تطور القصيدة العربية و ملامح التجديد فيها

ينطوي الحديث عن تطور القصيدة العربية و ملامح التجديد فيها على قضايا عدة ، ذلك أن التجديد يمس الجوانب الشكلية كما يمس الجوانب الفكرية و الإيديولوجية ، إذ لا تجديد يخلو من الأدلجة، و هو ما يجعلنا نعود إلى الماضي الشعري البعيد لنتتبع – على الأقل- أهم حركات التجديد ، لأن هذه الأخيرة لصيقة بالقصيدة منذ العصور الأولى للشعر. ففي النص العربي نقرأ ، ومنذ العصر الجاهلي، حركة خروج عن القصيدة – لسان الجماعة، وتمثلت تلك الحركة فيما اصطلح عليه بالشعراء الصعاليك الذين رفعوا لواء الخروج عن النظام القبلي، وضاقوا ذرعا بأساليب العيش الجماعي وأساليب الكلام المشتركة فخرجوا " في شعرهم على الكثير من تقاليد القصيدة الجاهلية، فلم يشغلوا أنفسهم بالوقوف على الأطلال أو بكاء الدمن والتشبيب ووصف الخمر وجمال الطبيعة" [2] و جاء شعرهم تبعا لذلك مؤلفا من "مقطوعات قصيرة مكثفة مشحونة بأكثر المشاعر حرارة وحدة وتفجرا ومباشرة، يخترق بها الصعلوك، التقاليد الشعرية المألوفة ليصل مباشرة إلى هدفه، وإلى موضع وجعه، معبرا عما يعاني منه من إحساس مر بالظلم والقهر والحاجة وعما تمور به نفسه من نقمة وغضب وثورة ورغبة في الثأر والانتقام، كما يعبر في هذه المقطوعات القصيرة المكثفة عن فلسفته ومفاهيمه، وقيمه الخاصة وموقفه من الحياة والناس" [3]و هو موقف مختلف يتسم بالرفض و الشذوذ و اللاانتماء ، على خلاف موقف القبيلة – في جماعيتها – الذي يتسم بالرضا و الطمأنينة و الاستسلام للقدر المشترك .

بالرفض و اللاانتماء انخرط الشنفري – أكبر الصعاليك - في مجتمعه الخاص و " إبداعيته " الخاصة مستغنيا عن أبناء البشر ، مستبدلا إياهم " بسيد عملس" و "أرقط زهلول " و " عرفاء جيأل " و مفسدا لسلطة البداية في القصيدة العربية ، محققا لسلطة " الأنا " على بداية تتلاءم و تمردها على " النحن "، إذ يقتضي عرف " النحن " أن يبكي الشاعر و يبكي ، ثم يجفف الدمع بالوصف و المدح و بقايا عناصر الرحلة الشعرية . لكن الشنفري قاطع سيادة الوقفة الطللية قائلا:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم *** فإني إلى قوم سواكم لأميل [4]

و قد شكل بهذا المطلع- بنيويا– بداية القطيعة التي أكدها – كلاميا – عندما ربط بين لام التوكيد و الصيغة " أميل " وراح يفصل خصوصيات ميله وتميز رحلته بعيدا عن الطلل، النبع والمركز، وفي أرض أخرى له فيها كل السلطة:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى *** وفيها لمن خاف القلى متعزل

---

[2]– علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، ص246 .
[3]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
[4]–عبد المعين الملوحي : اللاميتان ، دمشق ، 1966، ص28.

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ *** سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

ولي دونكـــــــم أهـلون سيــد عـملّــس *** وأرقط زهلول وعرفاء جيال

هــم الرهط لا مــستودع الــسر ذائــع *** لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل [1]

