الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

التراث و الحداثة في الشعر العربي المعاصر
ـ محمود درويش ـ أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبتين :

ـ داودي بشرى .

ـ بوطاوس بشرى .

تحت إشراف :

أ ـ الدكتور تامي مجاهد .

لجنة المناقشة :

اسم الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
بلعباس حميدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	رئيسا
تامي مجاهد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مشرفا و مقررا
يحي شعيب	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا و ممتحنا

السنة الجامعية :1446 ـ1447 هـ / 2025 ـ 2026 .

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا العمل، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين .

نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف **تامي مجاهد** على توجيهاته القيمة ونصائحه السديدة التي كانت عونًا لنا في إنجاز هذه المذكرة.

كما نتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذا العمل وتقييمه.

ولا يفوتنا أن نعبر عن امتناننا لكل أساتذتنا الكرام الذين رافقوننا طوال مسيرتنا الدراسية.

ونخص بالشكر عائلتينا الكريمة على دعمهم المتواصل وصبرهم وتشجيعهم الدائم.

كما نشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

وفي الختام، نسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم.

داودي بشرى / بوطاوس بشرى .

إهداء

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على خاتم الأنبياء و المرسلين

أهدي هذا العمل

إلى من كان لهم الفضل الأول في مسيرتي، إلى من غرسا في نفسي حب العلم والطموح، إلى والديَّ العزيزين، أطال الله في عمرهما.

إلى من شاركوني لحظات الفرح والتعب، إلى إخوتي وأخواتي، سندي في هذه الحياة .

إلى كل من دعمني بكلمة طيبة أو نصيحة صادقة.

إلى أصدقائي الذين رافقوني في هذه الرحلة وكانوا خير معين.

إلى كل من علّمني حرفًا، أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى نفسي، التي صبرت واجتهدت ولم تستسلم رغم كل التحديات.

داودي بشرى .

إهداء

بكل فخر أهدي تخرجي و فرحتي التي انتظرتها طويلا إلى من كانوا الدعم و العطاء دائما.

إلى من كان الداعم الأول لتحقيق طموحاتي، إلى النور الذي أضاء دربي، إلى العزيز الذي حملت اسمه بكل يفخر، إلى معلمي الأول الرجل الذي سعى طول حياته لنكون الأفضل

أبي الغالي

إلى من كانت ملجأي و يدي اليمنى في هذه المرحلة، إلى من أبصرت بها طريق حياتي و اعتزازي بذاتي،

إلى القلب الحنون، إلى من كانت دعواتها تحيطني

أمي الغالية

إلى مصدر قوتي الداعمين و الساندين إلى خيرة أيامي و صفوتها، إلى ضلعي الثابت و أمان أيامي

إخواني الغاليين

أهدي فرحة تخرجي إلى من انتظر هذه لحظة ليفتخر بي سندي وشريكي في الحياة زوجي.

بوطاوس بشرى .

مقدمة

مقدمة :

عـرف الشـعر العـربي المعاصـر تحـولات واضـحة مسـت جوانبـه الفنيـة و الفكريـة، نتيجـة التغـيرات الـتي عرفهـا الواقـع العـربي و الإنسـاني، ومـا رافقهـا مـن انفتـاح ثقـافي واحتكـاك بأنمـاط تعبـير جديـدة. و قـد انعكـس ذلـك وعـي الشـاعر العـربي بـدوره ووظيفتـه، فبـات مطالبًـا بالتجديـد في أدواتـه التعبيريـة، دون أن ينفصـل عـن تراثـه الثقـافي والأدبي الـذي يشـكّل أحـد مكـوّنات هويتـه. ومـن هنـا بـرزت مسـألة العلاقـة بـين الـتراث والحداثـة بوصفها من القضايا الأساسية التي شغلت الإبداع الشعري والنقد الأدبي المعاصر.

يشـكّل موضـوع الـتراث والحداثـة أحـد المحـاور المركزيـة في الدراسـات النقديـة المعاصـرة، لمـا ينطـوي عليـه مـن إشـكالات فكريـة وجماليـة تعكـس طبيعـة التحـولات الـتي عرفهـا الأدب العـربي في القـرن العشـرين. فقـد وجـد الشـاعر العـربي المعاصـر نفسـه في مواجهـة واقـع متغـيّر، فـرض عليـه إعـادة النظـر في علاقتـه بالمـوروث الثقـافي والأدبي مـن جهـة، والبحـث عـن صـيغ تعبيريـة جديـدة قـادرة علـى اسـتيعاب التحـولات الاجتماعيـة والسياسـية والفكريـة مـن جهـة أخـرى. وفي خضـم هـذا السـياق، لم يعـد الـتراث مجـرد مرجعيـة ثابتـة تُسـتعاد علـى نحـو تقليـدي، بـل غـدا مـادة فاعلـة في البنـاء الشـعري الحديث، تُستثمر وفق رؤى حداثية تتجاوز التكرار إلى إعادة التشكيل والتأويل.

ولم يعـد الـتراث في الشـعر الحـديث يُستحضـر علـى أسـاس التقليـد أو المحاكـاة، بـل أصـبح يُوظّـف توظيفًـا فنيًـا واعيًـا، يقـوم علـى إعـادة القـراءة والتأويـل، بمـا يـتلاءم مـع متطلّبـات التجربـة الشـعرية الحديثـة. وقـد تعـدّدت مظـاهر هـذا التوظيـف بـين استحضـار الشخصـيات والأحـداث التاريخيـة، والرمـوز الدينيـة والأسـطورية، والتنـاص مـع النصـوص

التراثية، حيث اندمجت هذه العناصر داخل البناء الشعري لتؤدّي وظيفة دلالية وجمالية، تسهم في تعميق المعنى وتوسيع أفق القراءة.

لقد أسهمت الحداثة الشعرية العربية في إحداث قطيعة نسبية مع الأشكال التقليدية للقصيدة، سواء على مستوى البنية الإيقاعية أو الصورة الشعرية أو الرؤية الفكرية، غير أن هذه القطيعة لم تكن مطلقة، إذ ظل التراث حاضرًا بوصفه مكوّنًا أساسًا من مكونات الهوية الثقافية العربية.

من هنا برزت إشكالية التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، بين الانتماء إلى الماضي والانفتاح على الحاضر، وهي إشكالية انعكست بوضوح في تجارب شعرية كبرى، كان من أبرزها تجربة الشاعر الفلسطيني محمود درويش. وتُعدّ تجربة محمود من التجارب الشعرية البارزة التي جسّدت هذا التفاعل بين التراث والحداثة، إذ استطاع أن يوظّف عناصر التراث العربي والإنساني ضمن رؤية شعرية حديثة، تجمع بين الأصالة والتجديد. فقد اتكأ في نصوصه على مرجعيات تراثية متنوّعة، دون أن يجعل منها غاية في ذاتها، بل وسيلة فنية للتعبير عن قضايا الإنسان، وفي مقدّمتها القضية الفلسطينية، إلى جانب القضايا الوجودية المرتبطة بالهوية والانتماء .

وقد أسهم هذا التداخل بين التراث والحداثة في بناء نص شعري غني، قادر على الجمع بين البعد الجمالي والبعد الفكري، الأمر الذي جعل تجربة درويش تحظى باهتمام واسع في الدراسات الأدبية الحديثة. فبات مطالبًا بالتجديد في أدواته التعبيرية، دون أن ينفصل عن تراثه الثقافي والأدبي الذي يشكّل أحد مكوّنات هويته. ومن هنا برزت مسألة العلاقة بين التراث والحداثة بوصفها من القضايا الأساسية التي شغلت الإبداع الشعري والنقد الأدبي المعاصر.

كما تميّز شعر محمود درويش بالانفتاح على تقنيات حداثية في اللغة والصورة والبناء، ما أتاح له تجاوز الأسلوب المباشر والخطابي نحو كتابة شعرية تقوم على الرمز والإيحاء وتعدّد الدلالات.

وانطلاقًا من ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند مظاهر حضور التراث والحداثة في شعر محمود درويش، ومحاولة الكشف عن آليات توظيفهما داخل النص الشعري، مع إبراز ما أضافه هذا التفاعل من أبعاد فنية ودلالية أسهمت في تشكيل خصوصية تجربته الشعرية ضمن سياق الشعر العربي المعاصر.

ومن هنا تتحدّد إشكالية البحث في السؤال الآتي:

كيف تجلّى حضور التراث في شعر محمود درويش، وكيف أسهم هذا الحضور في بناء خطابه الشعري الحداثي؟

تتفرّع عن الإشكالية الرئيسة الأسئلة الآتية:

ما المقصود بالتراث والحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر؟

ما أشكال حضور التراث (الديني، التاريخي، الأدبي، الأسطوري) في شعر محمود درويش؟

ما الآليات الفنية التي اعتمدها درويش في توظيف التراث داخل النص الشعري؟

كيف أسهم التناص والرمز في تحقيق البعد الحداثي في شعره؟

ما القيمة الجمالية والدلالية الناتجة عن التفاعل بين التراث والحداثة في تجربته الشعرية؟

اعتمد هذا البحث خطة تقوم على **مقدّمة** تُعرّف بموضوع الدراسة وأهميته وإشكاليته , ثم **مدخل** نظري يوضّح مفهومي التراث والحداثة في الشعر العربي المعاصر , كذلك تحتوي الخطة على فصلين , يأتي **الفصل الأول** المعنون بـ "الخلفية

النظريـة و العربيـة للعلاقـة بـين الـتراث و الحداثـة، بينمـا يخصـص **الفصـل الثـاني** لدراسـة تجليـات الحداثـة و التقنيـات الشـعرية الجديـدة لـدى درويـش، ويختـتم البحـث بخاتمـة تتضمن أهم النتائج، مع ملاحق، وقائمة مصادر و مراجع، وفهرس.

اعتمـدت الدراسـة علـى المـنهج الوصـفي التحليلـي، بوصـفه الأنسـب لدراسـة الظـواهر الأدبيـة، وذلـك مـن خـلال وصـف تجليـات الـتراث والحداثـة في شـعر محمـود درويـش، وتحليـل نمـاذج شـعرية مختـارة تحليـلًا نصّـيًا يكشـف عـن الأبعـاد الفنيـة والدلاليـة. كمـا تم توظيـف المـنهج النقـدي في الاسـتئناس بآراء النقّـاد والدارسـين في حـدود مـا يخدم موضوع البحث ويثري نتائجه.

يرجـع اختيـار هـذا الموضـوع إلى مجموعـة مـن الـدوافع العلميـة والأدبيـة، مـن أبرزها:

المكانـة البـارزة الـتي يحتلّهـا موضـوع الـتراث والحداثـة في الدراسـات الأدبيـة المعاصرة.

الأهمية الشعرية والنقدية لتجربة محمود درويش في الأدب العربي الحديث.

ثراء شعر درويش بالمرجعيات التراثية وتنوّع مستويات توظيفها.

الرغبة في إبراز قدرة الشاعر على تجديد التراث وتجاوزه نحو آفاق حداثية.

الإسهام في تعميق البحث الأكاديمي في الشعر العربي المعاصر من منظور نقدي أدبي

واجهت هذه الدراسة عددًا من الصعوبات، من أهمها:

اتساع مفهوم التراث وتعدّد تجلّياته داخل النص الشعري.

كثافة الإنتاج الشعري لمحمود درويش، مما تطلّب دقّة في اختيار الدراسة.

تشابك المصطلحات النقدية المرتبطة بالحداثة واختلاف توظيفها لدى النقّاد.

تـــداخل البنيـــة التراثيـــة والحداثيـــة داخـــل الـــنص الواحـــد، الأمـــر الـــذي يتطلّـــب قراءة تحليلية معمّقة.

مدخل

مفاهيم نظرية:

1/1: مفهوم التراث:

لغة :

الـتراث لفظـة مشـتقة مـن مـادة (و، ر، ث)، جـاء في لسـان العـرب: "ورث: الـوارث" **" صـفة مـن صـفات الله عـز وجـل، و الله عـز وجـل يـرث الأرض ومـن عليهـا وهـو خـير الـوارثين"** [1] . تعـني أنـه هـو الـذي يملـك كـل شـيء ويسـتمر ملكـه وفضله، أي أنه الخالق الذي يمتد عطاؤه ووجوده .

في معجـم العـين للخليـل أحمـد الفراهيـدي: **" نجـد أصـل اسـتعمال هـذه اللفظـة، هـو للدلالـة علـى تعـني أنـه هـو الـذي يملـك كـل شـيء ويسـتمر ملكـه وفضـله، أي أنـه الخـالق الـذي يمتـد عطـاؤه ووجـوده . البقـاء و الـدوام. يقـول: "الايـراث: إبقـاء الشـيء... يـورث أي يبقـى مـيراثا"**[2].أي أنهـا تشـير إلى أن الشـيء الـذي يُـورث لا يـزول بـل يسـتمر ويسـتمر أثـره. بمعـنى آخـر، عنـدما يُـورّث شـيء مـا، فـإن هذا الإرث يصبح موجودًا ومتواصلًا في حياة الأجيال القادمة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة ورث، تحقيق محمد أحمد حسب الله الهاشمي محمد الشاذلي، وعبد الله علي الكبير، بدون طبعة، دار المعارف، القاهرة، 15 / 1134.

[2] الخليل أحمد الفراهيدي، معجم العين، باب الثاء و الراء . تحقيق إبراهيم السمرائي، و مهدي المخزومي، ط 8 / 234، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985 .

وفي القـــــــرآن الكـــــــريم، وردت لفظـــــــة " الـــــــتراث " في قولـــــــه تعـــــــالى: **"و تأكلـــون الـــتراث أكـــلا لمـــا"**[1] . هنـــا يعـــني، المـــال أو الممتلكـــات الـــتي يتركهـــا الإنسان بعد موته. الآية تتحدث عن التراث المالي بعد موت الشخص.

اصطلاحا :

يعـرف **حســن حنفــي** الـتراث بأنـه:" **كـل مـا وصـل إلينـا مـن الماضـي داخـل الحضـارة السـائدة فهـو إذن قضـية مـوروث وفي نفـس الوقـت قضـية معطـى حاضـر علـى عديـد مـن المسـتويات** "[2]. بمعـنى الـتراث مـا خلفـه السـابقون سـواء كـان مـاديا كـالآثار التاريخية أو معنويا كالعادات و التقاليد.

و عنـد **محمـد عابـد الجـابري** بقولـه: " **هـو الجانـب الفكـري في الحضـارة العربيـة الإسـلامية، العقيـدة الشـرعية، اللغـة، الأدب، الفـن، و الإعـلام، و الفلسـفة، والتصـوف، كمـا يشـير إلى أن لفظـة "الـتراث" لم تـرد في الخطـاب العـربي القـديم، إنمـا هـو لفـظ حضـوره بعـد اليقظـة العربيـة الحديثـة الـتي عرفتهـا الأقطـار العربيـة** "[3] و هنـا نسـتنتج أن الـتراث نتـاج فكـري وثقـافي لا يقتصـر علـى المـادي فقـط، تشـكل عـبر الـزمن، كمـا أن لفظـة الـتراث كمصـطلح لم يعرفـه العـرب آنـذاك كمفهـوم ومصـطلح الذي نفهمه اليوم.

---

[1] سورة الفجر، الآية : 06 .

[2] حسن حنفي، التراث و التجديد موقفنا من التراث القديم , المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 4، بيروت، 1992. ص 13 .

[3] محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، طبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 191 . 192

أمـا طـه عبـد الـرحمن فيعـرف الـتراث بقولـه: " **علـى الإجمـال عبـارة عـن جملـة المضـامين و الوسـائل الخطابيـة و السـلوكية الـتي تحـدد الوجـود الكسـبي أو الانتـاجي للإنسـان المسـلم العـربي علـى مسـتوى قـيم مخصوصـة بقـي بعضـها علـى حـال الاعتبـار و صـار بعضـها علـى حـال الالغـاء، أمـا طموحـاتي الترقـي أو في الـتردي** "[1] . يـرى أن الـتراث لـيس مجـرد مـاض جامـد, إنمـا هـو جملـة مـن القـيم السـلوكية، و الإنتاجيـة الفكريـة الـتي تـدفع المسـلم العـربي أن يتقـدم أو أن يتراجـع، حسـب طريقـة تعاملـه لأنهـا تـؤثر علـى حاضره.

و يعرفـه محمـد جميـل مبـارك، الـتراث بقولـه: " **بأنـه تركـة ماديـة أو معنويـة يخلفهمـا السـابق للاحـق لرابطـة بينهمـا** "[2] . ونستفسـر منـه ان الـتراث تركـة انتقلـت مـن جيـل للآخـر سـواء عـادات وتقاليـد أو آثار تاريخيـة كتعريـف عـن الماضـي في الحاضـر. و يتضـح لنـا مـن خـلال هـذه التعريفـات، أن مصـطلح الـتراث، قـد اختلفـت مفاهيمـه و تعريفاتـه علـى اخـتلاف الدارسـين و المثقفـين و النقـاد، كمـا أنـه يشـكل ذاكـرة الأمـة و هويتهـا الثقافيـة، يشـمل الإنتـاج الفكـري واللغـوي و الأدبي و الفلسـفي و السـلوكي و المـادي، تـربط بـين الأجيـال، و تضـمن اسـتمرارية الهويـة، لأن

---

[1] طه عبد الرحمن، سؤال المنهج ,الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للفكر و الإبداع، بيروت، 2015، ص 13.

[2] محمد جميل مبارك، مفهوم التراث محددات مفاهيم، الطبعة الثالثة، بيروت الشام، 1993، ص 89 .

الـتراث لـيس مـاض جامـد، بـل هـو عنصـر حـي يـؤثر في الحاضـر، إمـا يكـون سـبيلا للترقي و التقدم وازدهار الأمة، أو تراجعها و تخلفها حسب طريقة التعامل معه.

2/1: مفهوم الحداثة:

إن مصـطلح الحداثـة مـن المصـطلحات النقديـة المعاصـرة الـتي لهـا إشـكالية ضـبط المصـطلح، لأنـه مصـطلح غـربي مشـبع بالثقافـة الغربيـة، و قـد أتـى بـه العـرب المسـلمون إلى الـبلاد العربيـة لتطبيـق الحداثـة في المجـال الفكـري لكـن ذلـك الفكـر الحـداثي لا يمكـن أن يطبق في الإسلام وتراثه.

MODERNE عند الغرب:

حـديث عصـري، لفـظ مسـتعمل بكثـرة منـذ القـرن العاشـر في المسـاجلات الفلسـفية أو الدينيـة؛ و يكـاد يسـتعمل دومـا بمعـنى ضـمني (انفتـاح و حريـة فكريـة، معرفـة أحـداث الوقـائع المكتشـفة أو أحـدث الأفكـار المصـاغة، غيـاب الكسـل و الرتابـة)، و إمـا عـامي (خفـة، انشـغال بالدرجـة، حـب التغيـير لأجـل التغيـير ميـل للاهتمـام بالانطباعـات الراهنـة، بـلا حكـم علـى الماضـي وبـلا تفكـر فيـه...بالمعنى التقـني، الحـديث يتعارض مع الوسيط (وأحيانا باتجاه عكسي، مع المعاصر)، " التاريخ الحديث "

هـو تاريـخ الوقـائع التاليـة لسـقوط القسـطنطينية، في سـنة 1453؛ " الفلسـفة " الحديثـة هـي فلسـفة القـرن السـادس عشـر و القـرون التـوالي، حـتى أيامنـا . و مـع ذلـك غالبـا مـا يطلـق علـى باكـون و ديكـارت اسـم مؤسسـي الفلسـفة الحديثـة " [1] . حيـث

[1] أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، ص 822 .

يـــدلّ علـــى الانفتـــاح الفكـــري وحريـــة التفكـــير، والاهتمـــام بالأفكـــار الجديـــدة والاكتشـــافات الحديثـــة. ويعـــبّر هـــذا المفهـــوم عـــن تجـــاوز الجمـــود العقلـــي، غـــير أنّـــه قـــد يُســـتخدم أحيـــانًا بدلالـــة نقديـــة تشـــير إلى التســـرّع في تبـــنّي المســـتجدات، أو الســـعي إلى التغيـــير دون تحليـــل عميـــق، أو الحكـــم علـــى الماضـــي وفـــق معـــايير الحاضـــر دون مراعـــاة خصوصـــيته التاريخيـــة. ويـــرتبط مفهـــوم «الحـــديث» بمفـــاهيم أخـــرى مثـــل «الوســـيط» و«المعاصر»، إذ قد يتقاطع معها أو يختلف عنها بحسب السياق المعرفي .

:MONDERNISME

هـــو اتجـــاه كامـــل ومـــذهب، وهـــو حركـــة أدبيـــة ظهـــرت في ظـــرف تاريخـــي معـــين، وارتبطـــت بانتفاضـــة الكاثوليـــك، يعـــني ظهـــرت نتيجـــة الأزمـــة الدينيـــة، و انتهـــت لظـــرف معـــين، وماتـــت بمـــوت أســـباب نشـــوئها " [1]. الحركـــة الأدبيـــة هـــي أســـلوب كتابـــة ظهـــر في فـــترة معينـــة بســـبب ظـــروف معينـــة واجههـــا المجتمـــع. كانـــت هـــذه الظـــروف مثـــل أزمـــة دينيـــة دفعـــت النـــاس للتعبـــير عـــن أفكـــارهم ومشـــاعرهم عـــبر هـــذا الاتجـــاه. ومـــع زوال تلـــك الظـــروف، انتهـــت الحركـــة نفســـها، لأن وجودهـــا كـــان مرتبطًـــا بمـــا حـــدث في ذلـــك الوقت فقط.

