(أزمة) الشعر العربي المعاصر: موقف نقدي*

د. نايف خالد العجلوني**

*تاريخ التسليم: 2015/10/11م، تاريخ القبول: 2015/12/9م.
** أستاذ مشارك/ جامعة اليرموك/ الأردن.

ملخص:

أفضت أزمة النمطيّة والتكرار في الرؤية واللغة والصورة والإيقاع التي أصابت قصيدة التفعيلة خاصة، في إطار حركة الشعر العربي المعاصر، منذ ستينيات القرن الماضي، إلى حالة من السأم و(الإرهاق الجمالي). ولم تكن الأزمة مختلفة عما مرّت به حركات الشعر، قديمه وحديثه. كما لم تكن معزولة عن أزمات الحداثة وإشكالياتها الداخلية المتعددة. إنها دائما أزمة الصيرورة والتحول في مواجهة أزمة الركود والسأم من البالي والمستهلك. وقد واجه الشعراء الكبار كما في تجربة محمود درويش الشعرية الأزمة عن طريق عدم الانحباس في نمط شعري ثابت، وعن طريق توسيع آفاق الرؤيا والمخزون الثقافي باتجاه أفق إنساني عام. وفي مجال التشكيل الفني، ابتعد نموذج هذه التجربة عن الخطابية والمباشرة، ومالت قصيدة التفعيلة إلى إيقاع خافت يوازن بين تقنيات الشعر وتقنيات النثر، كما اغتنت القصيدة بكثافة رمزية عالية.

الكلمات مفتاحية: شعر عربي حديث، محمود درويش.

The «Crisis» of Contemporary Arabic Poetry:

A Critical View

Abstract:

The crisis of stagnancy and repetition in vision, language, imagery and rhythm, which has befallen the taf cila poem – within the overall framework of contemporary Arabic poetry movement – has led, since the sixties of the twentieth century, to a state of boredom and (aesthetic fatigue). This crisis is not alien to poetry movements in the past and present. Nor was it isolated from the crises of modernism with its several internal problematic issues. It has always been the crisis of stagnation and boredom. The major poets, such as Mahmud Darwish, have faced the crisis through freeing themselves from a rigid poetic pattern and widening the horizons of their vision and cultural repertoire in the direction of a universal outlook. The emerging model of artistic performance has moved away from direct style, and the taf cila poem tended towards a soft rhythm, balancing poetic and prose techniques in a milieu of concentrated symbolism.

***Keywords**: Modern Arabic poetry, Mahmud Darwish.*

مقدمة

تقوم أطروحة هذه الدراسة على فرضية أن قصيدة التفعيلة من بين أشكال أخرى في حركة الشعر العربي المعاصر وقعت منذ أواخر ستينيات القرن العشرين، في أزمة النمطية والتكرار في المضامين والمواقف والتقنيات الفنية. وقد عمدت الدراسة أولا إلى تحديد مصطلحاتها الأساسية الواردة في العنوان، ثم عرضت وحاورت بعض الشعراء والنقاد العرب الذين اهتموا بتوصيف الأزمة وبيان ملامحها. ولأن الأزمة ليست مقصورة كما نرى على حركة شعرية بعينها، فقد تلمّست الدراسة بعض جذورها في شعرنا القديم، ولدى بعض نقّاده، وصولا إلى حركة (الحداثة) الغربية والعالمية التي عانت هي الأخرى من أسباب الأزمة وإشكالياتها. وقد دعمت الدراسة أطروحتها الأساسية حول وجود أزمة الشعر عموما من خلال ربطها على نحو وثيق بمفهوم (الإرهاق الجمالي)، ووضّحت أن حالة الإرهاق لا بد أن تفضي إلى تحوّلات مستمرة في الأشكال والأدوات والمضامين الشعرية. وركّزت الدراسة، في محورها التطبيقي، على الكيفية التي واجه بها نموذج قصيدة محمود درويش، في مراحلها المختلفة، أسباب الأزمة، من أجل تجاوزها إلى آفاق رؤيوية وجمالية متجددة.

قد يبدو الجانب النظري في الدراسة أطول مما ينبغي عادة في بحث أدبي، ولكن تناول هذا الجانب لم يُقصد به أن يكون مجرد تمهيد (تاريخي) لأزمة الشعر، إذ هو استقراء وتفصيل ومناقشة لأزمة الشعر قديمه وحديثه، ولربط الأزمة بمفهوم (الإرهاق الجمالي)، وبيان أن الأزمة محايثة لماهية الشعر خاصة والفن عامة. هكذا عمدت الدراسة من أجل بلورة أطروحتها نظريا وتطبيقيا إلى الإفادة من المناهج التي تُعنى بالجوانب (الخارجية) (التاريخية والاجتماعية والنفسية) لدراسة الظاهرة الأدبية، ومن المناهج (النصيّة) التي تعنى بتحليل العمل الأدبي وتأويله من الداخل. وظل التركيز، في الجانبين، النظري والتطبيقي، منصبّا على الجانب (النقدي) للموضوع المدروس، وذلك لتعزيز الأبعاد الأدبية والفنية في الدراسة، وربطها على نحو وثيق بطبيعة الشعر وبنيته الداخلية.

مصطلحات

تتطلب بعض الكلمات في عنوان هذه الدراسة تحديد إطارها الاصطلاحي المقصود في سياق الموضوع المطروح. لعل الكلمة المحورية التي تحتاج إلى توضيح في هذا العنوان هي لفظة (أزمة). ومع أن المعنى اللغوي لها يشير عادة إلى (الضيق) أو (الشدة) أو (القحط)، فإن المعنى الاصطلاحي الذي نقصده لا يقف عند هذه الحدود السلبية، بل يتجاوزها إلى دائرة المعنى (الجدلي) الذي يشير إلى الإشكالية المتضمّنة في الدلالة المعجمية وإلى ضدّها سواء بسواء. إذ قد يتولّد عن الأزمة ديناميات جديدة تفضي إلى حركية جديدة بدلا من حالة السكون والركود المرتبطة عادة بحدوث الأزمة. إن من شأن هذه الحركية أن تعيد إلى الظاهرة الجمالية المقصودة (الشعر العربي المعاصر في حالتنا) توازنا جديدا، وتعطيها طاقة دفعٍ جديدة قادرة على توليد جماليات شعرية جديدة. ولأننا لا نركّز على الجانب السلبي المتضمّن على نحو ما في لفظة (أزمة)، فقد عمدنا إلى وضعها بين علامتي تنصيص في عنوان الدراسة.

وأما كلمة (المعاصر)، في إطار الشعر العربي المعاصر، فإنها تشمل على وجه الخصوص حركة الشعر الحر منذ أواخر أربعينيات القرن العشرين، وما واكب هذه الحركة من الأشكال الشعرية الأخرى حتى الآن. فكلمة (المعاصر) لا تقتصر هنا على أزمة (الشعر الحر) (شعر التفعيلة)، بل تشمل كذلك (قصيدة النثر)،

و(القصيدة العمودية). وأما تحديد الموقف من الأزمة بالموقف (النقدي)، فإن ذلك يعني أن الدراسة ستركز على ملامح الأزمة ودواعيها في إطار طبيعة الشعر وبنيته الداخلية بعيدا، ما أمكن، عن الدواعي (الخارجية) أو (التاريخية) المحيطة. فقد ترتبط بعض أوجه الأزمة بأسباب ثقافية واجتماعية وسياسية، وقد تحتاج إلى دراسات أخرى مستقلة يشارك فيها باحثون من اختصاصات أدبية أو غير أدبية. ولكن الدراسة الحالية ارتأت أن تحدّد إطارها في مجال الخصائص الفنية المحايثة للنص الشعري.

