مجلة التعليمية
ISSN: 2170-1717
EISSN 2602-6015

المجلد 12 / العـــدد: 02 (2022)، ص 659-675

الجمالية العربية؛ المسار والتّحولات

The Arab Aesthetic, Path and Transitions

عبد الرحمن شاهد*
جامعة لجيلالي اليابس سيدي بلعباس
Chahed07@gmail.com

أ.د عبد القادر العشابي
جامعة لجيلالي اليابس سيدي بلعباس
lachabikader22@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/11/03 تاريخ القبول: 2022/11/11

ملخص:

قطع الشّعر العربي شوطا كبيرا، وسلك دربا طويلا، ليصل إلى ما هو عليه اليوم، فالشّعر العربي في شكله الجمالي الحالي شهد كثيرا من التّحولات على مستوى الشّكل والرؤى، وأي محاولة لمقاربته ستكون مبسترة إذا هي لم تأخذ في اعتبارها تاريخه الجمالي، ونحن في هذا المقال سنتابع تطور الجمالية العربية من بدايتها إلى ما هي عليه اليوم، وسنقف عند أهم المحطّات التي اعتبرها النّقاد والدّارسين نقاطا حاسمة في التّحول الجمالي الذي مسَّ الشّعرية العربية. وقد انطلق البحث من الإشكال الآتي: ما هي أهم التّحولات الجمالية التي مسّت الشّعرية العربية؟ ما هو الثّابت الجمالي وما هو المتحوّل في الشّعرية العربية؟ وقد توصّلنا إلى عدة نتائج أهمها يتمثل في الانطلاقة الشفاهية للشعرية العربية التي تولدت عنها كل الخصائص الجمالية الأولى على رأسها عمود الشّعر، ثم عرفنا أن التّحولات الجمالية بدأت مبكرة بداية من العصر العباسي، ثم استمرت إلى العصر الحاضر الذي مازال يشهد تحولات كثيرة على المستوى الجمالي، وهذا ما قادنا إلى آخر نتيجة وهي أن الثّابت في الشّعرية العربية هو الطبيعة الموسيقية، والمتحول هو الطرق الجمالية المختلفة التي تتغير باستمرار.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الشّعرية العربية، عمود الشّعر، الصنعة، الحداثة.

Abstract:

Arabic poetry has come a long way to get to where it is today, Arabic poetry in its current aesthetic form has witnessed many transformations in terms of form and visions as well, And we will stand at the most important stations that critics and scholars considered crucial points in the aesthetic transformation that touched Arabic poetry. This research was prompted by the following problem: What are the most important aesthetic transformations that affected Arabic poetry? What is the aesthetic constant and what is the variable in Arabic poetry? We have reached several results, the most important of which is related to the early beginning of aesthetic transformations in the Abbasid era, and then continued to the present era, which is still witnessing many transformations on the aesthetic level, This is what led us to the last result that the constant in Arabic poetry is the musical nature, and the variable is the different aesthetic methods that are constantly changing.

Keywords: Aesthetics, Arabic poetics, poetry standard, workmanship, Modernity.

* عبد الرحمن شاهد Chahed07@gmail.com

1. مقدّمة :

قطع الشّعر العربي شوطا كبيرا، وسلك دربا طويلا، ليصل إلى ما هو عليه اليوم، فالشّعر العربي في شكله الجمالي الحالي شهد كثيرا من التّحولات على مستوى الشّكل والرؤى، وأي محاولة لمقاربته ستكون مبسترة إذا هي لم تأخذ في اعتبارها تاريخه الجمالي بداية من الجمالية الشِّفاهية مُقعَّدة في عمود الشّعر، إلى شعرية الكتابة في العصر العباسي، مرورا بجمالية الصنعة في عصر الانحطاط، وصولا إلى الأفق الجمالي الذي بدأ يتشكل في العصر الحديث انطلاقا من الشّعر الإحيائي انتهاء بشعر الحداثة بشكليه؛ الحر وقصيدة النثر.

ولمقاربة هذا انطلقنا من الإشكال الآتي:

- ما هي أهم التّحولات الجمالية التي مسّت الشّعرية العربية؟ والظروف التي ساعدت في ظهورها؟
- هل كانت هذه التّحولات تقدما للشعرية العربية، أم تقهقرا وتخلفا؟
- ما هو الثابت الجمالي وما هو المتحول في الشّعرية العربية؟

ويهدف هذا البحث إلى رصد أهم التّحولات التي مسّت الجمالية العربية، وأهم التّطورات التي وصلت إليها حتى اليوم، كما يبحث في البنية المحرّكة لهذا التّحول المستمر، من أجل الوقوف على الثّابت والمتحول في الشّعرية العربية. ولمقاربة ذلك مزجنا بين المنهج التاريخي-لتتبع المسار الجمالي في الشّعرية العربية بداية من العصر الجاهلي إلى يومنا-من جهة، ثم المنهج التحليلي للوقوف على أهم التّحولات في كل مرحلة من مراحل الشّعرية العربية من جهة أخرى.

1-الجمالية الشفاهية: من الإنشاد إلى عمود الشّعر

انطلقت الجمالية العربية الأولى بالسّجع، ولذلك يعدّ هذا الأخير الشّكل الأول للجمالية العربية الجاهلية، ثم يأتي الرجز الذي كان يُركَّب من شطر واحد مثل السّجع لكن وفق إيقاع وزني منتظم، وأحيانا بشطرين، ثم تلاه القصيد، وهو شكل الجمالية العربية المكتمل؛ لأنّه يمثل شكل إيقاعي جديد، يرتكز على شطرين متوازيين يحكمهما وزن معين[1]. وعندما نقول إن القصيد هو الشّكل المكتمل للجمالية العربية، فإننا نقول ذلك ونحن نرى مدى السلطة التي اكتسبها هذا الشّكل، وكيف حافظ عليها حتى مع الثورات الجمالية المختلفة التي هزَّت الشّعرية العربية بداية من العصر العباسي مع شعراء أمثال مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام، وصولا إلى العصر الحديث مع شعر المدرسة الإحيائية والرومانسية. في كل هذه المراحل الشّعرية تغيّر الشيء الكثير من الخصائص الجمالية التقليدية لكن القصيد في شكله الأوّل المتكون من شطرين ظل محافظا على حضوره الصارم.