MODERNISATION: التحـــــديث هـــــو عمليـــــة أو مجموعـــــة مـــــن العمليـــات التراكميـــة في تطـــور _ في مجتمـــع مـــا _ قـــوي الإنتـــاج و تعبـــئ المـــوارد، والثـــروات، و تنمـــي إنتاجيـــة العمـــل، و تمركـــز الســـلطة الاجتماعيـــة و السياســـية داخـــل

[1] ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، أبحاث الترجمة و النشر و التوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 2001، ص 30 .

أجهـزة محكمـة، وتحـرر في الآن نفسـه تقاليـد الممارسـة السياسـية مـن أجـل المشـاركة في الحيـاة العامـة، و تـؤنس القـيم و القـوانين والنـواميس؛ لتجعلهـا علمانيـة حرفـا، فـلا تخضـع لأيـة عقيـدة، ولا لأي موقـف إيـديولوجي معـين " [1]. التحـديث يعـني سلسـلة مـن التغيـرات المتتابعـة الـتي يشـهدها مجتمـع مـا، بحيـث تزيـد مـن قدرتـه علـى الإنتـاج وتسـتغل مـوارده وتراثـه بشـكل أفضـل، كمـا تطـور كفـاءة العمـل. في الوقـت نفسـه، يركّـز السـلطة داخـل مؤسسـات منظمـة، لكنـه يسـمح للأشـخاص بالمشـاركة في الحيـاة العامـة بحريـة. كمـا يسـعى إلى جعـل القـوانين والقـيم أكثـر إنسـانية وعادلـة، بحيـث لا تُفـرض بواسـطة أي عقيدة أو فكرة أيديولوجية محددة.

عند العرب :

لغـة: في المعـاجم اللغويـة أوردهـا ابـن منظـور في معجمـه لسـان العـرب علـى أنهـا: **"الحـديث: نقـيض القـديم، و الحـدوث نقـيض القدمـة، حـدث الشـيء يحـدُثُ حـدوثا و حداثـةً، و كـذلك اسـتحدثه "**[2] .ببسـاطة، كـل هـذه الكلمـات تـرتبط بفكـرة الجـدة والابتكار، بمعنى ما هو جديد مقابل ما هو قديم .

أمـا في معجـم الوسـيط: **" حـدث الشـيء حـدوثا. و حداثـة: نقـيض القـدم، و إذا ذكـر مـع قـدم و مـا حُـدث، يعـني همومـه و أفكـاره القديمـة و الحديثـة الأمـر حـدوثا: وقـع ... و يقـال حـادث قلبـه بـذكر الله: تعاهـده بـذلك "**[3].حيـث يتضـح لنـا أن

---

[1] محمد محمود سيد أحمد: أعداء الحداثة مرجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحداثة، دار الوعي للنشر و التوزيع، ط 1،الرياض، المملكة السعودية، 1434، ص 20.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تح : عبدالله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، مادة (ح. ث. د)، طبعة جديدة، القاهرة، ص 822

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ص 159 .

كـل هـذه الكلمـات تـدور حـول الجديـد مقابـل القـديم، وأحيـانًا تشـير إلى الجمـع بـين القديم والجديد، سواء في الأمور أو في السلوك .

اصـــطلاحا: اقترنـت دلالـة مصـطلح الحداثـة بعـدة معـان يمكـن حصـرها في ابتـداع الجديد.

و " الحداثـة هـي المشـاركة و المسـاهمة في هـذا التحـول الكبـير الـذي تشـهده الإنسـانية اليـوم ... الحداثـة لا تقتصـر علـى جانـب واحـد مـن جوانـب حيـاة الفـرد و المجتمـع :إنهـا عمليـة تتسـع لتنـاول الاقتصـاد و السياسـة و النظـام الاجتمـاعي بأسـره و بمـا فيـه مـن زراعـة و تجـارة و صـناعة و مؤسسـات حكـم و قـوانين و تشـريعات و مؤسسـات تعلـيم جـيش و تجمعـات بشـرية، ومـن الأسـرة إلى القريـة إلى المدينـة إلى الأحـزاب و النقـابات ... إلخ "[1] . تعـد الحداثـة في الـتراث العـربي مـن المفـاهيم الـتي تقاطعـت مـع العديـد مـن المجالات و في مجملها تعني من الناحية اللغوية و البدع و الجديد أي نقيض القديم.

3/1: مفهوم الشعر العربي المعاصر:

لغـة: في لسـان العـرب نجـد: " الشِـعر: منظـوم القـول، غلـب عليـه لشـرفه بالـوزن والقافيـة "[2].وهنـا تحديـد لمفهـوم الشـعر و خصائصـه المتمثلـة أساسـا في الـوزن و القافيـة أمـا في "محـيط المحـيط ": "... و في التعريفـات الشُـعورُ علـم الشـيء علـم حـس أي إدراك الشـيء بالحـس الظـاهر، وشَـعَرَ فـلان و شَـعُر أيضـا شِـعْرًا و شَـعْرا قـال الشّـعْر أو شَـعَرَ (مـن باب نصـر) قالـه. و شَـعُر(مـن باب فضـل) أجـاده أو صـار شـاعر" [3]. هـذه

---

[1] معالم على طريق تحديث الفكر العربي، علم المعرفة، يوليو 1987، ص 70.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة و محققة و مشكولة شكلا كاملا و مذيلة بفهارس مفصلة، ص2273 .

[3] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987، ص 486.

الكلمـة تـرتبط بمـا يشـعر بـه الإنسـان ويدركـه بحواسـه، وأحيـانًا تشـير إلى الكتابـة الأدبيـة أو التعبير عن المشاعر، وأحيانًا تعني التقدير أو المكافأة.

اصطلاحا:

جـاء مفهـوم الشـعر في كثـير مـن المتـون النقديـة العربيـة _ سـواء قديمـة أم حديثـة_من أجـل الإلمـام بهـذا المفهـوم و التعريـف بـه. فنجـده عنـد " **قدامـة بـن جعفـر**" حيـث عرفـه: " قـول مـوزون مقفـى يـدل علـى معـنى، و ذكـر أن الشـعر قـد يكـون جيـدا أو رديئـا، أو بـين الأمـرين، و أنـه صـنعة ككـل الصـناعات يقصـد إلى طرفهـا الأعلـى"[1]. يـرى قدامـة بـن جعفـر أن الشـعر هـو كـلام منـتظم الإيقـاع ومقفـى ويحمـل معـنى. كمـا يوضـح أن الشـعر لـيس دائمًـا متسـاوي الجـودة، فقـد يكـون ممتـازًا أو ضـعيفًا أو في الوسـط بينهمـا، وأنـه فـن مثـل باقـي الفنـون، يسـعى دائمًـا لتحقيـق أفضـل النتـائج الممكنة.

و قـد تطـور مفهـوم الشـعر تبعـا للتطـور الـذي يشـهده الـزمن، فشِـعرُ الأمـس يختلـف بالضـرورة عـن شِـعرِ اليـوم، كمـا سـيختلف عـن شـعرِ الغـد، فهـو"كظـاهرة تعبيريـة في حيـاة الإنسـان يبـدأ بسـيطا كغـيره ثم يتعقـد تـدريجيا بتعقـد حيـاة الإنسـان الظـاهرة نفسـها فيتضـاعف مضـمونا مـن ناحيـة المعـاني و أبعادهـا اتسـاعا و عمقـا، ويتكـاثف شـكلا مـن ناحيـة الأسـاليب و جودتهـا لغـة صـياغة، مـن ناحيـة انتقـاء الألفـاظ و دقـة وصـفها و رقتهـا، و رتابـة موسـيقاها "[2] . الشـعر هـو طريقـة للتعبـير تظهـر في حيـاة الإنسـان. يبـدأ بشـكل بسـيط في البدايـة، ثم يتطـور تـدريجيًا مـع مـرور الوقـت. هـذا

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط.د.ت، ص 53 .

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 1، 1962، ط2، 1965، ط3، 1967، ص، 09.

التطـور يظهـر في المعـاني والأفكـار الـتي تصـبح أوسـع وأعمـق، وفي الأسـاليب الـتي تصـبح أكثـر تنوعًـا وجـودة. كمـا يتحسـن اختيـار الكلمـات ودقتهـا، وتـزداد رقـة التعبـير وتنـاغم الإيقاع الموسيقي للكلمات، ليصبح الشعر أكثر تأثيرًا وجمالًا.

1/ 4 : مفهوم الشعر عند أدونيس

بـدأ أدونـيس رحلتـه مـع الشـعر عنـدما شـرع في البحـث عـن معـنى هـذا الفـن ومـا يمثلـه في حيـاة الإنسـان. كـان هدفـه فهـم الشـعر لـيس فقـط ككلمـات، بـل كتجربـة فكريـة وروحيـة تعكـس رؤيـة الشـاعر للعالم.وذلـك مـن خـلال الشـعر العباسـي، والإعجـاب بـبعض شـعرائه مثـل: "**بشـار بـن بـرد** "، و" **أبـو نـواس**"، و "**أبـو تمـام** "، فنـراه يقـول: "لم يعـد الشّـعر، بمعـنى آخـر، للفائـدة و المنفعـة بقـدر مـا أصـبح عمـلا إبـداعيا داخليـا يجـد فيـه الشـاعر تعزيتـه و خلاصـه " [1] .توضـح أن الشـاعر لم يعـد يهـتم فقـط بالمعـاني التقليديـة المرتبطـة بالفائـدة أو المنفعـة العمليـة، كمـا كـان الحـال في بعـض مراحـل الشـعر العباسـي. بـل أصـبح تركيـزه علـى التعبـير عـن نفسـه وإبداعـه الشخصـي، وكيـف يفـرغ مشـاعره وأفكـاره بطريقـة فنيـة خاصـة، بعيـدًا عـن القيـود القديمـة الـتي كانـت تحـدد مضـمون الشـعر . و هـذا مـا يوضـحه كـذلك في قولـه: "صـار الشـعر يقـوم علـى حضـور الأنا و غيـاب الآخـر، أي علـى الطّرافـة و الجّـدة و الغرابـة " [2]. تغـيّر مفهـوم الشـعر تـدريجيًا منـذ العصـر العباسـي وحـتى يومنـا هـذا، فأصـبح لا يقتصـر علـى الفائـدة أو التقليـد، بـل أصـبح وسـيلة للتعبـير عـن الإبـداع الشخصـي والمشـاعر والأفكـار بأسـاليب جديـدة ومتنوعـة .فقـد "كـان الشـعر قبلـه قـدرة علـى التعـود و

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، 1979، ص 38 .

[2] المصدر السابق، ص 39.

الألفـــة , فصـــار بعـــده قـــدرة علـــى التغـــرب والمفاجـــأة "[1] . والمعـــنى أن الشـــعر في الســـابق كـــان يعتمـــد علـــى مـــا هـــو مـــألوف وقريـــب مـــن ذوق النـــاس، ممـــا يخلـــق شـــعورًا بالألفـــة والانسجام.

أمّـــا بعـــد هـــذا التحـــوّل، فقـــد أصـــبح الشـــعر يســـعى إلى كســـر المـــألوف وإثارة الدهشـــة، معتمـــدًا علـــى الغرابـــة والتجديـــد لإحـــداث المفاجـــأة لـــدى القـــارئ، و يقصـــد بـــذلك الشـــعراء العباســـيين و بالتحديـــد أبا نـــواس فيقـــول: " إن شـــعره هـــو فـــن يجعـــل الـــزمن كلـــه حاضـــرا يتطـــاول و يُشـــعُّ، زمنـــا ثانيـــا، رديفـــا آخـــر للـــزمن، هـــو زمـــن النشـــوة و الهُيُـــام، الـــزمن النواســـي بامتيـــاز "[2] . المقصـــود أن شـــعره لا يلتـــزم بـــزمن واحـــد محـــدد، بـــل يجعـــل الماضـــي والحاضـــر والمســـتقبل متـــداخلين داخـــل القصـــيدة, فهـــو يخلـــق زمنًـــا خاصًـــا بالشـــعر، مختلفًـــا عـــن الـــزمن العـــادي، زمنًـــا تســـوده المتعـــة والانفعـــال والانـــدماج الشـــعوري، وهـــو زمـــن يعبّر عن روح شعره المليئة بالبهجة والتحرر .

[1] المصدر نفسه، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 49 .

الفصل الأول:

الخلفية النظرية و العربية للعلاقة

بين التراث و الحداثة

الخلفية النظرية والعربية للعلاقة بين التراث والحداثة:

تُعتبر معضلة الوصلة بين الموروث والحداثة من المسائل المحورية في الفكر الراهن، لما تتضمنه من أبعاد ثقافية وحضارية تؤثر في بناء ذات المجتمعات ومساراتها القادمة. فالموروث لا يقتصر على كونه إرثًا زمنيًا وحسب، بل يشكّل نظامًا شاملاً من المبادئ والمعارف والخبرات التي تجمّعت عبر الدهر وشاركت في تأسيس الوعي المشترك وصياغة المنظور للكون. في الجهة المقابلة، تومئ الحداثة إلى مجموعة التبدلات الذهنية والاجتماعية التي ارتبطت بانتشار المنطق والعلم، وإعادة ترتيب العلاقات البشرية على أسس مستحدثة تستند إلى التمحيص والتحديث والتحول.

أ / نشأة الحداثة عند الغرب:

شمل الحداثة مجالات متعددة، مما يمنحها طابعًا عالميًا. وباعتبارها منهجية أو طريقة تفكير، فإن الحداثة لا تقتصر على مجال واحد. ويؤكد محمد برادة هذا في مقاله: **"الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية، و بسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة "** [1]، وعليه فإن اعتبار الحداثة مفهومًا مرتبطًا أساسًا بالحضارة الغربية يفيد بأنها تحمل في طياتها خصوصيات تلك التجربة، وهو ما يثير إشكالية نقلها أو تعميمها على مجتمعات أخرى تختلف في بنياتها الثقافية والتاريخية. وبالتالي، فإن التعامل مع الحداثة في سياقات غير غربية يقتضي فهمًا نقديًا يراعي هذه الخصوصيات بدل الاكتفاء باستنساخ النموذج الغربي، ولا يمكن دراسة هذا

[1] عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، هدر للطباعة و النشر و التوزيع و الإعلان، ط 1، 1988، ص 18.

المصطلح بمعزل عن سياقه التاريخي **ف" الحداثة حركة ولدت و نمت داخل التراث الأوروبي، وارتبط ظهورها بوضع تاريخي معين "**[1]، و نرى أن الحداثة تمثل ظاهرة تاريخية وفكرية نشأت وتطورت داخل المجال الأوروبي، ولم تكن منفصلة عن تراثه الثقافي والفلسفي، بل تشكلت في تفاعل معه. فقد استندت الحداثة إلى تراكمات معرفية وفكرية تعود إلى التراث اليوناني-الروماني، وإلى التحولات التي عرفها المجتمع الأوروبي في مراحل لاحقة، مما جعلها امتدادًا نقديًا لذلك التراث وليس قطيعة تامة معه **" و يمد المفهوم من بدايات القرن السادس عشر (1513 م) تاريخ ظهور البروستناتية حتى يومنا الحاضر، و بذلك يحمل بين دفتيه ثورة الكنائس ضد الكنائس، اللاهوت المعقلين ضد اللاهوت الغير معقلين، ثورة العلوم الطبيعية في عصر النهضة الأوروبية (غاليلو ـــ نيوتن) و الثورات الفلسفية (ديكارت ـــ كانط ـــ سبينوزا ـــ بيكون) و الثورات الصناعية و الثورات السياسية "**[2]، كما أن ظهور الحداثة ارتبط بوضع تاريخي معين، تميز بسلسلة من التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا، مثل عصر النهضة، والإصلاح الديني، والثورة العلمية، وعصر التنوير، إضافة إلى التحولات الاقتصادية والسياسية كالثورة الصناعية وبروز الدولة الحديثة. وقد أسهمت هذه العوامل مجتمعة في إرساء أسس جديدة للتفكير تقوم على العقلانية، والحرية، والتقدم، وإعادة تنظيم العلاقة بين الفرد والمجتمع والسلطة.

أما من الناحية الأدبية فقد ظهرت عدة مذاهب في الثقافة الغربية: **" الكلاسيكية، الرومانسية، المدرسة الواقعية التي تطورت إلى الرمزية و التي تمخضت عنها**

---

[1] بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمان و نقد الحداثة، جداول للنشر و التوزيع، ط 1، لبنان، 2011، ص، 33 .

[2] محمد محفوظ ، الإسلام، الغرب و حوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1998، ص، 31 .

الحداثة في الجانب الأدبي على الأقل "[1]، وفي هذا السياق، تُعد الحداثة ثمرة لهذه التحولات المتتالية، إذ استفادت من مختلف هذه المذاهب، لكنها في الوقت نفسه تجاوزتها من خلال إحداث قطيعة نسبية مع الأشكال التقليدية في التعبير، والبحث عن أشكال جديدة تقوم على التجريب والابتكار، وتعكس تحولات الإنسان الحديث وقلقه الوجودي و ذلك مع<بودلير> فغالي شكري يقول: **"و قديما كان بودلير نبيا للشعر الحديث حين تبلور إحساسه المفاجئ العليل، بحياة فردية لا تنسجم مع المثل التي ينادي بها العصر الذي يعيش فيه "**[2]، ومن ثم، فإن بودلير أسهم في إرساء ملامح الحساسية الشعرية الحديثة التي تقوم على تمجيد الذات الفردية، وكشف تناقضات الواقع، والبحث عن أشكال تعبير جديدة تتجاوز القوالب الكلاسيكية. وعليه، فإن وصفه بـ"نبي الشعر الحديث" يعكس دوره الريادي في استشراف تحولات الشعر، وتمهيده لظهور تيارات حداثية لاحقة .

ب / نشأة الحداثة عند العرب :

تشير الأبحاث إلى أن استكشاف جذور الحداثة العربية أكثر تعمقاً من الدراسات الغربية للحداثة العربية، حيث يجادل النقاد بأن الحداثة يمكن تتبعها إلى القرن السابع الميلادي، فيرى أدونيس أن الحداثة " **ظهرت سياسيا مع معاوية و فقهيا ـــ دينيا مع ابن الراوندي و ابن المقفع و جابر ابن حيان والرازي...و ثوريا مع ثورتي الزنج و القرامطة و فنيا مع بشار بن البرد و أبي نواس و أبي تمام "**[3]،

---

[1] ينظر، عوض بن محمد القرني، حداثة في ميزان الإسلام نظرات إسلامية في أدب الحداثة، ص، 21 .

[2] المصدر نفسه، ص 23 .

[3] ديزيرهسقال، الحداثة و ما بعدها في الشعر العربي المعاصر، ص 14 .

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن هذه الظاهرة تمثل تعبيرًا مركبًا عن ديناميات التغيير داخل الحضارة الإسلامية، إذ لم تقتصر على مجال دون آخر، بل شكّلت مسارًا متداخلًا بين السلطة والمعرفة والمجتمع والفن، مما يعكس حيوية تلك المرحلة التاريخية وقدرتها على إنتاج أشكال متعددة من التفاعل مع الواقع، و قد اقترنت الحداثة العربية المعاصرة بمرجعيتين ـــ حداثيتين كبيرتين ـــ في التاريخ هما: **"الحداثة العباسية، والحداثة الأوروبية في القرنين الأخيرين , بحيث تصطبغ الحداثة العربية المعاصرة"**[1]، ونلاحظ هنا، أنها تقوم الحداثة العربية المعاصرة على مرجعيتين أساسيتين: الحداثة العباسية بما تمثله من عقلانية وانفتاح معرفي، والحداثة الأوروبية في القرنين الأخيرين بما تحمله من مفاهيم التقدم والحرية، مما أفرز حداثة عربية مركّبة تجمع بين التراث والمعاصرة .

و **" لعل ثورة عباس محمود العقاد و عبد الرحمان شكري في أوائل هذا القرن، و هي البادرة الأولى الشهرية لأن نلقي عن كاهلنا عوائق الوجه السالب في التراث، و نتجه إلى حضارتنا في تكاملها الحي العميق، و نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا و بين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوروبا ..."**[2]، ونلاحظ هنا تمثّل جهود العقاد وشكري في مطلع القرن العشرين محاولة مبكرة للتحرر من الجمود في التعامل مع التراث، والدعوة إلى تجديده بوصفه عنصرًا حيًا، مع الانفتاح الواعي على الحضارة الأوروبية، بما يحقق توازنًا بين الأصالة والمعاصرة،

---

[1] فريزة شلقي، إيمان مقري، نورة بلعيد، مفهوم الحداثة عند رضور عاشور من خلال كتاب الحداثة الممكنة، تخصص نقد مناهج، كلية الآداب و اللغات، جامعة آكلي محند أولحاج ـ البويرة ـ ، 2021/ 2022، ص 18 .

[2] كريمة سليمان الجدابة، الحداثة تعريفها، موقف الإسلام منها، ص 15 .

"ومنذ نهاية القرن التاسع عشر نستطيع أن نرصد ظاهرة التجديد في بعض ما أنتجه فرنسيس مراش (1873) و أحمد فارس الشدياق (1887) و نجيب حداد (1899)، و كان تجديدهم مقصورا في البداية على التمرد على موضوعات الشعر القديم"[1]، و تتمثّل لنا، الفكرة في أن بوادر التجديد في الأدب العربي بدأت بالظهور منذ أواخر القرن التاسع عشر عند بعض الأدباء، لكنها كانت في بدايتها محدودة، إذ انحصرت في الخروج على موضوعات الشعر القديم دون إحداث تغيير عميق في شكله أو أساليبه، " **و لم تظهر الحداثة كمصطلح إلا في كتاب الثابت و المتحول لأدونيس"**[2]، بعد ذلك، انتشر المصطلح في الأوساط الأدبية والنقدية، وتوالت الكتب ذات الصلة تباع .

