور الممزوجة: وهي التي يتألف فيها الشطر من أكثر من تفعيلة واحدة، على أن تكرار إحدى التفعيلات هما البحران: السريع والوافر، حيث ترى نازك الملائكة بأنه يجب أن ينتهي كلّ شطر في قصيدة حرة من البحر الوافر بالتفعيلة (فعولن)، لأنّها كانت متفردة في شطر الوافر[2].

الموسيقى الداخلية:

لا ينحسر الايقاع الشعري في الوزن والقافية، أو في ما يسمى بالموسيقى الخارجية، وإنّما يتعداه الى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التكرار، التقابل، التوازي.. الخ..)، أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية[3]. ونعني بها ذلك النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، ويزاوج بين الكلام، والحالة النفسية للشاعر مزاوجة تامة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والملتقى. يقول السياب في قصيدة "هل كان حبا":

أي ثغر مسّ هاتيك الشفاها

ساكبا شكواه آها .. ثم آها

[1]- نازك ملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 4، 2007، ص: 83

[2]- نازك ملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 86

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص:

غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواها

أهْو شيء من هواها، يا هواها[1]

إنّ تكرار لفظة "آها" في النهاية كلّ مقطع، يوحي بمدى العذاب النفسي الذي يعانيه الشاعر، مما يجعلنا نحس بوقع انفعالاته مع كلّ كلمة يقولها.."[2].

خلاصة هذا المستوى، أنّه يمكن أن نؤطر أبرز مظاهر الخروج العروضي على القصيدة الخليلية بما يأتي:

السطر الشعري:

السطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدّد للبيت الشعري، ولا بأيّ شكل خارجي ثابت، وإنّما بالشكل الذي يرتاح له الشاعر، إذ لم يكن أمام محاولة التجديد، في الإطار الموسيقي للقصيدة، إلاّ أن تسلّم بنظام التفعيلة، وتلتزم به. والحقّ أن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة، ومن ثمة، كان الخروج عن نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي والضروري القائم، وهو نظام "التفعيلة".

وكما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة، يقوم –كذلك – على أكثر من تفعيلة، حتى يصل، في بعض الأحيان، إلى تسع تفعيلات. وتتبع هذا – بالضرورة – ألاّ يستخدم في السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية، وهذا – بدوره – عنصر تحكّمي يفرض نفسه على الشاعر[3].

في ديوان "شظايا ورماد" للشاعرة المجدّدة (نازك الملائكة)، نقرأ قولها، وهي ترثي:

كان يوما تافها، كان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى، وتحصي لحظاتي

أنّه لم يكُ يوما من حياتي

أنّه قد كان تحقيقا رهيبا

لبقايا لعنة الذكرى، التي مزقتها

عند قبر الأمل الميّت خلف السنوات

[1]– بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1972، 2: 12.

[2]– عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1، 1980، ص: 354

3– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 28.

تختلف هذه الأسطر طولا وقصرا، وكل سطر فيها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات[1]. فمن المعروف أن الأوزان العروضية القديمة، بمجزوءاتها ومشتقاتها، وأشكالها المختلفة، تصل إلى ما يقرب من الثمانين، في حين، أنّ تأسيس السطر الشعري على نظام التفعيلة يحدّ من هذا العدد الهائل. فالسطر الشعري لا يخرج عن أن يكون مؤسسا على واحدة من هذه التفعيلات: فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، فاعلن، فعلن[2].

حاول السياب – أيضا– في ديوانه: "شناشيل ابنة الجلبي"، استغلال البحور المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة، وذلك بتذييل قصيدته "جيكور أمي"، في هذا الديوان بقوله: إذا كان 3 (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن)= 3 فاعلاتن، 3 مستفعلن، 3 فاعلاتن، فإنّ الفرضية التي تقوم عليها القصيدة صحيحة، وقد تحقّق هذا الشكل الموسيقي – عمليا – في القصيدة على هذا النحو. يقول الشاعر:

تلك أمي، وإن أجئْها كسيحا

لاثمًا أزهارها، والماء فيها، والترابا

ونافضا بمقلتي أعشاشها، والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء، والغبراء، يعبرْن السطوحا

فالسطر الأول يعلن فيه الشاعر عن الصورة الأساسية لتنويع التفعيلات. فإذ بهذا السطر يمثّل شطرا من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وإذن، فسوف يكون التنويع في التفعيلات بين فاعلاتن، ومستفعلن، ثم جاء السطر الثاني، فإذا كلّه من فاعلاتن[3].

ومن تطويع الشكل التعبيري للشعور – مهما امتدت دقة هذا الشعور– كان الخروج إلى ما يسمى "الجملة الشعرية"[4].

الجملة الشعرية:

لقد كان الخروج إلى السطر الشعري وسيلة ناجحة لإحداث نوع من التناسق الجمالي بين الشعور وصورة التعبير، فكان السطر ينتهي مع الدفقة، فإذا كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتد، ولكن تبيّن للشعراء أن السطر – مهما

1– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، صص: 60، 61.

2– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 86.

3– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 90.

4– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 95.

امتد – فإنّ له طول محدّد لا يستطيع أن يتجاوزه، وأنّ الدفقة قد تمتدّ في بعض الأحيان إلى مدى أبعد. ومن هنا، كان لا بد من الخروج على ما سميناه بالجملة الشعرية[1].

فالجملة الشعرية متطورة عن السطر الشعري؛ فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل، من حيث الحيز، سطرا من القصيدة، يصل امتداده في أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، فإذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها، فإن الجملة الشعرية أكبر من السطر، وإن ظلّت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد – أحيانا – إلى خمسة أسطر[2].

ونسوق الآن مثال للجملة الشعرية من قصيدة "أجيبيني" للسياب، وهو في سبيل الحديث عن صور بحياته يقول:

وكل شبابها كان انتظار الطير على شطّ يهوم فوقه القمر

وتنعس في حماه الطير؛ رشّ نعاسًها المطر

فنبّهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعمة

تؤجج النور مرتعشا قوادمها، وتخفق في خوافيها

ظلال الليل، أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

فالسطر الأول، هنا، قائم – موسيقيا – بذاته، وقد أوردناه كي يتضح السياق المعنوي فحسب، أما الأسطر الأربعة التالية، فجملة واحدة متصلة، تتكون من خمسة عشر تفعيلة، إذا نحن توقفنا عند كلمة "الليل" في السطر الأخير[3].

ولقد تطورت القصيدة العربية في العصر الحديث، ولم تعد كما كانت من قبل، واستمر الاعتماد على الاوزان الخليلية، ولكن الشعراء لم يحافظوا على نظام البحر، بل استعملوا نظام التفعيلة، مثلما فعل السياب في القصيدة "جيكور أمي". وهكذا حطمت الحداثة بنية الأوزان والأبنية كضرورة للخروج عن نظام القافية الموحدة[4]. إمّا ما ارتبط بالقافية، وترى (نازك ملائكة) أن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة، أم متنوعة، قد أعطت هذا الشعر الجديد شعرية يمكن للجمهور تذوّقها، والاستجابة إليه[5].

1- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 95.

2- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 108.

3- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 111.

4- ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص: 90، 91

5- نازك ملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 191

الفصل الثاني

مظاهر التجديد في شعر محمود درويش

قصيدة عاشق من فلسطين أنموذج

تمهيد:

من خلال دراستنا لمظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث، حاولنا مقابلة دراستنا النظرية التاريخية الوصفية بدراسة أنموذج من شعر هذه المرحلة، اخترناه لشاعر المقاومة الفلسطينية (**محمود درويش**)، وهي قصيدته: "**عاشق من فلسطين**"، المنتزعة من ديوان حمل عنوان هذه القصيدة، لعلّها تسهم في تأصيل مظاهر التجديد في النص الشعري المعاصر.

لقد كثرت الدراسات التي تواكب مسيرة هذا الشاعر، بين توثيق، وتصنيف، وتفسير وتعليل، وتخريج وتأصيل، ولا نظن أن شعرية محمود درويش تتوقف عند هذه العتبات، بل إنّ النص الدرويشي متخم بالمقاصد الذاتية والإنسانية، والقيم الفنية والجمالية، تتجلى من خلال موضوعاته، وأساليبه، ولغته، وصوره، وإحالاته، وتناصاته، وعلاقاته مع نص الآخر، والإنسان الآخر، وانعكاس كلّ ذلك على شعره، يضاف إليها وظيفة النقد التي تضيء تجربة هذا الشاعر، وتسهم مساهمة كبرى في تطورها.

لذلك سنحاول رصد مسار التجربة الشعرية عند محمود درويش من خلال قصيدته المختارة "عاشق من فلسطين"، بالوقوف على نسقها الشعري، وبنيتها اللغوية، وتشكيل الموسيقي، ومعرفة أهم ما تتميز به القصيدة من خصائص تعانق فيها المضمون بالشكل.

ولكي لا نطيل التمهيد، أو نثقل على الفصل بترجمة الشاعر، وعرض نص قصيدته المختارة، خصصنا ملحقا في آخر البحث يمكننا الرجوع إليه عند الضرورة.

قصيدة: (عاشق من فلسطين)

نشرت قصيدة "عاشق من فلسطين" عام 1966، وتنتمي إلى مرحلة متقدمة من شعره محمود درويش، حيث لم تبلغ فيها الرؤية والأداء الشعري درجة العمق المعقد الذي وصله الشاعر.

وتقع القصيدة في حوالي ثلاثة صفحات، وهو حجم صغير مقارنة بقصيدة أخرى مثل "مأساة ملهاة الفضة"، التي تقع في ثمانية وعشرون صفحة.