(الأزمة) في كتابات سابقة

يبدو أن بعض شعراء الحداثة العربية المعاصرة وبعض نقادها بدأوا يستشعرون وجود بعض ملامح الأزمة في الشعر العربي المعاصر منذ أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات في القرن العشرين. وربما كان لتوقف تجربة بدر شاكر السياب الشعرية بوفاته سنة 1964، ووقوع تجارب بعض مجايليه من رواد حركة الشعر الحر في شيء من التكرار في المضامين والأساليب (الإفراط في استعمال الأسطورة التموزية مثلا) ربما كان لذلك كله دور في إحساس الشعراء والنقاد بتعثّر الحركة وتراجع مدّها. وقد زاد الشعور بظهور ملامح الأزمة بروز (قصيدة النثر) على الساحة الشعرية في الفترة نفسها، وما رافق هذه القصيدة من ضجيج إعلامي عالي النبرة بأنها قصيدة المستقبل وقصيدة (القطيعة) مع التراث الشعري السائد شكلا ومضمونا. لم تكن الأزمة بطبيعة الحال وقفا على شكل شعري بعينه، بل طالت أشكال القصيدة العربية المعاصرة جميعها، إذ ارتبطت الأزمة كما سيتضح في مناقشات الدراسة الحالية بأوجه ضعف وقصور طالت شعرية القصيدة وبنيتها الكلية بغض النظر عن شكلها التعبيري.

ولعل من أبرز النداءات الغاضبة التي أطلقها بعض شعراء الحداثة العربية المعاصرة في مواجهة شعراء الأزمة الصرخة القوية التي أرسلها محمود درويش على صفحات مجلة (الكرمل) (1982) بعنوان لافت ومعبّر، (أنقذونا من هذا الشعر). فقد وجد في كثير من نماذج شعر الأزمة أمثلة للغناء الرديء، والفوضى العامة، والتدفق الكمي المكرور الذي يشبه أن يكون قصيدة واحدة. شعر يردّد مصطلحات مضخّمة فضفاضة الدلالة، من مثل (تفجير اللغة)، و(الموسيقى الداخلية)، مع أنه يؤول في نهاية المطاف إلى شعر الضجر والتشابه، شعر اللامعنى، شعر اللاقول. من الواضح أن درويش يعبّر بمثل تلك التسميات عن ضيقه البالغ بما آلت إليه حال الشعر يومئذ من الوقوع في دوائر التكرار والنمطية، ولا سيما أنه ينطلق في موقفه من بعد ثقافي يربط حركة الشعر العربي المعاصر بتراث الأمة المتواصل. يقول: (وهكذا أمتلك جرأة الصراخ بأن الدفاع عن قيم الشعر العربي، وفاعليته، ووضوح رسالته، هو شكل من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي)[1].

وبالمثل، التفت أدونيس إلى وقوع كثير من نماذج شعر الحداثة العربية في شِباك أزمة الشعر، إذ انزلقت إلى نمطية التكرار والقوالب المعادة. وتبدو كثير من ملاحظاته تذهب باتجاه تعدد نماذج القصيدة العربية المعاصرة يومئذ بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وسواهما، أو ما يسميه هو الكتابة بالوزن مقابل الكتابة بالنثر. ولكن الشعراء الجدد كما يرى وقعوا في خداع الشكل وأزمته:

لقد تقولب الشكل (الجديد) هو كذلك وأصبح وعاء. وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري [. ..] هكذا نرى الشعراء الذين يكتبون وزنا يميلون إلى النثر (الكتابة)، والذين يكتبون نثرا يميلون إلى الخطابة (الوزن) [. ..] فنحن، حين نقرأ معظم المجموعات الشعرية «الحديثة»، نرى أنها تكاد تكون جملة واحدة، بإيقاع واحد[2].

ويبدو أن أدونيس، انطلاقا من مفهوم الثابت والمتحول السائد في كتاباته، يطوّر موقفه من مسألة الشكل الشعري على أساس أنّ معيار الحكم على النماذج الشعرية ينبغي أن يستند إلى شعرية القصيدة، وقدرتها على التحول وتجاوز أية أزمة جمالية أو رؤيوية يمكن أن تعترض سبيلها. فهو يرى أن شكل الشعر، في الكتابة الجديدة، هو صيغة وجود، ولا بد أن يَعِد دائما ببداية جديدة. (وتعلمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر، وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما علم جمال المتغير)[3].

ومن الشعراء الحداثيين الذين استشعروا وصول القصيدة العربية المعاصرة إلى حافة الأزمة سعدي يوسف، فقد أطلق في غير مناسبة، في أواسط التسعينيات من القرن الماضي، عبارة (نقطة الصفر) التي بلغتها قصيدة التفعيلة خاصة، إذ رأى أنها وصلت إلى (نقطة اللاحركة)، وأن على الجيل الجديد من الشعراء أن يأخذ زمام المبادرة لتجديد حركة الشعر العربي المعاصر:

القصيدة العربية الآن هي عند نقطة الصفر [. ..] فأي حركة شعرية، أي مدرسة شعرية، تفقد من قوة دفعها الذاتي بعد مرور نصف قرن. (قصيدة التفعيلة) خلفها الآن نصف قرن من الوجود. والجيل الذي بدأ المدرسة الحديثة في الشعر العربي أخذ ينتهي نهاية طبيعية. يقول أودن: (لا ينتهي جيل شعري إلا بانتهاء ممثليه جسديا). ونحن نشهد ذلك، وننتظر الآتين، وهذا أمر في غاية البساطة وطبيعي إذا اعترفنا بأن الفن، بالضرورة، حركة دائمة وصيرورة [4].

ولعل سعدي يوسف كان يشير في هذا الاقتباس إلى ركود حركة الشعر الحر بعد غياب بدر شاكر السياب، أبرز روّادها، وبعد وقوع تجارب الذين جاءوا بعد الرواد مباشرة في أزمة التقليد والتكرار. ولكن حركة الشعر الحر كما نرى لم تستنفد طاقتها الكامنة حتى الآن، وما زال في وسع كبار ممثليها أن يجترحوا ما لا حصر له من أساليب التشكيل الشعري والتجريب الفني ما يسمح بتطوير التجربة إلى آفاق متجددة باستمرار. ألم يكن سعدي يوسف نفسه ومحمود درويش على سبيل المثال لا الحصر امتدادا لحركة الرواد؟ وتكشف التجربة الشعرية لكل منهما عن كثير من عناصر التجديد التي تؤكد دينامية الإمكانات الفنية والفكرية الهائلة التي تنطوي عليها بنية قصيدة التفعيلة. نعم، هناك بعض ملامح للأزمة تتضح في نماذج التقليد النمطي المكرور، ولكن النماذج الضعيفة لا تعطّل حركة التجديد والتحول والتجاوز على الضفة الأخرى. لم تصل الأزمة، فيما نرى، إلى (نقطة الصفر)، وما تزال التجارب الناجحة ترود آفاقا جمالية جديدة.

