

شعرية الحداثة العربية

(من شعرية الرؤية إلى شعرية الرؤيا)

الأستاذ: رابح فارس

جامعة البليدة (2) علي لونيبي

ملخص

رغم أن الحركات الشعرية العربية الحديثة نادت بالتغيير في القصيدة العربية إلا أن الشعر العربي ظل في جوهره و مفهومه تقليديا يمارس وفق مفهوم « الرؤية » التي ترى الوجود ثابتا بموضوعاته و أشكاله و قيمه . ولذلك ضل الوعي العربي يجتر الماضي ويكرره ، غير آبه بحاضره و مستقبله، وهو ما تظن إليه أدونيس ، فنأدى بشعرية « الرؤيا » وراح يمارسها في تجربته المفتوحة ، هذه الرؤيا التي تتجاوز المؤلف من الوجود و أشيائه ، إلى ما وراء عالم الحس حيث يكمن الوجود الحقيقي الذي هو في حالة حركة دائمة و تحول مستمر ، وهذا الفهم ينتج تحولا في الوعي العربي ويخرجه من حالة الثبات ويجعله في حالة إبداع دائم .

Summary

Although the modern poetic movements that followed (Alihyaa) poetic school, which raised the slogan of renewal, but its attempts innovative remained sketchy, because thier conception of the world remained constant, so Adonis worked hard through his colossal work to modernise arabic peotry by instaling the conception of (vision) in the centre of that conception, in opposite of the old understanding and conception of arabic peotry in order to free it from stability toward continuous transformation and innovation.

قامت النهضة الشعرية العربية الحديثة، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ميلادي، على أسس إحيائية، إذ قام رائد هذه النهضة الشعرية محمود سامي البارودي، بتقليد فحول الشعراء العرب، في عصور الازدهار الحضاري، فأحيا أساليبهم ومضامين شعرهم، من خلال معارضة أشهر القصائد لكبار الشعراء، أمثال: أبي نواس، وأبي تمام، والبحرّي، والشريف الرضي، والمتنبي، وأبي فراس، وغيرهم من الشعراء العرب الكبار، وكان ما أنجزه عظيماً، لأنه انشغل الشعر العربي، من الركافة والإسفاف اللتين بلغهما في العهد العثماني، في كلّ الأقطار العربية، مشرقاً ومغرباً، وفي هذا يقول الدكتور شوقي ضيف: ((ولم تكد تتفتح موهبة البارودي حتى انصرف عن هذا اللغو المنظوم إلى روائع الشعر العربي القديم، يسيغها ويتمثلها بكل ألحانها وكلّ تصاويرها وكل معانيها وأسرارها الفنية، وسرعان ما استخلص لنفسه هذا الرحيق الصافي العذب الذي يفيض به ديوانه، يسنده قلب ذكي وإحساس مرهف وذوق دقيق، وهو رحيق يغذيه القديم بخير ما فيه، ويغذيه وجدانه وعصره وقومه، وبذلك لم يعد الشعر تعبيراً سقيماً عن أغراض ضيقة، لا تصور منشأ الشاعر ولا ظروفه ولا زمانه ولا أمته))⁽¹⁾.

وإذا كان البارودي أسس هذه المدرسة _الإحيائية_ في الشعر العربي الحديث، فإن أحمد شوقي أرسى أركانها، حتى لقب بـ "أمير الشعراء"، وعرفت في تاريخ الأدب العربي الحديث بـ "الكلاسيكية الجديدة"، التي امتد شعراؤها وأنصارها في كامل الأقطار العربية مشرقاً ومغرباً، ومن خصائصها: العناية بشكل وأسلوب وموضوعات هذه القصيدة، حتى تتطابق مع القصيدة القديمة، لأنها في نظر أنصارها من الثوابت التي لا يجوز تبديلها أو المساس بها.

إلا أن أصواتا في الربع الأول من القرن العشرين، بدأت ترتفع في بعض الأقطار العربية، منادية بتحديث الشعر العربي، كمطلب وضرورة حدائية، مواكبة للحدائفة في العالم.

شعرية الرؤية:

رغم أن الحركات الشعرية العربية، التي رفعت شعار التحديث والتجديد عبر الشعر، أعلنت ثورتها على القصيدة العربية التقليدية، في شكلها وفي مضمونها، ورغم ردود الأفعال القوية التي واجه بها أنصار التقليد هذه الحركات، إلا أن ما أحدثته هذه الحركات من تجديد وتغيير كان ضئيلا وسطحيا. إذ ظلت القصيدة العربية في مفهومها وجوهرها تقليدية، تتخذ من الوجود القديم والمألوف مادة ممارستها، ولم تحدث فيه تغييرا، أو تضيف إليه جديدا، وبتعبير آخر ظلّ الإبداع بعيداً عن ممارسة هذه الحركات.

لقد سعى شعراء جماعة "أبولو" الذين شكلوا نواتها^(*)، إلى كتابة شعر متنوع الأوزان والقوافي، معتمدين على المزدوجات والرباعيات، حتى تستوعب قصائدهم النفس الملحمي، الذي أرادوا الكتابة فيه نتيجة المثاقفة مع الشعر الأوروبي.

