# التجديد حركة إبداعية قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" أنموذجاً

د. إكرام علي قاسم

أستاذ مساعد في الجامعة اللبنانية في قسم اللغة العربية

Kassem.ikram@yahoo.com

٠٨/٩١١١٤٠ – ٧٠/٧١٠٢٥٣

**ملخص:**

يدور محور البحث على حركة التجديد في الشعر العربي، أي بانتقال القارئ إلى عوالم جديدة، يزرع في أحداقه واقعاً يختبئ وراء الواقع بخرق العادة، وتجاوز دائرة المعقول.

هذا ما أضأنا عليه من خلال دراستنا لقصيدة الشاعر الثائر على التقليد أدونيس الموسومة بـ"هذا هو اسمي" معلناً ثورته وتحديه في هدم مبدأ الاستقرار الشعري والاتباعية، ففجّر آفاق اللغة الشعرية بفتح دروب وآفاق تجريبية في فضاء الممارسة الإبداعية المرفقة بمناخ النور والجنون والغضب المشع في مناخ سديمي هذيانه ذاتي. كما تعمل السيمائية دوراً مهمًّا في بناء القصيدة، ومن ثمّ يتبلور الخلق والإبداع في "أغاني مهيار الدمشقي"؛ هذه الشخصية الأُسطورية المزينة بالرموز والدلالات، فهوية مهيار متحركة، مسافرة، وباحثة عن الحقيقة في سفر أبدي لا رجوع فيه، عبر قوله "الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه".

لذا، التجديد عند أدونيس يتحدد باللغة فيقول: "اللغة هي الطقس الذي يستحضر بين الكلمة–الكشف وبين نغمة الحلم. إنها لغة هيلولية ناتجة عن بنية الرمز المستعدة لتأدية دورها العملي اليومي لملاقاة إشراقات فكرية مبدعة مستشرفة للزمن الآتي".

The focus of the research is on the movement of renovation in Arabic poetry, which means the reader moves to new worlds, it plants in its stares a reality

hiding behind the reality by breaking the habit, and overtaken the circle of logic. That's what we focused on through our study to the poetry of the rebellious poet on the tradition "Adonis" named "This is my name" announcing his revolution and confrontation to destroy the principle of poetic stability and continuity. So he blew up the poetic language's prospects by opening new experimental paths and prospects in the creative practice space that is accompanied by a climate of glow, madness and rage glowing in a self-delusional climate. As the semiotics plays an important role in the poetic's development and then the creation and innovation appear in "Songs of Mehyar Al Demashqi", this legendary character decorated by symbols and semantics; the identity of "Mehyar" is moving, traveling and searching for the truth in an eternal trip, no way back. In his saying "the wind doesn't retreat, and the water doesn't go back to its source". That's why, "Adonis" determines the renovation in the language and he says: "The language is the weather that evokes between the appearing word and between the dream tone. It's the symbolic language resulting from the symbol structure ready to perform its daily working role to meet the creative intellectual brightness predicting the future".

**مقدمة**

بدأت تباشير الحداثة العربية في الأدب مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أسر المطلق والنظر إليه كفاعلية تاريخية. فالنظر التقليدي إلى التعبير الشعري، يجعله لا زمانياً ولا تاريخياً. من هنا الإلحاح على إنقاذ ما يشكل القيم الأساسية من براثن الزمن. هكذا فإن ارتباط اللغة العربية بالقرآن الكريم أوجب تجريدها وإدخالها في مستوى الدهر والأبدي وإنقاذها من الزمن التاريخي.

والتاريخ إنساني، أما الدّهر فلا دور للإنسان في تكييفه؛ دور الإنسان محصور في الزمن التاريخي[1].

لذا إن هذه العربية بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الأزل فلكاً دائراً للنيرين الأرضيين: كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلّم، ومن ثم كانت فيها قوة

[1] الرامغي، مصطفى، تحت راية القرآن، القاهرة، طبعة ١٩٦٣، ص ٢٩.

عجيبة من الاستهواء كأنها أخذة السحر، لا يملك معها البليغ أن يأخذ ويدع[٢]، فأصبح العربي يسكن لغته، وإنها في لاوعيه، الجسد الوالدي، لا الأرض كما كانت الحال لدى شعوب ما بين النهرين القدماء، ولدى بعض الشعراء المعاصرين. لذلك فإن كل تطور يمس بما ارتبط بها من أشكال، يشكل صدمة ويثير ردود فعل عنيفة[٣].