وكانت البدايات الأولى ذات الطبيعة الشفاهية قد ميزت الثقافة العربية الأولى، حيث كانت هي السّمة الجمالية للشعرية العربية التقليدية ، والشفاهية هي بنية خاصة تخلقها شروط معينة، من أهمها أن لا يخرج الشّعر

الشفاهي «عن نظرية القالب الصياغي، التي جاء بها –باري*–إذ أن الشّاعر الشفوي يستخدم قوالب صياغية يعرفها مسبقا ويعيد تشكيلها مع كل أداء»[2]، ومن هذه النظرية يمكن أن نستنتج كل القوانين الجمالية التي اشترطتها المؤسسة النقدية في الشّعرية العربية التقليدية بداية بمقولة الجاحظ التي كانت تفترض أن «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، البدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ»[3]. إلى عمود الشّعر الذي ينشد «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته»[4]. فالمعنى كان متداولا بين الشّاعر والقارئ، ويختلف الشّاعر عن غيره في كيفية التعبير عن هذا المعنى، حيث يعبّر شعرا عما يعبّر عنه غيره نثرا، وهذه هي الميزة الجمالية التي ترتفع بالشّاعر وتضع غيره، فـ «الشّاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السّامع مسبقا: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته، وفي هذا ما يوضّح كيف أن فرادة الشّاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه [...] ويمكن القول إن الشّاعر الجاهلي لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة»[5]. وحتى كيفية القول والتعبير التي من المفروض أن يتميز بها الشّاعر عن غيره لم تكن لتخرج عن القالب الشّكلي الذي اعتادت الأذن إيقاعه، وبهذا يتميز الشّاعر عن غيره ممن ليس بشاعر، أما التمييز بين شاعر وآخر فهو وإن كان، فسيبقى محدودا في إطار ما تسمح به الجمالية الشفاهية. ويمكن أن نعتبر شعر أبي تمام منعرجا حاسما في الجمالية العربية، ونستشهد لذلك لا من شعره بل من دهشة الجمهور واستغرابهم من هذا الشّعر، هذا الجمهور الذي اعتاد أن يتلقى القصيدة وفق أفق معنوي يشترك فيه مع الشّاعر، يفاجئه أبو تمام بأفق مختلف يحمل معنى جديدا لا قبل للقارئ به. فيتساءل هذا الجمهور مستغربا: "لماذا تقول ما لا يفهم؟"

تولدت جمالية الإنشاد في العصر الجاهلي عن الشّفاهية، إذ كان جمال الشّعر يكمن في جمال إنشاده، والنشيد في اللغة يعني «رَفْعُ الصَّوْت، [...] وَمِنْ هَذَا إِنشاد الشِّعْرِ إِنما هُوَ رَفْعُ الصَّوْتِ»[6]. ويعني كذلك الشّعر نفسه الذي يتناشده الناس، وبما أن الأصل في الشّعر الجاهلي هو أن ينشد، فقد كان الأصل أن ينشد الشّاعر هو نفسه قصيدته، فالشّعر من فم قائله هو أحسن، كما يعبر الجاحظ[7]. ولهذا كان الإنشاد عنصرا جماليا مهما في الشّعر، بل لعله جوهر الشّعر، وهذا ما انعكس في البدايات على مفهوم الشّعر ذاته، في كونه "كلاما موزونا مقفى". وكأن الخصائص الجمالية الأخرى كلها يحتويها النّشيد. إذ أن «مقوَد الشّعر الغناء»[8]، وفي هذا قال حسان ابن ثابت:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعرٍ أَنتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشّعر مِضْمَارُ[9]

فإذا نظرنا إلى عمود الشّعر بوصفه شكل الجمالية العربية المكتمل نجده يقوم على أسس الجمالية الشفاهية رغم أنه يمثل المرحلة المكتملة للجمالية العربية التقليدية. ويمكن وصف العمود بالبنية الجمالية الشفاهية السائدة،

(*) ميلمان باري Milman Parry (1902–1935) باحث أمريكي في الشّعر الملحمي وواضع نظرية الصيغ الشفاهية.

فالعمود كان حاضرا دوما في مدونة الخطاب الشّعري، ولكنه كان بمثابة القاعدة الذهنية التي لا ينبغي للشاعر الخروج عنها في نظم الشّعر، وهو كذلك بالنسبة للقارئ الذي يستقبل من خلالها الشّعر العربي.

وسنعود للعمود بداية من مبادئه الأولى التي وضعها الآمدي مرورا بالجرجاني وصولا في الأخير إلى المرزوقي الذي معه اكتمل صرح هذا البناء. سنعود إلى عمود الشّعر لنكتشف أصول الجمالية الشفاهية، جمالية الإنشاد والسّماع، فالعمود يؤسس لجمالية الشّعر الملقى على آذان السامعين، وليس الشّعر مكتوبا في دواوين، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال تحليل مبادئ عمود الشّعر.

رأى الآمدي أن الكلام لا يكون شعرا عند أهل العلم إلا «بحسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»[10]. على هذا النحو تعود المبادئ الستة كلها إلى البنية الأولى للجمالية الشفاهية التي تهتم بالمستمع وراحته قبل كل شيء، فحسن التأتي وقرب المأخذ يتعلقان بالمعنى الذي يختاره الشّاعر، حيث لا ينبغي له أن يتكلف في اختيار معانيه، ويتجنب الإغراب والمعنى البعيد الذي يصعب على السامع فهمه، وعلى الشّاعر أن يلتزم الوضوح إذا أراد أن يرقى بشعره. والأمر نفسه بالنسبة للمبادئ الأخرى كلها تصب في معنى الوضوح، فالألفاظ ينبغي ألا تخرج عن الاصطلاح التداولي المتعارف عليه، والمعاني يجب أن تأتي في حلتها اللفظية المعتادة.

قدّم القاضي الجرجاني في الوساطة المفهوم نفسه، غير أن ما طرحه الناقدان كان عبارة عن إشارات وملاحظات عامة حتى جاء المرزوقي وجمع أشتاته وملم قواعده وقدَّه في بناء محكم منظم متكامل[11]. وقد رأى هذا الأخير أن العرب في شعرها كانت تحاول «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف [...] والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر»[12]. المرزوقي هنا لم يخرج عن سابقيه، ولكنه فصّل ووضّح أكثر ما طرحه الآمدي وخاصة عندما تكلم عن المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له؛ لأن هذه الصور هي التي يمكن أن يحدث فيها سوء الفهم بالنسبة للقارئ الذي اعتاد أن يرد له المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، فإذا أراد أن يستعير للمعنى لفظا آخر غير المستعمل فيه عليه أن يقارب وأن يستعير ما يناسب، لأن الوضوح بالنسبة للسامع مقدم على حساب كل ابتكار وإبداع بالنسبة للشاعر.