ظلّ محمود درويش الفنان الشاعر ثائرا على الواقع التاريخي، خارجا عن المألوف الشعري، يعيد تشكيله من جديد، ويدخل عليه من التحديث المستمر المتطوّر استجابة للواقع الفني الذي يحياه.

من خلال تتبّع الخط الدلالي لشعر محمود درويش، لاحظ النقاد تطوّر رؤية الشاعر للعالم والإنسان، وتطوّر معجمه الشعري، وصوره الفنية، حيث كشفت دواوينه حرص الشاعر على تطوير تجربته الإنسانية عبر تجربه الفنية، وذلك على مستوى السطح، حين نجد بعض مفرداته الشعرية قد أخذت في الخفوت والانزواء تدريجيا مثل: الدار، الطفولة، السلاسل، السجن، القيود.. الخ، لتفسح المجال لألفاظ جديدة في دواوينه الأخيرة مثلا: الرمل، النخيل، الخريف، الموت، الوداع.. الخ، وهذا أمر يحمل دلالة عميقة على تزعزع الثوابت عند الشاعر، واضطرابها

نتيجة التحولات التاريخية الكثيرة المتسارعة، عكسها بناء القصيدة، الذي أخذ يميل إلى درجة كبيرة من التكثيف الدلالي والانحراف اللغوي، لذلك نجد شعر محمود درويش يتسم بالغموض، ويميل إلى الترميز والإيحاء أكثر من التصريح والمباشرة[1].

فإذا أخذنا مثالا لدال "الأرض"، في المعاجم اللغوية، فإنّنا نجدها تتحدّد في الحيز المادي الذي نعرفه "الفضاء المادي الذي يسعى فيه الناس"، غير أن محمود درويش قد يوسع من إطاره الدلالي، ليحمّله مدلولات أخرى جديدة، مثل: الأرض- الوطن/ الأرض- الأم/ الأرض – الحبيبة / الأرض – العالم / الأرض – الحلم.. وهذه الدلالات، على تنوعها، يجمعها مشترك دلالي واحد، وهو العطاء المتواصل[2].

على مستوى التركيب:

إنّ كلمة "أعبدها" تمثّل قيمة ارتكازية في إيراد المعنى الذي يريده الشاعر، بحيث يعسر استبدال اللفظة المختارة بلفظة أخرى؛ ذلك أنّ غزيرة الشاعر قد اهتدت إلى توظيف لفظة "أعبدها" دون غيرها مما يرادفها دلاليا، مثل: "أعشقها"، المنسجمة مع السياق الدلالي، وخاصة أنّها وقعت في مطلع القصيدة موقع العنوان.

كما نعتقد أن إيقاع لفظة "أعبدها" قد أحدث تأثيرا قويا في نفس المتلقي، تبعا للوازع الإيقاعي الذي تتضمنه.

كما يتّضح أن في السطرين: الثالث والرابع درجة من العمق العاطفي تجاه المحبوبة حين قال الشاعر[3]:

وأحميها من الريح، وأغمدها

وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

إنّ الصورة التنغيمية للقصيدة تجعل من تكرار لفظة "أغمدها"، في السطر الشعري، قد تمنح العبارة تماسكا تركيبيا حين تحضر فيها "أغمدها" الثانية توكيدا للأولى، قبل أن تتخطى سمع المتلقي، – مثلما ينعتها (ميكائيل ريفاتر)، في كتابه "التحليل الأسلوبي البنيوي" بـ "الارتجاع"، حيث التكرار يشدّ المتلقي إلى موقع الكلمة المكرورة، بما يشبه "الإلحاح" على المعنى، في نظام التماثل الصوتي، كقول درويش:

وأغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

يسعى محمود درويش، بفضل حسه الإبداعي المتميز إلى القبض على المعاني الحسية ذات النسق التركيبي الموافق لموقف الشاعر.

---

[1]- ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة (فلسطين)، ط.1، 2000، صص: 62، 63.

[2]- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 66.

[3]- محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى)، رياض الرئيس للكتب والنشر بيروت، 2005، 1: 87.

وبتوظيف الشاعر للفظتي "الاشعال"، و"الجرح"، تتحقّق مخالفةٌ تعبيريةٌ، إذ في عبارة "يشعل جرحها" عملية كسر عنصر لساني بعنصر لساني آخر، وهو "ضوء المصابيح"، حقّق فعل "التضاد"، الحاصل بين "الإشعال" المرتبط بالجرح، والملازم لدلالته الآلية، متجاوزا إياها إلى توظيف "ضوء المصابيح" حسب السياق الدلالي المعقول.

على مستوى المعجم:

بنية اللغة:

اللغة هي أداة الشاعر، كما الريشة بالنسبة للرسام، ولا وجود للشعر دون اللغة، التي هي الوسيلة في تأدية المعنى، وخلق الفكرة، وهي الأداة التي من خلالها يترجم الشاعر انفعالاته وتجاربه.

وقد امتلك محمود درويش قدرة هائلة على إبداع أنماط متطورة من دلالات الألفاظ، عن طريق الانحراف بها عن معانيها المباشرة، إذ يصعب التعرّف على معاني الألفاظ عنده من دون الاعتماد على السياق الذي تجيء فيه اللفظة، ضمن البناء الكلي للقصيدة. ولقد كان محمود درويش قادرا على ابتداع لغة جديدة، بأساليب عصرية، يتجاوز فيها نفسه.

إنّ المتمعن لشعر محمود درويش يرى نوعين واضحين: أولهما: أنّه كان يميل إلى تغليب جانب التعبير عن التجريد في كتابته. كما نجد أن لغة محمود درويش الشعرية تستحوذ على قوة هائلة من السبك ونسج العناصر اللغوية، وقوة البناء، بالإضافة إلى التوليد الدلالي. ولا شكّ أن التكثيف الأسلوبي قد عمل على تكثيف أبعاد جمالية جوهرية في قصيدة "عاشق من فلسطين"، تتمظهر ابتداء من مطلعها، حيث استهلّها الشاعر بمطلع مؤثر استولى على روح المتلقي، بحيث لا يكتمل هذا الوقع إلا بالسطر الشعري الموالي، الذي استفاد فيه محمود درويش من الدائرة العروضية، كقوله[1].

عيونك شوكة في القلب

توجعني.. وأعبدها

وأحميها من الريح

حيث يتميز مطلع القصيدة بمسحته الغزلية اللافتة، تحفز المتلقي إلى استشعار عمق الدلالة التي تحملها عبارة "شوكة في القلب"، نظرا لتصادم دلالتي القلب والشوكة، بجعل القارئ يتطلع إلى ما سوف تحدثه هذه العيون.

والمتدبّر في هذه الأسطر، يلاحظ أن لفظة "أعبدها" قد سجلت قدرا كبيرا من الانفعال والتوتر العاطفيين، بسبب انزياحها على مستوى التركيب، والإيقاع.

[1]- محمود درويش: الديوان، 1: 87.

على مستوى الدلالة:

البعد الدلالي بعد نحوي، والدلالات وليدة السياق في الشعر العربي. ففي قصيدة "عاشق من فلسطين"، نجد السطر الثاني كفيل بأن يولد فينا إحساس بالغرابة والتعجب، أحدثته بنية التضاد، وأوضحت عن تضارب فني في قيمتها التعبيرية، أفضى إلى توظيفه لأسلوب الجمع بين متناقضين، كقوله[1]:

أنت، أنت الصوت في شفتي

وأنت الماء، أنت النار

ومن ثمة، المزج بين شعورين: شعور بالغبطة والانبساط، وشعور بالانقباض والتأزم. فالمزج بين الماء والنار يعد مزجا بين الحياة والموت، يستثير الموقف الشعري وعي المتلقي لما تتضمنه دلالة الماء، التي تبعث على الحياة من الحياة، وفي دلالة النار التي تبعث على الهلاك والدمار، وموت الحياة، فتتمحور الدلالات حول صراع الأضداد، الذي يحيل – بدوره – على تشويش ذهني أوجده الغبن الدرويشي النابع من انشغاله العميق بالوطن والقضية الفلسطينية، مثل قوله[2]:

رأيتكِ عند باب الكهف.. عند النار

رأيتك في المواقد.. في الشوارع

رأيتك في أغاني اليُتم والبؤسِ!

رأيتك ملء ملح البحر والرملِ

يلاحظ، من خلال الأسطر المتضافرة، تركيب حدوث إجراء أسلوبي يظهر في السطر الشعري الأخير "رأيتك في دم الشمس" لأن المتوقع هو رؤية محبوبته في الأكواخ والأنهار، وغيرها من المصائر الطبيعية الجارية على لسان الشاعر، الماثلة في الأسطر الشعرية الأولى، وهي دلالات حسية ملموسة، وخصوصا أن الشاعر كان قد صرح بأنّه رأى الحبيبة في باب الكهف والشوارع، والزرائب، وهي عناصر تعبيرية غير صادمة، تسلسلت دلاليا، وتتابعت إلى أن أقحم الشاعر عنصرا تعبيريا صادما، ومفاجئا في قوله[3]:

رأيتك في دم الشمس.

نرى أنّ مشاعر الشاعر امتزجت بين التشاؤم والتفاؤل، حيث إنّ التراكيب اللغوية حملت علاقات سلبية، ولما كان اللون الأحمر قد اتّخذ دلالة سالبة توحي بالعجز والمرض، فالشمس – هنا – من الحرية، ولكن هذه الحرية حمراء بلون الدم، للتأكيد على أن الحرية مقرونة بالتضحيات والاستشهاد في سبيل الوطن.