1/1: التراث في النقد و الشعر العربي الحديث

مفهوم النقد:

لغة: ورد في قاموس لسان العرب أن النقد هو: " تمييز الدراهم و إخراج الزيف منها؛.. و النقد: تمييز الدراهم و إعطائها انسانا؛...و نقدت له الدراهم أي أعطيته، فانتقدها أي قبضها" [3].أي أنَّ أصل كلمة النقد كان يُستعمل عند فحص النقود (الدراهم) للتأكد من جودتها، وتمييز الصحيح منها من المزيف أو المغشوش فكان الصيرفي ينقد الدراهم، أي يفحصها ويختبرها.

---

[1] غالي، شعرنا الحديث إلى أين ... ؟ ، دار الشروق، ط 3، ص 106 .

[2] ينظر، سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 145 .

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة و محققة و مشكولة شكلا كاملا و مذيلة بفهارس مفصلة، ص2273 .

اصطلاحا:

فقد كان شائعا عند العرب قديما أن النقد هو " الاستهجان و الذم، لذلك اعتبروه كرأي لإظهار المساوئ لا لإظهار المحاسن، وهناك من يرى النقد بأنه " فن دراسة النصوص الأدبية لمعرفة الاتجاه الأدبي و تحديد مكانتها في سيرة الآداب والترفع على مواطن الحسن و القبح مع التفسير و التعليل " [1]. ونستنتج أن النقد عند القدماء كان يُفهم غالبًا على أنه إظهار العيوب، أما في المفهوم الحديث فهو فنٌ تحليلي تقويمي يدرس النصوص بموضوعية ليحدد قيمتها الأدبية ويكشف جوانب الجمال والقصور فيها.

1 /1: التراث في النقد العربي المعاصر:

أ / في النقد الثقافي: عند حسن حنفي:

يشير حسن حنفي إلى إشكالية التراث في كتابه التراث و التجديد ـــ موقفنا من التراث القديم، فيقول: " **إن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات...التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافة و قومية، و التجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر** " [1]، وهنا يبين لنا ومن هذا المنطلق، يعتبر حنفي أن التراث يمثل نقطة الانطلاق لأي مشروع نهضوي،

---

[1] مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1419 هـ، 1998 م، ص 43 .

لأنه يعكس خصوصية الأمة ويعبّر عن شخصيتها الثقافية والقومية. غير أن هذه العودة إلى التراث لا تعني التمسك الحرفي به أو الجمود عند حدوده، بل تستدعي فهمه فهمًا نقديًا واعيًا، يميز بين ما هو صالح للاستمرار وما يحتاج إلى مراجعة. وهنا يأتي دور التجديد، الذي يراه حنفي عملية ضرورية تقوم على إعادة تفسير التراث في ضوء متغيرات العصر وحاجاته، فالتجديد لا يعني القطيعة مع الماضي، بل يعني تفعيله وإعادة توظيفه ليواكب التطورات الحديثة ويساهم في حل مشكلات الحاضر.

وبهذا المعنى، تتحقق العلاقة الجدلية بين التراث والتجديد، حيث يصبح الأول أساسًا للانطلاق،

بينما يمثل الثاني وسيلة للتطور والتقدم. وبذلك يدعو حنفي إلى تحقيق توازن بين الوفاء للتراث والانفتاح على العصر، حتى تتمكن المجتمعات من الحفاظ على هويتها وفي الوقت نفسه المشاركة الفعالة في بناء مستقبلها.

ب / عند محمد مندور في " النقد المنهجي عند العرب ":

في كتابه "النقد المنهجي للعرب"، يندرج تفسير محمد مندور للتقاليد النقدية ضمن فئة نقد النقد نفسه، فهو يوظف هنا منظوره وفكره الفريدين، ويفسر هذه النصوص التراثية استناداً إلى منظومته النقدية الخاصة؛ ويتجلى أثر هذا النهج وفعاليته بوضوح. يصنف كتاب " النقد المنهجي عند العرب " مع أن المؤلف لم

---

[1] حسن حنفي ، التراث و التجديد . موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 4 ، بيروت ، لبنان ، 1992 ، ص 13 .

يُصنِّفه كذلك. ولعلّ ذلك يعود إلى أن مصطلح "النقد" ظهر متأخراً نسبياً بين العرب، رغم وجود أدبيات ذات صلة منذ العصور القديم.

إذا كان نقد النقد يعتمد على مراجعة وفحص الخطاب النقدي، فإن هذه هي نقطة البداية للقارئ النقدي مندور، الذي يركز على العودة إلى النصوص النقدية العربية الكلاسيكية وتفسيرها بشكل نقدي في سياقه، ما تسمح به المناهج الأجنبية " لأن في الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع إذا عدنا لها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لاتزال قائمة حتى اليوم " [1] . نستنتج من خلال هذا، على الأهمية المعرفية للتراث العربي القديم، إذ يشبّه الكتب العربية القديمة بالكنوز، في إشارة إلى ما تختزنه من معارف علمية وفكرية عميقة، غير أن هذه القيمة لا تتحقق إلا من خلال إعادة قراءتها قراءة واعية ومنهجية، تقوم على أسس التفكير النقدي الحديث، فالدعوة إلى تناول هذه الكتب بعقول مثقفة بثقافة أوروبية حديثة لا تعني تقليد الغرب بقدر ما تشير إلى اعتماد مناهج علمية معاصرة في التحليل والفهم، مثل الموضوعية، والاستقراء، والنقد .

ومن خلال هذا التفاعل بين التراث والحداثة، يمكن استخراج العديد من الحقائق والأفكار التي ما تزال صالحة وذات راهنية في الحاضر، وهو ما يبرز استمرارية بعض القضايا الإنسانية والعلمية عبر الزمن. وعليه، فإن القول يدعو إلى تجاوز النظرة

[1] مندور ، محمد ، النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة ، 1996, ص 06.

السطحية للتراث، والعمل على استثماره استثمارًا علميًا حديثًا يكشف عن قيمته الحقيقية ويعيد إدماجه في سياق المعرفة المعاصرة.

ج / عند عصفور جابر قراءة التراث النقدي:

ومن هذا المنطلق، يأتي كتاب "قراءة التراث النقدي" لجابر عصفور بوصفه محاولة جادة لاستكشاف آليات التعامل مع الموروث النقدي العربي، من خلال طرح رؤية نقدية حديثة تسعى إلى الربط بين الماضي والحاضر، وتفكيك البنى الفكرية التي شكّلت هذا التراث. لا يكتفي عصفور بعرض الأفكار، بل يدعو إلى إعادة النظر فيها في ضوء مناهج نقدية معاصرة، بما يفتح آفاقًا جديدة لفهم النصوص وإعادة تأويلها. يقول في هذا الصدد: " **و القراءة الحداثية انتقادية و تثويرية في آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، و التسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. و هذا الهدف يجعلها منحازة إلى التجاوز و الإبداع دون الاتباع، ومن ثم فإنها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، و تؤكد الإبداع لتنطلق منه** "[1]، وهنا نلاحظ، القراءة الحداثية هي قراءة ناقدة ومجددة، ترى في الأدب قوة للتغيير، وتسعى إلى تجاوز القديم الجامد، والتعامل مع التراث بوعي نقدي يفتح المجال للإبداع والتطور. وأيضا يقول:" **ولا يزاحم هذا النمط الحداثي ـــ في السنوات العشر الأخيرة ـــ سوى نمط القراءة البنيوي، وهو نمط يؤكد إمكان< إعادة قراءة > التراث**

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992، ص 46 .

النقدي على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة " [1]، يتبين لنا أن البنيوية تتيح لنا أن نعيد دراسة التراث النقدي العربي باستخدام أدوات حديثة ومنظمة، مثل تحليل البنية اللغوية والأنساق الداخلية للنصوص، بدل الاكتفاء بالفهم التقليدي. بمعنى آخر المنهج البنيوي لا يرفض التراث، بل يسعى إلى إعادة قراءته بطريقة جديدة تعتمد على مناهج علمية حديثة، مما يساعد على اكتشاف دلالات ومعانٍ لم تكن واضحة من قبل؛ المنهج البنيوي لا يرفض التراث، بل يسعى إلى إعادة قراءته بطريقة جديدة تعتمد على مناهج علمية حديثة، مما يساعد على اكتشاف دلالات ومعانٍ لم تكن واضحة من قبل.

1/ 2 : التراث و الحداثة في الشعر العربي الحديث :

يُعَدُّ التراثُ ركيزةً أساسيةً في تشكيل الهوية الثقافية للأمم، وقد شكَّلَ في الأدب العربي عمومًا، وفي الشعر العربي الحديث خصوصًا، مصدرًا غنيًّا للإلهام والإبداع. فالشاعر العربي الحديث لم ينفصل عن ماضيه، بل عاد إلى التراث يستلهم منه الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية والدينية، ليُعبِّر من خلالها عن قضاياه المعاصرة وهمومه الإنسانية.

أ / عند أدونيس:

يعرف أدونيس التراث على أنه "القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل، فما يهمنا من التراث اليوم(...) يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل هكذا يجب أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي الماضوي "[2]، يرى أدونيس أن التراث لا ينبغي أن يُفهم على أنه مجرد بقايا من

---

[1] المصدر السابق، ص 47 .

[2] أدونيس، فاتحة لنهاية القرن ـ بيانات من أجل ثقافة عربية ـ ، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1980، ص244.

الماضي أو شيء جامد نعود إليه للحنين أو التقليد، بل هو عنصر حيّ وفاعل. فقوله إن التراث الحقيقي هو ما يحتفظ بالقدرة على ''إضاءة الحاضر والمستقبل'' يعني أن القيمة الحقيقية لأي عنصر تراثي تكمن في مدى صلاحيته لفهم واقعنا المعاصر والمساهمة في بناء المستقبل.

ب / عند بدر شاكر السياب:

ثار رواد الشعر العربي الحر على الأعراف الشعرية السائدة التي أعاقت تطور الشعر وتكيفه مع الواقع الجديد. ويرى سياب أن هذه الثورة الشعرية لم تكن معارضةً للقديم (لأن القديم قديم في حد ذاته)، بل كانت تجاوزًا للفساد وبناءً لما هو أفضل. ويعتقد أن ثورة رواد الشعر العربي الحر انطوت على رفض القيود المفروضة على الوزن، وعدد التفعيلات، وأنماط القافية فيقول: " إننا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات . كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام و قمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر " [1].وعليه، فإن قوله يؤكد مبدأ التراكم والتدرّج في تطوّر الشعر العربي، حيث لا ينشأ التجديد من فراغ، بل هو نتيجة جهود متعاقبة تبدأ بمحاولات أولى وتمهيدية، ثم تتطور إلى تحولات أعمق وأكثر شمولًا.

ميّز سياب بين نوعين من الثورات: أحدهما يهدف إلى الإطاحة التامة بالنظام القديم وإقامة نظام جديد؛ والآخر يهدف إلى إعادة بناء ما دُمر في الماضي والبناء على ذلك الأساس. وكان يعتقد أن موقفه ينتمي إلى النوع الثاني من الثورات، فيقول: " أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم و إنما

---

[1] علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر العربي، ترجمة سيد حسين سيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص100.

هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه إن كان بالمستطاع، و أعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العرب " [1].

وهنا نستنتج أن التجديد الذي يدعو إليه لا يقوم على رفض الأسس العروضية للشعر العربي، بل على إعادة استثمار نظام الوزن العربي بطريقة أكثر مرونة واتساعًا. فالبحور الشعرية، في نظره، لا تقتصر على الشكل التقليدي ذي الشطرين والقافية الموحدة، بل يمكن توظيفها في أنماط جديدة، مثل تنويع التفعيلات أو كسر وحدة البيت، وهو ما يفتح المجال أمام أشكال شعرية حديثة كالشعر الحر.

ج / السياب و الحداثة:

إن ملامح الحداثة عند السياب ظاهرة في شعره خاصة أنشودة المطر، التي استعمل فيها تقنيات حداثية، كاستدعاء إلى الطبيعة عشتار لتنزل المطر، ذهب محمد عبد الرحمان إلى أنه "يرتبط برؤية أيديولوجية خاصة عند السياب تدين نظاماً سياسيًّا ما وتبشر بنظام آخر

يتحقق بمجيئه الخصب والعدل، وتُلغى العبودية فيه تأسيساً لغدٍ مشرق " [2]، وهنا نلاحظ، أن السياب لا يطرح صورة شعرية أو فكرة جمالية مجردة، بل ينطلق من موقف فكري (أيديولوجي) واضح تجاه الواقع السياسي الذي يعيش فيه.

---

[1] المصدر نفسه.

[2] محمد عبد الرحمن يونس، فضاء الموت وأسطورة تموز وعشتار، المعهد الأوروبي العالي للدراسات العربية،2017م .

فهو يرى أن هناك نظامًا سياسيًا قائمًا يتسم بالظلم أو القهر، لذلك يتجه إلى إدانته ورفضه ضمنيًا أو صراحة في شعره .

1 / 3 :موقف التيارات النقدية و الشعرية المختلفة من التراث من الرومانسية إلى الشعر الحر:

شهد الأدب العربي الحديث تحولات عميقة في نظرته إلى التراث، خاصة مع ظهور التيارات النقدية والشعرية الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر. فقد اختلفت مواقف هذه التيارات من التراث بين التمسك به والاحتفاء بمضامينه، وبين الدعوة إلى تجاوزه والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تواكب روح العصر. ففي التيار الرومانسي، ظل التراث حاضراً لكن بصورة انتقائية، حيث استلهم الشعراء بعض صوره ومعانيه مع التركيز على الذات والوجدان. أما مع ظهور حركة الشعر الحر، فقد اتجه الشعراء إلى التحرر من الأشكال التقليدية، منتقدين الجمود الذي ارتبط بالتراث، وداعين إلى تجديد اللغة والبناء الشعري. وهكذا، تراوحت مواقف هذه التيارات بين المحافظة والتجديد، مما يعكس صراعاً بين الأصالة والمعاصرة، وسعياً مستمراً لإعادة قراءة التراث وتوظيفه بما يخدم الإبداع الأدبي الحديث.

أولا / مفهوم الرومانسية:

و في هذا السياق يعرف عبد الرزاق أصفر الرومانسية فيقول: " الرومانسية أو الرومانتيكية، نسبة إلى كلمة رومان roman التي كانت تعني في العصور الوسطى حكاية المغامرات شعرا و نثرا، و تشير إلى المشاهد الريفية بما فيها من الروعة و الوحشة" [1] ، نستنتج أن الإرهاصات و البدايات لها كانت عبارة عن قصص خيالية منشأها الأصلي الغرب.

---

[1] عبد الرزاق أصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد كتاب العرب، ط 1، دمشق، 1999، ص55.

اصطلاحا:

تتميز الرومانسية، كحركة فنية، بتأكيدها على العاطفة والذاتية والهروب من الواقع، و العودة إلى الطبيعة والتمرد على القواعد الكلاسيكية. تعد "**الرومانسية مذهب ثوري على المستويين: الفكري و الأدبي , فمن ناحية الفكر تقر مبدأ الحرية بغير الحدود** "[1]، وبناء على ذلك، تعَدّ الرومانسية مذهبًا ثوريًا على المستويين الفكري والأدبي، إذ جاءت كردّ فعل على القيود التي فرضتها الكلاسيكية والعقلانية الصارمة. فعلى المستوى الفكري، تقوم الرومانسية على إقرار مبدأ الحرية المطلقة، حيث تُعلي من شأن الفرد وحقّه في التعبير عن ذاته دون التقيد بضوابط تقليدية أو معايير مفروضة. وهي بذلك ترفض القيود الاجتماعية والفكرية التي تحدّ من الإبداع، وتدعو إلى إطلاق العنان للخيال والعاطفة باعتبارهما مصدرين أساسيين للمعرفة والتجربة الإنسانية.

ثانيا / خصائص الرومانسية:

تميزت الرومانسية بخصائص منها:

- " الاهتمام بالعاطفة والتحرر الوجداني.
- رفض الواقع.
- التعلق بالخيال و المبالغة فيه .
- التحرر من القوالب التقليدية في الأدب و التمرد على القديم.
- التأكيد على الذات و التأمل الذاتي
- حب الطبيعة ومزج النفس البشرية. الوحدة العضوية والموضوعية.

[1] المصدر السابق.

- التطلع إلى عالم المثل العليا في عالم الروح و الخيال و الأحلام " [1].

ثالثا / مفهوم الشعر الحر:

أعطت نازك الملائكة تعريفا للشعر الحر حيث تقول: "إنّ الشعر الحر هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت و إنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه" [2]. و بناء على ذلك، تقوم فكرة الشعر الحر على تجاوز البنية التقليدية للبيت الشعري ذي الشطرين المتساويين، إذ يعتمد هذا النمط على شطرٍ واحد يتسم بالمرونة في طوله. وتتجلى هذه المرونة في تغيّر عدد التفعيلات من سطرٍ شعري إلى آخر، بحيث لا يلتزم الشاعر بعددٍ ثابت منها كما هو الحال في الشعر العمودي. ومع ذلك، فإن هذا التغيّر لا يعني الانفلات من النظام، بل يخضع لقانونٍ عروضي يضبط الإيقاع الداخلي للنص، ويضمن الحفاظ على وحدة موسيقية متماسكة، تقوم على تكرار تفعيلة معينة أو تنويعاتها ضمن إطار من الانتظام النسبي. وبذلك يجمع الشعر الحر بين التحرر الشكلي والانضباط الإيقاعي، مما يمنحه خصوصيته الفنية ويُميّزه عن غيره من الأنماط الشعرية. و قد أشار بدر شاكر السياب إلى نفس القضية في مقدمة مجموعته أساطير، بأنه قد وجد واستلهم الموسيقى الجديدة أي الشعر الحر بمطالعة و قراءة الأدب الإنجليزي. فيقول: " بأنني قد رأيت أن يمكن لنا أن نحافظ على انسجام الموسيقى والنغمة في القصيدة ولو باختلاف موسيقى الأبيات، وهذا يمكن باستعمال بعض البحور العربية ذات التفاعيل الكاملة على الرغم أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر " [3]. و هنا نرى، على أن انسجام الإيقاع في القصيدة لا يتطلب تساوي

---

[1] حسني علي محمد وآخر، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، ص 72.

[2] قضايا الشعر المعاصر، ص 60.

[3] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق ، مطبع وسن اشاعت نام علوم، ص 184.

عدد التفعيلات في كل بيت، بل يمكن الحفاظ عليه من خلال تكرار تفعيلة واحدة ضمن بحرٍ معين، حتى مع اختلاف طول الأبيات، مما يحقق وحدة موسيقية مع قدرٍ من الحرية في البناء.

رابعا / خصائص الشعر الحر:

* " الوحدة الموضوعية؛ فالقصيدة كلها بناء متكامل متحد الموضوع، و كل بيت يخدم الموضوع بصورة جزئية .

* يعتمد الشعر الحر على تفعيلة واحدة تتكرر في الأبيات، و يستطيع الشاعر أن يغير تلك التفعيلة في كل بضعة أبيات.

* تختلف القافية في الأبيات اختلافا غير منضبط، وهو ما يفقد القصيدة الرنة الموسيقية والتناسق الغنائي.

* بساطة الألفاظ و سهولتها، و الخلط بين الفصحى و العامية .

*كثرة الرموز و الإيحاءات في القصيدة " [1].

---

[1] موسوعة اللغة العربية، الأدب العربي، الباب التاسع: الأدب ا في العصر الحديث، الفصل الأول: الشعر في العصر الحديث، المبحث الرابع: الشعر الحر، الدرر السنية (مرجع علمي موثق على منهج أهل السنة و الجماعة) www dorar net.

أ / الاتجاه المحافظ (التقليدي):

يعدّ الاتجاه المحافظ أو التقليدي اتجاهًا معرفيًا وفلسفيًا وإيديولوجيًا يقوم على فكرة أساسية مفادها أن حال الأمة لا يمكن أن يصلح إلا بما صلح به سلفها. لذلك يدعو هذا الاتجاه إلى إحياء التراث والمحافظة عليه وصيانته دون المساس به أو إدخال أي تغيير أو تجديد عليه، بحيث يبقى كما تركه السلف الصالح في صورته الأصلية. ويرى أن دراسة التراث أو مقاربته يجب أن تتم من داخله، أي باستخدام مناهجه وأدواته الخاصة، دون إخضاعه لمناهج حديثة أو معاصرة، لأن هذه المناهج – في نظرهم – قد لا تنسجم مع طبيعته، بل قد تؤدي إلى تشويهه وفقدانه لهويته المعرفية والحضارية. وقد سعى أنصار هذا الاتجاه إلى الدفاع عن التراث والتمسك به بوصفه عنصرًا ثابتًا ومقدسًا، يضمن استمرارية الهوية والأصالة والانتماء الفكري والحضاري.