كما نادت "جماعة الديوان" بالتجديد، وأن يكون الشعر تعبير عن نفس صاحبه (الشاعر) بدلاً من تقليد الموضوعات، إضافة إلى احتفالها بالخيال. متأثرة في هذا بالشعر والنقد الإنجليزين الحديثين⁽²⁾.

إلا أن الحركة الشعرية العربية الحديثة، التي أوهمت بتجديد حقيقي، وإحداثها رجّة قوية في شكل القصيدة العربية، هي حركة الشعر الحر، التي انطلقت من العراق في أواخر أربعينيات القرن الماضي، ورادها الشاعران: نازك الملائكة ويدر شاكر السياب. هذه الحركة التي حفرت مجرى واسعاً وعميقاً، انساب فيه

سيل شعري غزير، وتفرعت عنه روافد راحت تشق لها مجاري في تضاريس جديدة.

ومن الإنصاف، أن نسجل للملائكة سبقها إلى تقديم تجربة الشعر الحر والتنظير له، عبر مقدمة مجموعتها الشعرية "شظايا ورماد" التي صدرت في صيف 1949، إذ يقول يوسف الصائغ في أهمية هذه المقدمة: ((تستمد مقدمة "شظايا ورماد" أهميتها، من أنها أول إعلان تاريخي نقدي عن ميلاد التجربة الجديدة، تقدمه واحدة من أبرز رواده، عبر نماذج شعرية، وعبر توضيح لبعض جوانبه وتسويغ لدواعيه، مما هيأ لهذه النماذج أن تلفت الأنظار، وأن تكون بعض أسسها واضحة أمام النشئ الشعري الجديد، فلم يكذب يمضي على صدور المجموعة عام أو بعض عام حتى استطاع "الشعر الحر" بفضل هذا وبفضل عوامل أخرى أن يجتذب عددًا أكبر من الشباب⁽³⁾)).

وما تجدر الإشارة إليه، أن نازك الملائكة، طرحت تجربة الشعر الحر في هذه المقدمة، من زاوية الشكل فقط، من حيث الوزن والقافية. إلا أن أهم بحث قدمته نازك الملائكة عن الشعر الحر، والتنظير المفصل له، هو كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، الذي يعيننا منه _هنا_ "قضية الشكل" في تنظيرها للشعر الحر، ونوجزها في الآتي:

- إنه ((مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرّة مجموعة خليلية وافية، ومشطورة ومنهوكة⁽⁴⁾)).

وهذا يجعله إبنًا شرعيًا للشعر العربي، وليس دخيلًا عنه كما يروج دعاة التقليد.

- أن ((البحور التي يصح نظم الشعر منها ثمانية، هي: الكامل والهجج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع⁽⁵⁾)).

- أن ((لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاوز في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها... على الشاعر أن يوحد الأضرب في قصيدته بأن يختار ضربا واحدا يلزمه في القصيدة كلها، فإذا كان ينظم من الكامل وبدأ بالضرب المرفل (متفاعلاتن)، وجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب في القصيدة كلها⁽⁶⁾)).

- وحدة التفعيلة: وهذا القانون في الشعر الحر _حسب نظير الملائكة_ يوجب على الشاعر أن يلتزم بتفعيلة واحدة تتكرر في كل القصيدة، ولا يدخل معها تفعيلات أخرى من تشكيلات متعددة⁽⁷⁾.

- الشعر الحر ذو شطر واحد: إذ ((أنّ القافية، سواء أكانت موحدة أم لا، ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد... وأنّ الشطرين في البيت لا يتساويان عروضيا وإنما قد يباح في الشطر الأول ما لا يباح في الثاني⁽⁸⁾)).

- القافية: تؤكد الملائكة على، أنّ الشعر الحر ينوع القافية، لكن لا يتحرر منها نهائيا، حتى لا يفقد الشعر العربي هويته، ويصير صورة للشعر الغربي المرسل⁽⁹⁾.

إن ما يلفت النظر في هذه الأحكام، التي خصت بها نازك الملائكة الشعر الحر، أنه لازال وليدا شعريا للشعر العربي التقليدي، ماعدا بعض التحرير من قيوده الشكلية الصارمة التي جاءت في نظير الخليل بن أحمد الفراهيدي. وكانت نازك في هذه المسألة أعمق فهما من بدر شاكر السياب، الذي ذيل قصيدته (هل كان حبا)، التي تحجج بها لريادة الشعر الحر، إذ كتب: ((في هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي، وهي كأغلب الشعر الغربي (وخاصة

الإنجليزي)، تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته⁽¹⁰⁾ أي أن تفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت إلى آخر⁽¹⁰⁾)).