ومبدأ الوضوح الذي يركز عليه عمود الشّعر يعود إلى كون الجمالية العربية التقليدية والنقد الشّعري تأسسا على مبدأ السّماع، «ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشّاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع. وهذا مما جعل الشّاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم

السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشّعري. لكن هذا الذي في نفس السامع ليس إلا الشيء المشترك العام»[13] الذي اهتم به الشّاعر في طريقة التعبير عن الذوق العام، فالشّاعر كان لسان حال القبيلة مرة ولسان حال الخليفة مرة أخرى. وقد «نُظر للشعر نقديا، عبر معيار التأثير المطرب، وبنيت الشّعرية على جمالية الإسماع والإطراب، التي حوّلها الاستخدام السياسي الخاص، والإيديولوجي العام، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي، بحيث يكون الشّعر فنا قوليا يؤثر، بطريقة خاصة، في نفوس الناس–مدحا أو هجاء، ترغيبا أو ترهيبا»[14]. وهنا تتضح الطبيعة الإعلامية لجمالية السماع التي جعلت الشّعر قريبا من الخطب، وهذا ليس استنتاجا فقط، بل هذا ما صرّح به الآمدي حين رأى أن عمود الشّعر «أصل يحتاج إليه الشّاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشّعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف»[15].

تقودنا جمالية السماع والإنشاد إلى شِقٍّ آخر في الجمالية التقليدية، لا يقل أهمية عن عمود الشّعر، ونقصد بذلك البحور الشّعرية التي نظّر لها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فإذا كان عمود الشّعر يشير بشكل عام إلى مبدأ الوضوح في الشّعر، وهو مبدأ متعلق بدرجة كبيرة بالجانب المعنوي للقول الشّعري، فإن جانب الصوت والموسيقى قد وُضع له علم مستقل هو علم العروض، وهذا الأخير يتعلق بالجمالية الشّكلية للقصيدة العربية في أهم جانب من جوانبها وهو الخاص بالوزن والقافية. «وقد قرأ الخليل موسيقى الشّعر الجاهلي في إطار التوكيد على تميّز العرب عن غيرهم شعرا وموسيقى»[16]، وبهذا لم يكن علم العروض مجرّد علم آلي يدرس موسيقى الشّعر وأوزانه، بل كان له طابع إيديولوجي هَوَوِي لبيان ما للعرب من قيم ثقافية لا تقل أهمية عن غيرها من ثقافات الشعوب الأخرى، خاصة إذا علمنا أن علم العروض مثل غيره من العلوم العربية نشأ في ظروف من الاحتكاك والاختلاط مع الأمم الأخرى.

ومع الجانب العروضي تكون قد اكتملت كل جوانب الجمالية العربية التقليدية المبنية على الشفاهية السماعية.

2–من الجمالية الشفاهية إلى الجمالية الكتابية: تحولات الجمالية العربية وخرق عمود الشّعر.

من الجمالية الشفاهية ستنتقل بنا الشّعرية العربية إلى الجمالية الكتابية، أو كما يرى أدونيس هي «نقلة من الشفوية الشّعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة»[17]، فإذا كانت الشّعرية الشفاهية هي "طريقة العرب" فإن شعرية الكتابة هي "الطريقة المحدثة"، وأول من يدافع عن هذه الطريقة هو **الصولي***، والطريقة المحدثة هي طريقة أبي تمام وغيره من الشّعراء الذي ثاروا على عمود الشّعر وابتدعوا خطا جماليا جديدا. وقد تمثل هذا التّحول على المستوى الفني «في

(*) أبو بكر الصولي محمد بن يحي بن عبد الله، كان أحد العلماء بفنون الأدب، حسن المعرفة بأخبار الملوك وأيام الخلفاء ومآثر الأشراف وطبقات الشّعراء. توفي سنة 336هـ/ 947م.

الخروج على عمود الشّعر العربي. وتمثل اجتماعيا، في رفض القيم السائدة أو على الأقل إعادة النظر فيها»[18]. إلّا أن الجانب الموسيقي الصوتي ظل محافظا على حضوره الأول.

ويرجع سبب هذا التغيير الجمالي في الشّعرية العربية حسب أدونيس إلى تغيّر أهداف الشّعر ومقاصده، حيث لم يعد الشّعر للفائدة والمنفعة، بل أصبح عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشّاعر تعزيته وخلاصه، لأن المنفعة والمصلحة عندما تكونان هدفا للشعر تفرضان طريقة خاصة في التعبير، بحيث تكون واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر، وهذا ما كان يعبَّر عنه في عمود الشّعر بقرب المأخذ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ومناسبة المستعار للمستعار له[19]. كل هذا لأن الغاية من الشّعر كانت البيان وتعتمد على الفهم والإفهام بأسهل الطرق وأوضحها. ولهذا كانت العملية الشّعرية تتضمن حضور الآخر وغياب الأنا، وهو عكس المرحلة الثانية حيث تحولت الشّعرية العربية وصار الشّعر يقوم على حضور الأنا وغياب الآخر[20].

وقد وضع الصولي جملة من المعايير والخصائص لجمالية الكتابة الجديدة، تتلخص فيما يلي[21]:

1- ابتكار معاني لم تعرفها الشفوية الجاهلية، مما يحرر الشّاعر من سلطة المعنى المتداول، وهذا ما يخلق لغة شعرية جديدة.

2- جودة النّص الشّعري تتعلق ببنيته الداخلية لا بأسبقيته الزمانية. وبهذا يسقط معيار "طريقة الأوائل".

3- الثقافة الشّعرية الشاملة شرط لابد منه لكل ناقد شعر، لأن انعدام الثقافة الشّعرية هو الذي كان وراء معادات بعض النقاد لشعر أبي تمام.

هذه المعايير كانت تعكس شعرية أبي تمام المحدثة المختلفة عن الشّعرية الشفاهية الجاهلية، فإذا كان أصل هذه الأخيرة هو الوضوح فإن جمالية أبي تمام تقوم على «غموض المعاني ودقتها»[22]، وهذا ما كان يعاب عليه فبدل أن تكون استعاراته وتشبيهاته قريبة كانت بعيدة. وهذا راجع إلى وعيه المبكر بجوهر القضية الشّعرية الكامن في بنيتها اللغوية المتجاوزة للغة العادية، بخلاف ما كان معتادا في الشّعرية الشفاهية، حيث كان الوضوح والقرب من اللغة العادية من خلال مناسبة المستعار للمستعار منه والمقاربة في التشبيه ومشاكلة اللفظ للمعنى من أهم مبادئ عمود الشّعر. الأمر مع أبي تمام تغير تماما، وحتى مفهوم الشّعر لم يعد يقتصر على كونه كلاما موزونا مقفى، بل أصبح بنية لغوية تشكّل مجاوزة للبنية اللغوية العادية، ليس من ناحية الشّكل فقط، بل والأهم، من ناحية المعنى كذلك، وهذا الذي دفع جمهور الجمالية الشفاهية أن يسائل أبا تمام: لماذا تقول ما لا يفهم؟

3-الصنعة الجمالية:

إن المرحلة اللّاحقة لشعرية الكتابة هي فترة الصّنعة الجمالية، التي تمتد من القرن الحادي عشر ميلادي إلى نهاية القرن التاسع عشر، وهذه الفترة التاريخية هي ما يعرف بعصر الانحطاط، فالانحطاط مسَّ جميع النواحي الثقافية والفنية وعلى رأسها الشّعر، فإذا كان العصر العباسي يمثل ثورة الجمالية العربية، حيث شهد ذلك العصر تطور الحساسية الجمالية العربية وذلك بمحاولة الخروج على عمود الشّعر، كما شهد ظهور الرؤى والأشكال الشّعرية الجديدة المختلفة عن نسق الجمالية الشفاهية، فإن عصر الانحطاط ظلّ حبيس الرؤى التقليدية السابقة، وانصب اهتمام الشّعراء على الجانب الشّكلي فراحوا يتفننون في التزويق والتنميق اللفظي والتنويع في الأوزان الشّعرية والمزج بين بعضها، والمزج كذلك بين الشّعر والنثر. مثل قصيدة "الكتاب"* للقاضي الفاضل، حيث تبدأ نثرا في شطرها الأول وتنتهي بالوزن في شطرها الثاني.

ويُرجع بعض النقاد سبب الصنعة في الشّعر العربي إلى الحياة الحضرية، لأن هذه الظاهرة تسود حيث تنتشر البطالة واللهو، وشعر هذه المرحلة كان شعرا حضريا، كما أن الصنعة هي سمة تلك المرحلة التاريخية عامة، وليست سمة للشعر فقط. فهي تنشأ في ظروف تاريخية معينة، هي غالبا ظروف التوقف عن الإبداع في عصور الانحطاط[23]. وبما أن «الحياة في المدن أصبحت زيا، كذلك القصيدة لم يعد معناها هو الذي يهم الشّاعر أو السامع أو القارئ، بل صار زيها هو ما يهمه، أي صار متعلقا بصنعتها وكيفية هذه الصنعة. وكما أن الحياة في المدن هي نقيض للحياة في البداوة، كذلك كان الشّعر المصنوع نقيضا للشعر المطبوع. في الصنعة إتقان وتأنق يصلان أحيانا إلى درجة التّصنع. وفي الطبع تفجر وفيض يصلان أحيانا إلى درجة السهولة»[24]. وبهذا صارت الكلمة في «الشّعر المصنوع دمية أو حصاة مزوقة ملساء ترتب مع غيرها في نسق كالعقد أو الحلية»[25]. دون أن يكون هناك كبير اهتمام بالمعنى الجديد أو الرؤية الثورية المختلفة. ولذلك جاء شعر هذه المرحلة «فاترا، وخلوا من أية قيمة أدبية موحية، وذا لغة مبهمة، نظمه نظّام مقلدون لم يوظفوه وسيلة للتعبير عن تجربة إنسانية حية، إلا نزرا قليلا منهم»[26]. وكان بعيدا عن الرؤية الثورية التي تحاول تغيير الواقع وخلق عالم أفضل، وانصب الاهتمام على التلاعب بالألفاظ والتسابق نحو الممارسات البلاغية الخادعة. وهكذا كان الشّعر وسيلة للمرح وتزجية للوقت يقدم في حضرة السلاطين وأصحاب الشأن.

ولا يهمنا أسباب الصنعة التاريخية، بل الدور الذي لعبته في تطوير الجمالية العربية، لأن الصنعة لعب شكلي، حيث ينصبّ جهد الشّاعر على الجانب الجمالي الظاهري للقصيدة، لذلك نلاحظ تطورا ملحوظا للشكل الشّعري

(*) يقول القاضي الفاضل في مطلعها:

وَصَلَ كِتَابُ مَولَايَ بَعدَمَا أَصَاتَ المُنَادِي لِلصَّلَاةِ، فَأَغْتَمَا.

فَلَمَّا اسْتَقَرَّلَدَيَّ تَجَلَّى الَّذِي مِن جَانِبِ البَدرِ أَظلَما.

-ينظر: أدونيس: ديوان الشّعر العربي، مج3، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، د ط، ص148.

في هذه المرحلة. فقد سادت الأوزان الخفيفة المجزوءة، واستخدمت اللغة العامية، وأخذ الشّعراء يكتبون باللغة العامية ذاتها أنواعا شعرية مثل الكان، والقوما، والزجل. واستخدمت إيقاعات مختلفة تجمع بين أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة، كما نشأت أشكال بنائية جديدة مثل: المخمسات، والمسمطات[27]. وعندما ننظر إلى هذا من الناحية الجمالية نعتبره تطورا مهما، بل لعله أكبر تطور على مستوى الشّكل حصل للقصيدة العربية منذ نشأتها إلى ما هي عليه الآن، حيث لا يمكن قياسه إلا بالثورة التي حصلت مع الشّعر الحديث والمعاصر فيما يعرف بالشّعر الحر وقصيدة النثر. ولهذا تعتبر هذه المرحلة على ما فيها من توقف إبداعي على المستوى الفكري، تعتبر مرحلة ثورية على المستوى الجمالي والشّكلي للقصيدة العربية.

4-التّحولات الجمالية في العصر الحديث:

إن الخروج من عصر الانحطاط والدخول في عصر جديد شكَّل صدمة كبيرة للثقافة العربية بصفة عامة والشّعرية منها بشكل خاص، لأن هذا الدخول كان نتيجة الاحتكاك بالغرب عن طريق الاستعمار أو عن طريق البعثات العلمية، وقد كانت لذلك آثار كبيرة على الحياة الثقافية بشكل عام. ففي ظل هذا الاتصال وعى المثقفون العرب على اختلاف توجهاتهم بحالة التخلف والجمود التي نعاني منها في مقابل التقدم والتطور الذي يشهده الغرب. إلا أن التخلف العربي كان يشده دوما الحنين إلى ماضٍ حضاريٍّ متطور كانت فيه الأمة العربية تقود العالم في جميع المجالات، ولهذا ظهر ذلك الاتجاه الذي رأى أن الخروج من حالة الجمود والتخلف العربي لن يكون في استيراد الثقافة الغربية ومنتجاتها الحديثة، بل يكون في تراث الأمة، وهذا ما جعل كثيرا من مثقفي العرب يجنح إلى استعادة ذلك الماضي الذهبي. وقد كانت المدرسة الإحيائية في الشّعر إحدى امتدادات ذلك.

صاحب هذا الحنين إلى الماضي الذهبي الذي كان يقود الإحيائيين صعوبة تبني نماذج ومفاهيم أدبية مستوردة، لأن ذلك كان يستلزم انتهاك النموذج الأصيل للقيم الثقافية، لأن الشّعر في شكله التقليدي كان بمثابة المقدس في التاريخ الحضاري العربي، إضافة إلى أن الأذن العربية بقيت معتادة على الأوزان التقليدية، وأي محاولة للخروج عن ذلك النسق ستنفر الجمهور[28]. وهذا ما جعل شعراء القرن التاسع عشر يفضلون العودة إلى المنابع الأولى أو إلى الأصول، وهذه العودة رغم أنها رجوع إلى الوراء، إلا أنه رجوع لإعادة البناء على أسس حقيقية للجمالية العربية لإخراج الشّعر من سجن الضعف والركاكة والجمود التي ظل حبيسا لها عدة قرون.