تتجلّى دعوة إحياء التراث وحمايته والتمسك به في عدد من الخطابات والشعارات السياسية في الواقع العربي المعاصر، حيث يُوظَّف التراث بوصفه وعاءً جامعًا وسلاحًا رمزيًا ومصدرًا للحماية والطمأنينة في مواجهة الأزمات السياسية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية التي يعيشها المجتمع العربي، خاصة في ظل الحروب والاعتداءات الصهيونية والاستعمارية الغربية. وقد شكّل التراث، والعودة إليه، والاهتمام به، مادةً فاعلة لدى الشعوب العربية ونخبها، التي لجأت إليه لتقوية الوعي الجماعي وشحذ طاقات الجماهير، من أجل تحقيق الوحدة وبث روح المقاومة والتغيير. و التراث على " **أنه في ظروف المجابهة مع الاستعمار والصهيونية والتمزق الطائفي والتشتت القومي والجهل والظلم نتوجه إلى التراث لنستلهم منه قبل كل شيء الأفكار والمذاهب والأحداث والمواقف التي تشحذ الهمم وتحبئ الصفوف مما يخدم التصدي للعدوان والاحتلال وتعزيز الوحدة الوطنية والقومية وإشاعة التسامح**

الديني والطوائفي ومحاربة الخرافات والظلاميات وإعلاء شأن العلم والعقل والانتصار للذين استضعفوا في الأرض "[1]. ومن هذا نستنتج، أنه يتم توظيف التراث لاستخلاص عناصر قادرة على تعبئة الوعي الجماعي وتعزيز قدرة المجتمع على الصمود والمواجهة، وذلك من خلال استحضار نماذج فكرية ونضالية تسهم في مقاومة الاحتلال والعدوان، وترسيخ قيم الوحدة الوطنية والقومية، ونشر ثقافة التسامح الديني، إلى جانب محاربة مظاهر الخرافة والظلامية، وإعلاء مكانة العقل والعلم. وعليه، فإن استلهام التراث في هذا السياق يتجاوز البعد التذكاري إلى بعدٍ وظيفيٍّ دينامي، يجعله أداة فاعلة في بناء الحاضر وتوجيهه، وخدمة قضايا التحرر والعدالة الاجتماعية .

ب / الاتجاه التجديدي أو الاتجاه الحداثي أو الاتجاه المعاصر:

يُمثّل الاتجاه التجديدي، أو الحداثي، أو المعاصر، تيارًا معرفيًا وفلسفيًا وإيديولوجيًا نشأ بهدف إعادة مقاربة التراث وفق رؤية نقدية، تقوم على دراسته دون قيود مسبقة، والعمل على تحريره من الطابع التقديسي ومن هيمنة القراءات التقليدية المنغلقة. فلا يُنظر إلى التراث في هذا الاتجاه بوصفه معطًى ثابتًا ومقدسًا، بل باعتباره منتجًا تاريخيًا قابلًا للنقد والمراجعة. وانطلاقًا من ذلك، سعى دعاة هذا الاتجاه إلى إخضاع التراث لقراءات حديثة تستجيب لمتطلبات الحاضر وتحدياته المعرفية والفكرية والإيديولوجية، مع اعتماد مقاربة انتقائية تقوم على استثمار العناصر والأفكار التي يمكن أن تسهم في خدمة واقع الأمة واستشراف مستقبلها، في مقابل تجاوز ما لم يعد ملائمًا لروح العصر. والمعروف بتلك المواقف الموروثة عن المرحلة اللينينية نسبة إلى الزعيم الروسي لينين وموقفه من التراث الروسي حيث يعتبر مؤرخون فكر التراث أنه أول من أو"**دعا إلى التعاطي مع التراث بمنهج البضع والبتر من خلال مناقشته في مطلع القرن مع الشعبويين الروس...والحال أن الماركسيين العرب الذين طالما رماهم**

[1] سلوم توفيق، نحو الفكر الجديد ـ رؤية مركسية للتراث، بيروت، لبنان، 1988، ص 95 ـ 96 .

خصومهم بالعدمية التراثية ردوا هم أيضاً بإحياء الموقف اللنيني من التراث وبالتوكيد على أن التراث حقل للصراع كذلك كان وهكذا ينبغي أن يأخذ، ومن هنا حتمية التشطير وحتمية توظيف جزء من التراث في مواجهة جزئه الآخر، وفي مواجهة الكلية مع الخصم الإيديولوجي " [1]. ومن ثمّ، نرى أن هذا الاتجاه يرفض فكرة صلاحية التراث بأكمله لكل زمان، مؤكدًا أن بعض مكوناته فقدت فاعليتها التاريخية، وأن التمسك بها بشكل مطلق قد يؤدي إلى تعطيل مسار التقدم ومواكبة التحولات الحضارية.

ج/ الاتجاه التوفيقي:

يعدّ الاتجاه التوفيقي تيارًا فكريًا وفلسفيًا وإيديولوجيًا يسعى إلى المزاوجة بين القديم والجديد، وبين الأصالة والمعاصرة، من خلال تحقيق نوع من التوازن بين التراث والحداثة. فلا يتنكر هذا الاتجاه للتراث ولا ينغلق داخله، كما لا ينقطع عن متطلبات العصر، بل يعمل على الاستفادة من كليهما في إطار تكاملي. دعا أنصار هذا الاتجاه إلى الأخذ بالتراث وفق أسس نقدية عقلانية تستوعب منجزات الحداثة، دون الوقوع في صراع أو قطيعة مع الماضي، كما هو الحال في بعض الاتجاهات الأخرى، سواء المحافظة أو الحداثية المتشددة. ومن أبرز من عبّر عن هذا التوجه الأستاذ زكي نجيب محمود، حين يقول: "ماذا عسانا أن نأخذ من تراث الأقدمين؟ الجواب هو: نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً.

فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة، فكل طريقة للعمل اصطنعها الأقدمون وجاءت طريقة أنجح منها كان لا بد من إطراح الطريقة القديمة ووضعها على رف الماضي الذي لا يثنى به إلا المؤرخون.

---

[1] طرابيشي جورج، مذبحة التراث في الثقافة العربية المعاصرة، دار الساقي، ط 3، بيروت لبنان، 2012، ص 13 ـ 14 .

بعبارة أخرى، إن الثقافة ثقافة الأقدمين أو المعاصرين هي طرائق عيش، فإذا كان عند أسلافنا طريقة تفيدنا في معاشينا الراهن أخذناها وكان ذلك هو الجانب الذي نحييه من التراث، وأما ما لا ينفع نفعاً عملياً تطبيقياً فهو الذي نتركه غير آسفين، وكذلك نقف الوقفة نفسها بالنسبة إلى ثقافة ومعاصرين من أبناء أوروبا وأمريكا "[1]. وهنا نرى، تميّز هذا التيار بمقاربة هادئة ومتوازنة لإحياء التراث، تقوم على إعادة قراءته والتعريف به بطريقة علمية بعيدة عن التوظيف الإيديولوجي الحاد. كما سعى هذا الاتجاه إلى بناء معرفة معاصرة تستمد بعض مقوماتها من التراث، بحيث تُقدَّم رؤية مزدوجة تقوم على حداثة تستلهم التراث، وتراث يُعاد فهمه في ضوء الحاضر. وفي هذا السياق، يُنظر إلى التراث بوصفه حاملاً لقيم وأفكار قابلة للتجديد والتفعيل، بما ينسجم مع متطلبات الواقع العربي في مختلف أبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادي.

1 / 4 : دور المجلات الأدبية و الحركات الشعرية الرائدة في تفعيل التراث:

أ / إعادة قراءة التراث:

أسهمت المجلات الأدبية في نشر دراسات نقدية تعيد تفسير النصوص التراثية (الشعر القديم، كتب الأدب، البلاغة)، بحيث لا تبقى مجرد موروث جامد، بل تتحول إلى مادة حية قابلة للفهم والتأويل في ضوء العصر. فمحمد عابد الجابري يقول في هذا الصدد: " إن من الشروط الضرورية لنهضتنا تحديث فكرنا و تجديد أدوات تفكيرنا وصولا إلى تشييد ثقافة عربية معاصرة و أصيلة معا...و عندما يتعلق الأمر بفكر شعبي أو أمة فإن عملية التجديد لا يمكن أن تتم إلا بالحفر داخل ثقافة هذه

[1] محمود زكي نجيب، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، ط 3 , بيروت، لبنان، ص 18 .

الأمة، إلا بالتعامل العقلاني النقدي مع ماضيها و حاضرها " [1]. و يتضح لنا، أن التجديد الحقيقي لا يكون برفض التراث ولا بتقديسه، بل بإعادة قراءته قراءة نقدية عقلانية، وربطه بواقع الأمة، من أجل بناء ثقافة حديثة تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

ب/ ربط الماضي بالحاضر :

عند صلاح عبد الصبور يوضح حضور الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر, من خلال أشعاره "حيث اهتم بالتراث مستعيرا مصطلحات وقصص و حكايات فولكلورية في مذكرات الملك عجيب بن خصيب "[2]). وهنا نستنتج أن، التجديد الحقيقي لا يكون برفض التراث ولا بتقديسه، بل بإعادة قراءته قراءة نقدية عقلانية، وربطه بواقع الأمة، من أجل بناء ثقافة حديثة تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

ج/ إحياء الأشكال و الأساليب:

تطوّر الشكل الشعري في الأدب العربي هو انتقال نحو الحداثة دون التفريط في التراث، حيث يتم توظيف الموروث داخل رؤى وأساليب جديدة تحقق الجمع بين الأصالة والمعاصرة. وهذا ما نجده عند نازك الملائكة في كتابها حول قضايا الشعر المعاصر، حيث قالت: " ما كاد هذا الديوان ـ أي ديوان شظايا و رماد ـ يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد، و كان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبؤون للدعوة كلها بالخيبة الأكيد. غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت و خفاء خلال ذلك "[3]. وهنا

---

[1] الجابري محمد عابد، التراث و الحداثة (دراسات و مناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، لبنان، 1991، ص 33.

[2] صفو عبد الحق، الرمز في شعر صلاح عبد الصبور المصدر و الدلالة، جامعة أبي بكر بلقايد ـ تلمسان , مجلة البدر البدر المجلد 10 العدد 04، سنة 2018، ص 366.

[3] محمد إحسان، رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ـ المجلد(83) الجزء (1) .

يتضح لنا، أن الشعر أو الشاعر كان له دورا في جذب و تسليط الضوء على التراث من خلال الصحافة و نشرها لدراستها و مناقشتها ونقدها.

د / دور المجلة:

لدينا مجلة شعر التي أسسها يوسف الخال ومعه أدونيس، التي من خلالها فعلوا حضور التراث من خلال الصورة التشبيهية كسمة من سمات النص الشعري، "استخدم الخال الصورة التشبيهية للتعبير عن فكرة تجاوز الماضي و هي صلب الفكرة الحداثية، وأحد أقاليم فكر يوسف الخال، و يأتي التشبيه خلاف وظيفته التقليدية، ليس لتزيين الصورة، بل لتعميق الفكرة، أما من حيث البنية الداخلية للصورة، فالمشبه به ذو سمات معنوية مجردة يجسدها الشاعر في صورة متخيلة لكنها حسية هي صورة الجيش (اللواء) المهزوم، و صورة الجبال...بقدر ما يبحث في ما يشرح منها من معان حافة توصل الفكرة المجانية الرمزية" [1].و هنا نستخلص، تجديد يوسف الخال للتشبيه يعكس جوهر المشروع الحداثي لمجلة "شعر"، حيث يتم تجاوز التراث في شكله التقليدي، مع الاحتفاظ به كمادة تُعاد صياغتها، مما يسهم في تفعيل حضوره داخل نص معاصر قائم على الرمز والعمق الفكري.

2/2 : محمود درويش في سياقه الإبداعي:

2/ 1: التجديد في تجربته الشعرية:

سُقِيَت التجربةُ الشعريةُ لدى الشاعر محمود درويش بتأثير عدة عوامل، من أبرزها الدفاع عن الأرض والاستماتة في صون العرض. وكيف لا، وهو الذي عاد من لبنان طفلًا صغيرًا ليشاهد آثار الهدم والدمار التي لحقت بقريته الصغيرة "البروة"، ويرى القتلى وسفك الدماء، لقد عاش محمود درويش حياةً صعبة؛ **" لقد هدم اليهود قريته "البروة"، أما هو فقد دخل السجن أكثر من مرة، وفقد**

[1] ينظر، عبد الرزاق مجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة و الورقة الوطنية، ط 1، المغرب، 2012، ص 147 .

عمله أكثر من مرة وهو يعيش ـ رغم كل مواهبه ـ حياة مليئة بالمتاعب المادية و التمزق المعنوي" [1]. فإننا نرى، أن هذه العوامل وغيرها جعلت التجربة الشعرية عند درويش غير مستقرة، بل متطورة في منحى تصاعدي؛ إذ عرفت قصيدته مراحل متعددة من التطور. و هذا يعكس مسارًا واضحًا في تجربة محمود درويش الشعرية، فالقارئ لدواوينه الأولى، مثل «أوراق الزيتون» و*«عاشق من فلسطين»*، يلاحظ التزامًا نسبيًا بالشكل التقليدي للقصيدة، من حيث الوزن والقافية، مع لغة مباشرة مشحونة بالهمّ الوطني والهوية لكن مع تقدّم تجربته، خاصة في دواوين مثل «أحد عشر كوكبًا» و*«سرير الغريبة»* و*«كزهر اللوز أو أبعد»*، يتجه درويش نحو تحرّر أكبر من القيود الشكلية، فيعتمد قصيدة التفعيلة وأحيانًا قصيدة النثر، ويطوّر لغته لتصبح أكثر رمزية وعمقًا، مع حضور واضح للتأمل الفلسفي والوجودي. هذا التحوّل لا يعني قطيعة تامة مع البدايات، بل هو تطوّر طبيعي لشاعر يسعى إلى التجديد وعدم التكرار، فدرويش كان واعيًا بخطر الجمود، لذلك نجده يرفض أن ‘‘يكون آخر الشيء مثل أوله’’، كما جاء في العبارة، ويحرص على أن تتجدد أدواته ورؤاه باستمرار.

إن قضية التجديد في الشعر العربي قضية قديمة جديدة، وأن يكون الشاعر عصريا في أسلوبه في لغته ومضامين شعره لا يعني أن ينقطع عن التراث." **فقد شاء أبو نواس أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال و الدمن، ذلك الحديث لاءه الشعر في العصر الجاهلي و أن يتحدث بدلا من ذلك عن حانات عصره. و يعود هذا النمط فيتمثل كذلك فيما حاوله شوقي في العصر الحديث من وصف مخترعات هذا العصر في شعره** "[2]. و نلاحظ هنا، مثّل أبو نواس نموذجا مبكرا للتجديد، حين تمرد على بعض المقدمات التقليدية كالوقوف على الأطلال، و اتجه إلى التعبير عن

---

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، 1979، ص 91.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، ط 3، القاهرة، 1981، ص 11.

مظاهر الحياة في عصره، مما يعكس وعيا بتغير الواقع و ضرورة مواكبته فنيا. كما يتجلى هذا المنحى في العصر الحديث عند أحمد شوقي، الذي سعى إلى إدماج منجزات الحضارة الحديثة و موضوعاتها في الشعر، في محاولة لتوسيع مجالاته التعبيرية .

و عليه فإن التجديد في الشعر العربي هو عملية توازن بين الأصالة والمعاصرة، تقوم على الحفاظ على جوهر التراث مع الانفتاح على قضايا العصر وأساليبه.

2 / 2 : التحول على مستوى الشكل و المضمون:

إن الشعر العربي الحر الحديث يستمد بل شك أصالته و جذوره من الشعر القديم، بل أن جل الشعراء قد تشبعوا بالتراث القديم و قرأوا لامرئ القيس ولزهير والأعشى والنابغة وغيرهم، بل "**أن الشعر الجديد لابد أن يمتد بجذوره إلى الشكل الشعري القديم حتى يتمكن من تطوير شعره في الاتجاه الجديد تطويراً عميقاً يقوم على أسس سليمة. ومثل هذه التجارب الفنية تؤكد بوضوح أن الشاعر الجديد القادر على أن يعبر عن نفسيه تعبيراً شعرياً أصيلاً من خلال الشكل الجديد للقصيدة، لابد أن يكون على معرفة عميقة بالشكل القديم وعلى مقدرة أيضاً في التعبير من خلال الشكل لأن الشاعر الجديد لا يستطيع أن يتجاوز الشكل القديم إلا إذا كان على معرفة غير قليلة به** " [1]. وهنا نستخلص، أن الشعر العربي الحر الحديث، رغم طابعه التجديدي، يستمد أصالته من جذوره في التراث الشعري القديم. فالشعراء المحدثون لم ينطلقوا من فراغ، بل نهلوا من تجارب كبار الشعراء القدماء كامرئ القيس وزهير وغيرهما، مما مكّنهم من فهم بنية القصيدة العربية وأساليبها. وانطلاقًا من هذا الفهم، استطاعوا تطوير أشكال شعرية جديدة تقوم على أسس راسخة، إذ لا يمكن تجاوز الشكل القديم أو التجديد فيه إلا بعد الإلمام العميق به.

---

[1] رجاء النقاش , محمود درويش شاعر الأرض المحتلة , المرجع السابق , ص 121 ـ 122 .

لذلك، فالتجديد الحقيقي في الشعر لا يتحقق إلا من خلال الجمع بين المعرفة بالتراث والقدرة على الإبداع في إطار أشكال جديدة تعبّر عن روح العصر.

الشاعر محمود درويش، رغم أنه شاعر مجدد، إلا أنه تشبع بالتراث، فقد أشار إلى بدايته الأدبية في حديثه الذي أدلى به إلى مجلة الطريق اللبنانية، فيقول: **"لا أتذكر متى بدأت بالضبط محاولة كتابة الشعر، ولا أتذكر الحافز المباشر لكتابة القصيدة الأولى، وإن كنت أتذكر أني حاولت في سن مبكرة كتابة قصيدة طويلة عن عودتي إلى الوطن حذوت فيها حذو المعلقات، فأثارت سخرية الكبار ودهشة الصغار...إذن فقد كانت بداية محمود درويش هي تقليد للشعر الكلاسيكي في أقدم نماذجه وأشهرها وهي المعلقات**[1] . نرى في ذلك، أن تجربة محمود درويش، رغم ما عُرف عنها من تجديد، انطلقت من ارتباط وثيق بالتراث الشعري العربي. فقد كانت بداياته قائمة على تقليد النماذج الكلاسيكية، وخاصة المعلقات، كما صرّح بذلك في حديثه، مما يدل على تأثره المبكر بالبنية التقليدية للقصيدة. ويؤكد هذا أن درويش لم يحقق تجديده من فراغ، بل عبر مسار بدأ بالمحاكاة والفهم العميق للتراث، قبل أن يتجاوزه نحو أسلوبه الخاص. وبالتالي، فإن تجربته تجسّد مبدأ أن الإبداع الحقيقي يقوم على استيعاب القديم ثم تطويره. وقد تغلب على مضامين شعره في هذه المرحلة الأولى الأسلوب التحريضي، وذكر الانتصارات الثورية سواء في الوطن العربي أو في العالم بأسره، والتطرق إلى القضايا العادلة في العالم.

بما أن درويش كان في بداياته مقلداً ومتأثراً بالقصيدة العمودية، فقد انعكس ذلك في مرحلة الاتصال، ونجد أن أكثر من ثلثي مجموعة عصافير بلا أجنحة تنتمي إلى الشكل الكلاسيكي، بينما

---

[1] المرجع نفسه، ص 119 .

تقل بوضوح في المجموعات التالية، ولا تتعدى بضع قصائد في مجموعة أوراق الزيتون وآخر الليل من بين قصائد هذه المرحلة قصيدة ولاء في مجموعة أوراق الزيتون 1964" [1]. ونلاحظ هنا، أن المرحلة الأولى من التجربة الشعرية لمحمود درويش تتسم بهيمنة المضامين التحريضية والثورية، حيث انشغل بالتعبير عن القضايا الوطنية والإنسانية، واستحضار رموز النضال والانتصارات في الوطن العربي والعالم. وقد جاءت هذه المضامين في إطار فني تأثر فيه بالشكل الكلاسيكي للقصيدة العمودية، نتيجة تشبّعه المبكر بالتراث الشعري ومحاكاته لنماذجه. لقد استطاع درويش أن يستفيد من هذه المرحلة مرحلة التقليد" **فأخذ من معرفته بالشعر القديم ومن معاشرته الفنية العميقة له صفات فنية ظلت مرتبطة بشعره حتى اليوم، وأهم ما استفاده محمود من قراءته الدقيقة للشعر القديم أنه ــ أولاــ يملك معرفة واسعة باللغة العربية وبمفرداتها اللغوية والشعرية، فمحمود درويش يمتاز امتيازا واضحا في شعره بثرائه اللغوي، فهو لا يتعثر في البحث عن ألفاظه ولا يفتعل اشتقاقات لغوية غريبة**" [2]. نرى أن مرحلة التقليد في تجربة محمود درويش مرحلة تأسيسية أسهمت في بناء أدواته الفنية وتشكيل ملامح لغته الشعرية. فلم تكن هذه المرحلة مجرد محاكاة شكلية للتراث، بل مثّلت انخراطًا عميقًا في استيعاب خصائص الشعر العربي القديم، من حيث اللغة والبناء والأساليب التعبيرية

.

وقد أفضى هذا التفاعل إلى امتلاك درويش رصيدًا لغويًا ثريًا، مكّنه من السيطرة على أدواته التعبيرية بمرونة واقتدار. لذا يتسم شعره بثراء لغوي واضح، يتجلى في دقة اختيار الألفاظ وانسجامها، بعيدًا عن التكلف أو اللجوء إلى اشتقاقات غريبة، وهو ما أكسب نصه الشعري قوة فنية وجمالية تعبيرية مستمرة عبر مختلف مراحل تجربته

---

[1] حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، ط 1، حيفا، 2012، ص 14 .

[2] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، المرجع السابق، ص 119 .

2 / 3 : التحول على مستوى اللغة و الأسلوب

اللغة كالكائن الحي تولد وتنمو وتتطور، لهذا فإن الشاعر المعاصر ملزم بتطوير لغته، لأن " اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أول شيء يصادفنا وهي النافذة التي من خلالها نطل ومن خلالها نتسم. هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب [...] فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ومتساندة " [1]. يتضح شبه اللغة الكائن الحي من حيث قدرتها على الولادة والنمو والتطور، ومن ثم يترتب على الشاعر المعاصر مسؤولية تطوير لغته باستمرار. فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير، بل هي الظاهرة الأولى والأساسية في العملية الإبداعية، إذ تمثل النافذة التي يطل منها الشاعر على العالم ووسيلته لفهمه والتعبير عنه. ومن هذا المنظور، تشكل الكلمة المفتاح الذي يتيح الوصول إلى المعاني والأفكار والجماليات الشعرية. كما أن اللغة، والسحر، والشعر ظواهر مترابطة ومتكاملة في حياة الإنسان، حيث تعزز كل منها الأخرى في التعبير عن التجربة الإنسانية وإيصال الرسالة الفنية.