إنّ هذا يدفعنا إلى القول، أن رائدي الشعر الحر، لم يكن في نيتهما ممارسة شعر حديث يكون قطيعة مع القصيدة العربية التقليدية. ورغم الضجة الكبيرة التي واجه بها أنصار التقليد هذه الحركة، فإن ما قام به السياب والملائكة، لا يعدو أن يكون تحويراً بسيطاً في شكل القصيدة العربية، في حين بقيت في جوهرها قصيدة تقليدية في المفهوم والشكل والموضوع، إذا ظل الشعر العربي شعر "رؤية" لا يتعدى موضوعات الوجود المألوف والثابت، فكان معظم شعر هذه الحركة وجدانياً، لا يتميز عن شعر الحركات السابقة. ولهذا كان الدكتور إحسان عباس على حقّ عندما قال: ((أنّ نشأته كانت تحولاً في الشكل مع التمسك بالرومنطقية وعدم مبارحة مجالها إلّا إلى شيء يسير أو غير يسير _ من الاستبطان الذاتي والتحليل النفسي والتحوير القصصي... دون أن يعني ذلك أنّ الجيل الذي جاء بعد الرواد الأوائل، أو الجيل الذي بعده، قد استطاع أن يطور في هذا المنحى، أضف إلى ذلك أن الخضوع للرومنطقية ظل هو الوجه الغالب على هذا الشعر، بحيث تعنف هذه النزعة أو تبهت بحسب حظ الشاعر منها، حتى معالجة القضايا الإنسانية أو القومية أو العقائدية ظلت تتم في هذا الإطار _ في أغلب الأحيان...⁽¹¹⁾)).

وبهذا، نُخلص إلى القول: أنّ هذه الحركات الشعرية ظلت تقليدية في فهمها للوجود المعتمد على الرؤية المحكومة بالحواس، ولذلك جاءت ممارستها الشعرية ترسماً للقصيدة العربية التقليدية المجسدة لمفهوم الثبات في الوجود والموجود. رغم أنّها رفعت شعار التجديد والتحديث.

شعرية الرؤيا:

لعل الحركة الشعرية العربية الحديثة، التي تطابق قولها بالتحديث والتغيير، وممارستها الشعرية، هي تلك الحركة التي مثلها فريق من جماعة "شعر"، التي تأسست في بيروت عام 1957. وكان أدونيس من أبرز أعضائها، ورغم أن الفريق الأكبر من أعضاء هذه الجماعة، على رأسهم يوسف الخال مؤسسها، كانوا من ذوي الثقافة الإنجليزية - إضافة إلى لغتهم العربية - فإن فريقا من هذه الجماعة كانوا متأثرين بالثقافة الفرنسية وأدبها، ومنهم أدونيس، إذ بعد صدور عدد قليل من أعداد مجلة "شعر" ظهر نشاط هذا الفريق في الترجمات العديدة والمتوالية، للشعر الفرنسي الحديث، عبر صفحات أعداد مجلة "شعر" نذكر منها - على سبيل الاختصار - ترجمة "هنري القيم"، نماذج من مجموعة (Seuls de Meurent)، للشاعر الفرنسي الحديث "رينه شار Renechar"، مرفقة بتعريف مفصل للشاعر، التي نشرها في العدد الثالث من مجلة "شعر"⁽¹²⁾، وترجمة أدونيس للنشيد التاسع بعنوان "ضيقة هي المراكب"⁽¹³⁾ من ضمن عمل الشاعر الفرنسي الحديث "سان جون بيرس" الضخم "Amers"، حيث نشره أدونيس في العدد الرابع من مجلة "شعر".

وإذا كان الفريق المتأثر بالثقافة والشعر الأنجلوسكسوني من جماعة "شعر"، يرى في الشعر الإنجليزي الحديث المثال الذي يستلهمون منه تحديثهم للشعر العربي، خاصة شعر (ت.س. إليوت) و(إديت سيتويل)، فإنّ الفريق من جماعة "شعر" المتأثر بالشعر الفرنسي الحديث، رأى في المدرسة الشعرية الرمزية الفرنسية، التي مثلها ثلاثة شعراء كبار، هم: "بودلير"، و"رامبو" و"مالمارميه"، ثم التيارات التي تفرعت عنها، أهمها "السورالية".

إنّ أهم ما يميز شعر هذه المدرسة الشعرية الفرنسية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أنّه يمارس وفق مفهوم "الرؤيا والكشف" وليس وفق مفهوم "الرؤية"، إذ أن الشاعر الرؤياوي يتجاوز الواقع المحسوس إلى ما وراءه، حيث

يكمن الوجود الحقيقي الذي هو في حالة تشكل دائم، إذ ما يكاد يأخذ هيئة حتى يقوض، وينشأ عنه وجود جديد، فهو في تحول دائم.

النواة النظرية لشعرية الرؤيا:

لقد تكفل أدونيس بالتنظير لهذا الإتجاه الحديث _الجديد_ في الشعر العربي، الذي أعلن أنصاره بأنه كفيل بإحداث إبدال فعليّ في الشعر العربي، وكفيل _أيضاً_ بفتح الوعي العربي على آفاق ظلّت محجوبة عنه بفعل التقليد ومرجعيته وممارسته.

وكان بادرة هذا التنظير، هو بحثه الذي نشره في العدد الحاد عشر من مجلة "شعر" عام 1959، بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، وقدّم فيه مفهوماً جديداً للشعر، غير معروف في القديم وفي الحديث. إذ عرف هذا الشعر كالاتي: ((إن خير ما نعرف به الشعر الحديث، هو أنه رؤياً⁽¹⁴⁾)) وأضاف ((والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو، تمرّداً على الأشكال، والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها⁽¹⁵⁾)).