حافظ الشّعر الإحيائي على النسق الجمالي كما كان في الشّعرية الشفاهية وفق النموذج الجاهلي والأموي من جهة وكذا نسق شعرية الكتابة الذي طورته جمالية العصر العباسي، ولذلك قلد الإحيائيون شعراء كبار مثل جرير والفرزدق، كما حاولوا استعادة أسلوب المتنبي وغيره من الشّعراء. أما بالنسبة للخروج عن هذا النسق الجمالي وابتداع خط جديد، فهذا ما كان مستبعدا ولم يقدم عليه أي شاعر أو ناقد في هذا العصر، اللهم إلا بعض الآراء المتفرقة لشعراء مثل شوقي والتي كانت متناقضة بين الانتصار للقديم من جهة، والدعوة إلى التجديد من جهة أخرى، بدون

أن ينعكس ذلك على النِّتاج الشّعري، يقول شوقي: «اشتغل بالشّعر فريق من فحول الشّعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور "القديم على قدمه" فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتو المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب»[29]. فشوقي التقليدي المتأثر بالجمالية العربية في جل قضاياها بداية بالطبع والصنعة، هو ينتصر للشعر المطبوع الخارج من فضاء الفكر والخيال على حساب المصنوع المولّد من ضيق اللفظ، كما ينتصر للإبانة والسهولة. وعندما ينتقد وصف النوق والبيداء وهي من مظاهر الشّعر القديم لا ينتقد جملة الوصف بل ينتقد الوصف الذي خرج عن طريقة العرب في ذلك. وبهذا يكون شوقي قد انتصر للجمالية العربية القديمة باعتبارها النموذج الواجب الاحتذاء به.

حاول بعض الشّعراء مثل البارودي التغيير في الموضوعات الشّعرية، ودعوا إلى ذلك، وقد عبّر هذا الأخير في مقدمة ديوانه عن موقف جديد فيما يتعلق بوظيفة الشّعر وموضوعاته، ومع ذلك استمر البارودي وغيره من الشّعراء على الأغلب الأعم في نظم الشّعر وفق الأغراض والموضوعات التقليدية، ورغم التغيير الذي مسَّ العالم، وتغيُّر طبيعة الجمهور الذي بدأ يعتاد نوعا جديدا من الكتابة الصحفية التي تخلصت من نموذج النثر القديم[30]، إلا أن الشّعراء حتى وإن حاولوا طرق مواضيع أخرى مختلفة تمس روح العصر فقد ظلت طرق التعبير وفية للجمالية التقليدية في شكليها السابقين: "الشّعرية الشفاهية" و"شعرية الكتابة".

ويمكن أن نلخّص في الأخير الخصائص الجمالية للشعر الإحيائي بالاستعانة بالنقاط التي حددها محمد بنيس[31]:

1- الشّعر عند رواد المدرسة هبة سماوية، وبها يكون نبوة*.
2- الشّعر صناعة قواعدها في الشّعر العربي القديم.
3- الشّعر خيال يضبطه المعقول.
4- أجود الشّعر هو المطبوع؛ صناعة وخيالا.
5- ميزة الشّعر الوضوح، وبه تثبت حقيقته.

*- محمد بنيس يشير هنا إلى ما قوله البارودي عن الشّعر في أنه: «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألئها نورا يتصل خيطه بأسْلة اللّسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي لدليلها السالك». ويرى بنيس أن هذه الرؤية تمثل الرؤية التقليدية التي كانت تربط علاقة بين الشّعري والنبوي، لأن مصدر الشّعر وفقها روحي وليس حسي. **ينظر: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء– المغرب، 2001، ص81.**

رغم أن الفترة التاريخية للإحيائية تمتد من نهاية القرن التاسع عشر إلى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين، تحديدا سنة 1932، حيث شهدت وفاة أهم علمين من أعلام المدرسة الإحيائية، هما شوقي وحافظ إبراهيم. ورغم أن الخط الإحيائي بقي متواصلا لدى جمهرة من الشّعراء، إلا أن مسارا شعريا جديدا كان قد بدأ يتشكل بداية من العقدين الأولين للقرن العشرين، هذا المسار هو ما عرف بالرومانسية. وعلى خلاف الاتجاه الإحيائي الذي كان ينتصر للشعرية القديمة باعتبارها القاعدة التي ينطلق منها وينتهي إليها، فإن الرومانسية تعتبر روحا جديدة حاولت خط مسار جمالي مختلف يمكن أن نلخص مبادئه من بيان جبران خليل جبران الذي يعتبر الأب الروحي، والمنظر الفكري للرومانسية العربية. وهذه أهم الخصائص الجمالية للرومانسية العربية مأخوذة من بيان جبران[32]:

1- اللغة الشّعرية لغة خاصة بالشّاعر نفسه تعبّر عن ذاتيته الفردية، ولذا ستتميّز عن الأشكال التقليدية المفروضة قسرا على المبدع.
2- الشّعر هو ظل الكلام، والعبرة بما يوحيه اللّفظ، بما يحوم حوله لا ما يشير إليه بطريق مباشرة.
3- القيمة الشّعرية للألفاظ في الروح الداخلية التي تسكنها، وليس في المعنى المعجمي الذي تمنحه إياها القواميس الميتة.
4- اللغة الشّعرية ليست لغة للمحاجّة المنطقية الخطابية، وإنما هي لغة القلوب التي تتبادل بها همس إحساساتها.
5- الشّعرية ليست عبودية للقواعد والقوانين الجامدة، بل هي تدفق للإحساس وثورة في المشاعر، وقاعدتها هي اللّاقاعدة.
6- الشّعرية الرومانسية ثورة على العروض والقوافي، وخروج من إيقاع القصيدة وانفتاح على إيقاع الكون.
7- اللغة الشّعرية ليست هي لغة القواميس التي حرصت التقليدية على الالتزام بها والمحافظة عليها، بل هي اللّغة اليومية البسيطة المتداولة.
8- الشّعر رسالة والشّاعر رسول يصدر عن الروح العام، وإن لم تكن هناك رسالة فليس هناك شعر.
9- محو الحدود الفاصلة بين الشّعر والنثر.