2 / 4 : التحول على مستوى الوزن والقافية:

كان حريا بالشاعر الحديث أن يتحرر من الوزن والقافية، وأن يدخل تعديلات جوهرية في قضية التوازن بين الموسيقى الخارجية والداخلية حتى تواكب الصور الشعرية المعروضة. " لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين الوزن والقافية حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة [2]. و بناء على ذلك، سعى الشعر الحديث إلى التحرر من القيود التقليدية للوزن والقافية، وإجراء تعديلات جوهرية على عنصرَي الموسيقى الخارجية والداخلية

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار الفكر، القاهرة، ص 173.

[2] المرجع السابق، ص 65.

للقصيدة، بما يتيح توافقها مع الصور الشعرية الجديدة المعروضة. فقد أصبح من المستحيل الاستمرار في الالتزام بالشكل الجامد للوزن والقافية دون المساس بقدرة النص على التعبير الفني، لذا اقتضت طبيعة التجربة الشعرية الحديثة إدخال تعديلات أساسية على هذين العنصرين لضمان تحقق الصورة الشعرية الجديدة وتقديم تجربة لغوية وفنية معاصرة.

إن الشعراء في العصر الحديث خرجوا عن الالتزام بالبحور الشعرية، وتحرروا من الوزن والقافية لأنهم "أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم، أحسوا أن مشاعرهم ووجداناهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها وأنهم في حاجة كما يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة، إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوارب الموسيقية القديمة " [1].وقد تبين لنا، خروج الشعراء في العصر الحديث عن الالتزام الصارم بالبحور الشعرية، وتحرروا من قيود الوزن والقافية، انطلاقًا من شعورهم بأن الموسيقى الشعرية التقليدية
لمتعد كافية للتعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الداخلية. إذ لم تعد تُكر البحور العروضية القديمة قادرة على احتواء تنوع وجداناهم، ولذلك شعروا بضرورة إدخال تعديلات جذرية على الفلسفة الجمالية التي تقوم عليها هذه القوالب الموسيقية، بما يتيح للقصيدة التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بصورة أعمق وأكثر مرونة.

استطاع الشاعر بموهبته أن يخلق في شعره توازنا بين ما هو مسموع وما هو محسوس، " إن محمود درويش في كثير من قصائده يوازن بالفن والإحساس الوجداني الصادق بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، ويجعل من قصيدته عملا فنيا مسموعا بالأذن والقلب معا، ونستطيع أن نتبين القدرة الموسيقية الواضحة عند محمود درويش دون عناء كبير...نستطيع أن نلمسها في أي قصيدة

[1] المرجع نفسه، ص 61.

نختارها دون بحث طويل أو تردد " [1]. لقد تمكن محمود درويش، بفضل موهبته الشعرية الفذة، من خلق توازن متقن بين العنصر المسموع والعنصر المحسوس في قصيدته.

فالشاعر يوفق بين الموسيقى الخارجية للقصيدة، المرتبطة بالإيقاع والصوت، والموسيقى الداخلية، المرتبطة بالإحساس والوجدانيات، ليقدّم نصًا شعريًا متكاملًا يمكن سماعه وإحساسه في الوقت ذاته. وتظهر القدرة الموسيقية الواضحة لدرويش بجلاء في مختلف قصائده، بحيث يمكن ملاحظتها بسهولة في أي نص يختاره القارئ دون الحاجة إلى بحث مطول أو تحليل معقد.

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، المرجع السابق، ص 132 ـ 124.

الفصل الثاني:

تجليات الحداثة و التقنيات

الشعرية الجديدة لدى درويش

تجليات الحداثة والتقنيات الشعرية لدى درويش

يُمثّل شعر محمود درويش محطة بارزة في مسار الحداثة الشعرية العربية، حيث تتجلى فيه ملامح التجديد عبر اعتماد تقنيات فنية ولغوية أسهمت في تطوير بنية القصيدة. فقد عمل على توسيع أفق التعبير الشعري من خلال تكثيف الصورة، وتوظيف الرمز، وتداخل الأصوات، بما منح نصوصه عمقًا دلاليًا وجماليًا، وجعل تجربته نموذجًا لقصيدة حديثة تجمع بين الأصالة والانفتاح على آفاق إبداعية جديدة.

1:تجاوز الإيقاع العمودي (توظيف التفعيلة و تنويعاتها):

تجلّى حداثة البنية والشكل في شعر محمود درويش في تحرّر القصيدة من القوالب التقليدية واعتمادها بناءً مرنًا ومفتوحًا، يقوم على تنوّع المقاطع وتداخلها بدل التسلسل الخطي. كما اعتمد أشكالًا تعبيرية جديدة تجمع بين الإيقاع الحر وتكثيف اللغة، مما أتاح للقصيدة أن تعبّر بعمق عن التجربة الشعرية وتمنحها بعدًا جماليًا حديثًا.

الإيقاع لغة:

جاء في لسان العرب (لابن منظور) " المقيع و الميقع كلاهما المطرقة "[1].

ويقال أيضا: " اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء " [2].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (و . ق . ع)، الجزء 1، دار صادر، دت، بيروت، ص 260 ـ 280.

[2] أحمد حسن الزيات و آخرون: المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، اسطنبول، ص 1050 .

إذًا الإيقاع هو العنصر الصوتي المنتظم في الكلام أو الشعر، ويقوم على تكرار أنماط صوتية محددة وفق نظام زمني يخلق نوعًا من التوازن الموسيقي داخل النص.

1 /1: على مستوى الصوت:

الإيقاع الداخلي هو الموسيقى الناتجة عن تناغم الحروف وحركاتها داخل النص. وتؤدي الأصوات دورًا أساسيًا في ترسيخ هذا الإيقاع، "للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه و إيحاء، ويثير في النفس جوا يهيء لقبول المعنى " [1]، و هنا نستخلص، الحروف في اللغة العربية تحمل طاقة إيحائية خاصة، فهي قد لا تنقل المعنى بشكل مباشر وواضح دائمًا، لكنها توحي به وتوجّه الإحساس نحوه. كما أن صوت الحرف يخلق أثرًا نفسيًا في المتلقي، يهيّئه لفهم المعنى والتفاعل معه بشكل أعمق.

إن محمود درويش وظّف حروف المد في شعره لإنتاج إيقاع داخلي ينسجم مع المعنى ويعزز الأثر الموسيقي للنص، من خلال تآلف المفردات وتداعيها الصوتي. ويتجلى هذا الأسلوب بوضوح في بعض قصائده، ومنها قصيدة «الرمل» يقول:

أَنَّهُ الرَّمَل

(...) (...)

وَلَنْ يَبْتَسِم الْقَتْل لِأَعْيَاد الطُّبُول

---

[1] محمد مبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، 1981، ص 24 .

وَدَاعًا ... لِلْمُسَافِات

وَدَاعًا... لِلْمِسَاحَات

وَدَاعًا لِلْمُغَنّيْن الَّذِين اُسْتُبْدِلُوا "الْقَانُون" بِالقَانُون كَيْ

يُلْتَحَمُوا بِالرَّمْل...

مَرْحَي لِلْمُصَابِيْن بِرُؤْياي، وَمَرَّحي لِلسَّيول

الْبِدَايَاتِ أَنَا

وَالنِّهَايَات أَنَا

أَمْشِي إِلَى حَائِطٍ أَعْدَامي كَعُصْفُورٍ غَبِيّ

(...) (...)

الْبِدَايَاتِ أَنَا

وَالنِّهَايَات أَنَا"[1]

تعكس هذه المقاطع من شعر محمود درويش نزوعًا واضحًا نحو تجاوز الإيقاع العمودي التقليدي، إذ لا يلتزم الشاعر بنظام البيت ذي الشطرين والقافية الموحدة، بل يعتمد على شعر التفعيلة الذي يمنحه حرية أكبر في تشكيل الإيقاع.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، قصيدة الرمل، المجلد الثان، دار العودة، ط 2، بيروت، 1978، ص 500 ـ 501.

يتجلى ذلك في اعتماده على تفعيلات غير منتظمة من حيث الطول والتوزيع، مما يسمح بتنوع النَّفَس الشعري وتكسير الرتابة الموسيقية. كما يبرز الإيقاع من خلال التكرار الداخلي مثل عبارة ''أنا والنهايات أنا''، التي تؤدي وظيفة موسيقية ودلالية في آنٍ واحد، وتعمّق الإحساس بالمصير المحتوم.

ويعتمد درويش كذلك على تنويع الجمل الشعرية وتقطيعها الصوتي، حيث تتفاوت الأسطر في طولها، مما يخلق إيقاعًا داخليًا متحركًا يتناسب مع الحالة النفسية المليئة بالتوتر والاغتراب. وهكذا يصبح الإيقاع عنده ناتجًا عن تفاعل التفعيلة مع التكرار والصور الشعرية، لا عن التزام صارم بنمط عمودي ثابت. و الذي هو " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، و هذا من شرط اتفاق المعنى الأولو الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في إثباته تأكيد الأمر و تقريره في النفس"[1].

و نلاحظ، أن هذه القصيدة يهيمن عليها حضور الأصوات الممدودة، مثل: السين، الحاء، الكاف، الفاء، والياء، إلى جانب المقاطع الصوتية الممتدة من قبيل: "بو، دا، لي، لو، آ، نو، مو، فا، بي، يو، نا، شي، فو، لي، آ، را، تي، ها، مي". مما يدل على سيطرة المد المفتوح والأصوات اللين.

وقد أسهم هذا الامتداد الصوتي في إضفاء طابع خاص على النص، حيث بدا وكأنه محمّل بأنين ممتد عبر الزمن، يستحضر البدايات والنهايات، والماضي بأيامه الثقيلة، كما يشي باتساع جغرافي يتجلى في صور المسافات، ومجاري المياه، والامتدادات المكانية.

[1] أحمد مطلوب، النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، ص 117 .

أ / الإيقاع الصوتي و التكرار:

يتكوّن النص الأدبي من مجموعة من الأبنية الإيقاعية الجزئية التي تتكامل لتشكّل البنية الإيقاعية الكبرى. ويُعدّ الصوت المفرد عنصرًا أساسيًا في هذه البنية، إذ يسهم، من خلال تفاعله مع باقي الأصوات، في بناء إيقاع كلي متماسك. وينتج هذا الإيقاع عن تداخل تشكيلات صوتية متعددة ومتناغمة، تتأثر إلى حدّ كبير بالحالة النفسية للشاعر أثناء كتابة النص. وهذا ما " جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية الشعورية التي يصدر عنها "[1]، لذلك أصبح التكوين الموسيقي في مجمله انعكاسًا مباشرًا للحالة النفسية والعاطفية التي ينطلق منها.

يعتبر الإيقاع الداخلي جرس اللفظة التي تقع على السمع الناشئة من تأليف أصوات الحروف و حركاتها، و يعتبر دور الأصوات أساسي في ترسيخ سلطة الإيقاع الداخلي المعتمد على بينة التجاوز " [2]. فاختيار الشاعر للأصوات وتكرارها وتناغمها هو ما يصنع هذا الإحساس الموسيقي ويؤثر في القارئ.

أما على مستوى القافية، فقد جاءت غالبًا مختومة بمقاطع طويلة (صامت + صائت ممتد)، وهو نمط تقفوي يعزز من استقرار الإيقاع وانتظامه، ويُكسب النص تناغمًا صوتيًا ودلاليًا واضحًا. ويتجلى هذا التناغم في امتداد الصوت داخل المقطع الطويل، بما يترجم إحساسًا عميقًا باليأس والقهر.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط 5، القاهرة، 1994، ص 55 .

[2] بن سعيد إيمان، صبا نور الدين، جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقاربة هندسية للمعنى و إحصاء المبنى في شعر محمود درويش)، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، مجلد 08، عدد 05، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)، سنة 2019، ص 543.

و نجد هذه الظاهرة عند درويش في قصيدة " **جدارية** "يقول:

وَلَمْ أَسْمَعْ هُتَّاف الطَّيِّبِينَ، وَلَا

أَنِين الْخَاطِئِين، أَنَا وَحِيدٍ فِي الْبَيَاضِ،

أَنَا وَحِيد...

لَا شَيْءَ يُوجِعني عَلَى بَابِ الْقِيَامَة.

لَا الزَّمَانُ وَلَا العَوَاطِفِ . لَا

أَحَسّ بِخِفَّة الْأَشْيَاءِ أَوْ ثَقُل

الْهَوَاجِس , لَمْ أَجِدْ أَحَدًا لأَسْأَل :

أَيْن ((أَيْنَىّ)) الْانَ ؟ أَيْن مَدِينَة

الْمَوْتَى، وَ أَيْنَ أَنَا ؟ فَلَا عَدَمَ

هُنَا فِي اللَّأَهْنَأ ... فِي اللَّازِمَان،

وَلَا وُجُودَ

كَأَنَّنِي مِتُّ قَبْلَ الْانَ ... " (1)

ينطلق محمود درويش في هذا المقطع من رؤية شعرية عميقة ليعبّر عن معاناته الذاتية، وعن الصورة التي تكشّفت له في لحظة تأمل مكثفة. ويقودنا الشاعر عبر ذلك إلى جملة من التساؤلات التي تعكس قلقه

[1] محمود درويش، جدارية، مكتبة مدبولي، ط 2، القاهرة، 2001، ص 7 ـ 8 .

الوجودي وحيرته. " ولقد عمد الشاعر المعاصر ـ لأجل التنويع في إيقاعاته الداخلية إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة او متجانسة، و هذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء أحرف تجانس أحرفا في الكلمات و تجري وفق نسق خاص " [1]، وقد اعتمد في بناء نصه على إيقاع داخلي بارز، قائم على تكرار حرفي الدال والنون، لما لهما من أثر واضح في تشكيل الموسيقى الشعرية. فحرف الدال يضفي نبرة قوية وحادة، بينما يمنح حرف النون إحساسًا بالامتداد والحزن، مما يعمّق الدلالة الشعورية للنص. كما عمل الشاعر على تطوير هذا الإيقاع من خلال تشكيل انسجامات صوتية متكررة، أسهمت في توحيد بنية المقطع وتعزيز تأثيره الفني.

ب / إيقاع الجناس:

يُعدّ الجناس من أهمّ الصور البديعية التي اهتم بها البلاغيون العرب، لما له من دور في إضفاء إيقاعٍ موسيقي على النص، حيث يُسهم في تجميل التعبير وتعزيز بنيته الإيقاعية. وقد عرفه علماء البلاغة بأنه "تشابه حروف أجزاء الكلمة بالأخرى، إما بالكل و إما بالبعض "[2]، وهنا يتبين لنا، أن الجناس يقوم على وجود تشابه صوتي بين كلمتين من خلال حروفهما؛ فقد يكون هذا التشابه تامًا عندما تتطابق الحروف كلها، أو جزئيًا عندما تشترك الكلمتان في بعض الحروف فقط مع اختلاف الباقي.

---

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة (الجزائر)، 2011، ص 144.

[2] جرمانوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب ـ علم الجناس ـ ، تحقيق: إنعام فوال، دار المشرق، ط 1، بيروت لبنان، 1990، ص66.

فنجده يقول:

كُنْتُ أَحْلُم. كُلِّ شَيْءٍ وَاقِعِيّ. كُنْتُ
أَعْلَمُ إِنَّنِي أَلْقَى بِنَفْسِي جَانِبًا...

وأَطِير. سَوْف أَكُون مَا سَأَصْير فِي الْفُلْكِ الْأَخِير " [1]

يتجلّى إيقاع الجناس في هذا المقطع بشكل دقيق وعميق من خلال العبارة:

"**سَأَكُونُ مَا سَأَصْير** " .

الجناس هنا ناقص، لأنه قائم على تشابهٍ جزئي في الحروف والصوت بين الفعلين أكون وأصير. فكلاهما فعل مضارع مسبوق بالسين الدالة على المستقبل، " من ناحية التماثل في الصورة، و ناحية الجرس الموسيقي، و ناحية التآلف و التخالف بين ركنيه لفظا و معنى، و ناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي " [2]، ويتضح لنا، أن هذا التكرار الصوتي (س... س...) يخلق إيقاعًا زمنيًا منتظمًا يوحي بالامتداد والاستمرار.

من الناحية الصوتية، نجد تقاربًا في البنية سأكون / سأصير؛ حيث يتكرّر نفس الوزن تقريبًا، ونفس البداية الصوتية، مما يُحدث تناغمًا موسيقيًا داخليًا في البيت. هذا التناغم لا يأتي اعتباطًا، بل يعكس حركة التحوّل التي يريد الشاعر التأكيد عليها.

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 06 .
[2] جرمانوس فرحات، المرجع السابق، ص 30.

أما من حيث الدلالة، فالجناس يعمّق المعنى؛ إذ يجمع بين فعلين متقاربين في المعنى (التحوّل والكينونة)، لكن مع اختلاف دقيق:

أكون توحي بالوجود والثبات / أصير توحي بالتحوّل والتغيّر.

هذا التقارب مع الاختلاف يُولّد توترًا دلاليًا، ويجعل الإيقاع الصوتي خادمًا للفكرة، لا مجرد زينة لفظية.

إذن، إيقاع الجناس هنا يخلق موسيقى داخلية عبر التكرار الصوتي، و يعزّز الإحساس بالحركة نحو المستقبل

1 / 2 : البناء الدرامي للقصيدة (توظيف السرد و الحوار):

تتجاوز القصيدة الحديثة حدود التعبير الغنائي التقليدي، لتستوعب تقنيات فنية مستمدة من فنون أخرى كالسرد والحوار، مما يُكسبها بعدًا دراميًا يُثري بنيتها التعبيرية. وفي هذا السياق، يتجلّى البناء الدرامي للقصيدة من خلال توظيف آليات الحكي وتداخل الأصوات، بما يعمّق التجربة الشعرية ويمنحها حيوية وتنوعًا في الإيقاع والدلالة

مفهوم الدراما:

الدراما بمعناها اللغوي هي: " الحدث أو الفعل و مأخوذة من اللفظة الإغريقية **dram** و يقصد بها يفعل، فيعني الفعل أو النشاط أو الحدث لهذا أجمعت العامة على أن الفيلسوف اليوناني **أرسطو طاليس** كان محقا في الوقت الذي شاف أن الدراما هي تقليد لفعل أو حدث إنساني " [1]، و هنا يتبين لنا، أن

[1] مصطفى محرم، الدراما و التلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2010، ص 10.

الدراما هي شكل فني يقوم على تمثيل الأحداث والصراعات من خلال الشخصيات، ويعتمد على الحوار والحركة لإبراز تطوّر الحدث وإيصال المعنى.

أ / توظيف السرد:

مفهوم السرد:

لغة:

جاء السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: " ولقد آتينا داوود منا فضلا يجبال أوبى معه و الطير و ألنا له الحديد (10) أن أعمل سبغت و قدر في السرد و اعملوا صلحا إني بما تعملون بصير (11)"[1]. أي سرد الحديث أي رواه متتابعًا دون انقطاع، مع إحكام ترتيبه .

وجاء في قاموس المحيط: السرد يعني "النسج و السبك فهو الخزر في الأديم بكسر و الثقب كالتشريد فيهما " [2].إذن السرد هو التتابع والإحكام، سواء في الكلام أو في الصنع أو في العرض.

اصطلاحا:

يعرفه حميد الحمداني: " بأنه الكيفية التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤشرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " [3]. و معناه أن السرد عنده هو طريقة بناء القصة وعرضها، بما يشمل الراوي، والمتلقي، وتنظيم الأحداث داخل النص.

---

[1] سورة سبأ، الآية 10 ـ 11 .

[2] الفيروز أيادي، القاموس المحيط، ج 1، دار الكتب العلمية، د ط، لبنان، 1999، ص 417 .

[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، دار البيضاء، المغرب، 1991، ص 45 .

و قد جسد درويش هذه التقنية في ديوانه " لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي "، حيث يعتبر ديوانا سرديا بامتياز. يقول درويش في قصيدة " ههنا الآن وهنا الآن ":

" هَهُنَا

هَهُنَا , بَيْنَ شَظَايَا الشَّيْءِ

فِي ضَوَاحِي الْأَبَدِيَّة "[1]

لسرد هنا، ذاتي شعوري لا يروي حدثًا متكاملًا، بل ينقل إحساسًا أو حالة داخلية.

مجزّأ يظهر من خلال عبارات قصيرة ومقطّعة (هاهنا / ههنا / بين شظايا الشيء...).

مكاني رمزي، يعتمد على تحديد ‘‘مكان’’ لكنه ليس مكانًا حقيقيًا، بل معنوي.

"هاهنا / ههنا" .

تكرار اسم الإشارة يدل على تثبيت اللحظة والمكان؛ يوحي بأن المتكلم يحاول تحديد موقعه، لكنه موقع غامض أو غير مستقر.

" **بَيْنَ شَظَايَا الشَّيْءِ**".

‘‘شظايا’’ توحي بـ التكسّر والتفكك، السرد هنا لا يصف حدثًا، بل يضعنا داخل حالة انكسار أو تشتت.

" **فِي ضَوَاحِي الْأَبَدِيَّة**" .

---

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير, رياض الريس للكتب و النشر، ط 1، 2009، ص 65.