إذن، فهذا المفهوم في الشعر، يجعل الشاعر "رائياً"، أي كاشفاً لما هو غير معلوم، والقابع وراء مجال "الرؤية" التي لا تتجاوز العالم المحسوس المحكوم بقواعد العقل، في حين تتجاوز الرؤيا الوجود الحسي الثابت بشكله ونظامه، حيث كل شيء في حالة انبثاق، أين يكمن السر والحقيقة.

إنّ هذا الشعر الرؤياوي، الذي اتخذه أدونيس وفريق من جماعة شعر معلما يهتدون به في تحديثهم للشعر والوعي العربيين، وضع الشاعر الفرنسي "بودلير" أساسه. وأعلى "رامبو" أركانه، ورسخ "مالارميه" بنيانه. مؤسسين مدرسة شعرية فرنسية حديثة، كان لها صداها الواسع في كل الأقطار الغربية. وهي "الرمزية".

إذا كان بودلير يسمي الملكة التي تمكّن الشاعر من تحويل الواقع، وتخليصه من واقعيته بـ "الحلم"، كما يسميها _أيضاً_ بـ "الخيال"، فإنّ "رامبو" رسخ مفهوم شعر الرؤيا في رسالتي "الرائي"، اللتين كتبهما عام 1871، ومارس معظم شعره وفق هذا المفهوم، خاصة مجموعة "إشراقات".

إن هذا الحيز لا يسمح بالإفاضة في هذه المسألة، أكثر عند رامبو، ونعود إلى أدونيس في بحثه النظري النواة للحداثة الشعرية العربية، وفق المفهوم الجديد المؤسس على شعرية "الرؤيا"، الذي أعلن أنّه يتخلى عن الأمور الآتية:

1. إنّه يتخلى عن الحادثة، لأنّ هناك تنافراً بين الحادثة والشعر، لأنّ الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل، فجوهر الشعر كما يقول بودلير، هو "السير دائماً ضد الحادثة".

2. ولأنّ الشعر الحديث يتخلى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر "وقائع" أو شعراً "واقعيّاً"، لأنّ الواقعية في الشعر تقربه من النثر العادي، لأنّ الشاعر في هذه الحالة يكون مضطراً لاستخدام الكلمات وفق دلالتها المألوفة، وهذا يتنافى مع الشعر الحق.

3. ويتخلى الشعر الحديث _أيضاً_ عن الجزئية، فلا يمكن أن يكون الشعر عظيماً إلاّ إذا لمحننا وراءه رؤياً للعالم، في حين أن معظم الشعر العربي الحديث يكتفي من العالم بأن يعبر عنه، بانفعالاته الفردية: بفرحه وحزنه، وهو لذلك شعر لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية.

4. ويتخلى الشعر العربي الحديث _بمفهوم الرؤيا_ عن الرؤية الأفقية التي تبدو فيه العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية، فهو ينظر إلى الأشياء، باعتبارها أشكالاً لا معاني، ولهذا خلاّ من السّحر الغامض، الذي هو جوهر الشعر⁽¹⁶⁾.

كما تطرق أدونيس في هذا البحث التّوارة، إلى قضايا هامة تخص هذا الشعر الحديث، المعتمد على الرؤيا، هي: الشكل، واللغة، والغموض، وسنكتفي هنا_ بالقضية الأولى، ألا وهي "قضية الشكل".

قضية الشكل في الشعر الحديث / الجديد:

نبّه أدونيس إلى أنّ قضية الشكل، لم تصبح موضع جدل في الشعر خاصة، والفنّ عامة، إلاّ في القرن العشرين، وقد كان الشاعر رامبو، قد أكّد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أنّ ((اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة⁽¹⁷⁾)).

والشكل الشعري هو أولاً، كيفية وجود، أي بناء فني، وهو، ثانياً، كيفية تعبير أي طريقة. ولأنّ الشعر الحديث يعتبر كشفاً ورؤياً، فإنه يتعالى على القواعد المنطقية والعقلية، ولذلك لا بدّ له من العلوّ على الشروط الشكلية.

ولهذا فإنّ أدونيس يؤكّد على أنه ((لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كلّ أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدّدة، بحيث يتاح لها أن توحى بشكل أشمل، الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً، ألاّ وهو جوهر عصرنا الحاضر⁽¹⁸⁾)).

وأكد أدونيس، بأنه لا يرفض الشكل، كشكل، وإنّما كنماذج مسبقة وأصول قبلية⁽¹⁹⁾.

بهذا، فتح أدونيس المجال لـ "قصيدة النثر"، كنوع شعري جديد، ظل خارج الممارسة الشعرية العربيّة الحديثة، بحيث استلهمها هذا الفريق من جماعة شعر، من قصيدة النثر الفرنسيّة، التي مارسها بودلير في نطاق ضيق، ولما جاء رامبو أبدع بها، خاصة في عمله الشعري "إشراقات"، وهي في جوهرها قصيدة إشراقية بالأساس.