إنه إذا الخروج عن الحياة القبلية والانغماس في مجتمع آخر وأرض أخرى يتحرر فيها الشنفرى من سلطة " الآخر" ليعيش عرفه الذي تمليه عليه نفسه هو وأصحابه الذين نعتتهم الجماعة" بالصعاليك"، وهو نعت حمته- كما نلاحظ- سلطة الذوق العام فلم يتغير حتى الآن، فكانوا دوما صعاليك لأنهم خرجوا عن القبيلة ، ولو اندمجوا فيها لنعتوا " بالشعراء" فقط، حتى لو كانت القبيلة التي تحتويهم نفسها تغير وتقتل وتنهب وتمارس سلوكات صعلوكية. من هنا ينبذ هذا الشاعر أو ذاك لأنه يصبح " وصمة في جبينها (القبيلة) وسبة في مجدها وشرفها و حطا من قدرها بين القبائل ، فترى أنها أمام عضو فاسد لا يرجي إصلاحه ، ضرره أكثر من نفعه ، فتبرأ من نسبه إليها حرصا على سمعتها و إبقاء على كرامة المجموع من أن يسيء إليها فرد فتخلعه " [2] لكنها في خلعها إياه تعطيه فرصة أن يعيش ذاته بعيدا عن الجسد الجماعي المتلاحم الذي يلغيه و يلغي حقه في أن يكون و أن يوجد حرا ، مختلفا ، غاضبا ، متمردا ، و سعيدا – بكل هذا – في الوقت نفسه.

إذا انتقلنا إلى العصر العباسي نجد أنه العصر الذي احتدم فيه الصراع بين الأدب (شعرا و نقدا) و بين السلطة ، و إن انحصرت هذه الأخيرة بشكل خاص في سلطة النموذج القديم ، أي القصيدة العمودية كما اكتملت بنيتها عند الشعراء الذين أطلقت عليهم صفة " فحول " كتعبير عن مطلقية حقهم في السيادة الشعرية، وتهيكلت هذه السيادة و تلك السلطة - نقديا – فيما سمي بنظرية عمود الشعر التي أشرنا إلى أهم دعائمها في مقدمة البحث . كل انسجام مع تلك الدعائم يربط القصيدة بتاريخ قيم الشعر الجيد ، و "كل مجانبة لوجه من وجوه عمود الشعر تستتبع إخراج البيت أو النص من دائرة " الاعتلاء " إلى دائرة " الاستفال " على حد تعبير المرزوقي ، فسنة الكتابة واضحة و للقراءة أن تكشف عن كل مظهر من مظاهر الزيغ عنها و المطابقة لها " [1] من هنا كانت ثورة الشعرية العربية القديمة على حركة أبي تمام بوصفه أكبر شاعر خارج عن سلطة المألوف و سلطة القصيدة العربية ، منتقلا من المطابقة إلى المخالفة، ففي موازنة الآمدي نقرأ مختلف الأوصاف التي تسفل تجربة أبي تمام ، من مثل شعر" فاسد" و "مولد" و" محدث " و لم يكن على" طريقة الأولين " [*] الإحداث شعريا يساوي أخلاقيا و- من ثم

---

[1]– المرجع السابق ، ص28.

[2]–يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ص88.

[1]شكري المبخوت : جمالية الألفة ، بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ،ص 97

(*)يظر الآمدي (أبو القاسم الحسن ان بشير) : الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق لبيد أحمد صقر ، دار المعارف كرنيش النيل القاهرة –،مصر ، ط 4

نقديا – البدعة و الفساد، و الكتابة على طريقة أبي تمام " الشخصية " أمر مستقبح في ظل وجود طريقة / سلطة هي التي سار عليها الأولون . لقد تميز نقد الآمدي " بالعمودية و قام على مبدأ المشاكلة " [2] و بما أن أبا تمام جعل الملامة ماء و الحلم ثوبا ناعما ... الخ [**][*] مخالفا تقاليد العرب التي تنعت العقل بالقوة و الرزانة كما قرأنا ذلك عند الفرزدق فإنه لا يندرج ضمن أعراف المتشاكل ، و بالتالي فهو مقصى من مملكة الشعر " الواحد " و من دائرة قرائية تتميز بأفق انتظار مغلق مقنن بمعايير عمود الشعر ، و"عمود الشعر أفق مغلق لأنه نظام إحالي يقصي كل كلام لا يطابق معاييره ، فهو سند قراءة يستند إليها القاريء لحظة مقاربته للنص عموما- بما في ذلك النص المحدث – مستنكفا من مغامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون" [3] بتجاريهم الكلامية الجديدة التي تجاوز تقاليد النظم الجماعي و تطرح آفاقا جديدة للتلقي لم تعن معظم نقاد المرحلة لأن " الإبداع في الفكر النقدي عند العرب يرد إلى عبقرية اللغة لا الفرد ، بوصفها مادة ثابتة أزلية ذات دلالات قائمة معلومة ، و مواصفات محددة و ليس دور الشاعر سوى احتداء النموذج المثالي للإبداع في هذه اللغة ، أي الشعر الجاهلي دون تجاوز معاييره المقررة ، إن الشاعر مطالب من قبل النقاد بالإفهام لا بالخلق " [1] و بالمطابقة لا بالاختلاف، وينسى هؤلاء النقاد أن " مطالبة الشاعر بمطابقة النموذج وعدم الشذوذ عنه تؤدي إلى المطالبة بعلاقة مباشرة حرفية بين الفكر والواقع ، بين اللفظ الدال والمعنى المدلول" [2] ولهذا لم يعن منطق الإفهام هذا أبا تمام لأنه كان يريد جمهورا يعلوا بفهمه إلى اختراعات الشاعر اللغوية، وبلاغته الجديدة ويصر على ممارسة حرية الخلق بعيدا عن سلطة التشبيه الحسي الذي ميز النص القديم.