لأن الإبداع هو رفض للتقليد، وهذا الرفض يعني إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية والنظر إلى الإبداع على أنه فاعلية أساسية، فإن كل عمل إبداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية، لأن اللغة العربية تؤكد على الترادف بين البدء والإبداع؛ فلو أخذنا مادة بدع من معجم "مقاييس اللغة" لأحمد بن فارس بن زكريا لوجدنا: "الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وضعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال. فالأول قولهم أبدعت الشيء قولاً أو فعلاً، إذا ابتدأته لا عن سابق مثال"[٤].

والإبداع انطلاقاً هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير محقق. لذلك، فإن كل تعبير فني هو حركة توتر بين راهن ومحتمل، بين قديم وجديد. لكن، ما دام العمل الفني حصيلة التفاعل بين المشروع الأساسي للقول (أي طموح المبدع إلى التموضع في شكل تعبيري قابل للاتصال مع بقائه بدءاً)[٥].

ما معنى التجديد وما حدوده؟ وهل خرق العادة هو جنون كما يبدو للقدامى أم حركة إبداع؟

بدأ التجديد، في المرحلة الحديثة، منذ وقف الشاعر في عصر النهضة ليضع حداً للانحراف الذي انجرف فيه الشعر العربي قروناً طويلة، وأعني المدح وما يتفرع منه، كي يوسع أبعاد العقل بما فيه أشواق نائمة، ويثير التصور البشري باستدراجه إلى عوالم جديدة وغريبة، أو يزرع في أحداقه واقعاً يختبئ وراء الواقع، فليس للتجديد حد يقف عنده. هذا يبيح للشاعر أن ينسف المنطق الأرسطي، أي أن ينقض البدهيات العقلية: وينقض أسس الكلام والجمال، فيتحرك في مسار الجنون. ولا أقول يدرك الجنون، لأن ما نراه اليوم تفوقاً كان سيبدو للقدامى جنوناً. بهذا المعنى يصير الجنون السبق ونقضَ المصطلحات و"خرق العادة" وتجاوز دائرة المعقول.

أ- لنكشف الستار ونعلن شرعة التغيير بإثارة دعوة إلى المغامرة والإبداع للتغيير مع رائد التجديد أدونيس في قصيدته: "هذا هو اسمي".

---

[٢] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة-بيروت، ص ٩-١٠.

[٣] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، مرجع نفسه، ص ١١.

[٤] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، مرجع نفسه، ص ١٣.

[٥] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، مرجع نفسه، ص ٩١-٩٩.

ففي هذه القصيدة يستمر أدونيس في تجاوز نفسه، فيثبت في موقف الشعر ويظل منسجماً في ثوريته ومواقفه الجذورية الناقدة نفسها؛ فهذه القصيدة هدم لمبدأ الاستقرار الشعري، ولمبدأ الأسلوبية ولكل اتباعيّة. هي إعلان شرعة التغيّر: ينبغي أن تتجاوز كل قصيدة ما سبق من منجزات الشعر وما حققه الشاعر نفسه، بحيث تكون كل قصيدة أرضاً جديدة تضاف إلى العالم المعروف. لذا لا استراحة ولا توقف ولا صيغة نهائية، بل الابتكار المتواصل المتجدد والمغامرة الدائمة والانطلاق الدائم بدءاً من البراءة. وكل قولبة وتقنين وموقف جاهز أو معاد يناقض احترام الطاقة الإبداعية في الشاعر والقارئ على السواء، ويُسهم في تحجير الحياة[٦].

فالإبداعية تكمن في القصيدة الخالقة أرض بكر، يلتقي عليها الشاعر والقارئ، فالقصيدة إثارة دعوة إلى المغامرة والإبداع، والقارئ جزء لا ينفصل عنها، إنها تفاعل مُعلّق، طموحها أن تحيا بالقارئ. بمثل هذا تنادي جماعة Tel Quel التي تقول إن الكاتب واضع نص (Script) وكل قارئ يخلق هذا النص من جديد، أي يملؤه بأبعاده وشخصه. وهذه القصيدة إعلانُ ثورة وتحدٍّ. هي ثورة على كل سكون وتقليد، إنها تحدٍّ للقارئ المثقف. هي بهذا المعنى قصيدة عدائية ضارية لأنها تلغي الحِكَم القديمة: حِكَم الصبر والتروّي والتحمل والانتظار والمسالمة. عدائية لأنها تهاجم القارئ في عقر طمأنينته وكسله.