[1]- محمود درويش: الديوان، 1: 90

[2]- محمود درويش: الديوان، 1: 90.

[3]- محمود درويش: الديوان، 1: 90.

الغموض في شعر محمود درويش:

يعتبر الغموض من أهم ملامح القصيدة المعاصرة، هذه القصيدة التي انفصلت عن التجربة التقليدية وراحت تبحث عن شكل تعبر به عن الإنسان المعاصر.

والغموض ليس بالظاهرة الجديدة بل وجد أيضا من العصر القديم، ويرى محمد بنيس أن ظاهرة الغموض مشروعة في الشعر الحديث كونها ناتجة عن انفجار النص وخروجه عن القوانين المقيدة للغة اليومية ومنه فلغة الشعر الفنية يجب أن تختلف عن لغة التواصل العادية القائمة على المنطق والوضوح.[1]

– يعود سبب الغموض في شعر محمود درويش الى ثقافته الواسعة واطلاعه على كتابات أدباء من غير العرب، فهو قارئ جيد لآداب أمم أخرى ابتداء من أساطيرها، وهذا ما يبدو واضحا من خلال كتاباته النثرية، وما من شك أن هذه الثقافة ستجد طريقها الى شعره، وأيضا يعود سبب الغموض في شعر محمود درويش الى عدم لجوئه الى قول المعنى بأسلوب مباشر والتعبير عنه بالقول غير المباشر وذلك باللجوء الى لغة الظلال أو الصورة الشعرية، فهو يكثر من استخدام لغة الظلال البعيدة عن المعنى القاموسي تاركا للقارئ استنتاج معناها من خلال السياق مثلا كلمة "قمر " وردت أكثر من 150 مرة بمعان مختلفة.

– وفي تناول الغموض في هذا الديوان نلمس اللفة الاشعارية الانزياحية بوضوح فيه اذ يتجاوز النص الأبعاد المعجمية للدلال لتحقيق دلالة أبعد عما هو مألوف بين الناس، لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز، ومع ذلك فان الشاعر لا يثبت على الدلالة المعجمية تماما أو يلغيها أو ينفي أي أثر لها لأنها تظل هي الهادي الوحيد الذي نستعين به للوصول الى مدلول جديد، ومن يقرأ شعر محمود درويش يجد فيه كثير من الرموز التي يصعب عليه أن يحيلها الى مرجعية دلالية موثوقة أو مقاربة مما يجعل الاطمئنان الى مقاصد قد يحملها النص أمرا يكتنفه الغموض وهذا النوع من الغموض يرتبط بالغموض اللفظي الدلالي الذي أشار اليه أمبسون وتشير إلى انصراف اللفظ الى معنى مرتبط بتجربة معينة أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ليس منفصلا عن أطر الدلالة اللغوية للألفاظ

فمثلا في قول الشاعر في قصيدته : ان غيتاره أصبح صدئا فهناك من يرى أنه يسبب رحيله عن وطنه أو صمته وتوقفه عن نظم القصائد.

الدلالة اللغوية

إن البوابة الأولى للولوج إلى فضاء القصيدة هي بوابة اللغة. فعن طريقها يمكن التعرّف إلى الدلالات والأبعاد التي ترمي إليها القصيدة. وفهم قصيدة، أو فهم أي قطعة أدبية أخرى، يتوقف على فهمنا لكل مفرداتها، دون إغفال أي منها، فالخطاب يشكل في علاقاته الداخلية، وتشابك خيوطه جسدا ذا حركة خاصة به[2].

[1]– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط.1، 1984، ص: 23.

[2]– حيدر بيضون: محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 83.

ولقارئ شعر محمود درويش أن يلاحظ انسيابية المفردة، وتألّقها، بحيث تجيئ فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة؛ لتخلّف مناخا خاصا بها. يقول محمود درويش[1]:

عيونك شوكة في القلب

توجعني.. وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والاوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها المصابيح.

نجد – هنا – تداخل بين رمز الحب والوطن في كثير من صور الشعر، في حركة تطوره، وامتلاك الشعراء للحساسية الفنية، التي تدفع الى امتزاج الدلالات بعضها ببعض.

ولعل هذه الظاهرة تتوحد لدى محمود درويش، بتوحد الطرفان: الحب، والوطن في واحد، فيصبح الحديث عن المحبوبة هو الحديث عن وطنه "فلسطين"، في ديوانه المحمّل بالدلالات، ويكون حواره معها مجسدا بحب عاشق لمعشوقته.

تخلق لغة الحب لغة الوطن، حيث تنبع الثانية من الأولى، وتكتسي بنعومتها الأدائية، وقاموسها اللغوي دلالة التشبّث بالأرض، حفاظا على وجد إنساني يظلّ مرتبطا، مهما تعدّدت صورة النظر اليها، بوجود قومي، وهو المعنى الذي يشير إليه "التشبث بالأرض"، حيث الأرض المصدر الأول للحب عند درويش.

الدلالة الإيحائية:

أول ما نجد في العنوان كلمة "عاشق"، التي تحتاج إلى معشوق، والتي عادت على بلد الشاعر: (الأرض، والوطن، والحبيبة، والبيت..).

فالعشق – هنا – يعطي انطباعا آخر، إذ في السطر الأول، شبه الشاعر عيون محبوبته (الوطن) بشوكة في قلبه، سبّبت له الألم، لا سيما عندما يتذكّر أحداث النكبة على وطنه، فيريد أن يحمي هذا الوطن من الريح، والريح رمز الضياع والنفي، وفي الكلمة بعدها، يريد أن يغمد هذا الوطن بالمقاومة، الذي شبهه بالسيف، باعتبارها الغمد الذي يحمي الوطن من المحتلين. وفي الكلمة الأخيرة، ستذكر نفسه والوطن قبل النكبة، إذ كان ومحبوبته الوطن خلف الباب، والباب – هنا – منزله القديم، بدلالته الثابتة، ويتمثل – بالنسبة إليه – الفاصل بين الداخل والخارج بالنسبة لمنزله فلسطين . ففي قول الشاعر[2]:

كلامُكِ... كان أغنيةْ

وكنت أُحاول الإنشاد

[1]– محمود درويش: الديوان، 1: 87.

[2]– محمود درويش: الديوان، 1: 87، 88.

ولكنَّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة

كلامك، كالسنونو، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفيَّه

ولكنّي نسيتُ... نسيتُ... يا مجهولةَ الصوتِ:

رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!

صورت هذه الجملة الشعرية أن الشاعر قد نظم قصائد كثيرة تغنى فيها بالوطن، فكلامه عن الوطن كان أغنية يحاول العاشق إنشادها. والأغنية دال على الحرية والانطلاق والفرح، ولكن كلّ هذا ضاع ولم تسلم من الشقاء، وقد شبهها بطائر السنونو، وهو نوع من الطيور الصغيرة، التي تطير بسرعة كبيرة، وتهاجر إلى الأماكن البعيدة. ولهذه الصورة ملمح الطيران السريع، وبالتالي فقدان الأرض المفاجئ والسريع

ونجد أيضا في جملته الشعرية[1]:

معلقة على حبل الغسيل

رأيتك في المواقد.. في الشوارع

في الزرائب.. في دم الشمس

من رموش العين سوف أخيط منديلا

فالشمس – هنا – رمز الحرية، وهذه الحرية حمراء بلون الدم للتأكيد على أن الحرية مقرونة بالتضحيات والاستشهاد في سبيل الوطن، لكن الشاعر يحمّلها دلالة أخرى، إذ تغدو رمزا للرحيل والعودة.

الدلالة الرمزية:

إذا كانت اللغة الشعرية هي لغة مجاز، فإنها – أيضا – لغة رمز، وإشارة، ذلك أنّ مساحة الرمز في الشعر واسعة بآفاقها الرحبة، وطاقتها الإيحائية، وكثافتها الدلالية، والرمز بشقيه: الطبيعي والتراثي، من أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصورة عند درويش، وأحد مكوناتها الأساسية، التي سوف نحاول أن نقف عنده؛ لنرى كيف يشتغل الرمز إلى جانب بقية المكونات[2].

[1]– محمود درويش: الديوان، 1: 90.

[2]– رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى محمود درورويش، مؤسسة محمود درويش للإبداع. ينظر الرابط:

– http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=666&cat=19

لقد استوعب درويش هذا الفهم للرمز الطبيعي، وقد لا نبالغ إذا ما قلنا: إنّه تخطاه حين راح ينحت لنفسه رموزا تبدو، حين نقرأها في سياقاتها، كأنّها خرجت لتوّها من قاموس جديد، هو صانعه. وهذه الرموز عديدة، لا حصر لها، حتى إنّها لتبدو كأن مفردات اللغة كلّها قد آلت إلى رموز بين يديه.

ومن الرموز الأثيرة لديه نجد: الأرض، التراب، الزيتون، البرتقالة، البداية، النهاية، الشعر، الأغنية، الزمن، الحرية، الليل، القمر، البحر.. وقد تكرّرت في نصوصه الشعرية حتى غدت أساسا لصورة مهيمنة، شكلت صورا رمزية، سماها (تورمان فريدمان)، من قبل، "عناقيد الصور"، وقد أكسبها تكرارها، داخل مجموعة من النصوص، مفاهيم خاصة، تتجدّد باستمرار[1].

