الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة الإخوة منتوري.

قسنطينة.

كليـــة الآداب واللغـــــات

قسم الآداب واللغة العربية

رقم الإيداع: 207/ DS/2018

رقم التسجيل: 20/ LAR/2018

# الأسطـــــورة والدّيـــــن

## – التشكيل الأسطوري للرّمز المقدس في شعر خليل حاوي–

أطروحة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر.

إعداد الباحـــث:

مصطفى بوبعيـــو

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيـــد قريبـــع.

السنة الجامعية 1438–1439هـ/ 2017–2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة الإخوة منتوري.

قسنطينة.

كليـــة الآداب واللغـــات رقم الإيداع:.....

قسم الآداب واللغة العربية رقم التسجيل:.....

# الأسطـــــورة والدّيـــــن

## – التشكيل الأسطوري للرّمز المقدس في شعر خليل حاوي–

أطروحة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر.

إعداد الباحث: إشراف الأستاذ الدكتور:

مصطفى بوبعيو رشيـد قريبـع.

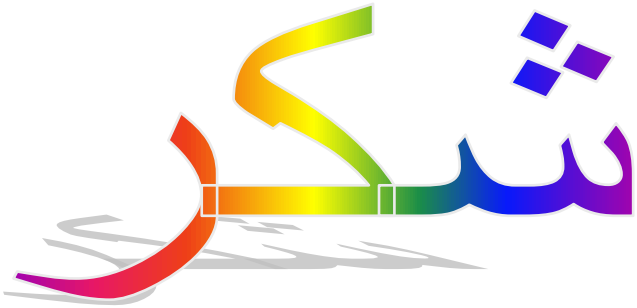
لجنـــــة المناقشـــــة:

| الاســـم واللقـــب | الرتبـــة العلميـــة | الجامعـــة الأصليـــة | الصفـــة |
|---|---|---|---|
| أ.د. زهيـــرة بوالفـــوس | أستـــاذ التعليـم العالـــي | جامعـة الإخوة منتوري قسنطينة | رئيســـا |
| أ.د. رشيـــد قريبـــع | أستـــاذ التعليـم العالـــي | جامعـة الإخوة منتوري قسنطينة | مشرفـا ومقـررا |
| أ.د. سكينـــة قـــدور | أستـــاذ التعليـم العالـــي | جامعـــة أم البواقـــي | عضـوا مناقشا |
| أ.د. عبد الرحمن زايد قيوش | أستـــاذ التعليـم العالـــي | جامعـة باجي مختار عنابة | عضـوا مناقشا |
| أ.د. محمد الصالح خرفـــي | أستـــاذ التعليـم العالـــي | جامعـــة جيجـــل | عضـوا مناقشا |
| د. خالديـــة جاب اللـــه | أستـــاذ محاضـــر– أ – | جامعـة الإخوة منتوري قسنطينة | عضـوا مناقشا |

السنة الجامعية 1438–1439هـ/ 2017–2018م

[ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ]

سورة البقرة/ الآية 286.




"إلـــــــــــــــــى"

أستاذي المشرف أ.د. رشيد قريبع، الذي لم يبخل عليّ بنصحه العلميّ السّديد، والّذي رعى هذا البحث من أوّله إلى آخره، له خالص امتناني وجميل عرفاني لقاء ذلك.

# مقـدمـــة

**مقدمة:**

غنّى الخصب عبر " تموز" بنوع من الروحانية الأولى، حين كانت الرّوح الكونية حالّةً في الإنسان والإنسان حالاً في الرّوح الكونية، واجتاز في مرحلة سدومية رمادية عبر "النار" ليطهّرَ النّسلَ متوسلاً النّسل الجديد.. ارتحل مع "البحّار والدرويش" عبر نفسه، فأبحر إبحارًا طويل المدى في أعماق الشرق الذي حكى عنه الرّواة، علّه يقبض على ما ضاع من قيم يئس الظّفر بها عبر شواطئ الغرب.. تعددت وجوهه، مات وبعث مرّةً بعد مرّة.. أسْطَرَ المسيح، وأليعازر وسدوم والصليب والفصح ومريم.. أسطر القدس، الكهف، وصالح وثمود.. أسطر الدّين !.