فيبدو الفارق بين القارئ المبدع الذي يواكب الشاعر الرائد، والقارئ الكسول الذي ينتظر من الشاعر أن يطربه عن طريق إعادة تنظيم المألوف من الأقوال والأفكار، كالفارق بين شخص يرافق كولومبوس المجنون في مغامرته، وشخص يواكب سائحاً اميركياً يلتقط الصور التي طالما سمع عنها وسبقه غيره إلى تصويرها، فالسلطان الوحيد هو لقوى الحياة الشعر المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيّرة.

ب- الإبداع المتكامل في قصيدة "هذا هو اسمي" شكلاً ومضموناً.

القصيدة لقاء في مناخ النور والجنون. وفي هذا إلحاح على مبدأ الإبداع المتكامل، أي إبداع الشكل والمضمون. وهذا يفترض توحد الشكل بالمضمون توحداً تاماً أو ما يسمى الكتابة الشعرية، ولا تجيء الرؤى أو الأفكار مجرّدة ثم تنزل في قالب مهيأ مسبقاً وفقاً للنظرة القديمة التي كانت ترى الشكل كسوة المعنى، لأنه لا وجود للشكل المسبق، فطبيعي بعد ذلك أن نجد قصيدة "هذا هو اسمي" تعيش في مناخ الجنون أو النار.

هذه القصيدة تمحو الحكمة وتبشّر بالجنون، بالسؤال، بالمواقف العفوية، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتجاوزة المتخطية الناقضة، الرافضة حدود العقل، وحدود الصبر والقناعة والترويّ، وحدود القيم والنظم وحدود المرئي والمعروف، وحدود اللغة والفن وحدود التراث والحب، وحدود الإيمان والدين. تبشر بالجنون الذي أدين به الحلاّج، والذي أدين به غاليليو وليوناردو دافنتشي ونيتشه وبليك وميشو، الجنون الذي عقله

---

[٦] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، مرجع نفسه، ص ١٠٠، ١٠٦-١٠٧.

الحلم–العقل–الشوق، الجنون الذي هو إعادة سلطان[٧] طبقات الوعي جميعاً ونقض للقوالب العقلية، الذي شُرْعَتُه الهدم–الحلم–الشوق–الموت–التحول–المتاه–الخرق–الابتكار. الجنون الذي هو نظافة الذاكرة من القوالب ونظافة الأعماق.

تبدو لي كلمة هيدغر "القصيدة لقاء" مناسبة جداً لتعريف هذه القصيدة. وهذه القصيدة لقاء في مناخ النور والجنون، في لحظة متحركة هي الحاضر، في محرق هو أعماق الشاعر. في هذا المحرق يتلاقى الذاتي بالموضوعي والكوني، والآني بالمطلق. تتقاطع شخصيات متعددة عبر شخصية الشاعر، وتخترق صوته أصوات كثيرة. تبين ذلك متى عرفنا هوية المتكلم في القصيدة. نقرأ في المقطع الأول: "... ماحياً كلّ حكمة/ هذه ناري/ لم تبق آيةٌ/ دمي الآية"....

من هذا الذي يجيء ماحياً كل حكمة ودمُه الآية، الذي دخل إلى حوض المرأة–الأرض؟ أهو أدونيس شخصياً؟ أهو الشاعر أدونيس؟ أهو الثائر العربي أي "الفدائي" أم هو الثائر إطلاقاً، الإنسان العربي ثائراً شاعراً في غضبه وتطلعاته وأشواقه؟ الصوت الذي ينقل هذا إلينا هو صوت أدونيس، والقرائن الظاهرة تكشف مباشرة عن شخص الثائر الفدائي الذي أعلن "ناره" في الثورة الفلسطينية وجعل دمه "آية" الحضور و"آية" الحب والحركة في اتجاه الأرض، ومن ثمّ آية توحّد الحب والموت والولادة في فعل واحد تسميّه لغة الصحافة "الفداء".