ولما كان عدد الرموز المستخلصة من شعر درويش كبيرا، فقد اقتصرنا على الرموز المهيمنة على قاموس الشاعر، منها داخل المتن الشعري، وخاصة الرموز ذات الدلالة المتحدّدة مثل البحر، القمر، الفراشة

رمز البحر:

يثير البحر في الغالب صورة رمزية توحي بالقوة والغموض؛ فهو من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الابداعية المعاصرة، واتخذت أبعادا جمالية وإنسانية كثيفة.

ولقد تميز استعمال درويش لرمز "البحر"، وتعدّدت استخداماته بتعدد السياقات؛ إذ نجده يحتل مساحات مهمّة في متنه الشعري[2]. يقول درويش[3]:

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

وكنت جميلة كالأرض...كالأطفال...كالفل

نلحظ أن الشاعر لم يتجاوز، في هذه الصورة الاستعارية، بعده الحسي، ففي هذه الصورة، لم يخرج البحر عن مدلوله المباشر، ولم يمنح ورودُه في اطار هذه العلاقة التشبيهية أيّ دلالة إيحائية على عكس ما نجده في هذه الصورة، حيث يقول في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط"[4]:

أنا قشرت موج البحر زنبقة لغزة

وكثيرا ما نجد البحر يرتبط بالسفر والرحلة، فهو – دائما – يمثل فاصلا بين مكان وآخر، فالباب الحامي يتعرض لمحاولات التهوين من قبيل تعرية الموقف الفلسطيني[5].

[1]– رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص150

[2]– رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص: 150

[3]– محمود درويش: الديوان، 1: 90.

[4]– محمود درويش: الديوان، 2: 130.

[5]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 113

رمزية القمر:

عوّدنا الشعراء العرب أن يتخذوا من "القمر" أداة تؤدي عدة أغراض في شعر الغزل، فقد كان القمر "المشبه به" المثالي في وصف محاسن المحبوبة، ولكن القمر في شعر محمود درويش كان مختلفا في أغراضه واستعمالاته؛ إذ انتقل من مجرد رمز طبيعي إلى رمز يوحي بدلالات مفتوحة، متشظية[1]. يقول درويش[2]:

وفق سطوح نكبتنا، سنعرفها

الأقمار مشوهة... وأحجار

ويتقاطع "القمر" مع رمزين آخرين هما "الجيتار"، و"الحجر"، ولعل الرمز الأول يدلّ، في هذا السياق، على الحقيقة، بينما يدل الرمز الثاني على الصمود والثبات، وهما رمزان، كثيرا ما يتكرران في شعر محمود درويش.

في هذا المقطع جاء في صيغة تشبيه بليغ، مقترن بأداة تمن للايحاء برغبة الشاعر في الاتحاد بالأرض، والتوحّد مع عناصرها؛ لكي لا تتحوّل حقيقته إلى سراب بسبب محاولات المحتل لاقتلاعه من الجذور، كما يستمد القمر دلالاته من هذين الرمزين؛ ليصبح شكلا من أشكال الحقيقة المخيفة.

إن مرونة الوعي عند بعض الشعراء المعاصرين، خاصة محمود درويش، قد يدفع إلى إعادة النظر في مستويات حضور الرمز، وفعاليته الوظيفية، بوصفه مرتكز العلاقة وبؤرتها، وتحوّل على أيديهم، من مساحة حضور تقليدية، وهدف استراتيجي، إلى آلية تصوير، وتنشيط داخل منظومة آليات التشكيل الشعري، وبأداء وظيفي مزدوج: الأول: محيطي؛ يشتغل على غلق الفضاء، والثاني: بؤري؛ يشتغل على بعث الدلالة من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعرية القصيدة[3].

كما نجد أن الرمز له دلالة متعددة في شعر محمود درويش، وهذا التناظر الرمزي إنّما يعبر عن اشتغال شعري طريف؛ إذ الرمز المركزي "الرمل"، بنشاطه المتصاعد، يعلو ويحاكي نفسه، ويتضح هذا التناظر، بوصفه إسهاما فاعلا في تصعيد مستوى التوتر الدلالي، ولا يكفي حدّ الرمز بالتناظر الشكلي، بل يخرق المجال الحيوي الشعري، ويمثل السطح، والأعماق، في تحوّل متدرج من التجلي إلى الخفاء.

الدلالة السيميائية

سيميائية اللون عند محمود درويش:

يمثل اللون الاخضر، بلفظه الصريح، في شعر محمود درويش، صورة للخصب والنماء وحياة الأرض وابتهاجها، إضافة إلى مشتقاته الأخرى، كالربيع، والعشب، والشجر، والزهر، والبرتقال، وغيرها من المشتقات الدالة على حياة الأرض، وعطائها، وخيرها.

---

[1]- ينظر: رشيدة أغبال: الرمز في شعر محمود درويش، ص: 156

[2]- محمود درويش: الديوان، 1: 78

[3]- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص: 43

جاء هذا اللون مع محمود درويش مشحونا بالدلالات الكثيفة؛ لاقترانه، في مقطع، بمظاهر الحياة التي تبعث إلى التفاؤل. يقول درويش[1]:

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق

تبقى دائما خضراء

وأكتب في مفكرتي

إنّنا نجد، في هذا المقطع، أنّ اللون الأخضر اتخذ دلالته الايحائية باقترانه بالأشواق، لذلك جاء اللون الأخضر دالا على الحياة والاستبشار.

كما نرى في موضع آخر دلالة للون الأخضر، في قول[2]:

لماذا تسحب البيّارة الخضراء

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

إذ على الرغم من السياق، بما فيه من استفهام انكاري يوحي بضرورة انسحاب الخضرة من البيّارة، بسبب اغترابها عن أهلها، فإنّ الشاعر يصرّ على أن يبقي لها اخضرارها، مانحا إياه صفة الديمومة. فاللون الأخضر يدل على الحياة والنضارة، في مقابل الجدب واليبس، وكثيرا ما تنتقل هذه الدلالة، من سياقها العادي إلى سياق آخر فني، يتصل بالحبيبة.

ومن خلال ما سبق، نستنتج أن الرموز والايحاءات الموجودة داخل شعر محمود درويش لا تنكشف مدلولاتها بسهولة، أو من القراءة الأولى، وإنما من خلال استحضارك لمعجم الشاعر الفني، ومتابعة سياقات القصيدة، وصورها المتشابكة المترابطة من أول سطر إلى آخرها، وقد انفرد عن غيره من الشعراء برموزه الخاصة المبدعة التي جعلته متميزا بين الشعراء العرب المعاصرين.

على مستوى الإيقاع:

شعرية الايقاع:

إن الايقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والقافية بل يتجلى أيضا في الجانب الدلالي الذي يوحي بإيحائية القصيدة وفعاليتها، ومن جهة أخرى يقوم الايقاع على الانسجام والتوافق الحركي والنغمي، والذي من شأنه أن يولد حركة منتظمة يوفرها الايقاع للغة التي يتخللها.

فالإيقاع بهذه المفاهيم يعتبر وسيلة تعبيرية يتخذها الشاعر بغية ايصال تجربته وحالته وذلك من خلال الأصوات والحركات لذا لجأ محمود درويش لمثل هذا التعبير الذي لم ينحصر في الجانب الصوتي فقط بل تعداه الى الجانب

[1]- محمود درويش: الديوان، 1: 79

[2]- محمود درويش: الديوان، 1: 79.

الدلالي الذي خلق جوا موسيقيا مشحونا بدلالات تعكس معظمها حالته النفسية، لأن الغرض وراء هذا الاستخدام نقل التجربة الانسانية الى مصاف التلقي وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن العناصر التي حققت شعرية الايقاع في القصيدة تتمثل في:

- الوزن الذي يعد مادة هذا الإيقاع.
- القافية بأنماطها المولدة لشحنات إيحائية.
- الوقفة بأنواعها.
- التكرار.[1]

التشكيلات الإيقاعية:

يعتمد الشاعر الحديث في تأسيس بنية إيقاعه على وحدة التفعيلة المستمدة أساسا من بحور الخليل ابن أحمد، وهي تتكرر بصورة متعددة حسب ما يقتضيه السياق الشعري والتدفق الشعوري في القصيدة، وقد اتخذت القصيدة الشعرية الحديثة أنماط ثلاثة من التشكيل الإيقاعي، أطلقت عليه الناقدة نازك الملائكة على إثنين منها البحور الصافية والبحور الممزوجة[2]، في حين أطلق الدكتور رجاء عيد على النمط الثالث مجمع البحور وسنتتبع هذه الأنماط الثلاثة في بنية النص الدرويشي.[3]

الموسيقى الخارجية:

أ- البحور الصافية:

وهي التي تتأسس بنيتها الإيقاعية على تفعيلة واحدة بأصولها وفروعها تتكرر في النص الشعري دون أن تخالطها واحدة أخرى.

ب- البحور الممزوجة:

لا تشكل نسبة كبيرة عند محمود درويش اذ لا يتعدى استعمالها عشرين قصيدة أي نسبة 8 بالمئة من مجموع قصائده وتتوزع على بحر البسيط، بحر السريع، بحر الخفيف[4]

مرحلة السطر الشعري:

استمر محمود درويش بمحاولاته الجزئية في كسر النظام الايقاعي المقدس لوحدة البيت بشطريه المتساوين واخذ يخرج تؤدة من بوثقة القوالب المحفوظة ليخلص قصيدته من القيوظ التي ارتكبها في المرحلة الاولى.

ان الشاعر بمسايرته لحركة الشعر الجديدة في مرحلتها الاولى يجد مندوحة للخروج على القاعدة العروضية المعيارية ويتيح للشاعر حرية اكبر في التأليف الايقاعي لانه لم يعد يلتزم بعد و معين من التفاصيل ان الانفعال الشعوري

---

[1]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأربد (الأردن)، ط.1، 2010.ص: 160.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص: 85.