ومن بين نقاد الحداثة الذين التفتوا إلى أزمة الشعر العربي المعاصر سلمى الخضراء الجيوسي التي أشارت، في غير دراسة، إلى هذه الظاهرة بمسمّى (الإرهاق الجمالي). فقد رأت أن الشعر العربي الحديث أصيب بشيء من الفوضى والعيوب القاتلة في مجالات اللغة

الشعرية والصورة، وامتدت إلى لغة الشعر العربي المعاصر لغة العنف في محاكاة قاسية للواقع العربي المعيش. ثم تحولت هذه الظاهرة إلى زيّ رائج (fashion) أنتج إرهاقا جماليا يتطلّب، كما ترى، من الشعراء الشباب الذين برزوا في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين خلقَ حساسية شعرية جديدة تضع حدا لحالة الفوضى والعيوب الفنية والفكرية [5].

ومع أن الجيوسي تكرر الإشارة إلى ظاهرة (الإرهاق الجمالي) في دراسات وحوارات صحفية مختلفة، فإنها لم تشر فيما أعلم إلى روابطها مع الحداثة الغربية، وما نجم عنها من سلبيات وإشكالات وأزمات. فالنقاد الغربيون يتحدثون عن مفهوم «الإرهاق الجمالي» (aesthetic fatigue) بوصفه مفهوما واسعا يشمل ليس فقط مجال الفنون والآداب الحديثة، بل كذلك مجالات شتى ذات صلة وثيقة بالحداثة وأزماتها المستمرة التي لا تنفك تبحث عن حلول للخروج من الأزمة بتوليد بدائل متجددة على الدوام. في الإطار الحداثي العام، يرى جورج سكانلن (George Scanlan) أن شبحا من الخراب يخيّم على المجتمع الغربي ويهدّد ثقافته وتاريخه، وأنّ عليه أن يتخلص من أزماته عن طريق استغراق فكري ووعي أفضل بحركة الزمن [6].

وأما في الإطار الفني والأدبي الذي يخصّ مجال الدراسة الحالية بصورة مباشرة، فإن جورج كبلر (George Kubler) يطوّر فكرة (الإرهاق الجمالي)، ويرى أن التحولات الذهنية التي تميل إلى التخلي عن أفكار وأشكال سابقة تخضع لقانون معتدل من التحول، بخلاف التحولات التي تطرأ على الأمور المادية والمعيشية، إذ تتلازم التحولات الذهنية مع حالة من الإرهاق الناتج عن اعتياد مفرط لاتجاه فني ما، مما يؤدي إلى حالة من الضجر والسأم. فالاعتياد المفرط يصيبنا بالتعب والإرهاق من الطريقة التي يُصوّر بها العالم. والذاكرة الكلية تشتمل على الإحباطات وحالات عدم الرضا الناتجة عن تكرار تجربة ما، إذ إن الاستعادات المتكررة عن طريق الذاكرة تسبّب حالة الإرهاق الجمالي، مما يستدعي البحث عن أشكال جديدة. والفنان هو الأكثر تعرضا للشعور بالسأم، ولا يمكنه أن يتغلّب عليه إلا باختراع توليفات شكلية جديدة وإضافات جريئة في اتجاهات كانت مستقرة سابقا. ولكن هذه الإضافات تخضع لقانون الاختلاف التدريجي، حتى تظل في إطار التنويعات التي يمكن التعرف إليها في إطار صورة الذاكرة السائدة. وعادة ما تكون الاختلافات أكثر جرأة لدى المبدعين الشباب، ودرجة حركتهم تصبح أسرع عندما يقترب أسلوب ما من نهايته. إن حاجة الناس إلى التنوع والاختلاف لا يمكن إرضاؤها إلا عن طريق السلوك المبدع [7].

ومن الدراسات التي تصدّت لأزمة الشعر العربي المعاصر كتاب أحمد المعداوي (أزمة الحداثة في الشعر العربي) (1993). وتقوم أطروحته الأساسية على أن حركة (الشعر الحر) يسميها هو (حركة الحداثة) لم تقدّم باستثناء نماذج محدودة منذ البداية حتى مراحل متأخرة إنجازات تعادل ما زعمه أصحابها من الشعراء والنقاد. أي أن الأزمة، كما يرى، صاحبتها منذ بواكيرها الأولى. ويأخذ عليها، في المجمل، أنها لغة هدم، وتجديف، وانتهاك أخلاقي، وأنها لم تحقّق شيئا ذا بال في مجالات الإيقاع، والأسطورة، والرسالة الشعرية، إضافة إلى وقوعها في دائرة الانبهار والاستلاب للثقافة والأدب الغربيين [8].

ليس من مجال الدراسة الحالية أن تناقش المعداوي في كل ما ذهب إليه من آراء في أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ولكن المرء يستغرب ألّا يجد الدارس أي دور إيجابي لما قدمته حركة الشعر الحر من إنجازات في تطور الشعر العربي وانتقاله إلى مرحلة جديدة مختلفة عما سبق. صحيح أن من حق أي دارس أن يلتفت إلى مواطن الضعف والأزمة في بعض ما أنتجته الحركة، ولكن تجريدها بصفة عامة من دورها التاريخي والجمالي أمر لا يمكن التسليم به. من الواضح أن المعداوي يتعامل مع نصوص الحداثة الشعرية العربية من منظور تقليدي محافظ، بعيدا عن وضعها في سياقها «الطبيعي» في إطار مفاهيم الحداثة والمعاصرة. فكلما وقف عند مسألة تربط نصوص الحداثة العربية بما يقابلها في الحداثة الغربية، ورأى أنها تقع في دائرة الاغتراب والانسلاخ عن التراث. فهل أراد من نصوص الحداثة أن تظل مرتبطة على نحو تام بمفهوم المحاكاة الكلاسي الذي يجد مثله الأعلى في النموذج الشعري القديم؟ لا نعني، بطبيعة الحال، أننا نذهب إلى أن الحداثة الشعرية ينبغي أن تصل إلى حالة من القطيعة مع تراثها الأدبي. على الإطلاق، ولكن النماذج والمعايير الجمالية تظل في تحول وصيرورة دائمين، وإلا لما كانت حركة الشعر الحر حركة جديدة ومختلفة في مسار حركة الشعر العربي بعامة.