القصيدة تنتشل هذا الفعل وفاعله من إطار الموقّت والحادثة لتعطيه أبعاده المتعددة، فيصير تجربة شخصية وموقفاً إنسانياً تاريخياً هو الثورة على الظلم والذلّ والتاريخ الذي أتاح هذا الذل، ويصير إلى ذلك، فعلاً كونياً يرسم دورة الحب–الموت–الولادة. ويجيء الثائر–الشاعر على المستويات الثلاثة "ماحياً كل حكمة" بادئاً من المنطلق الأول، عائداً إلى حوض المرأة–الأم–الأرض في فعل يغسل كل ماضٍ، يستحضر "الطوفان".

يصرخ: "قادرٌ أن أغيرّ: نعمُ الحضارة، هذا هو اسمي"[٨].

ت– الحالة النارية أو السميائية في القصيدة.

لذا فقصيدة "هذا هو اسمي" مدخل إلى عالم أدونيس الجوّاني. وإذ نلج هذا العالم نجد الموضوعيّ وقد اخترق أعماق الشاعر وقبع هناك لكن في حالة نارية أو سيميائية. ففي هذه القصيدة–الاستدراج، القصيدة–المفتاح الغامض الذي ينزل نبا الأدراج في أحشاء أدونيس لنجد "مدينة تحت أحزانه"، مدينه فيما وراء زبد الانفعالات وبراقع الزخرفة. نجد الهموم الحقيقية التي تتأكلّه والرؤى التي تسكن أعماقه[٩]. كما يمكن النظر إليها كمجموعة من التفجرات تحدث في المدن السفلى القابعة تحت الأحزان، تحت الجلد... هذا التفجر ليس من

---

[٧] سعيد، خالدة، حركية الإبداع، مرجع نفسه، ص ١١٠–١٢٨.

[٨] حجم مقاييس اللغة، الجزء الأول، مادة "بدع"، ص ٢٠٩.

[٩] "هذا هو اسمي"، "موافق" العدد الرابع، ١٩٧٠، ص ٢.

نوع التداعي المعروف بل يرجع إلى طبيعة نظام العلاقات الداخلية (correspondances) في لغة أدونيس الشعرية. فتنطلق التأثيرات مثلاً في كلمة "قتلوه"، ومنها سأبكي لأمة وُلدت خرساء..."، فكأنما يستحضر الشاعر صورة جارحة لها طاقة التحريض والتفكيك. "ماذا؟ نفوهُ أو قتلوه؟" من هذا المنفي أو القتيل؟ الصديق الثائر؟ الشاعر الثائر في "أمةٍ ولدت خرساء"؟ يوضح هوية هذا المنفي ما سيجيء من قوله" لمَ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ". هو الثائر إذاً، لأن الطفولة تمثل الجدّة ونظافة الأعماق. بفعل هذا المحرّض تشتعل المدينة السفلى، تتطايرُ صور الجمود والاستسلام والسيوف التي تطيح بالرؤوس المفكرة المتسائلة الرافضة: "وضع السيّدُ الخليفة قانوناً من الماء شعبهُ المرقُ الطيّنُ سيوفٌ مصهورة"، هكذا يسقط التمويه وتعرى الحقائق "وضع السيّد تاجاً مرصّعاً بعيون الناس". هذا يستنهض التساؤلات الهذيانية المجدِّفة "هل هذه المدينةُ آيٌ؟ هل ثياب النساء..." وإذ يخترق ببصره مضيقَ الزمن الذي يجتازه شعبه ويرى إلى ضياعه وعبثية تحركه يصرخ بلوعة: "من شعبي نهرٌ بلا مصبٍّ؟". بدءاً من هذه الصرخة يبدأ التفجر الهذياني الأكبر في القصيدة: "أغني لغة النّصل أصرخُ انثقبَ الدّهرُ وطاحت جدرانه.

بين أحشائي تقيأت، لم يعد لي تاريخٌ ولا حاضر. أنا الأرقُ الشمسيُّ والفوهةُ الخطيئة والفعلُ...". يتخلل هذه الصيحة المزلزلة الجنونية التي تتقيأُ الحاضر الفاجعَ والماضي الميت أصوات ملتاعة تجيء كالأصداء فيما وراء هذه الصيحة: "أنا الغصن لاجئاً" وهذه تحرّك العبارة التالية: "أصْغِ: هل تسمعُ هذا النّواحَ في كبدِ العالم؟"

ث- الغضب في مناخ سديمي هذياني، ذاتي.