هنا تعبير مجازي، ‘‘ضواحي’’ تُستعمل للأماكن القريبة من المركز، ‘‘الأبدية’’ شيء مجرد (اللانهاية)، الجمع بينهما يعطي إحساسًا بـ الوقوف على هامش شيء عظيم أو مطلق.

السرد لا يأتي عبر أحداث متسلسلة، بل عبر تحديد موضع (هاهنا)، وصف الحالة (شظايا)،

توسيع الأفق (الأبدية)، أي أن الشاعر يبني ‘‘مشهدًا سرديًا’’ من مكان + حالة + بعد زمني/وجودي

السرد في هذه الأبيات، هو سرد وصفي رمزي يقوم على تفكيك المشهد بدل بنائه بشكل قصصي، وينقل إحساسًا بـ الضياع أو التشتت في فضاء واسع ولا نهائي.

و في موضع آخر يقول في قصيدة " سيناريو جاهز ":

أَنَا وَهُو

سَنَكُون شَرِيكَيْنِ فِي قَتْلِ أَفْعَى

لَنَنْجو مَعًا

أَوْ عَلَى حِدَةٍ " [1]

هذه الأبيات تقدّم سردًا شعريًا مكثّفًا فيه نواة حدث، لكنها لا تُروى بتفاصيل قصصية كاملة، بل بإيحاءات سريعة تحمل معنى رمزيًا.

طبيعة السرد هنا، سرد احتمالي/مستقبلي: "سنكون" يدل على حدث لم يقع بعد، بل متخيَّل.

---

[1] المصدر السابق، ص 17 .

كما أنه سرد موجز لا يذكر كيف ستقع الأحداث، بل يكتفي بخطوطها الأساسية.

و أيضا سرد رمزي، ‘‘الأفعى’’ غالبًا ليست حرفية، بل ترمز إلى خطر أو عدو أو مشكلة.

"أنا وهو "، يحدد الشخصيات: ذات المتكلم + آخر (شخص أو رمز) , و يخلق علاقة ثنائية (شراكة/توتّر).

" **سَنَكُون شَرِيكَيْنِ فِي قَتْلِ أَفْعَى** "، هذا هو الحدث المركزي في السرد.

فيه فعل (القتل) وهدف (الأفعى)، يوحي بالتعاون لمواجهة خطر مشترك.

" **لَنَنْجو مَعًا** "، هنا يطرح نتيجة محتملة إيجابية وهي النجاة المشتركة، و يعكس فكرة التضامن.

"**أو على حدة**"، حيث يفتح احتمالًا آخر: النجاة الفردية، و يضيف توترًا وغموضًا، وكأن العلاقة غير مضمونة.

السرد هنا يتكوّن من:

شخصيات: أنا / هو.

حدث: مواجهة الأفعى.

نتائج محتملة: نجاة مشتركة أو منفردة.

لكن الشاعر درويش لا يسرد التفاصيل، بل يترك فراغات يملؤها القارئ.

إذن نستخلص، أن السرد مكثّف ومفتوح الاحتمالات، يقوم على فكرة الصراع والتعاون،

ويعبّر رمزيًا عن مواجهة خطر، مع توتر بين الوحدة والشراك.

ب/ توظيف الحوار:

مفهوم الحوار:

الحوار في العمل الدرامي يعد وسيلة أساسية يلجأ إليها الكاتب، " إن الحوار في كنف درامي ما هو إلا وسيلة يستعين بها الكاتب لتقديم وقائع درامية إلى الحشد الجماهيري مباشرة دون حاجة إلى اللجوء إلى وسيط، فيكون أقرب جزء إلى ألبابهم وأسماعهم بما أنه يجري على لسان شخصيات ترجمت ما يتردد على خاطر المؤلف عن طريق عرض مجريات تصور مفارقة طوعية بين رغبتين؛ بحيث تسعى كل رغبة منهما إلى كسر الأخرى و إلقائها في دوامة التعثر والخيبة "[1]. و يتبين لنا، الحوار الدرامي أداة يستخدمها الكاتب لعرض الأحداث مباشرة للجمهور عبر الشخصيات، مما يجعله أكثر تأثيرًا، ويجسد صراعًا بين رغبتين متعارضتين تحاول كل منهما التغلب على الأخرى.

ينقسم الحوار الدرامي إلى نوعين: ديالوج خارجي بين الشخصيات، ومونولوج داخلي يعكس ما يدور داخل النفس .

أولا / الحوار الخارجي :

حيث يعرف هذا الشكل على أنه "يجري على لسان شخصين أو أكثر؛ بحيث يقتضي طرفا يصغي و آخر يوجه كلامه، و تطلق الشخصية العنان لإلقاء الدرر اللغوية، فتنضم إليها شخصية أخرى لتكون جزءا فاعلا انتهز اللحظة المناسبة لتتكلم بصوتها، فتحيل كل كلمة فيه على معنى يوضح حقيقة محددة و يختار أن يعرضها بطرقة صحيحة لا تجاوز فيه و لا اختلاف لأنه أداة وسيطة تنقل النتاج الدرامي من بين يدي صاحبه إلى أسماع الجهة المستقبلة " [2].

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 140 .

عادل النادي، الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 63 .

نستخلص أن؛ الحوار الخارجي هو حديث مباشر يدور بين شخصيات العمل، تتبادل فيه الكلام لتوضيح الأحداث وكشف ما بينها من علاقات وصراعات.

حيث نجده يقول:" قَالَتْ الْأُمُّ فِي بَادِئِ الْأَمْرِ لَمْ

أَفْهَمْ الْأَمْرُ قَالُوا تَزَوَّج مُنْذُ

قَلِيلٍ. فَزُغْردت ثُمَّ رَقَصَتْ و غَنَّيْت

حَتَّى الْهَزِيع الْأَخِيرِ مِنْ اللَّيْلِ حَيْثُ

مَضَى السَّاهِرَون وَلَمْ تَبْقَ إِلَّا سِلَال

الْبَنَفْسَج حَوْلِي تَسَاءَلْت أَيْن الْعَرُوسِان

قِيلَ هُنَاكَ فِي السَّمَاءِ مُلَاكان

يَسْتَكْمِلَان طُقُوس الزَّوَاج " [1]

تقنية الحوار الخارجي في شعر محمود درويش تُعد من الأدوات الأسلوبية التي يُوظّفها لإضفاء طابع درامي وحيوي على النص، حيث يقوم الشاعر بإدخال أصوات أخرى غير صوته الشعري، مما يخلق تعددية صوتية Polyphony)تُغني التجربة الشعرية وتُخرجها من أحادية و أحادية السرد .

في المقطع المذكور، يتجلّى الحوار الخارجي من خلال تبادل القول بين شخصيات ضمنية، إذ يبدأ بـ: "قالت الأم في بادئ الأمر لم أفهم الأمر قالوا تزوج منذ قليل". هنا نلحظ انتقال الصوت من الأم إلى "قالوا"، وهو ضمير جماعي يُمثل المجتمع أو المحيط الاجتماعي، ما يخلق فضاءً حوارياً قائماً على التفاعل بين الذات والآخر. هذا التناوب في الأصوات يمنح النص بُعداً درامياً ويُقرّب المشهد من السرد الحكائي.

[1] هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، (المجلد 1)، ط 1، دار فليتس، المدية، الجزائر، 2008، ص 21 .

كما أن الحوار لا يأتي بصيغة مباشرة تقليدية (سؤال/جواب فقط)، بل يتداخل مع السرد والوصف، مما يجعله حواراً مضمَّناً داخل البنية الشعرية. فاستجابة الأم (فزغردت ثم رقصت وغنّت) تمثل رد فعل غير لفظي، لكنه يندرج ضمن الحوار بوصفه تفاعلاً مع الخبر. وهنا يتوسع مفهوم الحوار الخارجي ليشمل الأفعال والانفعالات، لا الأقوال فقط .

وعندما تقول: **"تساءلت أين العروسان"**، نعود إلى صوت الأم، لكن بصيغة تساؤل، مما يعيد تنشيط البعد الحواري ويكشف عن تحول نفسي من الفرح إلى القلق أو الدهشة. هذا التحول يعكس دينامية الحوار وتأثيره في بناء الحالة الشعورية داخل النص .

إضافة إلى ذلك، فإن خاتمة المقطع: **"قيل فوق السماء ملاكان"** تحمل بعداً رمزياً، حيث يتحول الحوار الواقعي إلى أفق تخييلي، وكأن الأصوات الأرضية (الأم/الناس) تقود إلى رؤية شاعرية متعالية، وهو ما يميز أسلوب درويش في مزج الواقعي بالرمزي.

ثانيا / الحوار الداخلي:

يشكل المنولوج أداة فنية مهمة في الدراسات الأدبية و الشعرية، هو "شجن داخلي يجمع انشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزمها ومن ثم ساهم في إبراز ملامح الشخصيات وأزماتها النفسية والفكرية والتي يراد التعبير عنه فالشخصية تستطيع فيه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في موضع من اللاشعور "[1]. و من خلال ذلك يتبين لنا، أن المونولوج يكشف ما بداخل الشخصية من صراع نفسي في أوقات الضغط، حيث يظهر أفكارها ومشاعرها الخفية التي لا تُقال للآخرين، مما يساعد على فهمها بشكل أعمق.

[1] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، (المجلد 1)، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، 2010، ص 110.

يقول محمود درويش في هذا الصدد:

" وَأَنَا الْغَرِيب،

تَعِبَتْ مِنْ ضَرْبِ الْحَبِيبُ إِلَى الْحَبِيبِ

تَعِبَتْ مِنْ صِفَتَيْ

يَضِيق الشَّكْل

يَتَّسِع الْكَلَام

أُفِيض عَنْ حَاجَاتِ مُفْرَدَتَيْ

وَانْظُرْ نَحْو نَفْسِي فِي الْمَرَايَا:

هَلْ أَنَا هُوَ؟

هَلْ أُؤَدِّي جَيِّدًا دَوْرِي مِنْ الْفَصْلِ الْأَخِيرِ؟

وَهَلْ قَرَأْت الْمَسْرَحِيَّة قَبْلَ هَذَا الْعَرْضَ ,

أم فرضت علي؟ "

" **وَأَنَا الْغَرِيب، تَعِبَتْ مِنْ ضَرْبِ الْحَبِيبُ إِلَى الْحَبِيبِ** " .

تعبّر الشخصية عن شعور بالاغتراب النفسي، وكأنها غريبة حتى في علاقاتها القريبة، وتشير إلى معاناتها من تقلب العلاقات أو تكرار الألم بين الأحبة.

" **تَعِبَتْ مِنْ صِفَتَيْ، يَضِيق الشَّكْل، يَتَعَثَّر الْكَلَام** " .

تُظهر الشخصية ضيقها من ذاتها وهويتها، حيث تشعر بعدم الاستقرار الداخلي، ما ينعكس على اضطراب التعبير والكلام.

"**أُفِيض عَنْ حَاجَاتِ مُفْرَدَة وَانْظُرْ نَحْو نَفْسِي فِي الْمَرْأَةِ** ".

تعكس هذه الجملة حالة تفريغ نفسي، حيث تحاول الشخصية فهم ذاتها عبر التأمل في صورتها، ما يدل على بحثها عن حقيقتها .

" **هَلْ أَنَا هُوَ؟ هَلْ أُؤَدِّي جَيِّدًا دَوْرِي مِنْ الْفَصْلِ الْأَخِيرِ؟** ".

تطرح الشخصية أسئلة وجودية تشكك فيها في هويتها ودورها في الحياة، وكأنها ممثل في مسرحية غير واثق من أدائه .

"**وَهَلْ قَرَأْت الْمَسْرَحِيَّة قَبْلَ هَذَا الْعَرْضَ أَمْ فُرِضَتْ عَلَى؟** " .

تُختتم الأبيات بالتساؤل عن حرية الاختيار، مما يعكس شعورًا بأن حياتها أو دورها مفروض عليها وليس نابعًا من إرادتها.

3 /1 : الكتابة النثرية في الشعر:

1 ـ قصيدة النثر:

رغم أنها نشأت بشكل أصيل في بيئتها، فإن جذورها تعود إلى الخارج، حيث ظهرت في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ,على يد الشاعر الفرنسي " **أكسيوسبيرتران** في ديوانه الشعر الوحيد (كسيار الليل)، و قد أحدث ضجة كبيرة في الساحة الأدبية و الفنية في ذلك الوقت"[1].ويتضح لنا، أن ديوانه كان نقطة تحوّل لأنه قدّم شكلًا جديدًا وغير مألوف، فلفت انتباه الوسط الأدبي وأثار جدلًا واسعًا .

---

[1] عبد العزيز موافي، المرجع السابق، ص 135 .

في الأدب العربي، تعود البدايات إلى عدد من شعراء النهضة الأوائل، إذ كتبوا نصوصًا تحمل ملامح قريبة من قصيدة النثر، وعُرفت في ذلك الحين باسم" الشعر المنثور "، و منهم

الشعراء الرومانسيين مثل الشاعر **أدونيس**، حيث يُعدّ المنظّر الأبرز لقصيدة النثر، إذ استلهمت منه أجيال من الشعراء العرب الذين خاضوا تجربة هذا الشكل الأدبي. فقد " ظهرت أول محاولة نظرية لتوجه جديد، متمثلة في مقالة ل " أدونيس " بعنوان: " محاولة في تعريف الشعر الحر"([1]). و من خلال ذلك يتبين لنا، أن ظهور الاتجاه الجديد في الشعر العربي لم يكن عفويًا فقط، بل دعمه تنظير نقدي مبكر، وكان أدونيس من أبرز من قاموا بهذا الدور.

وفي الإطار نفسه، برز محمود درويش بوصفه صوتًا شعريًا مهمًا، حيث طوّر هذا الشكل ووسّع آفاقه التعبيري، حيث يقول:

" يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي

تُرْبَة ..

كُنْت صَدِيقًا لِلسَّنَابِل

يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي

غَضَبًا ..

كُنْت صَدِيقًا لِلسَّلَاسِل

يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي

حَجَرًا ..

كُنْتُ صَدِيقًا لِلْجَدَاوِل

يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي

ثَوْرَه ..

كُنْت صَدِيقًا لِلزَّلَازِل [1]هذه المقاطع تُظهر جانبًا مهمًا من تجربة محمود درويش في الكتابة الحديثة، حتى وإن لم تكن قصيدة نثر خالصة، إلا أنها تقترب من روحها من حيث الحرية، التكثيف، وبناء الإيقاع الداخلي

الفكرة الأساسية تقوم على تحوّل ''الكلمة'' عند الشاعر، وربطها بحالات مختلفة، وفي كل حالة يحدد موقفه وعلاقته بالعالم .

." يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي تُرْبَة.. كُنْت صَدِيقًا لِلسَّنَابِل "

هنا الكلمة ترمز إلى الخصوبة والبناء والحياة، لذلك يكون الشاعر قريبًا من ''السنابل''، أي النمو والعطاء .

." يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي غَضَبًا.. كُنْت صَدِيقًا لِلسَّلَاسِل "

الغضب يقود إلى مواجهة القيد، لذلك يرتبط بـ''السلاسل''، في إشارة إلى السجن أو القمع، وكأن الشاعر يعبّر عن واقع المعاناة.

"يوم كانت كلماتي حجرًا.. كنت صديقًا للجداول"

---

[1] محمود درويش، مزامير، ديوان محمود درويش، ج 2، دار العودة، بيروت، ص 26 ـ 25 .

الحجر يوحي بالقوة أو الصلابة، لكن مقابل ذلك تأتي ''الجداول'' (الماء)، في توازن بين القسوة واللين، أو بين الجمود والحركة .

"يوم كانت كلماتي ثورة.. كنت صديقًا للزلازل"

هنا تصل الكلمة إلى أقصى درجاتها: الثورة، فيرتبط بها ''الزلزال''، أي التغيير الجذري والعنيف .

في إطار الشعر الحديث (وقصيدة النثر تحديدًا من حيث الروح)، نلاحظ , التكرار: "يوم كانت كلماتي..." يخلق إيقاعًا داخليًا بدل الوزن التقليدي .

الرمزية، (تربة، سنابل، سلاسل، زلازل...) تحمل معاني أعمق من ظاهرها، و التكثيف في كل سطر قصير لكنه غني بالدلالة، و أن الحرية التعبيرية لا التزام ببناء عمودي تقليدي، بل بناء قائم على الفكرة والصورة .

إذن النص يبيّن لنا، أن الكلمة عند درويش ليست ثابتة، بل كائن حي يتغيّر، ومعه يتغيّر دور الشاعر من البناء إلى المقاومة إلى الثورة.

2 ـ القصيدة التشكيلية:

مفهوم التشكيل: بنية من مادة (ش ـ ك ـ ل) على ثلاثة منطلقات أولية، و هي في: " التخيل و التخييل و الائتلاف و الصيرورة، و الوظيفة الإيحائية " [1].

[1] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة و النقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1 ، 2000، ص 23 .

ومن خلال ذلك، يُعدّ التشكيل عملية إبداعية تقوم على توظيف الخيال في بناء عناصر منسجمة، ضمن سيرورة متحولة، بهدف إنتاج دلالات إيحائية تتجاوز المعنى الظاهر.

يقول الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير: " لا شكل بدون فكرة، و لا فكرة مجردة عن الشكل "[1]، و من خلال ذلك يتبين لنا، أن فلوبير يرى أن الشكل والمضمون مترابطان ترابطًا عضويًا، إذ لا تتحقق الفكرة إلا عبر صياغة شكلية، ولا يكون للشكل قيمة دون مضمون يجسّده.و نجد هذه الظاهرة في شعر درويش حيث يقول:

" الْأَمْوَاج تَمْشِي فِي الصَّدَى

وَ كَأَنَّهُ انْتَحَر

الْعَصَافِير اسْتَرَاحَتْ فِي الْمَدَى

وَ كَأَنَّهُ انْتَحَر

احْتِجَاجًا

أَوْ وَدَاعًا

أَوْ سُدًى

وَ كَأَنَّهُ انْتَحَر

الظَّهِيرَة لَا تَمُرُّ ..وَ لَا يَمُرُّ

---

[1] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت، لبنان، 1984، ص 220.

كَأَنَّه انْتَحَر

السَّمَاء قَرِيبَةٌ مِنْ سَاقِهِ " [1]

يتجلى في هذه المقاطع في إطار القصيدة التشكيلية عند محمود درويش بوصفها نصًا يقوم على بناء الصورة الشعرية لا بوصفها المباشر، بل عبر تفكيك الواقع وإعادة تشكيله لغويًا وبصريًا داخل النص، بحيث تتحول اللغة إلى ‘‘لوحة’’ تتجاور فيها المشاهد وتتصادم دلاليًا.

أولًا: البنية التشكيلية والتكرار:

يتكرر في النص لازمة ‘‘وكأنه انتحر’’ بعد كل صورة تقريبًا. هذا التكرار لا يؤدي وظيفة إخبارية، بل يقوم بدور بنائي/تركيبي يشبه الإطار الذي يحيط باللوحات داخل عمل تشكيلي واحد؛ فهو يخلق إيقاعًا دائريًا يوحي بالتعثر وعدم اكتمال الفعل إحساسًا بثقل دلالي يتراكم مع كل صورة جديدة وحدة فنية تربط المقاطع المتناثرة.

ثانيًا: تفكيك الصورة وإعادة تشكيلها:

في مطلع القصيدة:

‘‘الأمواج تمشي في الصدى’’

هنا يحدث خرق للمنطق الواقعي، فالصدى صوتي، والموج بصري/حركي. هذا المزج بين الحواس يُعد سمة تشكيلية، حيث لا تُنقل الصورة كما هي بل تُعاد صياغتها في بنية شعرية جديدة.

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، 1994، ص 201 .

كذلك: " العصافير استراحت في المدى " .

صورة هادئة توحي بالسكينة والامتداد، لكنها تُقاطع بعبارة الانتحار، مما يخلق توترًا بين الحياة (العصافير/الطبيعة) والفناء .

ثالثًا: تعدد الاحتمال الدلالي :

في قوله: " احتجاجًا / أو وداعًا / أو سدى " .

نجد بنية قائمة على التفكيك الدلالي؛ إذ لا يقدم الشاعر سببًا واحدًا، بل يفتح المجال لاحتمالات متعددة ومتساوية في القوة.

هذا يعكس خاصية أساسية في القصيدة التشكيلية عند درويش :

المعنى غير مغلق، و القراءة متعددة الاتجاهات، و الصورة قابلة لإعادة التأويل باستمرار.

رابعًا: الزمن المتوقف وانكسار الحركة:

"الظهيرة لا تمر .. ولا يمر ".

هنا يتحول الزمن إلى حالة سكونية، الظهيرة (وهي ذروة الضوء والحركة اليومية) تصبح زمنًا متوقفًا. هذا الانكسار في الزمن يعمّق الإحساس بالجمود الوجودي، وهو عنصر شائع في بناء درويش للصورة الشعرية حيث الزمن لا يُروى بل يُجسَّد.

خامسًا: التشخيص والبعد الوجودي:

"السماء قريبة من ساقه"هنا يحدث تشخيص شعري مكثف، السماء (المطلق/العلو) تُقرَّب إلى الجسد (الساق). هذا التقريب بين المتناهي واللامتناهي يخلق توترًا وجوديًا، ويحوّل الصورة إلى مشهد بصري رمزي مفتوح .

و انطلاقا من ذلك نستخلص، أن النص يُجسّد ملامح القصيدة التشكيلية عند محمود درويش من خلال تفكيك الصورة الواقعية وإعادة تركيبها بطريقة غير منطقية حسّيًا، و اعتماد التكرار كأداة بنائية تشبه الإطار التشكيلي، و كذلك فتح المعنى على احتمالات متعددة بدل تثبيته، حيث اعتمد على تحويل الزمن والحركة إلى حالات شعورية/بصرية متوقفة، و المزج بين الحسي والرمزي لخلق لوحة شعرية متحركة داخل النص، وبذلك لا يعود النص سردًا أو وصفًا، بل يصبح تكوينًا بصريًا لغويًا تتجاور فيه الصور كما تتجاور عناصر اللوحة، وهو ما ينسجم مع مفهوم القصيدة التشكيلية في التجربة الدرويشية.