أزمة التجديد وأزمة الحداثة

الحديث عن (أزمة) تكتنف حركة الشعر العربي المعاصر ليس وقفا عليها دون سواها من حركات الشعر الحديث في الآداب العالمية، بل إنه ليس وقفا على هذه الحركات الشعرية الحديثة دون سواها من حركات الشعر القديم. فالشعر، كما هي الحال بالنسبة لكل أشكال الإبداع الفني وأجناسه، بحاجة دائمة إلى تجديد مضامينه ورؤاه وأساليبه وأدواته. وسواء أكانت الحاجة إلى التجديد استجابة لدواع جمالية داخلية محايثة لطبيعة الفن الشعري نفسه، أم لدواع خارجية مرتبطة بظروف الزمان والمكان، فإن قلق الإبداع والتحول لا يبارح الشعراء الكبار خاصة. إذ يظل القلق هاجسا ملحّا دائما لتجاوز القصيدة السابقة إلى قصيدة جديدة تحقق شرط الاختلاف الضروري لوجودها، في علاقتها مع تراثها السابق والمعاصر. فمنذ أن أطلق عنترة سؤاله المشهور: (هل غادر الشعراء من متردّم؟) [9]، فقد عبّر عن قلق الشاعر العربي في سعيه الدؤوب بحثا عن لغة جديدة مختلفة تتجاوز ما سبق إليه الشعراء من قبله. كان عنترة يسعى إلى لغة جديدة يعبّر فيها عن حبه الفريد لعبلة، وعن موقفه الخاص من العالم الذي يعيش فيه.

وحين تحدث ابن طباطبا عن أزمة الشعر (المحدث) أو ما سمّاه هو (المحنة) في أشعار المولّدين كان يعبّر بوضوح عن موقف التراث النقدي المنهجي يومئذ من الإشكالية التي يتناولها البحث الحالي وأعني بذلك أزمة الشعر التي تبرز بشكل خاص عند منعطفات التحول الجمالية المفصلية في سياق حركات الشعر. هذا ما كان على الشعراء (المحدثين) أن يقوموا به في مواجهتهم لتراث أسلافهم من الشعراء (القدامى): كان عليهم أن يجترحوا طرقا وأساليب جديدة للتعبير الشعري تميّزهم عن أولئك الأسلاف. يقول ابن طباطبا:

والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة

لطيفة، وخَلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يُرْبي عليها، لم يُتلقّ بالقبول، وكان كالمطّرح المملول [10].

يؤشّر كلام ابن طباطبا إلى نقطة تحول أساسية في حركة الشعر العربي يومئذ، إذ كان الشعر ينتقل من (قديم) الشعر إلى (محدثه) في وقت صارت الحاجة ملحّة للتجديد والمراجعة والتدقيق في أدوات الشعر وصناعته. كان على الشاعر المحدث إذا أراد أن يتجاوز محنة (المطروح المملول) أي أزمة السائد المستهلك بتعبيرنا المعاصر أن يمتلك لغته الخاصة وأساليبه الجديدة. ويلفت انتباهنا في كلام ابن طباطبا خاصة عبارة (المطّرح المملول) التي تستدعي ما وضّحناه سابقا عن مفهوم (الإرهاق الجمالي) في فنون الحداثة وآدابها وسائر حقولها، إذ يظل الشعر كسائر أشكال الفن والأدب بحاجة دائمة إلى ابتداع طرائق جديدة تخلّصه من كل أسباب الإرهاق والسأم التي تعلق به نتيجة لتكرار الألفاظ والمعاني والصور وسواها.

وليست الخشية من الوقوع في دائرة الأزمة أو المحنة خاصة بحركة الشعر العربي من (القديم) إلى (المحدث) أو (الحديث)، بل هي خشية وهاجس يؤرقان دائما المشتغلين بالثقافة والفنون. يتحدث هنري لوفيفير (Henri Lefebvre) عما يسميه (سوسيولوجيا السأم الحديث) الذي أفرزته تجربة الحداثة الغربية عامة والفرنسية خاصة، حتى أصبح السأم يهدّد باستنفاد الموضوعات والأفكار والصور في لغة المرحلة، ومن ثم السقوط في دائرة الحشو والرتابة[11]. ولكن لوفيفير يرى أن الأزمات المتعددة التي تجابه الحداثة محايثة لطبيعة الحداثة وسيرورتها، إذ تنبثق الأزمات من الداخل، وتنشبك في علاقة جديدة بعضها مع بعض، في عملية تحوّل مستمرة تكشف عن خصوبة هائلة وقدرة دائمة على التخطي والتجاوز:

إن الأزمات تتعدد في قلب هذه الحداثة، وتتقارب من بعضها بعضا، وتعم. إنها تعدّل بعضها البعض. ولا بد لكل قطاع وكل ميدان أن يدخل بدوره في أزمة من هذه الأزمات أو أن يخرج من إحداها. وإذ تتعدد هذه الأزمات، المتنوعة الأشكال، بالرغم من الاحتجاجات المطروحة، فإنها تبدو كعناصر مؤسِّسة للحداثة [...] وهي غالبا ما يتم اعتبارها أزمات خصبة، حتى حين يتم شجبها[12].

في مواجهة (الأزمة)

أصبح من الواضح الآن، من خلال العرض والمناقشات السابقة لطبيعة الأزمة ودواعيها وملامحها في حركة الشعر العربي المعاصر، أنها ليست أزمة معزولة عن أزمات الحداثة المتعددة وأزمات الشعر قديمه وحديثه؛ إنها أزمة الصيرورة والتحول في مواجهة أزمة الركود والسأم من البالي والمستهلك. وقد تجلّت الأزمة، في أبرز مظاهرها، عندما وقع كثير من نماذج هذه الحركة في مشكلات التكرار والنمطية المعادة في مجالات اللغة والصورة والإيقاع والرؤية، مما أفضى إلى حالة من الإرهاق الجمالي تجاه النماذج المكرورة. حين وقعت نماذج كثيرة من نتاج الشعراء الجدد في خداع الشكل، توهّم أصحابها في أن التغلب على الأزمة إنما يكمن في اصطناع شكل جديد مختلف اختلافا جذريا عن بنية القصيدة العربية، أي في التحول إلى قصيدة النثر، بعيدا عن الإيقاع المنظّم الغالب على أشكال القصيدة العربية في تاريخها الطويل.

من الضروري أن ننبّه هنا إلى أننا لا نقصد بذلك الانحياز لشكل شعري دون سواه. فمن حق الأشكال الشعرية كلها أن تتعايش على أساس المجاورة والتراسل فيما بينها، لا على أساس الإزاحة والإقصاء. ولكن الشرط الجوهري لأيّ منها هو أن يحقّق شعريته الخاصة المختلفة عن سواها، بما تنطوي عليه من عناصر جمالية وذهنية تقع في صلب الفن الشعري. ويأتي في مقدمة هذه العناصر اللغة الإيحائية عن طريق الصورة الفنية الطازجة، والإيقاع المطّرد المنسجم مع الصورة والفكرة والموقف، والرؤيا التي تَنْظِم العناصر السابقة جميعا في كلّ واحد متناغم. أضف إلى ذلك كلّه ضرورة تطوير تلك العناصر من أجل الوصول إلى آفاق جمالية ورؤيوية متجددة باستمرار.