وقد خص أدونيس هذه القصيدة، ببحث قائم بذاته، نشره في العدد الرابع عشر من مجلة شعر، بعنوان "في قصيدة النثر"⁽²⁰⁾. ملفتا النظر في الهامش أنه اعتمد فيه على كتاب "سوزان بيرنار" (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن). وإذا كنا لا ننوي _هنا_ الإفاضة في قصيدة النثر، كما طرحها أدونيس مستندا على بيرنار، فإننا نلفت أن أدونيس ظلّ بعد هذا البحث، يكتب شعره موزونا، كما هو الأمر في معظم شعره، ولم يكتب قصيدة النثر إلا في نطاق ضيق، حيث زاوج بينها وبين القصيدة الموزونة في بعض أعماله، نخص بها عمله الشعري أغاني مهيار الدمشقي، في حين كان الشاعر محمد الماغوط، هو أوّل من قدّم قصيدة نثرية بعنوان "حزن في ضوء القمر"، قرأها في ندوة شعر التي كانت تقام كل أمسية خميس، ثم نشرها في العدد الخامس من مجلة شعر، عام 1958⁽²¹⁾. وواصل كتابة قصيدة النثر في بقية مراحلها الشعرية، مبتدئاً بمجموعته الأولى، التي أسماها "حزن في ضوء القمر"، وكذلك كتب بها الشاعر أنسي الحاج على نطاق واسع، بدءاً بمجموعته الشعرية "الرأس المقطوع".

وقد لفتت شعرية الرؤيا، ومنها قصيدة النثر، نظر أدونيس، إلى ما يزخر به الفكر الصوفي العربي الإسلامي، من عناصر الشعرية، خارج الإطار المألوف. وإلى مدى التقاطع بين القصيدة الرمزية والسوريالية الفرنسية، في نصوص أقطاب الصوفية، أمثال "التفري" وغيره. ولذلك خص هذا التقاطع بين الفكرين بكتاب وسمه بـ "الصوفية والسوريالية"، كما وظف التراث الصوفي الإسلامي بشكل مكثف في ممارسته الشعرية الطويلة.

وعندما انفصل أدونيس عن مجموعة "شعر"، راح يحمل مشروعه الشعري الحدائثي القائم على مفهوم الرؤيا بمفرده، تنظيراً وممارسة نصية، بحيث راحت أعماله النظرية، ومجموعاته الشعرية، تتوالى تباعاً، على مدى زمني يزيد عن ستة عقود من الزمن، ولازال لم يتوقف لغاية الوقت الراهن.

ممارسة أدونيس شعرية الرؤيا:

من المؤكّد أن أدونيس بدأ تجربة ممارسة الكتابة العربية، وفق مفهوم "الرؤية" وهو ما تشيىء به أعماله الشعرية الأولى، التي أراد لها أن تبقى ضمن أدرج النسيان، عندما كان واقعا تحت تأثير الحزب السوري القومي، بقيادة مؤسسه أنطون سعادة. إذ جاءت كل أعماله الشعرية التي كتبها في هذه المرحلة، تحمل موضوعات تاريخية وسياسية، وقومية، نذكر منها: "معزوفة الدماء" (ملحمة شعرية) و"هانيبال" (ملحمة شعرية) و"ديدون" (مسرحية شعرية) و"دليلة" (قصيدة طويلة أو ديوان) كتبها عام 1950.

ولهذا، أراد أدونيس أن تكون مجموعته الشعريتين: "قصائد أولى" وأوراق في الريح"، هي بداية تجربته الشعرية الحدائثة الواعية.

وما يلاحظ على شعر أدونيس في هذه المرحلة _الأولى_ أنه لازال مشدودًا إلى تأثير القصيدة العربية التقليدية، شكلا ومضمونا، وأنّ شعر الوقائع والموضوعات لازال يسيطر عليه بقوة، أي أنه لازال خاضعا لأحكام الحواس، والوجود القديم بقواعده ورؤيته، رغم أنه من حين لآخر نجده يحاول التخلص من هذا الوجود الثابتوالمتهالك، وهو ما يجب أن يراعيه دارس شعر أدونيس في هذه المرحلة. خاصة في مجموعة "قصائد أولى".

ففي القسم الأول من مجموعة قصائد أولى، الذي عنوانه "حدود اليأس"، نجد شعر أدونيس في هذا القسم، لا يخلو من تكلف، وافتقاد إلى صدق المعاناة الفنية وعمقها، بحيث لا يمكن أن يضاهي شعر بدر شاكر السياب في مرحلة شبابه الأول، وتعامله مع مراتع الصبا، مثل قصائد في قرينته "جيكور"، التي أوحى إليه بأصدق المشاعر وأعمقها، في حين نجد أدونيس في قصيدة "صلاة إلى الضيعة"، يفتقد إلى مثل هذه المشاعر، ويحاول تكلفها، وهو ما يبدو جليا في قوله:

ضيعتنا في التلّ شبّابة

مصدورة اللحن
تغفو على بُحّة أنغامها
تغفو بلا جفن
أطفالها نوافذ أغلقت
في وجهها الأرض
كأنهم فيما يعانونه
ما رضعوا ثديا ولا عضّوا⁽²¹⁾.