هو خليل حاوى الذي تألّم عن أمّة، وتأمّل في أمّة قرابة أربعة عقود من الزّمن، بوأتهّ ريتا عوضّ صدارة الشعر الحديث حين وصفته برائد الشعر العربي الحديث وهي شهادة خالدة من قامه نقدية فارعة، خليل إذن لم يكن يستعيد أصابع الآخرين ولا يشرب أبدا من محابرهم.

بهذا التمهيد، سعينا إلى الدخول في موضوع بحثنا الموسوم بـ "الأسطورة والدين- التشكيل الأسطوري للرّمز المقدس في شعر خليل حاوي، "وذلك على هدي مجاميعه الشعرية الخمس، حيث إننا أحسسنا بأن في شعره رسالة تَمْتَحُ من الدّينِ والأسطورة اللّذين يمثلان لديهِ، خلاصا يستنهض أمّة زهدت في دينها وميراثها، فأسطر انطلاقا من ذلك الرّمز المقدس، وخلق منه رمزا آخر حين أسقط عليه ملامح أسطورة بابل وكنعان، وصاغه صياغة أخرى جديدة.

كل ذلك دفعنا للوقوف وقفة متأنية أولاً: عند أساليب استدعاء مجاميعه الخمس، بقصد اجتلاء قضية هي من أخطر القضايا التي لم يقف عندها دارسو شعره البتة، ألا وهي أسطرة الرّمز المقدس الديني وإعادة صوغه وتشكيله تشكيلا جديدا موازيا لايحاءات أساطير الخصب والجذب الوثنية القديمة.

وهكذا شكّلت أسطرة الرّمز المقدس الدّيني مع الأسطورة بحد ذاتها علامة بارزة في شعر خليل حاوي بحيث إنّ أعلى مراتب وعيه الإبداعي انجلت أولا حين عاد إلى الأسطورة بما مثلت لديه من عودة إلى الينابيع البكر للتجربة الإنسانية الأولى، فضلا عن أنها مثلت عودة إلى أصول الشعر وينابيعه في الأزمنة الأولى حين كان الشعر لغة الإنسان، فانبرى يستلهم الدين ورموزه المقدسة، متوسلا في ذلك أبعادها العميقة.

انصبّ تركيزنا في هذا البحث حول تلك القضايا وما لابسها وبخاصةٍ حين أسطر المقدس بمعنى أنّ الشاعر جعل كثيرا من الرّموز الدّينية المقدسة –مسيحية كانت أم يهودية أم إسلامية– رموزا أسطورية وفق تشكيل أسطوري جديد، بجامع شبه الدلالة والملمح.

ومما لا شك فيه أن هذا الصّوغ الجديد للرّمز المقدّس الديني عند "خليل حاوي" قد مرّ حتما عبر وعي نافذ باستلهام الأسطورة.

ومما أتاح له أسطرة رموز العهد الجديد والقديم، هو كون المسيحية واليهودية ذاتهما بنائين أسطوريين مشابهين إلى حَدٍّ بعيد للرّمزية في الأساطير الكنعانية، وسائر آلهة الخصب والنماء والنبت القديمة، لاسيما حين قالت المسيحية أولا بموت السيد المسيح على الصليب، ثم حين اتخذت بعد ذلك من موته وانبعاثه أساسا للدين المسيحي، وهو المنزلق العقدي الذي نَمَتْ في كنفه عملية أسطرته، برسوخ فكرة ألوهيته وموته بعد صلبه ثم انبعاثه من جديد، وهنا غُضَّ الطَّرفُ عن كونه رمزا دينيا مقدسا يشير إلى المسيح –عليه السلام– كنبي صاحب رسالة.

وفقا لذلك تماما نَمَتْ أسطرة رموز العهد القديم أيضا، ولاسيما إذا علمنا أنّ هذا العهد هو على السياقات عينها للعهد الجديد، وهي تماما على صياغاته وعلى وفق أنساقه، استلهمه "خليل حاوي" واستدعى رموزه واستنطقها تماما مثلما استلهم رموز العهد الجديد، لاَ بل إنّ تجربته البكر مع

الأسطورة كانت حين انجذب بقوة إلى إله العهد القديم، والذي برز بشكل أكبر في أناشيد سدوم التي اشتهرت لدى النقاد بالسدوميات.