لم تقف الأزمة بطبيعة الحال عند حدود المشكلات الجمالية والشكلية، بل تعدتها إلى مجالات الرؤيا واللهجة والموقف الفكري. وقد تكشّفت الأزمة في هذا الإطار عن قصور معرفي وثقافي في كثير من تجارب الشعراء الجدد، مما ضاعف الشعور بوطأة الأزمة. لا يمكن لأي تجربة شعرية ناجحة أن تحقق شعريتها وجماليتها الخاصة إن لم تتمخّض عن ثقافة واسعة متجددة، وموقف فكري متميز. فإذا توافرت لتجربة شعرية ما كل تلك العناصر الفنية والفكرية، فإنها تصبح قادرة على إنجاز أعمال شعرية تختلف عن العادي والسائد، وقادرة من ثم على تجاوز كل أسباب الوقوع في أزمة الشعر. وحتى تظل مثل هذه التجربة في تجدّد مستمر، فإنها بحاجة إلى «قلق» إبداعي يتلبّس صاحبها ويدعوه إلى أن يتجاوز تجربة القصيدة السابقة إلى قصيدة جديدة مختلفة. هكذا يظل هاجس البحث عن حساسية شعرية جديدة يؤرق الشاعر الذي يريد لفنه الشعري أن يرود أفقا جديدا. وربما أصبح هذا اللون من التجريب المستمر والبحث عن أشكال وآفاق شعرية جديدة على الدوام أظهر في شعر الحداثة منه في أنماط الشعر القديم والتقليدي.

ولعل وقوفنا في الصفحات التالية عند تطور تجربة محمود درويش الشعرية ما يوضّح دينامية الإمكانات الفنية القادرة على استيعاب تجربة ذهنية وجدانية غنية في إطار قصيدة التفعيلة على وجه التحديد. تُثْبِت قصيدة درويش قدرتها المستمرة على التحوّل والتجاوز، ومن ثم قدرتها على تجاوز أسباب الأزمة. ومع أننا لا نقصد إلى عزل قصيدة التفعيلة عن الأشكال الأخرى المواكبة لها في سياق حركة الشعر العربي المعاصر، فقد كان خيارنا للتطبيق على قصيدة التفعيلة لسببين رئيسيين. أولهما أنها ظلت منذ أواخر أربعينيات القرن الماضي حتى الآن هي الموجة الشعرية الأكثر بروزا وشيوعا. وثانيهما أنها، على الرغم من أنها خضعت لأساليب متعددة من التجديد والتجريب المستمرين في إطار تشكيلها التفعيلي الحر، إلا أنها ظلّت شديدة القرب لإيقاع القصيدة العربية على مرّ الزمن. أي أنها خضعت لقانون التحول المعتدل والاختلاف المتدرّج على نحو لا يتجافى مع الذائقة الشعرية العربية العامة، ولا مع الذاكرة الجمعية واللاشعور الجمعي. ولعل تطور تجربة درويش الشعرية، في إطار قصيدة التفعيلة، ما يوضح قدرة قصيدته على اجتراح أساليب فنية ورؤيوية قادرة على تجاوز أسباب الأزمة والإرهاق الجمالي إلى آفاق رحبة.

تتدرّج تجربة درويش الشعرية شيئا فشيئا من اللهجة الخطابية المباشرة، والإيقاع المنبري العالي، إلى التعبير الإيحائي الشفيف، والإيقاع الخافت، ثم إلى الرمزية المكثّفة. وأما على صعيد

الرؤية والموقف، فإنها تتدرج من البعد المحلي القومي الخاص، إلى البعد الإنساني العام، ثم إلى الموقف الذاتي. وإذا كنا نحاول هنا أن نرسم خط التطور العام لهذه التجربة الشعرية على سبيل التقريب، فإننا لا نزعم بأننا نضع حدودا نهائية فاصلة في إطار هذا الترسيم. إذ إن هذه الحدود قابلة للانزياح والتداخل في كثير من مفاصل التجربة، بل إنها قابلة للاشتباك أحيانا حتى في القصيدة الواحدة. ولا يخفى، في هذا الصدد، أن الطبيعة الرمزية للغة الشعر لا تقبل الانحصار في حدود دلالية وتأويلية ضيقة ونهائية.

ولتوضيح خط تطور تجربة درويش الشعرية وما أنجزته خلالها من تحولات فكرية وجمالية في مواجهة الأزمة، سنتدرج في تناول نماذج شعرية تطبيقية ابتداء من المرحلة الأولى وصولا إلى مرحلة متقدمة. يقول درويش في أول قصيدة من ديوانه الثاني (أوراق الزيتون) (1964):

يا قارئي!
لا ترجُ مني الهمسَ!
لا ترج الطربْ
[. ... ..]
حسبي بأني غاضبٌ
والنارُ أولُها غَضَبْ! (13)

تشير القصيدة في إطار المرحلة الأولى لتجربته الشعرية إلى أن خطابه الشعري موجّه مباشرة إلى القارئ، إلى المتلقي المستهدف. إنه شاعر قضية وطنية (ملتزم) بمقاومة الاحتلال الإسرائيلي. وإذن، لن يكون إيقاع الخطاب الموجه إلى قومه مباشرة إيقاعا هامسا. إنه إيقاع عال غاضب لا يقصد إلى الطرب والترفيه، بل إلى التمرد والثورة. لا يملك خطابه، في هذه المرحلة، ترف الاستغراق في عالم الأحلام المجنّحة، بعيدا عن أرض الواقع. ينسجم هذا الخطاب الثوري الملتزم مع توجهات درويش الفكرية والآيديولوجية في مرحلته الأولى خاصة، كما ينسجم مع منطلقات مفهوم (الالتزام) الذي كان مهيمنا في ستينيات القرن الماضي.

ومن القصيدة الأولى في ديوان (أوراق الزيتون) نفسه، ننتقل إلى القصيدة الأخيرة فيه، (بطاقة هوية)، القصيدة التي صارت علامة فارقة على ما عُرف (شعر المقاومة)، بإيقاعه العالي ونبرته الثورية المتمردة. يقول الشاعر مؤكدا هويته القومية، مخاطبا الحاكم العسكري الإسرائيلي:

سَجّلْ!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسعُهم. . سيأتي بعد صيفْ!
فهل تغضب؟ (14)

ومع أن مثل هذا النموذج من (شعر المقاومة) لاقى رواجا واسعا لدى جهور المتلقين العرب لأسباب قومية ووجدانية لا تخفى، فإن الموقف النقدي لدى بعض نقاد الحداثة كان مختلفا منذ البداية عن الرأي العام. فقد رأى أدونيس، في دراسة بعنوان (حول الشعر والثورة) (1969) أنّ شعرنا في الأرض المحتلة ليس ثوريا على الصعيد الفني، لأنه ما يزال يجري ضمن الأطر التقليدية الموروثة: شعر غنائي حماسي، مشبع بروح المبالغة الرومنسية، محافظ، منطقي، مباشر. ... ولكن أدونيس من جهة أخرى يجد في مضامين (شعر المقاومة) هجوما ثقافيا مضادا لثقافة الاحتلال، وارتباطا عميقا للإنسان بأرضه، ونزعة إنسانية منفتحة على الآخر في مقابل النزعة العنصرية الصهيونية(15).