5-الحداثة العربية وتحولات الجمالية:

الحداثة مصطلح فكري لا يعني الحديث فقط، بمعنى الجديد أو الزمني الذي ظهر في الفترة الراهنة، بل الحداثة في جوهرها مصطلح يستعمل «لوصف حركة في الفن والأدب في الغرب. الحداثة الغربية تبلورت ضمن فترة زمنية معينة (ما بين 1910 و1930 تقريبا)، نتيجة تطورات حديثة في الغرب، وغالبا احتجاجا على تلك التّطورات»[33]، ومع أن الحداثة حركة غربية ظهرت في سياق أوروبي إلا أن امتدادها كان عالميا خاصة بالنسبة للأمم التي تقع على ساحل المتوسط، وقد ساعد في انتشار الحداثة عدة عوامل يأتي على رأسها الاستعمار الذي أتى

بوسائل الحداثة مثل الطابعة، وكذا البعثات العلمية التي كانت تنطلق من الضفة الجنوبية للمتوسط إلى الضفة الشمالية.

نقدّم الحداثة بهذا الشّكل لأننا سنتحدث عن الحداثة باعتبارها أفقا للشعر العربي المعاصر، وباعتبارها حركة فكرية كان لها أثر بالغ في تحوّل الجمالية العربية، بل لعل الحداثة هي أعظم محرك لركود القصيدة العربية. تحولات واختلافات كبيرة مست القصيدة العربية على أكثر من مستوى، ليست تحولات واختلافات عن جمالية سابقة على الحداثة وجمالية حداثية، بل النص الشّعري المعاصر نفسه أصبحت له ميزة الاختلاف، وكأن الاختلاف والتحوّل أصبح بنية عميقة تحرك شعرية الحداثة. لم تعد القصيدة العربية تخضع لقوالب شكلية جاهزة، ولم تعد المعاني مطروحة في الطريق متداولة مبتذلة بين الشّعراء أنفسهم، أو بين الشّعراء وجمهور القراء، المعنى هو تجربة الشّاعر الفردية، ورؤيته الخاصة للعالم، والشّكل كذلك هو تجربة ركوبها فيه كثير من المجازفة.

اختلفت التسميات التي أطلقت على شعر هذه المرحلة، ولعل أهمها هو مسمى الشّعر الحر، إضافة إلى تسميات أخرى من قبيل الشّعر المعاصر أو الشّعر الحديث والشّعر الجديد. وتقدّم نازك الملائكة تعريفا خاصا للشعر الحر، حيث ترى بأنه «ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشّكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[34]، ومن مفهوم نازك للشعر الحر سادت الرؤية التي تنظر إلى الشّعر الحر كإبدال وتحول شكلي ذا طبيعة عروضية فقط، وهذا ما أدّى إلى هيمنة تسمية الشّعر الحر وشعر التفعيلة على التسميات الأخرى ، ولعل انتشار هذه الرؤية الشّكلية وذيوعها راجع إلى كون الشّكل الخارجي المختلف هو أول ما يلفت انتباه القارئ، حيث يمكنه أن يكتشف الاختلاف بين شكل قصيدة الخليل وشكل القصيدة الحرة دون أن يحتاج إلى إعمال الفكر، بل دون أن يحتاج إلى قراءة في الأساس. إلّا أن نازك نفسها تفنِّد في مكان آخر الرؤية الشّكلية للشعر الحر، بل أكثر من ذلك تعتبر الشّعر الحر ثورة على الجمالية التقليدية التي كانت تحصر الشّعر في قوالب الخليل الضيقة، «إن الشّاعر الحديث يرفض أن يقسّم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبّر عنها، ونظام الشطرين كما سبق أن قلنا متسلِّط يريد أن يضحّي الشّاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن والقافية الموحدة [...] ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشّكل على صدق التعبير والانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشّاعر»[35]. وهذا خلاف الأسلوب الجديد الذي أعطى للشّكل حرية أكثر حتى يكون طيّعا في يد المعنى يسوقه إلى الوجهة التي يريد.

ويحدد يوسف الخال ثلاثة أشكال للشعر المعاصر[36]:

1- الشّعر المتحرر من القافية وهو ما يسمونه بـ: Blank Vers.

2- الشّعر الحر وهو ما يسمونه بـ: Free Vers، وهو الذي ترجمته حرفيا نازك الملائكة بالشّعر الحر ولم تشر إلى ذلك، وهذا الشّعر متحرر من الوزن التقليدي والقافية.

3- قصيدة النثر، وتسمى بالفرنسية Poem en prose، وبالإنجليزية يسمى prose poem، وقصيدة النثر هي «قطعة من الكتابة تستخدم اللغة والأفكار المرتبطة بالشّعر دون أن تلتزم بالشّكل الشّعري»[37]، وهذا جوهر اختلافها عن الشّعر الحر لأن هذا الأخير رغم تحرره من سلطة الوزن الخليلي إلا أنه ظل معتمدا على التفعيلة كوحدة وزن.

إن الجمالية العربية الحديثة حققت مجموعة من التّحولات ليس على مستوى الشّكل فقط بل –والأهم من ذلك–على مستوى الرؤى أيضا، ذلك أن الشّعر العربي شهد منذ العصر العباسي تحولات كثيرة خاصة على مستوى الشّكل، بل لعل جل التّحولات إن لم نقل كلها مست جانب الشّكل، وظل جانب المعنى حبيس الرؤية التقليدية. اللهم إلا تلك الأصوات المنفردة التي حاولت التغريد خارج الشّعرية الشفاهية الجاهلية في العصر العباسي (التي حاولت المؤسسة الثقافية قمعها بعدة وسائل منها عمود الشّعر)، وبعض الأصوات في الشّعرية الرومانسية.

إن العوامل الثقافية والسياسية السابقة التي كانت تمنع ظهور حركات تجديدية تخرج الجمالية العربية من أفق ضيق ظلت محتجزة فيه لقرون زالت، وظهرت ظروف أخرى نتيجة عدة عوامل منها اتصال العرب بالحضارة الغربية، واطلاعهم على ثقافات شعرية مختلفة، هذه العوامل وغيرها ساعدت في ظهور حركة شعرية ثورية مسّت صميم القصيدة العربية، لتخرج في هيئة مغايرة على جميع المستويات، وقد كان لذلك –حسب الدكتورة خالدة سعيدة– عدة نتائج جمالية ظهرت في القصيدة العربية الحديثة، نذكر منها[38]:

1- كرست قصيدة الحداثة الطابع الإنساني في الشّعر.

2- تحرير الشّكل من أي شرط أو قالب سابق، لأنه تجسيد للمعنى، فهو يشكل معه بنية كلية، وليس هذا الأخير سابقا عليه، بل كل واحد منهما شرط للآخر.

3- الحرية الشّكلية لا تعني الفوضى، بل تفترض دائما شكلا معينا لكل قصيدة.