لنطلّ –بعد استقصاء عملية أسطرة رموز الكتاب المقدس بعهديه – على حقيقة تبدو فيما تبدو نسبية وأقرب إلى الغرابة، مفادها أنّ جزءًا غير يسير مما اصطلح عليه "الإبداع" عند "خليل" هو إلى حدٍّ بعيدٍ، ليس إلاّ إعادة صوغ لبعض مضامين الكتاب المقدس لاسيما في شقه المتصل بالشعر الأسطوري، فضلا عن المقدمات النثرية الابتهالية لبعض أناشيده، وهو ما اصطلحنا عليه بـ: الاستنساخ المضموني للكتاب المقدس".

من إيماننا الراسخ بمنزع "خليل حاوي" هذا، ومن إدراكنا لتعلقه الشديد بالمسيحية، وبالكتاب المقدس وإله العهد القديم، وانطلاقا من وعيه العميق باستنطاق الأسطورة من مختلف مظانها، ومن تجربته المستميزة الصافية حين تلاحم الدّين مع الشعر لديه، ومنحه مفاتيح الكشف والاستشراف، انطلاقا من هذه الرؤية برز اهتمامنا بقضية الدين والأسطورة لديه، وضمن هذه الأسيقة جاءت أطروحتنا حول الدين على ضوء أسطرة رموزه شعرا، ومن هنا تشكل التشكيل في ثلاثة محاور كبرى، دين وشعر وأسطورة، وهو الثالوث الذي شكل اللغة البكر للإنسان الأول، من ثمة جاء اختيارنا لهذا الموضوع، وذلك لأجل جملة من الدوافع والمبررات لعل أبرزها:

1- أنّ "خليل حاوى" مثل ضميرا للأمة ووعيها الحاد المتوهج في مرحلة حساسة من تاريخها، لاسيما حين أدرك "خليل حاوى" دور الشاعر في الأمة التي حمل همها واكتوى بآلامها، فكان على وعي حاد بالتاريخ والتراث وهو الوعي الذي ميز القصيدة الحديثة، –وحاوي أبرز روادها– حين أسهم بقوة في نقلها نقلة مشهودة في معانقة الرّمز لتعبر على هدي ذلك الأنشودة عن الحلم العربي وعن قضية الإنسان العربي الكبرى التي شغلته، وهي البعث والحضارة.

2- ولعلّ ممّا أزجى بنا إلى الإنبراء على دراسة إبداع "حاوى" كذلك، محاولة اجتلاء طاقة الترميز والإيماء لديه لاسيما على مستوى المقدس الديني، أو –بالأحرى– أسطرة الرّمز الدّيني الذي كان يستنطقه من الكتاب المقدس بعهديه والقرآن الكريم، على نحو رمز "لَعَازَر"، والّتي جاءت سمة متألقة في متنه.

3- ممّا دفعنا أيضا بقوة إلى العكوف على هذا الموضوع بالدرس، وعي حاوى الديني الأسطوري الحاد، فضلا عن نبل التجربة وصفاءها وعمقها، حيث مثلت تجربته بشهادة النقاد، البكارة والعمق والصفاء والنّبل في آن معا.

4- ثم إن رغبتنا الملحة في دراسة الملمح الديني –بشكل خاص– لدى حاوى أملاها التوافق الكبير بين عقيدتين إحداهما مسيحية والأخرى وثنية، ويمكن أن نصف الأولى بالانبعاثية المسيحية، والأخرى بالانبعاثية الوثنية، أما الأولى فتوسلت أسطرة "الرمز المسيحي" بينما توسلت الثانية رمز "الرمز الأسطوري"، بيد أن ما كان يشدنا بقوة هنا هو أسطرة الرّمز المقدس الديني نفسه، وإعادة صوغِهِ من جديد وتشكيله تشكيلا موازيا لإيحاءات أساطير الخصب والنبت والنماء الوثنية القديمة، ولعل ذلك أن يكون شكّل قضية هي من أخطر القضايا التي لم يقف عندها الدارسون بتأن وإمعان.