ومهما يكن من أمر، فإن موقف أدونيس النقدي كان يتضمّن توجهات إيجابية لصالح قضية الفن الشعري، وهي توجهات لم تكن غائبة عن توجهات محمود درويش ومسار تجربته الشعرية. وربما كانت صرخته المشهورة: (أنقذونا من هذا الحب القاسي) (حزيران 1969) قد سبقت نقد أدونيس لشعر المقاومة. فقد استشعر درويش نوعا من الإعجاب والحماس المبالغ فيه على الساحة الأدبية العربية تجاه حركة الشعر العربي في الأرض المحتلة، ورأى أن تقييم الشعر المقاوم على أساس سياسي بالدرجة الأولى ينطوي على محاذير قد تفضي به إلى ما يشبه الخداع. حتى أدت (المبالغة في تقدير شعرنا)، كما يقول، (إلى أن يقوم بعض شعرائنا الناشئين بعملية تصميم قصائدهم وفقا لمقاييس غريبة عن الصدق، وكأنهم يستوحون قصائدهم من تصورهم لكيفية استقبال تلك الإذاعة لها!) (16). تشير مقالة درويش من بين إشارات أخرى كثيرة إلى وعي مبكر لدى الشاعر بأهمية تحقيق المعيار الفني في الشعر قبل أي اعتبار آخر.

لا يقلّل نقد أدونيس لشعر المقاومة بصفة عامة من نموذج شعر محمود درويش الذي كان ينطوي منذ مرحلته الأولى على بذور التطور النامي، بعيدا عن الوقوع في أزمة التكرار، والنمطية، والخطابية العالية. فعلى صعيد الرؤيا مثلا، نجد أن شعره يقوم، منذ البدايات، على موقف إنساني فريد يعزّ نظيره تجاه الآخر، إذ يفسح هذا الموقف النبيل مجالا واسعا للحوار حتى مع عدوّه الإسرائيلي، ويكشف عن رغبة صادقة في السلام والتعايش. ولنمثّل لذلك ببعض قصائده من ديوان (آخر الليل) (1967)، إذ يتجلى الحوار الإنساني في قصائد، من مثل (ريتا والبندقية)، و (جندي يحلم بالزنابق البيضاء).

فعلى الرغم من العداوة المرّة بين العربي الفلسطيني والجندي الإسرائيلي، يدور الحوار، في القصيدة الأخيرة، حول مُشْتَرَك إنساني واحد تتقاسمه شخصيتا القصيدة يتمثّل في رغبة واعية أو لاواعية لدى الطرفين في (حلم) الوصول إلى سلام هادئ يؤدّي بكل منهما إلى أن يعود مساء كل يوم إلى بيت آمن يحتسي فيه قهوة أمّه. هكذا يُجري الشاعر الكلام في بداية النص على لسان الجندي، معطيا إياه أولوية الحوار:

يحلُمُ بالزنابق البيضاء
بغصنِ زيتونٍ. .
بصدرها المورق في المساء
يحلمُ قال لي بطائر
بزهو ليمونٍ
ولم يفلسف حلمه، لم يَفهم الأشياء
إلّا كما يحسها. . يشمها
يفهم قال لي أنَّ الوطنْ
أن أحتسي قهوة أمي
أن أعود في المساء. . (17)

على مستوى الموقف الفكري، ترقى هذه القصيدة الحوارية

بين الأنا والآخر إلى أفق إنساني فريد يتجاوز كثيرا من الأنساق الثقافية القارّة. تتضافر جميع الدّوالّ في المقطع السابق، كما في القصيدة كلها، (الزنابق البيضاء، غصن الزيتون، الصدر المورق، المساء، الطائر، زهر الليمون، قهوة الأم. ..) لتأكيد معاني السكينة، والهدوء، والراحة، والسلام، وكذلك لتأكيد معنى الوطن الذي قد يتجاوز الحدود الجغرافية إلى معنى البيت الدافئ/ المهد الأول/ المكان الحميم. وعلى المستوى الفني، يبرع الشاعر، في القصيدة نفسها، في توظيف عناصر قصصية ومسرحية في بناء النص، مبتعدا عن أساليب الخطابة والمباشرة.

ظل درويش وفيا لهذا الموقف الإنساني طوال مسيرته الشعرية حتى آخر قصيدة. وأما التقنيات الفنية المواكبة، فإنها ظلت تتطور باتجاه كثافة رمزية ازدادت غنى مع مرور التجربة، وباتجاه إيقاع أكثر سلاسة وتدفقا وهدوءا. وربما تكفي الإشارة هنا إلى قصيدة (ريتا. .. أحبيني)[18] من ديوان (العصافير تموت في الجليل) (1970)، وقصيدة (الحديقة النائمة) من ديوان (أعراس) (1975). يقول في الأخيرة:

وريتا تنام. .. تنام وتوقظ أحلامها.
في الصباح ستأخذ قبلتها،
وأيامها،
ثم تحضر لي قهوتي العربية
وقهوتها بالحليب[19]

لغة في غاية البساطة تستخدم ألفاظا مألوفة مأنوسة، تتدفق أسطرها الخمسة كأنها جملة تعبيرية واحدة، في أسلوب بعيد عن الخطابة، وفي إيقاع خافت. وأما الموقف، فهو ثابت على بعده الإنساني في علاقة الشاعر مع ريتا، على الرغم من أنه يعلم أن ثمة حواجز كثيرة تحول دون وصول هذه العلاقة إلى النهاية المأمولة. تبدو علاقة كل منهما بالطرف الآخر قائمة على احترام عاداته الخاصة ونمط حياته: موقف يظهر في أمر عادي بسيط، إذ تعدّ ريتا االقهوة العربية لمعشوقها، في حين تعدّ لنفسها القهوة بالحليب. ولعل في مثل هذا الالتفات إلى الشأن اليومي والعادي ما يشير إلى تحوّل ذي مغزى في الانتقال من لغة شعر الفخامة التقليدي إلى لغة شعر الحداثة.

وفي قصيدة (شتاء ريتا الطويل) من ديوان (أحد عشر كوكبا) (1992)، تتطور الرؤيا والتقنيات الفنية المستخدمة إلى بناء رمزي أكثر تعقيدا وتركيبا. تتحول ريتا إلى رمز شعري مكثّف يتأبّى على أية قراءة أحادية أو نهائية، إذ يحتاج إلى قراءة متأنية شديدة الإصغاء إلى نبض الكلمات وإشعاعاتها الغنية، في محاولة للقبض على الدلالات والإيحاءات المتعددة للكلمات والصور. يبدأ المقطع الثاني في القصيدة بالقول: (تنام ريتا في حديقة جسمها)، في إشارة خفية تستدعي قصيدة (الحديقة النائمة) التي جاءت في سياق العلاقة مع ريتا قبل عشرين سنة. إنه تناصّ (داخلي) يوضّح وحدة التجربة الشعرية وترابط حلقاتها، ثم تطورها إلى أبعاد جديدة. ومثلما يصبح رمز ريتا أكثر إشعاعا وثراء، تتعقد تقنيات الحوار والأصوات المتشابكة مع السرد في القصيدة، كما في المقطع الثالث الذي يبدأ على هذا النحو:

... ريتا سترحلُ بعدَ ساعات وتتركُ ظلَّها
زنزانةً بيضاءَ. أين سَنلتقي؟
سألتْ يديها، فالتفتُّ إلى البعيد
البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبّلني
على
شفتيَّ قالت. قلتُ: يا ريتا، أأرحل من جديد
[. ... .][20]