4- الشّكل لا يعني الوزن والقافية أو انعدامهما بالضرورة، الشّكل أكثر من ذلك، هو حركة القصيدة وطريقة تكونها، وعلاقة أجزائها ببعضها، وحركة أصواتها الداخلية إضافة إلى طبيعة الصور وطريقة تركيبها، كل هذه عناصر للشكل.

5- قيمة الكلمة الشّعرية في سياقها، وفي المعنى الجديد الذي يمنحه لها هذا السياق الشّعري، والشّعرية هكذا تصبح بنية كلية. وليس لكلمة مزية أصيلة على كلمة أخرى، بحيث يكون عندنا معجم للكلمات الشّعرية وآخر للكلمات العادية.

6- لم تعد الشّعرية خطابا مناسباتيا، يسعى لإقناع جمهور ما أو لتمرير رسائل جهة سياسية ما، أي تخلصت الشّعرية من الخطابية والتعليمية، ولم تعد أداة دعائية.

7- التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية.

ويضيف الدكتور مشري بن خليفة بعض الميزات الجمالية الأخرى التي مسّت الشّعرية العربية منها[39]:

1- هيمنة القصيدة كبنية كلية على مفهوم البيت الذي كانت له الهيمنة في الجمالية التقليدية، وأصبحت القصيدة بناء عضويا يتحدد معنى كل عنصر فيه ضمن نسق علائقي مع العناصر الأخرى.

2- انهيار المركز وانهيار النموذج التقليدي المهيمن على القصيدة في الجمالية التقليدية، والتأسيس لحساسية ولغة جديدتين، تولدت عن ذلك أشكال متعددة، مثالا على ذلك أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

إن التّحولات الجمالية التي لحقت بالنص الشّعري في مرحلة الحداثة كانت نتيجة تحولات على المستوى النظري والنقدي، ونحن سنعتمد في بيان ذلك على وثيقة هامة كانت تمثل جوهر الرؤية الحداثية منذ بداياتها الأولى، ونقصد هنا: بيان الحداثة لأدونيس. إنّ هذا البيان يُعتبر من أهم الوثائق النقدية التي تُنَظِّر للحداثة العربية، ونحن إذ نختاره إنما نختاره لاعتبارات علمية موضوعية تعود إلى أهمية الجهة الصادر عنها ذلك البيان، فأدونيس يُعتبر الأب الروحي للحداثة العربية وخاصة من خلال منبره الثقافي في "مجلة شعر" والذي يمكن اعتباره المنبر الثقافي الأساسي الأول والمهم الذي واكب ظهور حركة الشّعر المعاصر وساعد في تطورها من خلال التنظيرات التي كانت تصدر في مقالات تلك المجلة أو الكتابات الشّعرية التي كانت تنشر في أعدادها المختلفة، ويكفينا تدليلا على ذلك ديوان أنشودة المطر للسياب والذي يعتبر من بواكير شعر الحداثة، هذا الديوان تم إصداره عن دار مجلة شعر[40]، واختار قصائده ورتبها أدونيس الذي يعتبر أحد عمودي مجلة شعر مع يوسف الخال* الذي يمثل العمود الثاني للمجلة.

الحداثة عند أدونيس هي اتجاه إنساني، يبحث في جوهر الذات الإنسانية ولذلك يرى أدونيس أنها ليست غربية أكثر مما هي عربية، وإذا كان هناك فرق بين الغرب والعرب فإنما هو في الممارسة فقط، أي في الكم لا في النوع[41]. هذا بالنسبة للمفهوم العام للحداثة، أما الحداثة على مستوى الممارسة الشّعرية أو التنظير لها فتكمن في «طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية-الإسلامية، حول كل شيء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لا من الأجوبة الماضية، وهي على الصعيد الشّعري الخاص، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل

*-يتحدث أدونيس عن لقائه الأول مع يوسف الخال وأهميته: «كان لقائي الأول بيوسف الخال لقاء عمل. كنا كمثل شخصين أقاما عهدا بينهما، دون أن يعرف أحدهما الآخر، ودون أن يلتقيا، ولم يكن لقاؤهما إلا لكي يضعا هذا العهد موضع الممارسة. هكذا بدونا في لقائنا كمثل شخصن يسكنهما هاجس واحد من أجل قضية واحدة: التأسيس لكتابة شعرية عربية جديدة». أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب بيروت-لبنان، ط1، 1992، ص37.

مستمر، وتضع الكتابة نفسهما موضع تساؤل مستمر»[42]، وهذا يعني أن جوهر الحداثة عند أدونيس هو السؤال الأصيل حول الذات والوجود، السؤال الأصيل الذي لن يجد إجابته في مكان آخر غير الذات والواقع الذي تعيش فيه، وهذا ما يؤكد عليه أدونيس، بخلاف الرؤيا التقليدية التي كانت تفتش دوما عن أسئلة الحاضر في أجوبة الماضي العتيق. وهذا لا يعني التنكر للقديم بل جوهر الحداثة العربية يكمن في انبثاقها من «قديم عربي هي في الوقت نفسه تعارض معه. فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم، وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامة»[43]، واللهب الخارج من نار القديم هو الشّعر الخارج من الشّعرية العربية في أصولها وخصائصها الإيقاعية والتشكيلية، وهو في الوقت نفسه يخلق جمالية جديدة تغاير الجمالية القديمة مغايرة تامة، وهذا هو مفهوم الاختلاف في الوحدة.

وتبعا لمفهوم الحداثة السالف يضع أدونيس بعض المبادئ التي ينبغي أن يلتزم بها النقد الحداثي لرصد جماليات القصيدة الحداثية[44]:

1- مفهوم الممارسة الكتابية يختلف جذريا عن المفهوم الذي استقر تراثيا-تاريخيا، وبالتالي يصبح للشعر نفسه مفهوما مغايرا للمفهومات الموروثة.

2- القصيدة العربية الحداثية نص يدرس ببنيته الخاصة، ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص. وهنا تنفصل القصيدة عن الموروث الشّعري-النقدي، بحيث لا تحيل إلى معلوم سابق سواء من جهة المعنى المتداول أو القالب الشّكلي السابق على كل كتابة، بل القصيدة تحيل إلى مجهول، حاضر أو محتمل.

3- الكتابة الشّعرية الحديثة استباقية، تقطع مع الإيديولوجيا السائدة على المستوى الثقافي، وتندفع في معانقة المجهول رؤىً وطرق تعبير، فالقصيدة الحداثية هي رحلة استكشاف في أرض مجهولة.

4- القصيدة ليست مجرد خيط نفسي أو فكري أو انفعال، بل هي نسيج حضاري، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم.

5- النقد الحداثي هو نقد هذا الفضاء في إيقاعه الشامل. يقوم على جدلية الهدم والبناء، في حركة مستمرة من الاستشراف والتجاوز.