2 / حداثة اللغة و الرؤيا:

2 / 1 : اللغة الشعرية اليومية و المعاصرة في مقابل اللغة التراثية / القاموسية:

أولا ـ اللغة الشعرية اليومية و المعاصرة:

إن اللغة الشعرية اليومية والمعاصرة تمثل أحد أبرز تجليات التحول من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث، حيث أصبحت القيمة الجمالية للنص نابعة من صدقه التعبيري وقدرته على تحويل العادي إلى دالٍّ شعري . " اللغة الشعرية الحداثية هي لغة التخاطب بين الأنا و الأنت، بين المادي و المحسوس، هي لغة شديدة التلاحم بالتجربة الجماعية " [1]، وقد ارتبط هذا التحول بظهور الحداثة الشعرية، خاصة مع

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 340 .

حركة الشعر الحر وقصيدة النثر، إذ سعى الشعراء إلى كسر الأطر العروضية والبلاغية الموروثة، واستبدالها بلغة أكثر التصاقًا بالتجربة الفردية واليومية.

وبذلك أصبحت التفاصيل الحياتية البسيطة (كالشارع، والمقهى، والعمل، والعلاقات الإنسانية) عناصر مركزية في تشكيل الصورة الشعرية.

و نلاحظ توظيف هذه اللغة في شعر درويش حيث يقول: "

نَجِدُ الْوَقْت لِلتَّسْلِيَّة

نَلْعَب النَّرْدِ، أَوْ نَتَصَفح الْإِخْبَارُ

في جَرَائِدِ أَمْس الْجَرِيح

و نَقْرَأ زَاوِيَة الْحَظَّ فِي عَامٍ

أَلْفَيْن و اثْنَيْن تَبْتَسِم لِلْكامِيرَا

كمَوَالِيد بُرْجِ الْحِصَار " [1]

هذه الأبيات تنتمي بوضوح إلى حساسية الشعر العربي المعاصر الذي يمزج بين اللغة اليومية (العادية، المألوفة) والبعد الرمزي العميق. ويمكن قراءتها أكاديميًا من خلال عدة مستويات :

أ / على مستوى اللغة (الشعرية اليومية) :

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، حالة حصار، دار الرياض، الريس، ط 1، لندن، 2004، المقطع 02 .

يستخدم الشاعر مفردات من الحياة العادية: التسلية، لعب النرد، تصفح الأخبار، الجرائد، زاوية الحظ. هذه عناصر تنتمي إلى اليومي والمعيش، وليست تقليدية أو فخمة كما في الشعر القديم. هذا ما يُسمّى بـ"تفكيك اللغة الشعرية الكلاسيكية" لصالح لغة قريبة من القارئ .

لكن هذه البساطة خادعة، لأنها تُحمَّل بدلالات رمزية عميقة.

ب / على مستوى الصورة والمعنى:

"نجد الوقت للتسلية / نلعب النرد أو نتصفح الأخبار"

هنا مفارقة؛ في واقع مأزوم (سيظهر لاحقًا)، ما زال هناك سلوك عادي، كأن الحياة تستمر رغم كل شيء، لعب النرد يوحي بالصدفة واللايقين، وكأن المصير مرهون بالحظ، بينما تصفح الأخبار يعكس ارتباط الفرد بعالم مضطرب .

"في جرائد أمس الجريح"

تعبير مكثف جدًا؛ "الأمس" ليس زمنًا عاديًا بل "جريح"، أي محمّل بالألم والعنف. الجرائد تصبح أرشيفًا للمعاناة، لا مجرد وسيلة إعلام .

."نقرأ زاوية الحظ في عام ألفين واثنين"

و أيضا هناك مفارقة أخرى، في وسط هذا الواقع الجريح، يلجأ الإنسان إلى "الحظ"، وكأنه تعويض نفسي. تحديد السنة (2002) يربط النص بسياق تاريخي (غالبًا سياسي/صراعي)، مما يعزز واقعيته.

"تبتسم للكاميرا / كمواليد برج الحصار."

هذه صورة مركبة وحديثة جدًا؛ الكاميرا تبتسم: تشخيص (إضفاء صفة إنسانية)، وقد يشير إلى الإعلام أو التوثيق أو حتى التزييف.

مواليد برج الحصار، تركيب ساخر؛ يستعير من لغة الأبراج، لكنه يستبدلها بـ"الحصار"، أي أن هوية الإنسان لم تعد فلكية بل سياسية/وجودية، كأن الحصار أصبح قدرًا يولد فيه الإنسان.

ج / على مستوى البنية والأسلوب:

في هذا النص يعتمد على التقطيع (الأسطر القصيرة) الذي يعكس تفكك التجربة ,غياب الربط المنطقي الصريح، واستبداله بالتجاور الدلالي(montage) وهو أسلوب قريب من السينما، المزج بين الواقعي (الأخبار، الجرائد) والساخر/العبثي (برج الحصار).

د / على مستوى الدلالة العامة:

يمكن القول إن الأبيات ترسم صورة لإنسان معاصر يعيش في واقع مأزوم (ربما حصار أو حرب)، لكنه يحاول التكيف عبر العادات اليومية البسيطة، و اللجوء إلى الحظ والصدفة، التعايش مع إعلام يعيد إنتاج الواقع.

وهنا تتجلى سمة أساسية في الشعر المعاصر: تحويل العادي إلى دالٍّ على المأساة، واستخدام السخرية السوداء كآلية مقاومة.

حيث نستنتج أن، النص يندرج ضمن "اللغة الشعرية اليومية " التي تعيد تشكيل الواقع عبر لغة بسيطة لكنها مشحونة بالرمز، حيث يتم تفكيك الزمن (أمس جريح)، وتشويه مفاهيم الطمأنينة (الحظ، الأبراج)، لصالح إبراز وضع إنساني مأزوم يُختزل في عبارة مكثفة: مواليد برج الحصار.

ثانيا – اللغة التراثية القاموسية:

يوظف درويش ألفاظًا ذات جذور فصيحة ضاربة في التراث، مثل مفردات الطبيعة (القمح، السنابل، الزيتون) والمفردات المرتبطة بالبيئة العربية القديمة، لكنه يعيد شحنها بدلالات سياسية ووجودية معاصرة، خاصة في سياق القضية الفلسطينية. وهنا تتحول الكلمة التراثية من مجرد عنصر لغوي إلى رمز ثقافي مشحون بالهوية والانتماء.

يقول الشاعر درويش في هذا الصدد:

"سَتَظَلّ فِي الزَّيْتُونِ خُضْرَتُه

وَ حَوِّلْ الْأَرْض رَدْعًا

إنَّا نُحِبُّ الْوَرْد

لكِنْ نُحِبّ الْقَمْحِ أَكْثَرَ

و نُحِبّ عِطْر الْوَرْد

لَكِنْ السَّنَابِل مِنْه أَطْهَر" [1]

تُظهر هذه الأبيات توظيف محمود درويش للغة تراثية قاموسية مشحونة بدلالات رمزية، حيث يستند إلى معجم عربي أصيل مرتبط بالطبيعة والزراعة ليبني رؤية دلالية تتجاوز المعنى الحرفي

ففي قوله: **"ستظل في الزيتون خضرته"** يستحضر رمز الزيتون بوصفه عنصرًا تراثيًا راسخًا في الثقافة العربية، دالًا على الثبات والاستمرارية، بينما تشير "الخضرة" إلى ديمومة الحياة والتجذر في الأرض.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 1، ص 49 .

أما عبارة "وحول الأرض ردعًا" فتستثمر لفظًا فصيحًا ذا طابع معجمي قديم (ردع) بما يحمله من معنى الحماية والدفاع، مما يعزز البعد المقاوم في النص .

وفي المقابلة بين "نحب الورد" و"نحب القمح أكثر"، يوظف الشاعر ثنائية جمالية/نفعية ذات جذور في الخطاب التراثي؛ فالورد يرمز إلى الجمال والزينة، بينما القمح يحيل إلى القوت والاستمرار. هذه المفاضلة تعكس أولوية البقاء والعيش على الزخرف، ضمن رؤية واقعية ذات بعد وجودي.

كما أن قوله: "نحب عطر الورد / لكن السنابل منه أطهر" يعمّق هذه الثنائية، إذ تُستدعى "السنابل" بوصفها مفردة تراثية ذات حمولة رمزية (الخصب، العطاء، الأرض)، ويُضفى عليها وصف "أطهر" الذي ينتمي إلى معجم قيمي أخلاقي، بما يوحي بسمو العمل والإنتاج على المتعة الحسية .

وعليه، تتجلى اللغة التراثية القاموسية في هذه الأبيات عبر اختيار مفردات ذات جذور فصيحة (الزيتون، القمح، السنابل، ردع)، وتوظيفها ضمن بنية دلالية حديثة تربط بين الهوية والأرض، وتمنح الخطاب بعدًا رمزيًا مقاومًا.

2/ 2 : تقنية القناع :

لغة : جاء في لسان العرب لفظة " قناع " بعدة معان منها، " القناع ما تتقنع به المرأة من ثوب يغطي رأسها و محاسنها ... " [1] , بمعنى أن القناع يؤدي وظيفة اجتماعية وثقافية مرتبطة بمفهوم الحشمة، حيث يُسهم في إخفاء السمات الجمالية التي قد تكون محلّ نظر الآخرين، وذلك وفق منظومة قيم ومعايير تختلف باختلاف البيئات.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قَنَعَ)، م 7، دار الحديث، د ط، القاهرة، 2003 .

اصطلاحا: يُستعمل مصطلح القناع في النقد الأدبي الحديث للدلالة على " شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، و يكون في غالب الأحيان هو المؤلف نفسه، و الأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهرا من مظاهر شخصيته الكاملة، و يظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم " [1]

حيث يتبين لنا، أنها تقنية فنية يتخفّى فيها الكاتب وراء صوت أو شخصية أخرى للتعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر.

و يتجلى توظيف هذه التقنية لدى درويش في قصيدة أوديب، حيث يقول:

" مَا حَاجَتِي لِلْمَعْرِفَة ؟

لَمْ يَنْجُ مِنِّي طَائِرٍ أَوْ سَاحِرٍ أَوْ امْرَأَةً

الْعَرْش خَاتِمَةُ الْمَطَافِ، وَ لَا ضَفَاف لِقَوْتِي

وَ مَشِيئَتِي قَدْر، صَنَعْت الْوَهتِي

بِيَدِي، و الِهَة الْقَطِيع مُزَيَّفَة .

" مَا حَاجَتِي لِلْمَعْرِفَة؟ " [2]

---

[1] كامل المهندس و مجدي هبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، المرجع السابق، ص 297 .

[2] محمود درويش، المجلد 2، المصدر السابق،ص 288 .

في هذه الأبيات يتكلم درويش بلسان أوديب متخذًا إياه قناعًا شعريًا، فينقل صوته وتجربته لا صوته المباشر.

يتساءل: «ما حاجتي للمعرفة؟» وهو سؤال يعكس مأساة أوديب، حيث كانت المعرفة سببًا في شقائه لا خلاصه. ثم يؤكد عجزه بقوله إن لا أحد نجا منه، في إشارة إلى قدره التراجيدي الذي أصاب كل من حوله. وعبارة «العرس خاتمة المطاف» توحي بالنهاية المأساوية التي تنقلب فيها لحظات الفرح إلى كارثة.

كما يظهر إحساسه بالعجز أمام القدر: «مشيئتي قدر»، أي أنه مسيّر لا مخيّر، رغم ادعائه القوة. وفي قوله «صنعت ألوهتي بيدي» نقد لوهم السيطرة والقدرة البشرية، بينما «إلهة القطيع مزيفة» تعبير عن رفضه للخضوع للأوهام الجماعية.

من خلال هذا القناع، يعبر درويش عن صراع الإنسان مع المعرفة والقدر، ويجعل من تجربة أوديب رمزًا لمعاناة إنسانية أوسع.

2/ 3 : شعرية الغياب و الحضور:

لغة : في لسان العرب لابن منظور، حيث قال: " الحضور نقيض المغيب و الغيبة ... " [1] . يتضح لنا من خلال تعريف ابن منظور الحضور بأنه نقيض الغياب والمغيب، في إطار تعريف تقابلي يقوم على الثنائية الضدية.

[1] ابن منظور، المصدر السابق، ص 195 ـ 197 .

اصطلاحا: و عند الرازي في مختار الصحيح يعرفه بأنه: " الحضور ضد الغيبة " [1].و يتبين لنا من خلال هذا التعريف أنه يقوم على مبدأ التقابل الدلالي. فالحضور يُحيل إلى وجود الشيء في مجال الإدراك أو المشاهدة، سواء كان وجودًا حسيًا في المكان أو معنويًا في الوعي.

و من خلال ديوان درويش (في حضرة الغياب) يقول:

" قَوْسٌ قُزَح هُو تَحَرَش الْوَحْي بِالشَّاعِر , بِلَا اسْتِئْذَانٍ ...

و افْتِتَان الشَّاعِر بِنَثْر الْقُرْان /

فَبِأَيِّ الَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ /

و غَائِبَان أَنَا وَ أَنْتَ، و حَاضِرَان أَنَا وَ أَنْتَ" [2].

هذه الأبيات تقوم على توترٍ شعري بين حالتين متقابلتين: الحضور والغياب، وتُوظِّف صورًا دينية وجمالية للتعبير عن تجربة داخلية قريبة من المنفى الروحي والضياع.

في قوله: "قوس قزح هو تحرّش الوحي بالشاعر، بلا استئذان" نجد استعارة جريئة؛ فالوحي هنا لا يأتي في صورة هادئة أو منظمة، بل كاقتحام مفاجئ لعالم الشاعر. قوس قزح، بما يحمله من تعدد الألوان، يرمز إلى تنوع التجربة الشعورية وثرائها، لكنه أيضًا ظاهرة عابرة، تظهر وتختفي سريعًا، ما يعكس طبيعة الإلهام نفسه؛ حضور خاطف يتبعه غياب.

---

[1] يوسف الشيخ محمد الرازي، مختار الصحاح، دار المصرية، ج 1، ط 5، مصر، 1999، 60 .

[2] محمود درويش، في حضرة الغياب، دار الريس، ط 1، بيروت، لبنان، 2006، ص 180 ـ 181.

ثم يقول: "وافتتان الشاعر بنثر القرآن"، وفيه إحالة إلى الانجذاب لجمال اللغة القرآنية وإيقاعها، هذا الافتتان يعكس محاولة الشاعر التماس معنى ثابت ومقدّس في عالم متقلّب، وكأنه يبحث عن يقين وسط ضياع داخلي.

أما العبارة القرآنية: "فبأي آلاء ربكما تكذبان"، فهي تتكرر في سياق التذكير بالنعم، لكنها هنا تأتي في سياق وجودي؛ كأن الشاعر يُواجِه نفسه أو الآخر بسؤال: كيف يمكن إنكار هذا الجمال أو هذه التجربة رغم التشتت؟ فهي لحظة حضور للمعنى وسط غياب الاستقرار.

وأخيرًا: "وغائبان أنا وأنت، وحاضران أنا وأنت" تمثل ذروة المفارقة. فالشاعر يؤكد أن العلاقة (مع الآخر أو مع الذات) تعيش حالة مزدوجة: غياب جسدي أو روحي يقابله حضور رمزي أو وجداني، هذه الازدواجية هي لبّ تجربة المنفى: أن تكون بعيدًا وموجودًا في آنٍ واحد، أن تعيش الانفصال والاتصال معًا.

هذه البيات تعبر عن المنفى الداخلي، حيث يغيب اليقين والاستقرار، و الضياع الوجودي عبر صور عابرة ومتناقضة.

حيث تتجلى شعرية الحضور والغياب من خلال الجمع بين الإلهام (كحضور مفاجئ) والتلاشي (كغياب مستمر)، فالقصيدة لا تصف غيابًا مطلقًا، بل حالة معلّقة بين الوجود واللاوجود، حيث يصبح الحضور نفسه هشًّا، والغياب ممتلئًا بالمعنى.

2 / 4 : التراث التاريخي و الشعبي:

أولا / رموز المقاومة و النضال (توظيف الشخصيات التاريخية):

أ ـ شخصية صلاح الدين الأيوبي:

ظّف محمود درويش شخصية **صلاح الدين الأيوبي** بوصفها رمزًا للمقاومة والنضال، متجاوزًا بعدها التاريخي إلى دلالة معاصرة تعبّر عن الصمود واستعادة الكرامة. ومن خلال هذا الاستحضار، يربط الشاعر بين الماضي والحاضر، فيُسقِط تجربة الانتصار التاريخي على الواقع الفلسطيني، بما يعزّز معنى الاستمرار ويغذّي روح الأمل في مواجهة الاحتلال.

حيث يقول في قصيدته " قتلوك في الوادي ":

" غَرِيبٌ فِي الدَّارِ

أُهْدِيك فِي ذَاكِرَتِي عَلَى مَرْأَى مِنْ الزَّمَنِ

أُهْدِيك ذَاكِرَتِي

مَاذَا يَقُولُ الْبَرْق لِلسِّكِّين

هَلْ كُنْتَ فِي حَطِين

رَمْزًا لِمَوْت الشَّرْق

وَ أَنَا صَلَاحُ الدِّينِ

امْ عَبْدٌ الصُّلْبِيَّيْن " [1]

---

[1] محمود درويش، ديوان أحبك أولا أحبك، مج 2، دار العودة، ط 5، بيروت، ص 106 .

تستدعي الأبيات التراث التاريخي، خاصة معركة حطّين وشخصية صلاح الدين، لتأطير تجربة معاصرة من الاغتراب والضياع. فقول الشاعر "غريب في الدار" يعكس إحساس المنفى داخل الوطن، بينما إهداء الذاكرة يدل على التمسك بالهوية في مواجهة التلاشي. واستفهام "هل كنت في حطين" يحيل إلى لحظة تاريخية مجيدة، لكنّه يأتي بصيغة شك، ما يكشف تراجع الحاضر مقارنة بالماضي. ويتحوّل صلاح الدين إلى رمز للمقاومة والنضال، غير أنّ مقابلته بـ "عبد الصليبيين" تبرز التناقض بين البطولة والخضوع. هكذا يوظّف درويش التراث ليُقارن بين زمن الانتصار وزمن الانكسار، داعيًا إلى استعادة روح المقاومة.

ثانيا / التراث الشعبي و الفلكلور:

يُعدّ التراث الشعبي والفلكلور مصدرًا مهمًا يغذّي الشعر الحديث بالرموز والدلالات، إذ يعكس هوية الشعوب وذاكرتها. وقد وظّف محمود درويش هذا التراث توظيفًا فنيًا، محوّلًا إياه إلى أداة للتعبير عن تجربته الإنسانية والوطنية.

يقول درويش:

"كَانَ الْبِلَاد تَلَقِّننا مَا نَقُولُ

لَكِنْ عِيد الشَّعِير لَنَا، وَ أَرِيحَا لَنَا، وَ لَنَا

تَقَالِيدِنا فِي مَزْجِ الْبُيُوت و تَرْبِيَة الْقَمْح و الْأُقْحُوَان

سَلَامًا عَلَى أَرْضٍ كَنْعَان

أَرْض الْغَزَالَة

و الأُرْجُوَان " [1]

هذا المقطع يُجسّد بوضوح توظيف محمود درويش للتراث الشعبي والفلكلور في شعره بشكل موجز وعميق.

حيث يحضر الفلكلور الزراعي في عبارة ''عيد الشعير'' و ''تربية القمح والأقحوان''، حيث يستحضر مواسم الحصاد وعلاقة الإنسان بالأرض، وهي عناصر راسخة في الحياة الشعبية الفلسطينية. كما تعكس هذه الصور الهوية الجماعية المرتبطة بالعمل الزراعي والتقاليد المتوارثة.

أما ''أريحا'' و''أرض كنعان'' فتمثلان امتدادًا تاريخيًا—تراثيًا يعمّق الانتماء، ويربط الحاضر بجذور قديمة في الذاكرة الشعبية. وتأتي ''الغزالة'' و ''الأرجوان'' كرموز جمالية مستمدة من البيئة والطبيعة، وهي من ملامح التعبير الفلكلوري .

إجمالًا، يمزج درويش بين العنصر الشعبي (العادات، الزراعة، الأرض) والبعد التاريخي الرمزي ليؤكد هوية الشعب واستمراريته، محوّلًا التراث إلى وسيلة مقاومة وتثبيت للانتماء.

ثالثا / التراث اللغوي:

يُعدّ استدعاء المفردات والتراكيب اللغوية القديمة من السمات البارزة في شعر محمود درويش، إذ يوظّف لغة تراثية مستمدة من العربية الكلاسيكية داخل سياق حديث، ليمنح نصّه عمقًا دلاليًا وجمالية خاصة، ويُقيم صلة بين الماضي والحاضر في إطار رؤية شعرية معاصرة.

---

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المصدر السابق، ص 769 .

يقول درويش في قصيدة " بيروت ":

أُنَادِي أَشْعِيَا

أَخْرَجَ مِنْ الْكُتُبِ الْقَدِيمَةِ مِثْلَمَا خَرَجُوا،

أَزِقَّة

أُورُشَلِيم تَعَلَّق اللَّحْم الْفِلِسْطِينِيّ فَوْق مَطَالِع الْعَهْدِ الْقَدِيمِ

وَ تَدَّعِي أَنَّ الضَّحِيَّةَ لَمْ تُغَيِّرْ جِلْدَهَا

يَا أَشْعِيَا ... لَا تَرِثُ

بَلْ اهْج الْمَدِينَة كَيْ أُحِبُّك مَرَّتَيْن " [1]

تقوم هذه القصيدة على توظيفٍ مكثّفٍ للتراث اللغوي والتوراتي، حيث تستدعي شخصية «أشعيا» (النبي في النصوص الدينية) بوصفه رمزًا لغويًا وثقافيًا محمّلًا بالدلالة، لا مجرد اسمٍ تاريخي.