[3]- رجاء عيد: الشعر والنغم، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص: 66

[4]- محمد صلاح زكي : الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 366.

هو الذي يحدد ذالك فقط .يطول السطر او يقصر وفقا الى الدفعة الشعورية[1]، ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة عاشق من فلسطين :[2]

عيونك شوكة في القلب

توجعني ....واعبدها

واحميها من الريح

واغمدها وراء الليل والاوجاع ....اغمدها

فيشتعل جرحها ضوء المصابيح ويجعل حاضري غدها

اعز عليا من روحي

وانسا بعد حين في لقاء العين بالعين

بأنمرة كلنا وراء الباب اثنين

ينتسب المقطع العروضي الى البحر الوفر الذي تمثله الوحدة الايقاعية مفاعلتن مكرر في انتظام دون التزم في التوزيع العددي المتكافئ للوحدات الايقاعية فتوزيع الوحدات متراوح بين وحدتين واربع وحدات لذالك تخرج القصيدة عن نظام التقليدي الذي يتطلب المساواة في عدد التفعيلات بين الاشطر فلم يعد شكل القصيدة يخضع لنظام التصوري المسبق وانما تميله الحركة الانفعالية الشعرية.

– ومما يلاحظ أن الشاعر على الرغم من خروجه على الاطار الوزني التقليدي مازال محتفظا ببعض القيم الجمالية الكلاسيكية، التي تتمثل في القافية المتكررة في عدد من الأسطر بشكل متناوب، فالسطر الشعري هنا تام من ناحية العروضية والوقفة الايقاعية متوفرة في كل سطر ماعدا السطر الأول لكن الوقفة الدلالية معدومة، حيث تستمر الدلالة في التدفق خارج حدود السطر الواحد، وكل سطر يتعلق بالذي يليه، ان جملة "توجعني" في السطر الثاني تقع نعتا "الشوكة" في السطر الأول مما يوفر ربطا نظاميا بين السطرين وترتبط الأسطر الأخرى مع بعضها البعض بالواو والفاء أما السطر السابع فيرتبط بالسادس بالمفعول به"أعز".

مرحلة الجملة الشعرية:

في المرحلة السابقة كان السطر الشعري يشكل بنية مستقلة ايقاعيا وان كان يرتبط دلاليا أو نظاميا بالأسطر الأخرى، ولكن الشاعر وجد نفسه مضطرا للخروج على نظام السطر كما فعل بالنسبة للبيت التقليدي، لأن الوقفة الشعورية التي يصدر عنها التعبير قد تمتد أحيانا فلا يستوعبها السطر الواحد مما يضطر الى بترها ايفاء للبنية الايقاعية، لذلك لابد من تحطيم المعقل الأخير الذي يقف في وجه التدفق الشعوري، واعطاء الحرية الكاملة للموجة الانفعالية لتمتد بالصياغة التعبيرية حيث تنتهي، فتؤلف بذلك جملة شعرية متلاحمة الأجزاء دلاليا وايقاعيا

[1]– محمد صلاح زكي: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 336

[2]– محمود درويش: الديوان، 1: 77.

ولا يعني هذا أن القصيدة تخلوا من أنماط التعبير الأخرى ذات الوقفة الثلاثية يتبين لنا أنها ارتبطت بمراحل بعد السبعينات بحيث احتك الشاعر بالشعراء المعاصرين بعد خروجه من فلسطين.

– وبذلك فان محمود درويش يبلغ درجة قصوى من تحطيم الوقفات العروضية التي يسترد القارئ نفسه، وعلى الرغم من اسقاط الوقفة العروضية في نهاية السطر الشعري، يستدعي اقامة وقفات صوتية أخرى[1].

– كما نرى أنه في شعر محمود درويش استخدم التفعيلة العروضية ثم تنوعت موضوعاته في القصيدة الواحدة وظهر عنده السطر الشعري الذي يحوي عدد غير محدود من التفعيلات لا تنتهي بانتهاء المعنى.

الموسيقى الداخلية

التكرار في شعر محمود درويش:

التكرار عنصر فعال في تكوين قصيدة درويش فهو عندما يركز اهتمامه على اسم معين يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلها كما فعل في قصيدته عندما يجعل محمود درويش فلسطين النقطة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها ولقد امتلك محمد درويش الدواعي الموضوعية التي تدفعه الى توظيف نظام التكرار.

كما نلاحظ بعض الدارسين ان التكرار عند محمود درويش فضلا عن كونه اداة ايقاعية متميزة يحقق خاصية الانخراط في الحلمي والاستنباطي وتكثيف الصور في بؤرة دلالية واحدة يتوا خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ملحة عن ايحاء مقصود مفجرة لها في دائرة الايحائية واسعة مثلا في قول الشاعر درويش :

خذيني تحت عينيك

خذيني لوحة زيتية في كوخ حشرات

خذيني اية من سفر مأساتي

خذيني لعبة.... حجر من البيت[2]

لاحظ هنا تكرار فعل خذني وفيه دلالة واضحة على مدى احتياج درويش لوطنه السلبي ويقول في موضع اخر :

رأيتك في الموقد ...في الشوارع

رأيتك في الزرائب ..في دم الشمس

رأيتك في اغاني اليتم والبؤس

رأيتك ملى ملح البحر والرمل

في هذا مقطع يتكرر حرف الجر وما يبدوا من تكرار الشاعر لهذا الحرف اخبارنا بأماكن تجمعهم فقد ساهم التكرار في توسيع حيز المكان.[3]

[1]– محمد صلاح زكي: الخطاب الشعري عند محمود درويش، صص: 339– 343.

[2]– محمود درويش: الديوان، 1: 81

[3]– فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ط.1، 2004، ص: 111.

وكان لظاهرة التكرار في الاسطر دلالتها المعبرة

– و هكذا يضل لتكرار الحرف دور تعبيري إيحائي ، إضافة الى دوره في خلقه في بنية النص و تلاحمها كما يسهم التنوع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار ، و يشد إنتباه المتلقي إليه ، و كل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النص و يفتح أمامه أفاقا جديدة للتلقي و الاستقبال[1].

فالتكرار عنصر فعال في تكوين قصيدة درويش فقد امتلك دواعي الموضوعية التي تدفعه الى توظيف نظام التكرار بناء إلى الموافقات التالية :

إحساس الشاعر بتأزم الخارج الواقعي و بحثه عن صياغة المعادل اللغوي لذلك

توفير المرتكزات البنائية لحصول القيمة الإنشادية للقصيدة

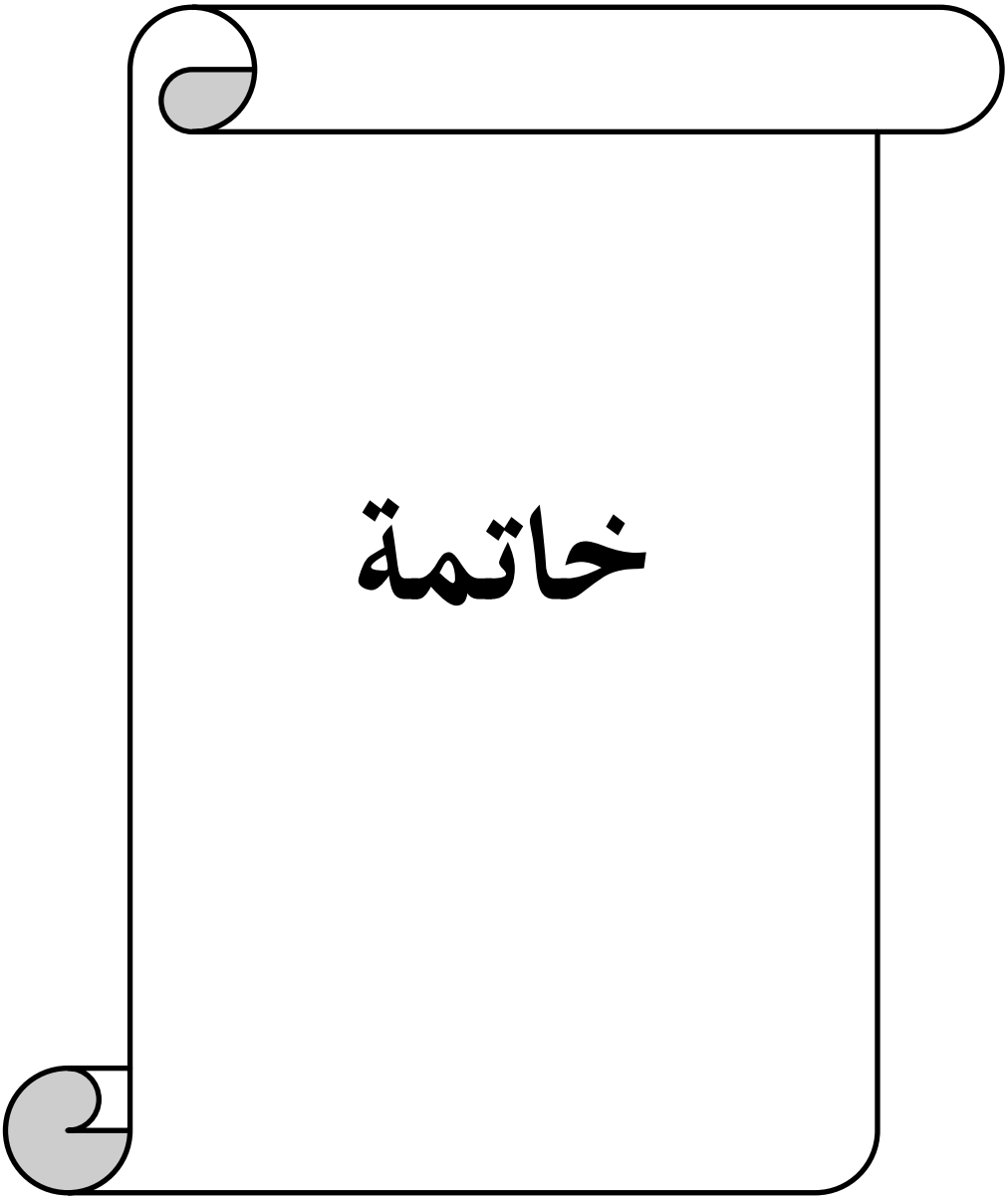
إيصال المحطات التعبيرية عن طريق إيجاد مرتكزات لازمة لتأسيس البدايات اللغوية في الجمل الشعرية ، و التي كانت القصيدة العمودية تقربها سمة تركيب عندما عابت التضمين [2]