وإذ يبلغ هذا الغضب الذروة يرتمي في حضن المرأة-الأرض، ينزرع في أحشاء الأرض-المرأة في مناخ سديميّ هذياني، ذاتي-كوني. فيه يتجاوز الشاعر اللغة بمعنى مَوضعة النار الداخلية أي نقلها إلى الحيز الخارجي المفصح. أما الإيقاع لغة معبرة وهو لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي)، أو جوٌّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذاً نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعها كما سنرى عند دراسة بعض صور القصيدة عند أدونيس في قصيدته:

..."وصوتي

هذيان المُغير

يكسر عكّاز الأغاني

ويقلع الأبجدية"

هنا أدونيس يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كلياً. يأخذ تفعيلات من بحور متعدّدة وينظمها تنظيماً جديداً مطابقاً للإيقاع المعنوي في القصيدة.

ففي القصيدة تتوالى المقاطع الهذيانية والغنائية، أو أمواج التوتر فأمواج الانبساط. ويحدث الانتقال بين هذا وذاك بحركة التفافية حلزونية متغوّرة، هابطة في غور الهذيان، أو التفافية إشراقية صاعدة نحو المقطع الغنائي.

وفي قوله "مساء الخير يا وردة الرّماد" أكتفي بالإشارة إلى تناقض الوردة والرماد تناقضات عديدة. الوردة تعبير الغصن عن الفرح والحياة أي الفعل الحي الحاضر، والرماد ذكرى النار التي كانت، جثة نار كانت. في العلاقة بين هذين الحدين تصبح الوردة عزاء الرماد، حنين الرماد، والرماد مستقبل الوردة، رعب الوردة، موت الوردة. هذه العلاقة تغري الخيال بالحركة الدائمة بين الوضعين، فهو ما يزال يبني الاحتمال ويهدم ليبنيه ويهدمه. مثلُ ذلك الصورتان "أري ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات / هل تعرف ناراً تبكي؟" يقوم الصراع الداخلي بين حدّي القطب الأول نفسه، بين "حضارات" و"استراحت" لأن الحضارة حركة وقابلية شعب ما على الحركة. هذه الحركة التي متى استراحت ماتت فوق ذلك كل حركة تشتهي الراحة، كل راحة تتضمن حركة سابقة. التناقض الثاني يقوم بين النار والورق الذي استراحت فيه الحضارات. وعلاقة الشوق هنا واضحة ما دامت النار التي تبكي شهوة غائبة حاضرة، جعلها السؤال تراوح بين الحضور والغياب، مطيتها شوق آخر هو شوق الشاعر نفسه.

هذا الشوق، أو النزوع إلى التأليف، والعناق بين الحدود المتقابلة المتناقضة عنصر بارز من عناصر اللهجة الأدونيسية، أو الإيقاع الأدونيسي، فسيمضي الشاعر في اكتشاف عالم الجنون، كل عوالم الجنون، عوالم التغيّر والوحدة، عوالم الانشطار، قبل أن تلوح نافذة الخلاص عبر جدار الصمت.

ج- خلق شخصية أسطورية ونقلها إلى المسرح الكوني.

يبتكر أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" شخصية أسطورية خاصة به، وكان فيما سبق من آثاره الشعرية، يلجأ إلى صيغ أسطورية معروفة ينتزعها من حركيتها التاريخية، ويعيد إحياءها بالرموز، والدلالات المعاصرة رابطاً بذلك بين المعضلات الإنسانية الأزلية ومواجهات الإنسان المعاصر.

أما شخصية "مهيار" فهي أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين ويعاني على مستوى ثان تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي، كما يعاني، على مستوى ثالث، أزمة الإنسان إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت والحياة والحب.

هكذا ينقل أدونيس التجربة الشخصية والقومية الى المسرح الكوني، وإذ تتلاقى هذه المستويات المتعددة لأزمة الإنسان عبر شخصية "مهيار" التي تتخذ أبعاد الأسطورة، فإنها تغني بأصداء الأساطير القديمة محركة

بذلك تاريخ القلق البشري، هكذا يدخل سيزيف، وفينيق، ونوح، وأدونيس، واسكار، والخضر، وبشار، والحلّاج في نسيج شخصية مهيار.