في العصر العباسي أيضا قاد أبو نواس حركة تجديدية مست بنية القصيدة العربية كما مست مضمونها ، فقد تخلص أبو نواس من المقدمات الطللية متأثرا بجو المدينة و الاستقرار الذين طبعا العصر العباسي . و من هنا قدم في شعره ملخص فلسفته الجديدة في الحياة ، و هي فلسفة تنطوي على فعل الاستمتاع بالحياة و الأخذ بمبدأ اللذة إلى أقصى الحدود.

مع هذا ظل البيت على الصعيد الإيقاعي محور النص الشعري العربي ، فقد سيطر في القصيدة العربية النموذج العمودي قرونا طويلة حتى اكتسب سلطة مغلقة يندرج تحت لواءاتها الإيقاعية (

---

[2] عبد الله الغذامي : المشاكلة و الاختلاف، ص 54

(* *) يقول أبو تمام : لا تسقني ماء الملام فإنني صبّ قد استعذبت ماء بكائي
و يقول أيضا : رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ما ريت في أنه يرد
يرظر أبو تمام : الديوان ،ج1 ، شرح الخطيب التبريزي ، قدم له ووضع هوامشه وفهلرسه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2005 ، ص24 و 278

[3] شكري المبحوت : جمالين الآلفة ، ص 131 .,
[1]مصطفى محمد أبو الشوارب : إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، مصر ، ص 46 – 47
[2]– أدونيس : الثابت والمتحول ،ج1، ص 165.

بحورها المحددة عددا وكما إيقاعيا) كل الشعراء من امرئ القيس إلى المتنبي كبيرهم الذي علم الأعمى أدبه وأسمع الأصم كلماته في إطار تقاليد إنشادية متعارف عليها و محفورة في الذاكرة الجماعية (للشاعر والمتلقي) كقيم نهائية ثابتة ، غير أن الحاسة الإبداعية ومهما طال استسلامها تستيقظ رافضة الاستمرار بين أسوار الهيمنة، باحثة عن ممكن إيقاعي جديد و هو ما حصل مع الموشحات العربية " إذ كان عدول الموشحة الأندلسية عن النظام الموسيقي للخليل خرقا لقاعدة الإيقاع ، تحقيقا للتنويع في الوزن القافية واستجابة لتطور الذوق والمجتمع، وكان الشاعر الأندلسي مدفوعا لذلك بعاملين في بناء الموشحة، الأول آت من كونها استجابة لحاجة فنية (...) والثاني آت من أن الموشحة نشأت لحاجة اجتماعية ، ومعناها أن العرب امتزجوا بالأسبان وألفوا شعبا جديدا فيه عروبة وفيه إسبانية" [1] وبظهور هذا اللون الشعري الذي ينطوي على تموضع كتابي جديد ،مختلف بدأ النموذج العريق يفقد مفاتيع قلعته، و بدأ الشعراء يعبثون بتلك المفاتيح حتى رمو ا بمعظمها مع مرورا لأيام ، لأن مفاتيح مملكة الإنشاد ليست هي نفسها مفاتيح مملكة القراءة، إذ أن المجتمعات انتقلت من عهد الشفاهية إلى عهود الكتابة، ومن الإنشاد الذي يصاحب الشفاهية إلى القراءة التي تصاحب الكتابة ، وبذلك الانتقال " سقطت كثير من أعراف النظم والتلقي كما نشأت أخرى فلم يعد الصوت أو هيأة المنشد ، وشخصية المرسل بذات أثر في تقبل نصه، كما أن النصوص نفسها اتسعت لتلائم موقف القراءة في عملية توصيل الشعر إلى قاريء يستعيض عن أذنه بالعين المبصرة و عن جرس الكلمات و معاني الجمل المفردة بتأمل كلية النص و وحدته ، و من تقنيات السماع و براعاته المسرحية بفنون الكتابة و الخط و البياض و علامات الترقيم " [2] و يعتبر نهوض هذه التقاليد الكتابية الجديدة وجها من وجوه بسط الشاعر سيطرته في مقابل سيطرة الشكل الجاهز ، و تقديما لأنماطه الإيقاعية "الخاصة "، المتعددة ، اللامتناهية ، في مقابل النمط الجماعي المحدود كما أسلفنا ، و إحلالا لمتغيرات (تنطوي على الإبداع و الفرادة) في مقابل الثابت المشترك. و ستصير هذه المتغيرات ضرورية جدا إذا عرفنا أنها ترافق متغيرات بنيوية و فكرية أخرى ، و تمتلك علاقة وطيدة بالجوانب الأخرى التي تشكل بنية النص . يقول يوري لوتمان " Youri lotman":"... و تنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البيئة الشعرية و البيئة اللغوية العامة ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البيئة الكتابة – نعني الشكل الخطي – أسلوبا كما لا تمثل نظاما تعبيريا