وجاءت أغلب قصائد هذا القسم _حدود اليأس_ من قصائد أولى على هذا النحو، ونوافق سعيد بن زرقه في جزء من حكمه على شعر أدونيس في مجموعتيه "قصائد أولى" و"أوراق في الريح"، إذ يقول: ((بدأ أدونيس حياته الشعرية كباقي الشعراء المحدثين، متأثرا بالقصيدة النمطية التقليدية، فجاءت غالبية قصائده التي كتبها من الفترة الممتدة من سنة 1950 إلى سنة 1960 معبرة عن روح الشعر القديم⁽²²⁾)).

أمّا ما لا نوافق فيه سعيد بن زرقه، فهو إيراده حكمه بشكل مطلق امتدّ على كامل الزمن الذي استغرقت قصائده التي ضمّتها مجموعته الشعريتين "قصائد أولى" و"أوراق في الريح".

إذ حقيقة أنّ أدونيس ظلّ في هاتين المجموعتين يتراوح بين انشداؤه لشعرية "الرؤية" ومفهوم الوجود التقليدي، وبين تفتحه على الوعي الحديث، وشعرية "الرؤيا" ومفهوم التحول.

ومن خلال إشعاعات الوعي الحديث، نجدّه يمارس شعرية الرؤيا في عدد من قصائد القسم الثاني، من مجموعة "قصائد أولى"، الذي عنوانه "قصائد لا تنتهي"، وهو ما يتجلّى _مثلا_ في قصيدة "الأنجم"، إذ يقول:

أمشي وتمشي خلفي الأنجم

إلى غد الأُنجم
والسرّ والموت وما يولد
والتعب الأسودُ

تميت خطواتي وتحببي دمي⁽²³⁾.

لقد بدأ يحدث إبدال في تراتب موجودات الوجود في وعي الشاعر، فاكشف أنه كإنسان يحتل نقطة المركز من الكون، وأنّ كل ما في هذا الأخير تابعاً له، بعد أن كان تابعاً، فاقداً للإرادة والاختيار، وهو بهذا أصبح في حالة تقاطع في الوعي، بين الرؤيا والكشف الصوفي، والرمزية ثم السورالية، وأيضاً مع فلسفة الوجود، التي مهّد لها "فريدريك نيتشه" وأرسى أركانها "مارتن هيدغر".

نتيجة لاستفاقة الوعي، راح أدونيس يسعى إلى إحداث عملية التحول والبعث "عبر النص الشعري، باستحضاره العناصر المحدثّة والمعبرة عن التحول، المتمثلة في أهم عنصر تحوّلي، هو النار، من خلال أهمّ رمز أسطوري للتحول والبعث عبرها وهو "الفينيق"، وهو ما نجده في قسم "قصائد إلى الموت" من مجموعة "قصائد أولى".

بدأ أدونيس ممارسة فكرة التحول، من حادثة موت والده احتراقاً، التي كتب فيها قصيدتين، يهمننا منها المرثية الثانية، لأنّ الأولى جاءت رثائية خالصة، عبر فيها عن مدى حبه لوالده الهالك، إلّا أنه بمرور الوقت تحولت هذه الحادثة المؤلمة، إلى تجربة وجودية صار الشاعر أدونيس يعانيتها فكرياً، فإذا به أصبح يرى غياب والده عن الحياة ليس موتاً أو نهاية، وإنما بداية للاندماج مع عناصر الكون، حيث تكمن الحياة الحقيقية الدائمة. إذ يقول:

يا لهب النار الذي ضمّه
لا تك برداً، ولا ترفرف سلام
في صدره النّار التي كورت

أرضاً عبدناها وصيغت أنام⁽²⁴⁾.

إنّ أدونيس يخرج عن المألوف في مثل حادثة موت والده حرقاً، فهو لم يدع له بأن يسقى بالماء والبرد، أو تكون النار عليه برداً وسلاماً، مثلما كانت على النبي إبراهيم، وإنما يدعو بأنّ تلهب النار جسده بقوة، حتى يتحول إلى رماد، لكي يتشكل في حياة كونية أخرى دائمة:

لم يفن بالنار ولكنه

عاد بها للمنشأ الأول

للزمن المقبل

كالشمس في خطوها الأول

تأفل عن أجفانها بغيّة

وهي وراء الشمس لم تأفل⁽²⁵⁾.

إنّ اتكاء أدونيس على رمز الفينيق^(*) الأسطوري، دون رموز البعث الأخرى، مرده إلى كون هذا الرمز يحمل معنى التحول والبعث، عن طريق الحرق والتقويض، من أجل بعث جديد، وهو إشارة من الشاعر بأنّه يهدف إلى تقويض أركان الوجود العربي القديم المستنقذ، والسلط الراعية له: دينية، وسياسية، واجتماعية، لإقامة وجود حديث يتسم بالتحول الدائم، والتطلع نحو الآت:

لا، لا، أحب أن أثقا

وبسطت أجنحتي ومنحتها الأفقا

فتناثرت مزقا⁽²⁶⁾....