وإذا كان الحوار مع الأنا والآخر يدور، في قصائد ريتا وغيرها مما استشهدنا به حتى الآن، في إطار الصراع مع الآخر الإسرائيلي، في حدود روايتين تاريخيتين متضادتين، حول الأحقية بالأرض والماضي والتاريخ في فلسطين، فإن الحوار ينتقل، في المرحلة الأخيرة، إلى بعد إنساني عام. ومع أن دوائر الرؤيا والموقف من العالم أخذت تتسع لدى الشاعر لتشمل مسائل وهموما وجودية كونية، فإن الهموم الوطنية والقومية لم تتراجع ولم تغب عن شعره. غاية ما في الأمر أنّ الهموم الأخيرة أخذت تتشابك مع تلك الهموم الكونية العامة على نحو أعمق وأشمل، إذ إن هموم الإنسان وقضاياه الوجودية الكبرى في الحب والموت، المكان والزمان، الوطن والمنفى... قضايا لا تتجزّأ، ولا تقبل القسمة، ولا تخصّ مجموعة إنسانية دون سواها. لم يعد الهم (السياسي) مثلا يهيمن على جوّ القصيدة. لقد وجد الشاعر متسعا للحديث عن شؤونه وشجونه الخاصة بوصفه إنسانا عاديا يعيش تفاصيل حياته اليومية، يحب ويحلم، يتأمل ويتفكّر في مسائل الحياة والموت، الاغتراب والمنفى....

هكذا أصبح بإمكانه أن يخصّص مجموعة شعرية كاملة لموضوع الحب في إطار واسع، على الصعيد الشخصي، كما على الصعيد الإنساني الشامل. في (سرير الغريبة) (1999)، يخرج محمود درويش على صورته المألوفة المكرّسة لدى جمهور المتلقين في كونه شاعر فلسطين، ليجعل موضوعه الرئيسي العشق الحسي (الواقعي) بين الرجل والمرأة، دون أن يعني ذلك أيّ تراجع عن الهم القومي العام. يصبح للحب هنا مفهوم جديد يختلف عما ألفناه في شعر الغزل والنسيب في اتجاهيه العذري والصريح. لم يعد الحب مجرّد تشبيب حسي بجسد المرأة ومفاتنها، ولا مجرد تصعيد مثالي للرغبة والشوق. صار الحب في أحد جوانبه البارزة طريقا إلى التمدن والحضارة، طريقا إلى فهم الآخر واحترام كينونته بوصفه شخصا مؤتلفا مع الأنا، ومختلفا عنها في آن واحد. من حق كل طرف في هذه العلاقة الإنسانية أن يحتفظ بحريته كاملة. علاقة قائمة على التساكن والتعايش والاحترام المتبادل دون أن يؤدي ذلك إلى إقصاء الآخر أو إلغاء ذاته. هكذا تستطيع غريزة الحب أن تفهم أناها وآخرها على نحو أعمق. يفتتح درويش (سرير الغريبة) بقوله:

لنذهب كما نحنُ:
سيّدةً حرّةً
وصديقاً وفيّاً
لنذهبْ معاً في طريقين مختلفين
لنذهبْ كما نحنُ متّحدين
ومُنْفَصلَيْن،
ولا شيءَ يوجعنا
لا طلاقُ الحمام ولا البردُ بين اليدين
ولا الريحُ حول الكنيسة توجعنا. ..[21]

يتناوب العاشقان على الكلام في قصائد الحب في (سرير الغريبة). وكثيرا ما تأتي القصيدة كلها بلسان العاشقة، وهو

ما يعكس موقفا ثقافيا مغايرا للنسق الثقافي القارّ في المجتمع العربي، وفي كثير من المجتمعات الإنسانية الأخرى. يبتعد هذا الموقف الحضاري عن النزعة المتسيّدة في الشعر العربي القديم والحديث. تكتفي المرأة المتحدثة في قصيدة (لا أقل، ولا أكثر) بأن تكون امرأة فحسب، تعيش حياتها كما في واقعها اليومي، ويعجبها أن تسمع من عاشقها كلام الحب الجميل، كأنه (الغموض الضروري في كلمات المسافر ليلا إلى ما اختفى من الطير فوق سفوح الكلام)، إذ هي ككل امرأة تحب أن تسمع الإطراء الجميل. ولكنها تحب كذلك (الوضوح الضروري) في علاقتها الحميمة مع عاشقها حين (تفيض عن الليل). فهي تحب أن تحيا حياتها، وأن تستجيب لنداء الحب والرغبة، ولا يهمها فقط أن تكون رمزا شعريا، ولا قمرا أو شمسا، ولا أرضا أو سفرا. إنها قبل ذلك كله (امرأة، لا أقلّ ولا أكثر):

أنا مَنْ أنا، مثلما
أنت مَنْ أنت: تسكنُ فيَّ
وأسكن فيك إليك ولك
أُحبّ الوضوح الضروريَّ في لغزنا المشترك
أنا لكَ حين أفيضُ عن الليل
لكنني لستُ أرضاً
ولا سَفَراً
أنا امرأةٌ، لا أقلَّ ولا أكثرَ[22]

خاتمة

في إطار حركة الشعر العربي المعاصر، وقعت بعض نماذج شعر التفعيلة خاصة، منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، في أزمة تكرار الأساليب والمضامين، مما أفضى إلى حالة من الركود والشعور بالسأم، وهي حالة استدعت طاقة دفع جديدة قادرة على توليد جماليات شعرية جديدة. وقد بيّنت الدراسة أن (الأزمة) ليست خاصة بحركة الشعر العربي المعاصر، إذ هي أزمة قديمة حديثة، أحسّ بها الشعراء القدامى، وتحدّث ابن طباطبا عن (محنة) الشعراء المحدثين في مواجهة (المطروح المملول). كذلك التفت نقاد الحداثة الغربية إلى أزمات الحداثة المستمرة، ولكنهم أدركوا أن مسيرة الحداثة تنطوي على خصوبة وقدرة دينامية داخلية على تخطي أسباب الأزمة. فالأزمة، باختصار، هي ضرورة الصيرورة والتحول في مواجهة إشكالات الركود والسأم من البالي المستهلك.

وقد وضّحت الدراسة، من خلال الوقوف عند تطور تجربة محمود درويش الشعرية، أبرز العناصر التي تجعل من مثل تجربته نموذجا قادرا على تجاوز الأزمة، وتدشين حساسية شعرية جديدة. لقد كان درويش واعيا منذ البداية بأهمية عدم الانحباس في نمط شعري ثابت. وهكذا تدرّجت تجربته، في مجال الرؤيا والموقف، من البعد المحلي القومي الخاص إلى أفق إنساني عام، واشتبك، في مرحلته الأخيرة، مع هموم كونية وأسئلة وجودية شاملة. وفي مجال التشكيل الفني، تدرّجت قصيدته من اللهجة الخطابية والإيقاع المنبري إلى التعبير الإيحائي الشفيف، والإيقاع الخافت، ثم إلى الرمزية المكثّفة. وفي المرحلة الأخيرة خاصة، نأت تجربته عن الحادثة التاريخية الآنية، لتصبح القصيدة عابرة لحدود المكان والزمان. ولعل تمسّك درويش بنظام قصيدة التفعيلة (المطوّر) كان أدعى لإبقاء فن الشعر العربي المعاصر أقرب إلى الذائقة الشعرية العربية المستمرة، وأقرب إلى قانون التحوّل المتدرّج في تطور الفنون والآداب.