---

(1)مصطفى السعدني:العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر،منشأة المعارف بالإسكندرية ،مصر ،ص59

[2]– حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة ،ص47.

خاصا ، بل هي تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة ، أما بالنسبة للنص الشعري ، فباعتبار أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعني كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص " [1] و كلما لاحظنا تنظيما كتابيا معينا " مختلفا "يكون بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما " [2] قيمة تؤكد اتجاها فنيا ما. و قد عانى الشعراء العرب في منتصف القرن الماضي كثيرا من سلطة النموذج و النظام الكتابي القديمين، و لم يكن من السهل على الجمهور تقبل الزي الجديد في بداية الأمر، و لكن ، و لأن إصرار الشعراء على ابتداع ما يلائم نفسياتهم الباحثة عن الانطلاق كان عنيفا تمكنوا من بسط ألوانهم الكتابية الجديدة ، متجاوزين سلطة الكلاسيكي ، و سلطة الذوق العام ، بل أكثر من هذا تغيرت النظرة النقدية إلى نصوصهم الجديدة فراحت تقرأ مسوغات الشكل الجديد بعد أن عدُ " لا شعر " عند بدايات ظهوره . يقول رجاء عيد في كتابه (لغة الشعر) : " وقد تمكنت القصيدة الحديثة من كبح النغمة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجي المعروف كما هو واضح في الأوزان الخليلية مما أتاح التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة و أرق انسيابا ، أدى إلى تكثيف الدلالة و ترابط القصيدة " [3] .

هكذا يعيش الخطاب الشعري في مستوى الإيقاع - الصفحة الشعرية صراعا بين الثبات و التغير ، بين الاستمرار في قول الشعر وفق سلطة الطويل و البسيط و الرمل و الوافر ..... الخ و ابتداع الشكل الخاص ، بين سلطة مستطيل الصفحة و حرية اختلاق الأشكال الهندسية ، وينتهي (أو يستمر) الصراع بابتداع نصوص مفارقة للمرجع كما سنرى في المحاضرات اللاحقة ، و تلك النصوص تتطلب قراءة منفتحة يجتمع فيها الكتابي باللغوي للاقتراب من الفضاء الدلالي للنص ، و هو فضاء غني لتنوع مكوناته في الخطاب الشعري ما بين تخطيطات تدرك بالبصر و " خطط تحفيزية " [1] تنبثق من لغة النص نفسها.

---

[1]– يوري لوتمان :تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ،ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص106 .
[2]– المرجع نفسه , ص110.
[3]– رجاء عيد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، 1985، ص 57.
[1] -Wolfgang Iser : l' acte de lecture théorie de l'effet esthétique , traduit de l' allemand par Evelyne S et Pierre M , bruxelles , Belgique, 1985, p14.