حيث قام الشاعر باستدعاء المفردات القديمة/التوراتية مثل: أورشليم، العهد القديم، وهي ألفاظ تنقل القارئ إلى حقل دلالي ديني–أسطوري .

كذلك تجاور اللغة الحديثة مع القاموس التراثي؛ فعبارات مثل الأزقة، الضحية، اللحم الفلسطيني تُصاغ داخل إطار لغوي يستحضر النصوص المقدسة، ما يخلق توترًا بين القديم والراهن.

[1] محمود درويش، المصدر السابق .

و نستنتج في الأخير أن، القصيدة تعتمد استراتيجية التناص مع التراث اللغوي الديني، لكنها تعيد توظيفه داخل خطاب حديث نقدي، ما يخلق مفارقة بين قداسة اللغة القديمة وواقعها المعاصر المتوتر.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة الموسومة بـ «التراث والحداثة في الشعر العربي المعاصر: محمود درويش نموذجًا»، يمكن القول إن البحث قد سعى إلى تفكيك العلاقة المركّبة بين عنصرين شكّلا محورًا أساسيًا في التجربة الشعرية العربية الحديثة، وهما: التراث بوصفه خزّانًا رمزيًا وثقافيًا، والحداثة بوصفها أفقًا للتجديد الجمالي والفكري .

وقد أظهر تحليل التجربة الشعرية لمحمود درويش أن استدعاء التراث لم يكن مجرد عودة نوستالجية إلى الماضي، بل كان فعلاً إبداعيًا يعيد إنتاج هذا التراث داخل سياقات جديدة، تمنحه دلالات مختلفة تتجاوز معانيه الأصلية. فالشاعر لم يتعامل مع الرموز التراثية الدينية والتاريخية والأسطورية بوصفها معطيات ثابتة، بل بوصفها مواد قابلة لإعادة التشكيل داخل نص شعري حديث، تتداخل فيه الأصوات وتتعدد فيه الرؤى .

كما تبين أن الحداثة في شعر درويش لا تقوم على القطيعة مع التراث، بل على إعادة توظيفه ضمن رؤية فنية جديدة تُزاوج بين البنية الكلاسيكية للغة العربية وبين تقنيات حديثة في بناء الصورة الشعرية وتكثيف الدلالة وتفجير المعنى. ومن ثمّ فإن العلاقة بين التراث والحداثة في شعره ليست علاقة صراع بقدر ما هي علاقة حوار مستمر، تتداخل فيها الذاكرة الجماعية مع التجربة الفردية، ويتقاطع فيها التاريخي بالإنساني.

وقد كشفت الدراسة أيضًا أن محمود درويش استطاع أن يحوّل التراث إلى أداة مقاومة رمزية، تُسهم في التعبير عن قضايا الهوية والمنفى والوجود، حيث أصبح النص الشعري فضاءً لإعادة كتابة التاريخ من منظور إنساني معاصر، يتجاوز السرديات الجاهزة ويعيد مساءلة المفاهيم المستقرة .

وعليه، فإن أهم نتيجة يمكن استخلاصها هي أن تجربة محمود درويش تمثل نموذجًا واضحًا لتفاعلٍ خلاق بين التراث والحداثة، حيث لا يُلغى أحدهما الآخر، بل يتكاملان داخل بنية شعرية مفتوحة على التأويل، قادرة على استيعاب التحولات الفكرية والجمالية للعصر.

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول إن شعر درويش يقدّم تصورًا جديدًا للكتابة الشعرية العربية المعاصرة، يقوم على استثمار التراث لا بوصفه ماضيًا منغلقًا، بل بوصفه طاقة حية تُسهم في بناء الحداثة نفسها. ومن هنا تتجلى أهمية هذه الدراسة في إبراز كيفية تحوّل التراث من عنصر استرجاعي إلى عنصر إبداعي فاعل في تشكيل النص الشعري الحديث.

وأخيرًا، يمكن التأكيد على أن هذا الموضوع لا يزال مفتوحًا أمام دراسات أخرى أكثر تعمقًا، سواء من زاوية التناص، أو من زاوية تحليل البنية الأسلوبية، أو من خلال مقارنة تجربة درويش بتجارب شعراء عرب آخرين اشتغلوا على الثنائية نفسها، مما يجعل البحث في هذا المجال

قابلًا للتوسّع والتجديد باستمرار.

ملحق

لمحة عن السيرة الذاتية لمحمود درويش :

هوسليم حسن درويش ولد في 13 / 03/ 1941 في قرية البروة في منطقة الجليل شمال فلسطين، التي كانت أنا ذاك تحت الوصاية البريطانية، كان مرتفع الرأس لا يشوبه غرور وهو يتميز بالعاطفة والإخلاص في كل علاقاته الشخصية. صوته خفيف هادئ أما قراءته للشعر فتبلغ درجة عالية من الجودة والقدرة على التأني وتربح في عائلة تتكون من خمسة أولاد وثلاث بنات كان محمود الابن الثاني،نزح هو وعائلته إلى جنوب لبنان عام 1948، وهناك عرف معنى كلمة لاجئ، عاد بعد ذلك مع عائلته ليسكن في قريته دير الأسد، وتعلم مدة قصيرة في قريته البعنة، انتهى المطاف بالعائلة إلى الجديد القريبة من قريته المهجورة البروة ، وقد أطلق على طفولته اسم "الطفولة المنفية "، فقد كان درويش تلميذا متفوقا في الشعر وقد قلد في طفولته الشعر الجاهلي، ويعتبر درويش واحد من أهم الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن، ثم عمل في الصحافة، أشرف على تحرير مجلة الجديد، وقد انتقل إلى السكن في مدينة حيفا، واعتقل عدة مرات بسبب مواقفه وشعره، وترك البلاد فجأة في1986، انتخب عضوا فيه ثم استقال عام 1993 .

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب الفلسطينيين سنة 1987، وعمل في بيروت في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطيني، بعد خروجه من بيروت أقام في باريس ثلاثة عشر عاما، ثم عاد إلى رام الله بعد اتفاقية أسلو 1994، فكان ينتقل بين مسكنيه في عمان ورام الله، شغل في رام الله منصب مدير مركز خليل السكاكيني حيث واصل فيه نشر مجلة الكرمل الثقافية المهمة التي أسسها سنة 1981

امتزج شعر درويش بالحب للوطن الحبيبة فلسطين حيث قام بكتابة وثيقة إعلان لاستقلال فلسطين التي تم إعلانها في الجزائر، تأثر الشعر تأثرا واضحا بأعلام الشعر العربي المعاصر، كبدر

شاكر السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس... إخ . انتقل درويش بين دول وعواصم كثيرة وقد حصل على عدة جوائز سفر, ومن ضمنها جواز سفر فلسطيني، حصل درويش تقديرا لشعره على العديد من الجوائز.

أعماله الشعرية:

محمود درويش على غرار الشعراء الآخرين حملت قصائده صوت الشعبي وآهاتهم فتميزت كلماته بالدقة في التصوير والوصف والقوة في المضمون وعمق الفكرة واتساع المعنى وشمولية العبارة كيف لا , والشعر نابغ مما عايشه وكابده من مرارة التشريد والنفي والسجن فكان شديد التعلق بوطنه وبحبيبته فلسطين فوكب بشعره وكلماته كل الأحداث وعاش وعايش كل حلوه ومره مع أبناء وطنه بل وحمل بقصائده القضية الفلسطينية إلى العالمية وأسمع صوت شعبه ومعاناتهم وقد كتب ونشر خلال نصف قرن من الشعر والإبداع من سنة 1960 إلى سنة وفاته 2008، وله 25 ديوانا شعريا بالإضافة إلى العدين من الكتب والكثير من المقالات النثرية ومن دواوينه الشعرية نذكر:

1 ـ عصافير بلا أجنحة 1960 .

2 ـ أوراق الزيتون 1964 .

3 ـ عاشق من فلسطين 1966 .

4 ـ آخر الليل 1967 .

5 ـ حبيبتي تنهض من نومها 1970 .

6 ـ العصافير تموت في الجليل 1970 .

7 ـ أحبك ولا أحبك 1972 .

8 ـ محاولة رقم 7، 1973 .

9 ـ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975 .

10 ـ أعراس 1977 .

11 ـ مديح الظل العالي 1982 .

12 ـ هي أغنية 1985 .

13 ـ وردة أقل 1985 .

14 ـ حصار لمدائح البحر 1986 .

15 ـ مأساة النرجس , وملهاة الفضة 1989 .

16 ـ أرى ما أريد 1990 .

17ـ أحد عشر كوكبا 1992 .

18 ـ لماذا تركت الحصان وحيدا 1995 .

19 ـ سرير الغريبة 1999 .

20 ـ جدارية 2000 .

21 ـ حالة حصار 2002 .

22 ـ لا تعتذر عما فعلت 2004 .

23 ـ كزهر اللوز أو أبعد 2005

24 ـ أثر الفراشة 2008 .

25 ـ لا أريد بهذه القصيدة أن تنتهي 2009، صدر بعد وفاته .

وقد احتل محمود درويش مكانة بارزة ليس على المستوى الفلسطيني فحسب، بل وعلى المستويين العربي والعالمي أيضا. إن درويش ولد شاعرا عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال بطاقة هويته، فلفت أنظار العالم العربي والغربي أيضا بحسرة موقفه وقدرته الفائقة على شاعريته، انبثق متفجرا عندما عثر على كيفية قوله وكان الموقف نموذجيا بين العام والخاص، وبين الفردي والقومي، وكانت جمالية التعبير لديه مبتكرة بل تمزج بين الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة، لهذا قدرته

العديد من الدول والمنظمات الدولية والعربية بمنح وجوائز حصل درويش على العديد من الجوائز العربية والعالمية نذكر منها:

1 ـ اللوتوس 1968 .

2 ـ جائزة البحر المتوسط 1980.

3 ـ درع الثورة الفلسطينية 1981 .

4 ـ لوحة أوروبا 1981 .

5 ـ جائزة ابن سينا في موسكو 1981.

6 ـ جائزة الأمير كلاوس هولندا 2004 .

7 ـ جائزة العويس الثقافية 2004 .

وفاته :

توفي يوم 09 / 08 / 2008، ودفن في 13 / 08 / 2008 في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وقد حضر جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وشخصيات من كل بقاع العالم، في مقدمتهم الرئيس محمود عباس وتم نقل جثمان الشاعر محمود درويش إلى رام الله بعد وصوله من العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من العالم العربي لتوديعه.

قائمة

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

✓ القرآن الكريم، رواية ورش.

أولاً: المصادر

- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن ـ بيانات من أجل ثقافة عربية ـ، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1980.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، 1979.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط. د.ت.
- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج 1، دار الكتب العلمية، د ط، لبنان، 1999.
- محمود درويش: الأعمال الجديدة، حالة حصار، دار الرياض الريس، ط 1، لندن، 2004.
- محمود درويش: الأعمال الأولى، ج 1.
- محمود درويش: جدارية، مكتبة مدبولي، ط 2، القاهرة، 2001.
- محمود درويش: ديوان أحبك أو لا أحبك، مج 2، دار العودة، ط 5، بيروت.
- محمود درويش: ديوان محمود درويش، قصيدة الرمل، المجلد الثاني، دار العودة، ط 2، بيروت، 1978.
- محمود درويش: ديوان محمود درويش، 1994.
- محمود درويش: في حضرة الغياب، دار الريس، ط 1، بيروت، لبنان، 2006.
- محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب و النشر، ط 1، 2009.
- محمود درويش: مزامير، ديوان محمود درويش، ج 2، دار العودة، بيروت.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 1، 1962

ثانياً: المراجع

- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، طبعة جديدة محققة، القاهرة.
- أحمد مطلوب: النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1989.
- أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.
- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010.
- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987.
- بوزبرة عبد السلام: طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، جداول للنشر والتوزيع، ط 1، لبنان، 2011.
- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992.
- جرمانوس فرحات: بلوغ الأرب في علم الأدب ـ علم الجناس ـ، تحقيق: إنعام فوال، دار المشرق، ط 1، بيروت لبنان، 1990.
- حسن حنفي: التراث والتجديد ـ موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 4، بيروت، لبنان، 1992.
- حسني علي محمد وآخر: الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط7، 2007.
- حسين حمزة: معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، ط 1، حيفا، 2012.
- حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
- ديزيره سقال: الحداثة وما بعدها في الشعر العربي المعاصر، مكتبة نور، 17 نوفمبر، 2020.

قائمة المصادر والمراجع :

- رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، 1979.
- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجاً)، أبحاث الترجمة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 2001.
- سلوم توفيق: نحو الفكر الجديد ـ رؤية ماركسية للتراث، بيروت، لبنان، 1988.
- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، المجلد 1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
- طرابيشي جورج: مذبحة التراث في الثقافة العربية المعاصرة، دار الساقي، ط 3، بيروت لبنان، 2012.
- طه عبد الرحمن: سؤال المنهج، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للفكر والإيداع، بيروت، 2015.
- عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1984.
- عبد الرزاق أصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد كتاب العرب، ط 1، دمشق، 1999.
- عبد الرزاق مجدوب: الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والورقة الوطنية، ط 1، المغرب، 2012.
- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، ط 3، القاهرة، 1981.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط 5، القاهرة، 1994.
- علاق فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر العربي، ترجمة سيد حسين سيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.
- عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، هدر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، 1988.
- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين...؟، دار الشروق، ط 3، 2006.

قائمة المصادر والمراجع :

- الجابري محمد عابد: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، لبنان، 1991.
- محمد جميل مبارك: مفهوم التراث محددات مفاهيم، الطبعة الثالثة، بيروت الشام، 1993.
- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- محمد عبد الرحمن يونس: فضاء الموت وأسطورة تموز وعشتار، المعهد الأوروبي العالي للدراسات العربية، 2017.
- محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1981.
- محمد محفوظ: الإسلام والغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1998.
- محمد محمود سيد أحمد: أعداء الحداثة مرجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحداثة، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط 1، الرياض، المملكة السعودية، 1434هـ.
- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998م.
- مصطفى محرم: الدراما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2010.
- مندور محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
- معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987.
- نواف قوقزة: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2000.
- هاني الخير: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، المجلد 1، ط 1، دار فليتس، المدية، الجزائر، 2008.

- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، الشعر الحر في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.
- محمود زكي نجيب: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، ط 3، بيروت، لبنان.

ثالثاً: المعاجم والقواميس

- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)، تحقيق: محمد أحمد حسب الله الهاشمي، ومحمد الشاذلي، وعبد الله علي الكبير، دار المعارف، القاهرة.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح.ث.د)، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قَنَعَ)، م 7، دار الحديث، القاهرة، 2003.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و. ق. ع)، الجزء 1، دار صادر، بيروت.
- أحمد حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول.
- الخليل أحمد الفراهيدي: معجم العين، باب الثاء والراء، تحقيق: إبراهيم السمرائي ومهدي المخزومي، ط 8، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.
- كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت، لبنان، 1984.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية.
- يوسف الشيخ محمد الرازي: مختار الصحاح، دار المصرية، ج 1، ط 5، مصر، 1999

رابعاً: المجلات والدوريات

- بن سعيد إيمان، صبا نور الدين: جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقاربة هندسية للمعنى وإحصاء المبنى في شعر محمود درويش)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 08، عدد 05، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)، 2019.
- صفو عبد الحق: الرمز في شعر صلاح عبد الصبور المصدر والدلالة، جامعة أبي بكر بلقايد ـ تلمسان، مجلة البدر، المجلد 10، العدد 04، 2018.
- كريمة سليمان الجدابة: الحداثة تعريفها وموقف الإسلام منها.
- محمد إحسان: رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (83)، الجزء (1).
- معالم على طريق تحديث الفكر العربي، علم المعرفة، يوليو 1987

خامساً: الأطروحات الجامعية

- فريزة شلقي، إيمان مقري، نورة بلعيد: مفهوم الحداثة عند رضوى عاشور من خلال كتاب الحداثة الممكنة، تخصص نقد ومناهج، كلية الآداب واللغات، جامعة آكلي محند أولحاج ـ البويرة ـ، 2022/2021.
- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة (الجزائر)، 2011

سادساً: المواقع الإلكترونية

- موسوعة اللغة العربية، الأدب العربي، الباب التاسع: الأدب في العصر الحديث، الفصل الأول: الشعر في العصر الحديث، المبحث الرابع: الشعر الحر، الدرر السنية (مرجع علمي موثق على منهج أهل السنة والجماعةwww.dorar.net :

الفهرس

الفهرس :

مقدمة .....أ

مدخل .....أ

مفاهيم نظرية: 7

1/1: مفهوم التراث : 7

2/1 : مفهوم الحداثة : 10

3/1: مفهوم الشعر العربي المعاصر: 13

1/ 4 : مفهوم الشعر عند أدونيس 15

الفصل الأول: الخلفية النظرية و العربية للعلاقة بين التراث و الحداثة 1

أ / نشأة الحداثة عند الغرب : 18

ب / نشأة الحداثة عند العرب : 20

1/1: التراث في النقد و الشعر العربي الحديث : 22

1/ 2 : التراث و الحداثة في الشعر العربي الحديث : 27

1 / 3 : موقف التيارات النقدية و الشعرية المختلفة من التراث من الرومانسية إلى الشعر الحر: 30

الفهرس :

1 / 4 : دور المجلات الأدبية و الحركات الشعرية الرائدة في تفعيل التراث:.....37

2/2 : محمود درويش في سياقه الإبداعي : 39

2/ 1 : التجديد في تجربته الشعرية :.....39

2 / 2 : التحول على مستوى الشكل و المضمون : 41

2 / 3 : التحول على مستوى اللغة و الأسلوب 44

2 / 4 : التحول على مستوى الوزن و القافية :.....44

الفصل الثاني: تجليات الحداثة والتقنيات الشعرية الجديدة لدى دويش **41**

1:تجاوز الايقاع العمودي (توظيف التفعيلي وتنويعاتها):.....**41**

1/1 على مستوى الصوت **43**

2/1 البناء الدرامي (توظيف السرد والحو.....**52**

3/1 الكتابة النثرية في الشعر :.....59

1 . قصيدة النثر :.....59

2. القصيدة التشكيلية:.....61

2 حداثة اللغة والرؤيا :.....65

1/2 اللغة الشعرية اليومية والمعاصرة في مقابل اللغة /القاموسية:.....65

2/2 تقنية القناع :.....70

الفهرس :

3/2 شعرية الغياب والحضور :.....71

4/2 التراث التاريخي والشعبي .....:.....75

خاتمة 80

ملحق 83

لمحة عن السيرة الذاتية لمحمود درويش .....:85

اعماله الشعرية .....:86

وفاته : 87

قائمة المصادر والمراجع 88

الملخص بالعربية

تتناول هذه الدراسة إشكالية العلاقة بين التراث والحداثة في الشعر العربي المعاصر، متخذةً من تجربة الشاعر الفلسطيني محمود درويش نموذجًا للدراسة والتحليل. وتهدف إلى الكشف عن الكيفية التي وظّف بها الشاعر عناصر التراث العربي والإنساني والديني والأسطوري في بناء رؤيته الشعرية الحديثة، ومدى إسهام هذا التوظيف في إثراء النص الشعري وتوسيع آفاقه الدلالية والجمالية.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تحليل مجموعة من النصوص الشعرية المختارة من دواوين محمود درويش، للكشف عن مظاهر حضور التراث وآليات استدعائه وإعادة تشكيله وفق مقتضيات التجربة الشعرية المعاصرة. وقد أظهرت النتائج أن الشاعر لم يتعامل مع التراث بوصفه مادة جامدة أو موروثًا ثابتًا، بل أعاد إنتاجه وتوظيفه في إطار رؤية حداثية تجمع بين الأصالة والتجديد، مما مكّنه من التعبير عن قضايا الهوية والوطن والمنفى والوجود الإنساني بلغة شعرية متميزة.

وخلصت الدراسة إلى أن تجربة محمود درويش تمثل نموذجًا بارزًا للتفاعل الخلاق بين التراث والحداثة، حيث استطاع أن يحقق توازنًا بين الانتماء إلى الموروث الثقافي والانفتاح على التجارب الشعرية الحديثة، الأمر الذي أسهم في تطوير الشعر العربي المعاصر وإغنائه فنيًا وفكريًا.

الكلمات المفتاحية: التراث، الحداثة، الشعر العربي المعاصر، محمود درويش، التناص، الهوية، الرمز، التجديد الشعري.

Abstract :

This study examines the relationship between heritage and modernity in contemporary Arabic poetry through the poetic experience of Mahmoud Darwish. It aims to show how the poet employed Arab, religious, and mythological heritage in constructing a modern poetic vision that combines authenticity and innovation. Using a descriptive-analytical approach, the study investigates the mechanisms of recalling and reshaping heritage within contemporary poetic discourse. The findings reveal that Darwish creatively reinterpreted heritage to express themes of identity, homeland, exile, and human existence. The study concludes that his poetry represents a distinguished model of the dynamic interaction between heritage and modernity and has made a significant contribution to the artistic and intellectual development of contemporary Arabic poetry.

Keywords: Heritage, Modernity, Contemporary Arabic Poetry, .Mahmoud Darwish, Identity, Intertextuality, Symbolism