لكن كيف ذلك، وبشار نقيض الحلّاج، وايكار غير نوح؟ هل يعني ذلك أن مهيار بلا هوية أم أنه كائن متناقض؟ لكن ألا تمثل مواقف هذه الأساطير، أو هذه الشخوص التي دخلت حيّز الدلالات الأسطورية وجوهاً وأوضاعاً متعددة للإنسان الواحد المتحرك الباحث الواقف أمام الأسرار؟ هنا يكمن سر هوية مهيار. فمهيار ذو هوية متحركة مسافرة، خصيصة لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير. وهنا تكمن خصائص الحداثة في شعر أدونيس، إذ إنّ كل ولادة تجدد، وكل تجدد نقض، وكل بحث عن الحقيقة رفض للقبول بالحقائق في وضعها الراهن.

وهذا السفر الأبدي بين الشكل والسديم، هذا الرصد للتكون، رفض للعالم في أشكاله وصيغه وقيمه الراهنة الثابتة. فالرفض أو "الهدم" كما يقول هيدغر "هو لحظة بناء جديد La destruction est un moment de toute nouvelle foundation"، أو كما يقول "بول ريكير" Paul Ricoeur "إن مسألة المعرفة لا تطرح إلا في ما وراء الهدم وهذا أيضاً ما يدل عليه الفكر والعقل والإيمان". منذ أغاني مهيار الدمشقي بدأت كلمة الرفض سيرورتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر. والرفض هو النسغ الذي ينتظم القصائد جميعها، ويتجلى بصورة خاصة في "إرم ذات العماد" وفي التاريخ، هذا الاله النيتشوي الذي يعريه في "المراثي" في الهالات حين يجعله "يغتسل في عينيه". وهو في رفضه هذا يتجاوز الحدود المرسومة، يتخطى شرعة المنطق، يؤلف بين التناقضات ويرفض التقسيم القديم للعالم.

موقف الرفض هذا موقف مأساوي، لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر، بين ماض وآت، ومن هنا كان الإحساس بالنفي والغربة. فمهيار مغترب أبداً عما كان ليبني ما يكون. يقول في أحد المزامير: "أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم نفسها"، ويقول في مزمور آخر راسماً شخصية مهيار: "إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. نخلق نوعه بدءاً من نفسه – لا أسلاف له وفي خطواته جذوره". والحنين في "أغاني مهيار الدمشقي" ليس رجوعاً إلى ماض تاريخي، إنه الحنين إلى زمن غائب، وشهوة للقبض على حقيقة فاتنة معذبة أبدية الحركة والتحول، لتجسيدها في لحظة تجلّ أو في لحظة إبداع، في لحظة معاينة للمطلق. هذه اللحظة هي تلاقي الإنسان وذاته الغائبة او "بلاده الثانية" وهي لذلك لحظة الشعر.