6. خاتمة:

لقد كان مسارا جماليا طويلا ذاك الذي قطعته الشّعرية العربية لتصير إلى الشّكل الذي هي عليه اليوم، وقد وقفنا في هذا المقال عند أهم المحطات الجمالية والتّحولات التي مستها خلال مسارها الطويل، وتوصلنا من خلال ذلك إلى جملة من النتائج هي كالتالي:

- ✓ بدايةُ الشّعرية العربية لم تختلف عن غيرها من الشّعريات العالمية حيث انطلقت من الشفاهية التي تعتبر المرحلة الأولى لأي شكل من أشكال الثقافة، ومن الشفاهية تولّد ما يعرف بعمود الشّعر من جهة والبحور والأوزان الخليلية من جهة أخرى، ليشكّلا القاعدة الأولى للجمالية العربية.
- ✓ أول تحول جمالي طرأ على الشّعرية العربية كان في العصر العباسي، متمثلا في الخروج على عمود الشّعر. وهذا التحول كان بسبب التحول الثقافي من الشفاهية إلى شعرية الكتابة.
- ✓ التحول الثاني كان بظهور جمالية الصّنعة في عصر الضعف، والذي يعتبره كثير من النقاد إن لم نقل جلهم عودة إلى الوراء وتخلفا جماليا أكثر من كونه تقدما، وهذا ما تحفّظنا عليه لأننا اعتبرنا ما حدث في هذه المرحلة كان على المستوى الشّكلي من أكثر التّحولات ثورية.
- ✓ آخر تحول جمالي بدأ مع العصر الحديث، والذي يمثل نهضة ثقافية من سبات دام لقرون، ففي هذه المرحلة اكتمل صرح الشّعرية الجمالي، وانفتح الشّعر ليواكب أشكالا جديدة لم يعرفها من قبل، كما شهد تطورا كبيرا على مستوى الرؤى، بل جوهر الشّعر نفسه والرؤية إليه تغيرت تغيرا جذريا خاصة مع تيار الحداثة.
- ✓ أما بالنسبة للثابت في الشّعرية العربية فيعود في الأساس إلى كون اللغة العربية لغة جمالية ذات طبيعة إيقاعية وموسيقية بصفة عامة، والمتحول هو الطرق الجمالية المتنوعة التي أخذت أشكالا مختلفة بداية بالشّكل الأول الذي أخذته القصيدة الجاهلية ملتزمة بعمود الشّعر وأوزان الخليل، وصولا إلى القصيدة الحديثة والمعاصرة متخذة فكر الحداثة رؤية، والشّعر الحر وقصيدة النثر شكلا.

7.الهوامش:

1- ينظر: أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت-لبنان، 1989، ص10.

2- مشري بن خليفة، الشّعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر، ط1، عمان-الأردن، 2011، ص15.

3- عمر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2003، ص67.

4- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 2003، ص10.

5-أدونيس، الشّعرية العربية، (م س)، ص6.

6- أبو الفضل محمد ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر، ط3، بيروت-لبنان، 1993، ص422.

7- ينظر: أدونيس: الشّعرية العربية، ص7.

8-أدونيس، المرجع نفسه، ص7.

9- نفسه.

10- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد سقر، دار المعارف، ط4، القاهرة-مصر، 1992، ص423.

11- ينظر: منصور عبد الوهاب، "عمود الشّعر في النقد العربي القديم"، مجلة النص، أبريل، 2015، ص258.

12- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 2003، ص10.

13- أدونيس، الشّعرية العربية، (م س)، ص22.

14- المرجع نفسه، ص23.

15- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، (م س)، ص424.

16- أدونيس، الشّعرية العربية، ص33.

17-أدونيس، المرجع نفسه، ص42.

18-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت-لبنان، 1979، ص37.

19-ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام... م س، ص10.

20-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص38-39.

21- ينظر: أدونيس، الشّعرية العربية، ص43.

22-م ن، ص44.

23- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م س، ص69-70.

24- المرجع نفسه، ص71.

25- م ن.

26-س. سوميخ، "الشّعراء الإحيائيون"، تر: أحمد الطامي، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، تحرير: عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة-م ع السعودية، 2002، ص70.

27- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م س، ص73.

28- ينظر: س. سوميخ: "الشّعراء الإحيائيون"، م س، ص71.

29- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص81.

30-ينظر: س. سوميخ، "الشّعراء الإحيائيون"، م س، ص74.

31-ينظر: أدونيس: الشّعر العربي الحديث، م س، ص84.

32-ينظر إلى نص البيان كاملا في: حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ط؟، بيروت-لبنان، 1983، ص246-247. وينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)، ج02، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص61-62.

33-سلمى الخضراء الجيوسي، "شعر الحداثة"، تر: سعد البازعي، تاريخ كمبريدج (م س)، ص195-196.

34-نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار الملايين، ط7، بيروت-لبنان، 1983، ص69.

35- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، (م س)، ص63.

36-ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، دار الطليعة، ط1، بيروت-لبنان، 1978، ص44-45. عن: مشري بن خليفة: الشّعرية العربية، (م.س)، ص150.

37- Oxford Dictionary. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com

38-خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، ط1، بيروت-لبنان، 1960، ص11.

39-ينظر: مشري بن خليفة، الشّعرية العربية، (م س)، ص19.

40-بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مجموعة شعرية، دار مجلة شعر، ط1، بيروت-لبنان، 1960.

41-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت-لبنان، 1980، ص336.

42-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص337.

43-أدونيس، م ن، ص338.

44-ينظر: نفسه.

8. قائمة المراجع:

1. أبو الفضل محمد ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر، ط3، بيروت-لبنان، 1993.
2. أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت-لبنان، 1989.
3. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت-لبنان، 1979.

4. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت–لبنان، 1980.
5. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد سقر، دار المعارف، ط4، القاهرة–مصر، 1992.
6. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت–لبنان، 2003.
7. بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مجموعة شعرية، دار مجلة شعر، ط1، بيروت–لبنان، 1960.
8. حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ط؟، بيروت–لبنان، 1983.
9. خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، ط1، بيروت–لبنان، 1960.
10. ساسون. سوميخ، "الشّعراء الإحيائيون"، تر: أحمد الطامي، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، تحرير: عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة–م ع السعودية، 2002.
11. عمر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت–لبنان، 2003.
12. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء–المغرب، 2001.
13. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)، ج02، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء–المغرب، 2001.
14. مشري بن خليفة، الشّعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر، ط1، عمان–الأردن، 2011.
15. منصور عبد الوهاب، "عمود الشّعر في النقد العربي القديم"، مجلة النص، مجلد 2، عدد 1، أبريل، 2015. ص257–264.
16. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار الملايين، ط7، بيروت–لبنان، 1983.
17. Oxford Dictionary. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com