على المستوى الإحالي

كما نلمس في شعره استغلال الأسطورة، فنرى أن الشعراء يختلفون في مقدار شغفهم بالأسطورة، فبعضهم يكثر منها، وبعض نجده قليل الالتفات اليها، مثل محمود درويش. فالشاعر المتميز حين يشعر أنّه في غير حاجة كبيرة للأسطورة، يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به.

[1]– فتحي محمود يوسف أبو مراد: شعر أمل نقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديثة، الأردن (2003)، ص:111.

[2]– العربي عميش: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم، الجزائر (2012)، ص: 286.


خاتمة

في ختام دراستنا البحثية وصلنا إلى أهم و أبرز مظاهر التجديد في الشعر المعاصر فالشعر العربي الحديث عرف ثورة عارمة على الشعر العربي القديم من ناحية الشكل والمضمون لاسيما بعد أن البلاد العربية وإنجلى الغزو عنها، وكان الشعر قبل ذلك ينظم فيا لدعوة إلى الجهاد ووحدة الأمة والعودة غلى السراط القويم، وقد جعل العلماء الشعر الحديث على مدارس وكل مدرسة أو جماعة احتوت مجموعة من المبادئ والأسس والمقاييس رأتها الأجدر والأجدى دون غيرها أن يعتقدها الشاعر والناقد ويتتبعها منها مدرسة الإحياء وجماعة الديوان والرابطة القلمية.

فإذا كان الشعراء قد عبروا عن قضايا عصرهم بالشكل التقليدي للقصيدة العربية الذي ينسجم مع تلك الظروف فلابد للشاعر الحديث إذ أراد التعبير عن قضايا عصره من أن يتعلق من أسار عمود الشعر وينطلق في رحالة شكل جديد يتيح له إمكانية التعبير لذلك إستبدل القصيدة الحرة بالقصيدة العمودية ومنه أدرك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على إستعاب مفاهيم الشعر الجديد ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت بالشعر الحر وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها وقد تجاوزت الحدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة فيا لشعر العربي وقد حطمت هذه المدرسة الشعرية الجديدة كل القيود المفروضة عليها كما يعرف بشعر التفعيلة الذي يوصف بكونه نظاما وزينا كسر نظام الشطرين المتناظرين والقافية والروي الموحدية لكنه حافظ على التفعيلة وجعلها أساسا له، يقوم الشعر الحر على ستة

بنود السطر الشعري والجملة الشعرية والتدوير والتنويع في القافية والروي وقد عرف الشعر ثورة في الشكل الموسيقي من حيث التجديد على عدة مستويات في القصيدة وكان أيضا دور كبير لكثير من الشعراء منهم البياتي والسياب ومحمود درويش الذي كنا بصدد دراسة شعره .

و ارتئينا ان شعره كان مختلف على شعر غيره ومن النتائج المستخلصة نذكر ما يلي:

– التحرر من هيكل القصيدة التقليدية العمودية وبنائها والإحتفاظ بوحدة التفعيلة.

– تكثيف الصورة الشعرية المعتمدة على المجاز والإنزياح.

– توظيف الرموز و اللغة الإيحائية المشبعة بالدلالات العميقة التي تبتعد على التوظيف التقريري.

– الخروج عن مألوف اللغة وذلك بالتغيير على مستوى السطر الشعري والجملة الشعرية.

– إستخدام الغموض الذي يعد ظاهرة في الشعر العربي الحديث.

– إن الرموز والإشارات الموجودة داخل شعر محمود درويش لا تتكشف مدلولاتها بسهولة ومن القراءة الأولى وإنما من خلال إستحضارك لمعجم الشاعر الفني ومتابعة سياقاتها وصورها المتشابكة المترابطة أول قصيدة إلى آخرها.

و قد إنفرد محمود درويش عن غيره من الشعراء برموزه الخاصة المبدعة التي جعلته متميزا إن محمود درويش كان منفتحا على الحداثة الشعرية المتميزة مجددا ومطورا قادر على إختراع لغة جديدة وأساليب عصرية وكتابة قصائد يتجاوز فيها نفسه ومع ذلك فإن هذا البحث لايعدو أن يكون محاولة في الكشف عن اهم مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث على أمل أن يتواصل هذا البحث في هذا المجال.

وأخيرا أرجو من الله أن يتقبل مني هذا العمل وأن يحقق به النفع والفائدة للباحثين إنه نعم المولى ونعم النصير.

الملاحق

ترجمة الشاعر محمود درويش*

يعتبر محمود درويش من أبرز الشعراء الفلسطينيين واشتهر بكونه أحد أدباء المقاومة، وحملت الكثير من قصائده القضية الفلسطينية فلُقِب بشاعر الجرح الفلسطيني.

وُلِدَ عام 1941 بقرية البروة ثم انتقل مع عائلته إلى لبنان بعد نكبة 1948وعاد إلى فلسطين بعدها بسنتين متخفيًا ليجد أن قريته قد دُمِرت فعاش في قرية الجديدة ثم انتقل في شبابه إلى موسكو للدراسة ثم ذهب ليعيش في القاهرة ومنها إلى بيروت ثم تونس وباريس قبل أن يعود ليعيش أواخر حياته في مدينة عمان الأردنية ورام الله الفلسطينية.

لمحمود درويش أكثر من 30 ديوان شعر ونثر و8 كتب وتميز شعره بالوطنية حتى لقبوه بشاعر فلسطين وفي الوقت نفسه بالرومانسية والحنين الدائمين والحب، سواء كان حب الوطن أم غيره.

ساهم محمود درويش في تطوير الشعر العربي الحديث واكتسابه للرمزية أكثر، وهنا سنحاول أن نركز أكثر على حياته نفسها أكثر من شعره لنعرف معًا ما ساهم في تشكيل هذه العقلية العبقرية.

بدايات محمود درويش

وُلِدَ محمود درويش في 13 مارس عام 1941 – قبل الاحتلال بسبعة أعوام – في قرية البروة الفلسطينية التي تقع على جبل الجليل قرب ساحل عكا لأسرة من كبيرة من خمسة أبناء وثلاث بنات.

أتم محمود درويش تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل قبل أن يفر مع أسرته ضمن عشرات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين الذي هربوا من البلاد – أو طُرِدوا منها جراء القذف بالقنابل – عام 1947 إلى جنوب لبنان، لكن عاد بعد ذلك بعامين مع أسرته إلى البلاد متسللًا عن طريق دليل فلسطيني يعرف الطرف السرية للجليل ليجد أن قريته قد دُمِرت تمامًا – وحاليًا يقوم مكانها اليوم قرية موشاف أو أحيهود الإسرائيلية – فانتقل مع أسرته إلى قرية دير الأسد كلاجئين؛ عانى اللاجئون لقرية دير الأسد في الحصول على بطاقات إقامة حيث إنهم كانوا "غير شرعيين" وكانوا بالنسبة للقانون الإسرائيلي حاضرون بأجسادهم غائبون بهوياتهم.

* الترجمة منتزعة من موقع محمود درويش. ينظر الرابط:

- https://www.arageek.com/bio/mahmoud-darwish-

انتقلت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة وامتلكت فيها بيتًا، لكن محمود عاش في حيفا لمدة عشر سنوات وأنهى فيها دراسته الثانوية.

بعد الثانوية انضم للحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافته محررًا ومترجمًا في صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد التابعتين للحزب نفسه، وترقى بعد ذلك لرئيس تحرير المجلة، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر.

اعتقلته قوات الاحتلال الصهيوني مراتٍ عديدة بتهمة القيام بنشاط معاد لدولة لإسرائيل لآرائه السياسية وتصريحاته المعادية فاعتقلوه خمس مرات أولها عام 1961 ثم 65 و66 و67 و69، كما فرضت عليه الإقامة الجبرية حتى عام 1970.

كانت تلك الفترة شديدة الصعوبة على الفلسطينيين عامةً وعلى محمود خاصةً، ويحكي عنها واصفًا إياها: " كنت ممنوعًا من مغادرة حيفا مدة عشر سنوات .كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية ثم استرجعنا هويتنا، هوية حمراء في البداية ثم زرقاء لاحقًا وكانت أشبه ببطاقة إقامة. كان ممنوعًا عليّ طوال السنوات العشر أن أغادر مدينة حيفا. ومن العام 1967 لغاية العام 1970 كنت ممنوعًا من مغادرة منزلي، وكان من حق الشرطة أن تأتي ليلًا لتتحقق من وجودي. وكنت أعتقل في كل سنة وأدخل السجن من دون محاكمة. ثم اضطررت إلى الخروج."