الهوامش:

1. درويش، محمود، (أنقذونا من هذا الشعر)، الكرمل، ع6 (ربيع 1982): 9؛ وانظر المقالة كاملة، 4 – 13.
2. أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، –3 صدمة الحداثة، ط4 (بيروت: دار العودة، 1983) 281 – 282.
3. المرجع نفسه، 314 – 315.
4. يوسف، سعدي، (حوار)، أجراه: موسى برهومة، جريدة (الحياة) (1/7/)، متوفر على شبكة الإنترنت على موقع: http://daha-rchives. alhayat.com. ويبدو أن مقولة سعدي يوسف حول (نقطة الصفر) أثارت ردود فعل كثيرة من جانب الشعراء والمهتمين بالشعر، إذ خصصت مجلة (المدى) ملفا خاصا شارك فيه عدد من شعراء القصيدة الحداثية من أرجاء العالم العربي. انظر الرحبي، سيف (وآخرين)، ملف (استفتاء الشعر)، مجلة المدى، ع16 (1997): 6 – 18.
5. Jayyusi, Salma Khadra, Modern Arabic Poetry: An Anthology (New York: Columbia University Press, 1987, 37-38.

وانظر أيضا حوارا مع الجيوسي، أجراه نوري الجراح، جريدة (الحياة) (27/11/1995)، متوفر على: http://daharchives.alhayat.com
6. Scanlan, John, (Aesthetic Fatigue, Modernity and Waste,) in Aesthetic Fatigue: Modernity and Waste, Edited by John Scanlan and John F.M. Clark (Newcastle, .UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 1
7. Kubler, George, The Shape of Time: Remarks on the History of Things (New Haven and London: Yale Univer-.sity Press, 1962), 81-82
8. انظر: المعداوي، أحمد، (مقدمة) أزمة الحداثة في الشعر العربي (الرباط، المغرب: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1993)، 5 – 19. وانظر أيضا: نورالدين، جودت، مع الشعر العربي: أين هي الأزمة؟ (بيروت: دار الآداب، 1996)، إذ يقف في كتابه على بعض الأسباب (الخارجية) التي أدت إلى أزمة الشعر العربي المعاصر. وانظر كذلك: عزّاوي، عبد الوهاب (محرر)، ملف (أزمة الشعر العربي المعاصر من منظور الشعراء الشباب)، مجلة (الآداب)، ع7،8،9 (تموز – أيلول 2008): 65 – 88، إذ يظل الاهتمام بأزمة الشعر العربي المعاصر مستمرا من منظور الشعراء العرب الشباب خاصة.
9. عنترة بن شداد، شرح ديوان عنترة بن شداد، تحقيق وشرح: عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي (بيروت: دار الكب العلمية، 1980)، 142.
10. ابن طباطبا، كتاب عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام (بيروت: دار الشمال، 1988)، 21.
11. لوفيفير، هنري، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد (بيروت: دار ابن رشد، 1983)، 108 – 109.
12. المرجع نفسه، 116.
13. درويش، محمود، ديوان، قصيدة (إلى القارئ)، ط12 (بيروت: دار العودة، 1987)، 7 – 8.

14. المرجع نفسه، قصيدة (بطاقة هوية)، 73.
15. انظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ط3 (بيروت: دار العودة، 1983)، 105 – 110.
16. درويش، محمود، (أنقذونا من هذا الحب القاسي!)، مجلة (الآداب)، ع8 (1969): 5 – 6.
17. درويش، محمود، ديوان، قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء)، 195.
18. انظر: درويش، محمود، ديوان، قصيدة (ريتا...أحبيني)، 274 – 280.
19. المرجع نفسه، قصيدة (الحديقة النائمة)، 642 – 643.
20. درويش، محمود، أحد عشر كوكبا، قصيدة (شتاء ريتا الطويل) (بيروت: دار الجديد، 1992)،79. وانظر تحليلا مفصّلا للقصيدة في الاتجاه نفسه: العجلوني، نايف خالد، (قراءة ثانية في قصيدة محمود درويش شتاء ريتا الطويل)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م7، ع3 (تموز 2011): 31 – 48.
21. درويش، محمود، سرير الغريبة، قصيدة (كان ينقصنا حاضر) (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 1999)، 11.
22. المرجع نفسه، قصيدة (لا أقل، ولا أكثر)، 63.

المصادر والمراجع:

أولاً- المراجع العربية:

1. ابن طباطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، بيروت، دار الشمال، 1988.
2. أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، –3 صدمة الحداثة، ط4، بيروت، دار العودة، 1983.
3. أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، ط3، بيروت، دار العودة، 1983.
4. الجيوسي، سلمى خضراء: (حوار)، أجراه نوري الجراح، جريدة (الحياة) (27/ 11/ 1995)، متوفر على:http://daharchives.alhayat.com
5. درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، بيروت، دار الجديد، 1992.
6. درويش، محمود: (أنقذونا من هذا الحب القاسي!)، مجلة (الآداب)، ع8، 1969.
7. درويش، محمود: ديوان، ط12، بيروت، دار العودة، 1987.
8. درويش، محمود: سرير الغريبة، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 1999.
9. الرحبي، سيف (وآخرون): ملف (استفتاء الشعر)، مجلة المدى، ع16، 1997.
10. عزّاوي، عبد الوهاب (محرر)، ملف (أزمة الشعر العربي المعاصر من منظور الشعراء الشباب)، مجلة (الآداب)، ع7،8،9، تموز – أيلول 2008.
11. العجلوني، نايف خالد: (قراءة ثانية في قصيدة محمود درويش شتاء ريتا الطويل)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م7، ع3، تموز 2011.
12. عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة بن شداد، تحقيق وشرح: عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، بيروت، دار الكب العلمية، 1980.
13. لوفيفير، هنري: ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشد، 1983.
14. المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي، الرباط، المغرب، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1993.
15. نورالدين، جودت: مع الشعر العربي: أين هي الأزمة؟، بيروت، دار الآداب، 1996.
16. يوسف، سعدي: (حوار)، أجراه: موسى برهومة، جريدة (الحياة) (1/ 7/ 1996)، متوفر على شبكة الإنترنت على موقع: http://daharchives.alhayat.com

ثانياً- المراجع الأجنبية:

1. *Jayyusi, Salma Khadra: Modern Arabic Poetry: An Anthology, New York, Columbia University Press, 1987.*
2. *Kubler, George: The Shape of Time: Remarks on the History of Things, New Haven and London, Yale University Press, 1962.*
3. *Scanlan, John: (Aesthetic Fatigue, Modernity and Waste,) in Aesthetic Fatigue: Modernity and Waste, Edited by John Scanlan and John F.M. Clark, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2013.*