كم قلت في بلادي الثانية
وامتلأت كفّاك بالدموع
وامتلأت عيناك

بالبرق في تخومها الآتية.
الجو الذي يولد الحنين والسفر الدائم في أثر الحقيقة، والرصد الدائم للتفتحات والولادة هو جو الدهشة.
والدهشة سداة كل خلق فني. فالاندهاش هو حالة الحركة والتصدع، حالة الهزة والمفاجأة وفقدان التوازن واستجماع التماسك في آن، لحظة الجرح، لحظة اللقاء الأول والانصعاق بالجديد الغريب ولوعة الإحساس بهشاشة الغرابة وآنيتها.
ح- اللغة وقضية العلاقة بين الكلمة-الكشف وبين نعمة الحلم.
اللغة هي الطقس الذي يستحضر الشاعر عبره هذه المعاينة. اللغة هنا تطرح قضية العلاقة بين الكلمة-الكشف وبين نعمة الحلم. فهي هنا مظل وإيحاء، إنها لغة هيولية لغة نهائية. هذه الخاصة الهيولية ناتجة عن بنية الرمز عند أدونيس. ذلك أن ساحة الإيحاء في الرمز قد اتسعت إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة، وهذا ما يمنح اللغة القدرة على اللحاق بتموجات الحلم.
آخذ كمثال رمزاً مفرداً من أبسط رموز أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" هو رمز الجرح، لهذا الرمز حد ظاهر هو معنىالكلمة القاموسي وكل ما يتفرع عنه من دلالات بيولوجية جزئية وكلية، وأعني بالكلية اعتبار الجرح مشروع موت، ودليل حياة في آن.
ولنسم دلالات الحد الظاهر (أ، أَ، أً... الخ) لكن إذا أمكن حصر دلالات الحد الظاهر، فإن مثل ذلك غير ممكن بالنسبة إلى الحد الباطن، الذي هو جانب الإبداع في الرمز. الحد الباطن موطن الوعد في الرمز، وكلما كان هذا الحد غنياً بالوعود كلما ازدادت دينامية الرمز، وقدرته على مخاطبة الأجيال المختلفة. من وعود الحد الباطن في رمز الجرح مثلاً، دلالة الدهشة والانفراج عن الخفي في لحظة التزعزع (ولنسم ذلك ب، ب... الخ). والجرح حنين الضفة الى الضفة، وهو الانفصال والتقارب والتنافر ورفض الاستمرار (وليكن ج، جَ، جً... الخ) والجرح ندامة لا تشفى ونافذة على أعماق مغلقة ومطل على الانعتاق (أو د، دَ، دً... الخ) وكل دلالة من دلالات هذا الرمز متأثرة بغيرها وفاعلة فيه حتى ينتج من هذا التفاعل ما ذكرته من غنى ساحة الدلالات.
والواقع أن غنى ساحة الدلالات هذه هو ما ينقذ رموز أدونيس التاريخية من كثافتها المادية، ذلك أن اشعاعية الحد الباطن، وديناميته ترفعانه من التاريخية إلى الكونية أو تحيلانه شيئاً آخر. أليس الفن تحويل المادة الأولى (الخام) إلى شيء غيرها؟ أليس حركة هذه المادة التاريخية أو الأرضية في اتجاه المعقول واللامحسوس وفي النتيجة صراع المادة الأولى والمثال؟ إن الشاعر، حيث ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره، يكون قد أقام فيها صراعاً بين مادتها الأولية وطبيعتها الغنية. وهذا التحول وهذا الصراع هما ما نعنيه بعبارة "لغة الشاعر الخاصة". هذه اللغة هي طقس الشاعر الخاص،

مغامرته الخاصة في البحث عن الحقيقة. لذلك تكون لها خصوصية الحلم والتجربة، ومن هنا كان سقوط كل نتاج يحمل لغة شاعر آخر. فالحقيقة الشعرية هي في النهاية حقيقة داخلية وإن كانت تمتلك خاصة البث، والاستقبال وتطمح إلى أن تكون حقيقة موضوعية.

هكذا فالرمز عند أدونيس حضور يستجلي غياباً، إنه استدعاء لحضور غائب بإشارة رهن الغياب. لعبة الحضور والغياب هذه ميزة "اللغات البعيدة" لغات المستبطنين الذين يرصدون مراوحين بين الحلم والواقع، مسقطين الحلم الحميم على الزمن الآتي.

**الخاتمة:**

صفوة القول أن هذه الدراسة كشفت عن معنى التجديد الذي لا حدود زمانية ولا مكانية تقيضه بل ينطلق إلى عالم اللامحدود للمشاركة في الغضب الثائر على التقليد، وإعلان ثورة تحدٍ لقوى الحياة–الشعر المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيرة.

لذا فالإبداع هو الصوت الجسور الذي يتطلع إلى تجاوز ما هو قائم بلغة الاستشرافية البعيدة عن التموضع المحدود، للتوغل في فضاء التجديد المتّسم بالخلق والإبداع للكشف عن ينابيع لغوية عذراء تتجاوز دائرة المعقول وهذا ما لمسناه في قصيدة "هذا هو اسمي" لرائد التجديد الشاعر أدونيس.

**المصادر والمراجع**


١– الرامغي، مصطفى، تحت راية القرآن، القاهرة، طبعة ١٩٦٣.

٢– سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة–بيروت.

٣– حجم مقاييس اللغة، الجزء الأول.

٤– "هذا هو اسمي"، "موافق" العدد الرابع، ١٩٧٠