إنجازات محمود درويش

المحطة الأول: موسكو (1970): حاول محمود درويش السفر إلى باريس عام 1968 لكن رفضت السلطات الفرنسية دخوله الأراضي الفرنسية لأن هويته غير محددة لجنسيته فأعادته السلطات إلى الأراضي المحتلة.

خرج بعدها عام 1970 متوجهًا إلى موسكو – عاصمة الاتحاد السوفيتي وقتها –للدراسة وكانت هذه أول غربة له بعيدًا عن الوطن. كان طالبًا في معهد العلوم الاجتماعية يسكن في غرفة في مبنى جامعي؛ أقام في موسكو سنة واحدة وتعلم القليل من الروسية كي يستطيع الاندماج في البيئة هناك لكن اصطدم بمشكلات الروس يوميًا حتى فقد ثقته بالشيوعية وسقطت موسكو من نظره من مدينة "الفردوس" –كما صورها الإعلام – ليراها على حقيقتها مدينة عادية يعاني أهلها من الحرمان والفقر ويعيشون في خوف!

المحطة الثانية: القاهرة (1971-1972): لم يتحمل محمود درويش الحياة في موسكو فقرر الذهاب للقاهرة وهناك اتخذ قرارًا صعبًا بعدم العودة لفلسطين .أحب العيش في القاهرة رغم بعده عن الوطن فهي على الأقل مدينة عربية بأسماء شوارع عربية وأناسٍ يتحدثون بالعربية، كما وجد نفسه بين الأدب المصري الخالص.

وعن هذا يقول: "وجدت نفسي أسكن النصوص الأدبية التي كنت أقرأها وأعجب بها. فأنا أحد أبناء الثقافة المصرية تقريبًا والأدب المصري. التقيت بهؤلاء الكتّاب الذين كنت من قرائهم وكنت أعدّهم من آبائي الروحيين. التقيت محمد عبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ وسواهما، والتقيت كبار الكتاب مثل نجيب محفوظ ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم. ولم ألتق بأم كلثوم وطه حسين، وكنت أحب اللقاء بهما."

عينه محمد حسنين هيكل في نادي كُتّاب الأهرام مع نجيب محفوظ ويوسف إدريس وعائشة عبد الرحمن في مكتب واحد، وبجانب توفيق الحكيم في مكتبٍ منفرد .فنشأت بينه وبينهم صداقة قوية. كانت القاهرة من أهم محطات حياته في تجربته الشعرية حيث صادق الشعراء الذين كان يحبهم وتربى على شعرهم أمثال صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل والأبنودي.

المرحلة الثالثة: بيروت: (1973-1982): انتقل بعد ذلك لبيروت لتصبح ورشة أفكاره ومختبر تياراته الأدبية والفكرية والسياسية، ولسوء الحظ اندلعت الحرب الأهلية في لبنان بعد فترة من انتقاله فصار الدم والقصف والموت والكراهية والقتال في لبنان ومات بعض أصدقاؤه هناك مثل غسان كنفاني، فتحول من الشعر العاشق الرومانسي لشعر الرثاء والأوطان.

بعد أن هدأت أوزار الحرب بقي في لبنان ولم يخرج منها كما خرج آخرون حتى احتلت إسرائيل لبنان – على خلاف ما توقع – فقضى أيامًا صعبة جدًا لا يعرف فيها أين ينام فكان ينام في مطعم حتى لا يقبض الإسرائيليون عليه حتى حدثت المجزرة الكبرى – مجزرة صبرا وشاتيلا – فأيقن أن وقت الهرب مرة أخرى قد حان.

رتب الهرب عن طريق السفير الليبي في بيروت إلى الأشرفية ومنها إلى سورية ومنها إلى تونس ثم إلى باريس ليقضي هناك حوالي 10 سنوات على فترات متقطعة في الثمانينات.

عمل هناك في منظمة التحرير الفلسطينية واستقال من اللجنة التنفيذية لها احتجاجًا على اتفاق أوسلو، ثم عام 1981 أسس مجلة الكرمل التي عمل على تحريرها وأكمل إصدارها حتى بعد سفره من لبنان واستمر في ذلك حتى وفاته وأصدر منها 89 عدد وخصصوا العدد التعسين لسيرته الذاتية بعد وفاته.

المحطة الرابعة: تونس وباريس (1983-1994): غادر محمود درويش لبنان إلى دمشق في سوريا كمرحلة مؤقتة في الطريق إلى تونس ومنها ذهب إلى باريس ليعيش فيها عشر سنوات لكن على فترات متقطعة وليست متصلة حيث كان يسافر باستمرار، وهناك كانت ولادته الشعرية الحقيقية على حد قوله لجمالها الذي أتاح له فرصة للتأمل والنظر إلى الوطن والعالم والأشياء من خلال مسافة.

بعد ذلك في التسعينات أصبح العودة لرام الله متاحًا فقرر العودة إليها لأنه لن يكون مرتاحًا في منفاه بأي شكل فاختار العودة على عمان لأنها قريبة من فلسطين ولأنها مدينة هادئة وشعبها طيب.

المرحلة الخامسة: العودة وعمان ورام الله (1995-2008): ذهب إلى عمان الأردنية عام 1995 ولم تختلف حياته فيها كثيرًا عن حياته في القاهرة وبيروت وباريس وكان أبرز ما يميزها أنها كانت للعمل الجاد وخير دليل على ذلك أنه صدر له دواوين شعرية كثيرة في تلك الفترة.

شعره وأعماله:

بدأ محمود درويش الشعر في سن صغيرة فكانت أول قصائده وهو في المرحلة الابتدائية، وفي تلك الفترة في الوطن اتسم شعره بالتكون وبداية وعيه بقضية وطنه وانتماءه له تحت فبضة الاحتلال واتسم عندها بالماركسية ومال للتيار الرومانسي في الشعر العربي المعاصر مقتديًا بشعراء أمثال نزار قباني وكان نصه الشعري مباشرًا، حتى خرج ليعيش في القاهرة ومن ثم بيروت فبدأ شعره في أخذ طابع الثورية والاهتمام بالقومية العربية ورويدًا رويدًا وتطور أسلوبه فأخذ يستخدم دلالات شعرية أكثر واستخدم التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة أكثر من قبل بكثير.

ثم المرحلة الثالثة والأخيرة عندما بدأ في الدخول في مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني – خاصة في باريس – بعد فقد الأمل في القومية العربية بعد الخروج من لبنان والحرب الأهلية هناك فساعده ذلك على الانفصال تدريجيًا عن خطابه الأيدولوجي المباشر.

حصد محمود درويش بشعره الكثير والكثير من الجوائز مثل جائزة البحر المتوسط 1980 ودرع الثورة الفلسطينية 1981 ولوحة أوروبا للشعر 1981 وجائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية 1997 وغيرها الكثير.

حياة محمود درويش الشخصية

تزوج من الكاتبة رنا قباني ولكنهما تطلقا؛ لاحقًا في منتصف الثمانينيات تزوج من حياة هيني وهي مترجمة مصرية. ولم يرزق بأي أطفال من كلا الزواجين.

وفاة محمود درويش

ذهب محمود درويش إلى مدينة هيوستن إلى مركز تكساس الطبي في الولايات المتحدة الأمريكية ليجري عملية القلب المفتوحة فدخل بعدها في غيبوبة جعلت الأطباء هناك ينزعون أجهزة الإنعاش كما كان قد وصّاهم ليتوفي يوم السبت التاسع من أغسطس عام 2008 وليعلن الرئيس الفلسطيني محمود عباس الحداد ثلاثة أيام حزنًا على "شاعر فلسطين."

عاد جثمانه إلى الوطن – رام الله – في 13 أغسطس ودفن في قصر رام الله وأعيد تسميته ليكون "قصر محمود درويش للثقافة."

قصيدة عاشق من فلسطين*

عيونِك شوكةٌ في القلبِ
توجعني... وأعبدُها
وأحميها من الريحِ
وأُغمدها وراء الليل والأوجاع... أُغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيحِ
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ من روحي
وأنسى، بعد حينٍ، في لقاء العين بالعينِ
بأنّا مرة كنّا، وراءَ الباب، اثنين!

كلامُكِ... كان أغنيهْ
وكنت أُحاول الإنشاد
ولكنَّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة
كلامك، كالسنونو، طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفيَّه
وراءك، حيث شاء الشوقُ....
وانكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفينِ
ولملمنا شظايا الصوت...

*القصيدة منتزعة من موقع محمود درويش. ينظر الرابط:

- https://www.arageek.com/bio/mahmoud-darwish-

لم نتقن سوى مرثيَّة الوطنِ!
سنزرعها معاً في صدر جيتارِ
وفوق سطوح نكبتنا، سنعرفها
لأقمارٍ مشوَّهةٍ...وأحجارِ
ولكنّي نسيتُ... نسيتُ... يا مجهولةَ الصوتِ:
رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي ؟!
رأيتُك أمسِ في الميناءْ
مسافرة بلا أهل... بلا زادِ
ركضتُ إليكِ كالأيتامُ ،
أسأل حكمة الأجداد:
لماذا تُسحبُ البيَّارة الخضراءْ
إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناءْ
وتبقى، رغم رحلتها
ورغم روائح الأملاح والأشواق،
تبقى دائماً خضراء؟
وأكتب في مفكرتي:
أُحبُّ البرتقال . وأكرهُ الميناء
وأَردف في مفكرتي:
على الميناء
وقفتُ. وكانت الدنيا عيونَ شتاءْ
وقشر البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء!
رأيتُكِ في جبال الشوك
راعيةً بلا أغنام
مطارَدةً، وفي الأطلال...
وكنت حديقتي، وأنا غريب الدّار
أدقُّ الباب يا قلبي
على قلبي...