إنّ هذا الوعي الذي وظف به أدونيس أسطورة الفينيق، كوجه مميز من أساطير البعث، جعله يختلف عن بقية الشعراء التمزوين العرب الذين أقحموا هذه الأساطير بشكل غير فعّال في شعرهم. وقد لفتت خالدة سعيد إلى هذه الميزة عند أدونيس: إذ أنّ عدداً كبيراً من شعراء العالم _ خاصة الغربيين منهم _ سبقوا

أدونيس إلى استعارة أسطورة الفينيق، منهم الشاعر الفرنسي المعاصر "بيرجان جوف" في مجموعته (Lyrique)، لكنّ واحدًا منهم لم يتخذ محورًا في القصيدة، أمّا أدونيس فإنه يتوحد ويتماهى مع هذه الأسطورة، إذ يجسّد بها مشاكله ومشاكل إنسانه الوجودي/ من: موت، وتجدد، وفراغ، وغربة الإبداع، والبطولة الفادية، وصورّ الموت المتعدّدة في مجتمعه، وفي المجتمعات العربية⁽²⁷⁾.

يتخذ أدونيس من رمز "الفينيق" في قصيدة "البعث والرماد" برزخا يعبر منه إلى عالم البعث والتجديد، مستندًا على الحلم للعبور إلى هذا العالم. لما يوفر هذا العنصر_الحلم_ من غرابة، وعجائبية، وإدهاش.

ومما يقول في المقطع الأول من قصيدة "البعث والرماد"، بعنوان "الحلم":

أحلم أنّ في يدي جمرة

آتية على جناح طائر

من أفق مغامر

أشمّ فيها لهبًا هياكلًا

ربما لصور فيها سمة لامرأة

يقال صار شعرها سفينة⁽²⁸⁾.

لقد تتبعت أسيمة درويش في كتابها "مسار التحولات" المراحل التي مرّ بها أدونيس في تجربته الشعرية، من خلال أهمّ قصائد مجموعاته الشعرية، غير أنها أغفلت "قصيدة البعث والرماد"، الصادرة عام 1957، رغم أننا نرى أنّها قصيدة مفصليّة، أكّدت على تحطّي أدونيس الوجود القديم ووعيه.

إلا أنّ يوسف سامي اليوسف، انتبه إلى أهمية هذه القصيدة، إذ

يقول: "ويكتب أدونيس عام 1957 قصيدة "البعث والرماد" التي أراها نقلة ملموسة في شعره، سواء من حيث الطاقة المعجمية، أو من حيث القدرة على التصوير الفنّي، والأكثر جدّة فيها أنّ جدلية التّرمد والتّجدد تلقى لها الآن شكلا لم يطرقه

أدونيس من قبل، وما هذا الشكل، هذا الصوغ الجديد، إلا طائر الفينيق الذي كان يعبد في معبد الشمس في بعلبك، وفي وسع هذا الينبوع الأسطوري الجديد أن يعبر خير تعبير عن جدلية العلاقة بين الخلق والانطفاء التي كانت الموضوعة المركزية لشعر أدونيس حتى هذه البرهة، ومع أنه أكثر من لفظة "الترمد" ومشتقاتها في نتاجه السابق، فإنه لم يكن طرح هذه الأسطورة بعد، ولا سيما ثنائية التلاشي والظهور⁽²⁹⁾.

إنّ التحول هو الذي يحدث سيلانا في الزمن، وتجسيه، بدلا من الثبات الذي يفصل بين مراحلها، ويجعله منحسبا كبركة أسنة، وهو ما نجد أدونيس يمارسه بوعي، بصفته شاعرا رائيا، فإذا بالحاضر والماضي والمستقبل في حالة سيلان، معتمداً _دائماً_ على أسطورة الفينيق:

أحلم أنّ رثتي جمره
يخطفني بجورها يطير بي لموطن
أعرفه أجهله
لبعلبك مدبح
يقال فيه طائر موله، بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعته
يحترق

والشمس من رماده والأفق⁽³⁰⁾.

لقد اخترق الشاعر أدونيس جدار الانحباس والثبات في الزمن والوجود، بواسطة كلمة "جمرة"، التي شكلت بؤرة، نتجت عنها دوائر مندفة نحو الأمام والوراء، فإذا بالحركة تعود إلى العهد الفينيقي والقرطاجي، فإذا بسفنهم تمخر البحار حاملة معارفهم وتجارتهم، وهذه التمثيلات التي يحرص بها أدونيس، متلقيه/ قراءه، هي من صميم شعرية الحدائث بمفهوم الرؤيا والكشف، وكان محمد

صابر عبيد، محققا عندما أشار إلى هذه الخاصية في شعرية أدونيس الحدائية، إذ يقول: ((لذا فإن كلّ مرحلة بناء تصاحبها مرحلة تصوّر لكيفية نقله إلى منطقة الآخر/ القارئ، من خلق دينامية مرنة في النص تسمح بالنقل والتحويل لعالم النص... فضلا على خلق موجّهات تحرّض القارئ على بناء تمثّلات موازية ومكافئة لأبنية النص، ينتقل فيها داخل نظام، يبدأ عمليا بالحركة من البؤرة (الكلمة)، منفتحًا على دائرة أوسع على المدلول، ومنبها إلى الدائرة الأكثر اتساعًا في التمثّل بوصفه الحاضنة الزمنية والمكانية التي تحتشد فيها الأزمنة وتتكشف الأمكنة⁽³¹⁾)).

ومن هنا، نخلص إلى أنّ أدونيس، وإن كان بدأ ممارسة الشعر من رؤية تقليدية، إلّا أنه راح يتخطى الوجود القديم بأشكاله وآليته، حيث راح وعيه يتجاوز ما وراء هذا الوجود _القديم الثابت_ وينفتح على الزمن المفتوح، الشاخص إلى المستقبل الذي لم يكشف بعد، وبدأت حلحلة أدونيس لأركان التقليد من خلال استحضاره رمزًا قويا من رموز البعث والتحول، وهو الفينيقي الأسطوري الذي هو في حالة موت وبعث دائمين، وبه وصل إلى تخوم قصيدة الوجود، التي شرع في ممارستها عبر قصائده التي ضمّتها مجموعته كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، التي تصدرت المجموعات التي ضمّها الجزء الثاني من آثاره الشعرية. ثم راح يجدر تجربته في قصيدة الوجود من خلال إبداعه المستمر. وجرب فيه مختلف صيغ وأشكال الكتابة الشعرية، ضمن ما يمكن تسميته بالنص المفتوح.

1. البارودي رائد الشعر الحديث، د. شوقي ضيف، الطبعة الرابعة، دار المعارف _القاهرة_ ص05.
- (*) . رغم أنّ جماعة أبولو" ضمت خليطاً من الشعراء المتعددي الاتجاهات، فإنها انبتت _أساساً_ على شعراء عدّهم عدد من الباحثين نواة هذه الجماعة، وهم: أحمد زكي أبي شادي، وعلي محمود طه، وأبي القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي، وصالح جودت، ومصطفى السحرتي، وجميلة محمد العلايلي. _أنظر، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء التّقد الحديث، د. محمد سعد فشان، طبعة دار المعارف _القاهرة_ ص70 وما بعدها.
2. أنظر، جماعة الديوان في النقد، د. محمد مصايف، طبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع _الجزائر_ ص74.
3. الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، طبعة منشورات اتحاد الكتاب العرب _دمشق_ ص48.
4. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، طبعة دار الملايين، الطبعة السادسة 1981، ص07.
5. نفسه، ص18.
6. نفسه، ص21.
7. نفسه، ص81.
8. نفسه، ص93.
9. نفسه، ص188.
10. شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1979 _القاهرة_ ص268.
11. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، الطبعة الثالثة، دار الشروق _بيروت_ ص52، 53.

12. أنظر، مجلة "شعر" العدد الثالث، السنة الأولى، تموز 1957، ص 73، 85.
13. أنظر، نفسه، ص 38، 89.
14. مقال: ((محاولة في تعريف الشعر الحديث))، أدونيس، مجلة "شعر"، العدد الحادي عشر، السنة الثالثة، حزيران 1959، ص 79.
15. نفسه والصفحة.
16. أنظر، نفسه، ص 81.
17. نفسه، ص 83.
18. نفسه والصفحة.
19. نفسه، ص 83، 84.
20. أنظر مقال "في قصيدة النثر" أدونيس، مجلة "شعر" العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ربيع 1960، ص 78 وما بعدها.
21. أنظر، مجلة "شعر"، العدد الخامس، السنة الثانية، كانون الثاني 1985، 5-7.
22. الحدائث في الشعر العربي، أدونيس نموذجاً، سعيد بن زرقعة، الطبعة الأولى 2004، دار أبحاث _ بيروت _ ص 237.
23. الآثار الكاملة (المجلد الأول)، أدونيس، ص 44.
24. نفسه، ص 117.
25. نفسه، والصفحة.
- (*) الفينيق أو الفينيكس phenix، طائر بحجم النسر ذو عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وريش بلون البرفير وذنب أبيض مخوط يبضع ريشات حمراء، وعينين براقيتين كالنجوم. كان إذا شعر بدنوّ أجله بنى عشه بغصون يطينها بالطيب، فإذا أشتدت حرارة الشمس التهاب، فيحرق فيه نفسه حيّاً، ثم تتكون من رماده شرنقة تنشق عن فينيق جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس _ أنظر، مجلة شعر، العدد الخامس، السنة الثانية، كانون الثاني 1958، ص 92، 93، عن الموسوعة العالمية.
26. الآثار الكاملة (المجلد الأول)، أدونيس، ص 203.

27. أنظر، مقال: "أدونيس في البعث والرماد، أو تجربة البعث والتجديد"، خالدة سعيد، مجلة "شعر"، العدد الخامس، السنة الثانية، كانون الثاني 1958، ص 92، 94.
28. الآثار الكاملة (المجلد الأول)، أدونيس، ص 251.
29. الشعر العربي المعاصر، يوسف سامي اليوسف، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1980_ دمشق_ ص 135.
30. الآثار الكاملة (المجلد الأول)، أدونيس، ص 251.
31. شيفرة أدونيس الشعرية، محمد صابر عبيد، الطبعة الأولى 2009، منشورات الاختلاف_ الجزائر_ ص 51.