يقوم الباب والشبّاك والإسمنت والأحجار!

رأيتكِ في خوابي الماء والقمحِ
محطَّمةً. رأيتك في مقاهي الليل خادمةً
رأيتك في شعاع الدمع والجرحِ.
وأنتِ الريئة الأخرى بصدري...
أنتِ أنتِ الصوتُ في شفتي....
وأنتِ الماء، أنتِ النار!

رأيتكِ عند باب الكهف... عند النار
مُعَلَّقَةً على حبل الغسيل ثيابَ أيتامك
رأيتك في المواقد... في الشوارع...
في الزرائب... في دمِ الشمسِ
رأيتك في أغاني اليُتم والبؤسِ!
رأيتك ملء ملح البحر والرملِ
وكنتِ جميلة كالأرض... كالأطفال... كالفلِّ
وأُقسم:
من رموش العين سوف أُخيط منديلا
وأنقش فوقه شعراً لعينيكِ
واسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا...
يمدُّ عرائش الأيكِ...
سأكتب جملة أغلى من الشُهَدَاء والقُبَلِ:
!"فلسطينيةً كانتِ. ولم تزلِ"
فتحتُ الباب والشباك في ليل الأعاصيرِ
على قمرٍ تصلَّب في لياليا
وقلتُ لليلتي: دوري!
وراء الليل والسورِ

فلي وعد مع الكلمات والنورِ
وأنتِ حديقتي العذراءُ....
ما دامت أغانينا
سيوفاً حين نشرعها
وأنتِ وفيّة كالقمح...
ما دامت أغانينا
سماداً حين نزرعها
وأنت كنخلة في البال ،
ما انكسرتْ لعاصفةٍ وحطّابِ
وما جزَّت ضفائرَها
وحوشُ البيد والغابِ....
ولكني أنا المنفيُّ خلف السور والبابِ
خُذيني تحت عينيكِ
خذيني، أينما كنتِ
خذيني، كيفما كنتِ
وردِّ إليَّ لون الوجه والبدنِ
وضوء القلب والعينِ
وملح الخبز واللحنِ
وطعم الأرض والوطنِ!
خُذيني تحت عينيكِ
خذيني لوحة زيتيَّةً في كوخ حسراتِي
خذيني آيةً من سفر مأساتي
خذيني لعبة... حجراً من البيت
ليذكر جيلُنا الآتي
مساربه إلى البيتِ!

فلسطينيةَ العينين والوشمِ

فلسطينية الاسم
فلسطينية الأحلام والهمِّ
فلسطينية المنديل والقدمَين والجسمِ
فلسطينية الكلمات والصمتِ
فلسطينية الصوتِ
فلسطينية الميلاد والموتِ
حملتُك في دفاتريَ القديمةِ
نار أشعاري
حملتُك زادَ أسفاري
وباسمك ، صحتُ في الوديانْ:
خيولُ الروم !... أعرفها
وإن يتبدَّل الميدان!
خُذُوا حَذَراً
من البرق الذي صكَّته أُغنيتي على الصوَّانْ
أنا زينُ الشباب ، وفارس الفرسانْ
أنا. ومحطِّم الأوثانْ.
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان!
وباسمك ، صحت بالأعداءْ:
كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدانْ
فبيض النمل لا يلد النسورَ
وبيضةُ الأفعى..
يخبئ قشرُها ثعبانْ!
خيول الروم ... أعرفها
وأعرف قبلها أني
أنا زينُ الشباب، وفارس الفرسان!

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم: رواية ورش

مدونة الدراسة:

1. درويش: محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى)، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، 2005.

دواوين:

2. أدونيس: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 2: 515

3.صلاح عبد الصبور: الديوان، 1: 138.

المصادر:

3. (رازي) محمد ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتب العربية بيروت ص141
4. (جرجاني) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة الفجالة، القاهرة، 1977
5. (منظور) محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.1، 1997.
6. لفيف من المؤلفين: قاموس المنجد الأدبي، طبعة دار المشرق، بيروت ط.1، 124

المراجع العربية:

- (إسماعيل) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفينة، دار الفكر، ط3، ص13.
7. (بيضون) حيدر بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)

8. (بنيس) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في أدب المغرب، دار العودة، بيروت، ط.1، 1981.
9. (بنيس) رجاء بنيس: ظاهرة الشعر العاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط.1، 1984.
10. (جيدة) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفر، بيروت، ط.1، 1980.
11. (حجازي) محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، ط.1، 2001.
12. (خفاجي) عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ص: 19.
13. (خليل) إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة، ط1، 2003.
14. (رماني) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ت)
15. (زكي) محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة (فلسطين)، ط.1، 2000.
16. (زكي) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1980.
17. (زايد) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، (1997).
18. : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الأدب، القاهرة، ط.1، 2008.
19. (سعيد) خالدة سعيد: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979.

20. (شايب) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.7، 1994.

21. (شافي) مصطفى عبد الشافي: في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ص: 11.

22. (صباغ) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، بيروت، ط.1، 1998.

23. (عبيد) محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق (2004).

24. (عشماوي) محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية، دار المعارف، الاسكندرية (1997).

25. (عاشور) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ط.1، 2004.

26. (عالم) محمد أمين العالم، وآخرون: قضايا الشعر العربي، دار الثقافة، تونس (1988).

27. (عميش) العربي عميش: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم، الجزائر (2012).

28. رجاء عيد: الشعر والنغم، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص: 66

29. (فتوح) أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1978.

30. (فضل) صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، النادي الأدبي الثقافي، بيروت ط. 3.

31. (كندي) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط.1، 2003.

32. (كنوني) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأربد (الأردن)، ط.1، 2010.

33. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الافاق، المغرب، ط.1، 1993، ص: 133. (ملائكة) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم، بيروت، ط.4، 2007.

34. نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (1984)، صص: 199- 201

35. (يوسف) فتحي محمود يوسف: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديثة، الأردن (2003).

المراجع المترجمة:

36. (جويو) جان ماري جويو: مسائل فلسفية في الفن المعاصر، تر. سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، ط. 1965.

المجلات والدوريات:

37. مجلة النقد الأدبي (فصول): الحداثة في اللغة والأدب، مج: 2، 4، عدد: 4، يوليو 1984.

38. مجلة النقد الأدبي (فصول): قضايا الشعر العربي، مج1، عدد 4، يوليو 1981.

الرسائل الجامعية:

39. (زروقي) عبد القادر علي زروقي: أساليب التكرار في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- وهران، 2011.

مواقع الكترونية:

40. (أغبال) رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى محمود درويش، مؤسسة محمود درويش للإبداع. ينظر الرابط:

- http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=666&cat=19

الفهرس

المحتوى	رقم الصفحة
بسملة	
كلمة شكر	
إهداء	
مقدمـــة	أ-ب
مدخل : اتجاهات الشعر العربي ومذاهبه وأثر المذاهب الغربية في الشعر العربي	
1. اتجاهات الشعر العربي ومدارسه	4
أ. مدرسة الإحياء والبعث	4
ب. مدرسة الديوان الرومانسية	5
ت.جماعة أبولو	6
ث.الرابطة القلمية	6
ج. العصبة الأندلسية	6
2. أثر المذاهب الغربية في الشعر العربي	6
أ. أثر الكلاسيكية في الشعر العربي	6
ب.أثر الرومانسية في الأدب العربي	7
ت.أثر الواقعية الغربية في الأدب العربي الحديث	7
ث.أثر الرمزية في الشعر العربي الحديث	7
الفصل الأول: مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث	
تمهيد	10
1. الخروج عن المألوف	10
2. بنية اللغة	10
أ. المستوى التركيبي	11
ب.المستوى المعجمي	13

ت.على المستوى الدلالي	14
3. الرمز الأسطوري	15
4. الرمز الأدبي	16
5. الرمز الشعبي	16
6. الرمز الديني	17
7. المستوى الإيقاعي	18
8. الموسيقى الخارجية	18
9. الموسيقى الداخلية	18
10. السطر الشعري	19
11. الجملة الشعرية	20
الفصل الثاني :مظاهر التجديد في شعر محمود درويش (عاشق من فلسطين أنموذج)	
تمهيد	23
أ. لمحة عن قصيدة عاشق فلسطين	23
ب. على مستوى التركيب	24
ت.على مستوى المعجم	25
1. بنية اللغة	25
2. على مستوى الدلالة	26
أ. الغموض في شعر محمود درويش	27
ب. الدلالة اللغوية	27
ت. الدلالة الإيحائية	28
3. الدلالة الرمزية	29
4. رمز البحر	30
5. رمزية القمر	31
أ. الدلالة السيمائية	31

ب.سيميائية اللون عند محمود درويش	31
6. على مستوى الايقاع	32
7. شعرية الايقاع	32
8. التشكيلات الايقاعية	33
9- الموسيقى الخارجية	33
10- مرحلة السطر الشعري	33
11- مرحلة الجملة الشعرية	34
12- الموسيقى الداخلية	35
13- التكرار في شعر محمود درويش	35
14- على المستوى الاحالي	36
الخاتمة	38
الملاحق	42
قائمة المصادر والمراجع	52
الفهرس	
الملخص	