وفق هذه الرؤى والدواعي، نمت رغبتنا في محاولة اختراق متن "خليل حاوى" الديني والأسطوري المفعم بالرهبة والمهابة، والجلال والطقوس الابتهالية الرهيبة، ومن هنا ذهبنا نستعيد معه المقدس الديني منبعه الأول، ومعه المقدس الشعري منبعه الأسطوري.

وسمنا بحثنا بـ "الأسطورة والدّين –التشكيل الأسطوري للرمز المقدس في شعر خليل حاوى– معتمدين مجاميعه الخمس متنا، فقسمناه إلى مدخل شامل مسبوق بهذه المقدمة وبينهما تمهيد، وخمسة فصول بين تأصيل وتحليل، لنذيل بحثنا بخاتمة احتوت النتائج المتوصل إليها.

أما المدخل فجعلنا منه إطارا لآثار خليلٍ الإبداعية والنقدية النثرية، ولاسيما مجاميعه الخمس: نهر الرّماد، والناي والرّيح، وبيادر الجوع، والرّعد الجريح، ومن جحيم الكوميديا، وقفنا تحديدا عند مضامين هذا المجموعات، ثم أشرنا بعد ذلك إلى ميدان النقد لدى خليل حاوى، الذي لم يعرف في حقيقة الأمر –ناقدا إلاّ في أطروحتيه حول الإيمان والعقل عند الغزالي وابن رشد، ثم أطروحته حول "جبران خليل جبران" وقد تكون مقدمات أناشيده النثرية من أعمق ما خطّت يدا خليل نثرا.

وأما الفصل الأول التأصيلي، فجاء بعنوان السياق النفسي والأسطورة في شعر حاوي، قاربنا فيه ماهية الأسطورة ودلالاتها، كما عرضنا على استوائه إلى المنزع الأسطوري في الشعر المعاصر، وأشرنا بعد ذلك إلى المنهج النفسي والنقد النفساني، فضلا عن محاولتنا اجتلاء أثر السياق النفسي للرمز عند خليل حاوي.

بينما جاء الفصل الثاني تأصيلا للشق الديني من البحث، حيث افتتحناه بتمهيد أول حول ملامح الدين في الشعر، وآخر عنوناه بالمقدس في الشعر العربي الحديث"، على حين وسمنا الفصل بـ "الشّعر والقداسة"، عُنينا فيه بالرّمز الديني الذي برز بصورة لافتة في شعره ذي الصّلة بالأسطورة أو الأجواء الأسطورية..

على حين جاء الفصل الثالث تحليليّا متّصلا بشقّ الأسطورة في بحثنا، حيث عكفنا فيه بالدّرس والتحليل على استلهام الأسطورة وطرائق استنطاقها من لَدُنِ "حاوي"، وانجلى ذلك بيّنا في خلق الرّمز الأسطوري بذاته، والذي أفصح عن وعي أسطوري نافذ لدى "حاوى" انجلى بعمق في أنشودة "السندباد في رحلته الثامنة". بخاصة وهي التجربة التي لم تكن طرفة عين بمنأى عن إيمانه العميق بعقيدة الانبعاث التي شغلته في مرحلة حاسمة من إبداعه في الظرف الحاسم الحسّاس التي كانت تجتازه أمّته.

أما الفصل الرابع، فتحليلي متصل بالشق الديني للبحث، حيث ولجنا في ثناياه إلى أسطرة المقدس لِنَسْبِرَ أغوَارَ تلك الرموز الدينية التي أشرنا إليها من قبل، مثلما كان صنيعنا مع ملحمة "لعازر عام 1962"، و"الكهف"، و " في جوف الحوت" –مثلا– والتي نزعم أننا عكفنا عليها بالدرس المبطن بلواعج التحليل المقارب للدقة مع الإفاضة فيها والاستيفاء، وهي الأناشيد التي لم نبذل طاقة في غيرها –ربما– مثلما كان شأننا معها.

ثم اختتمنا فصول هذا البحث بفصل خامس أخير، جاء معنونا بـ "الومض النبوي وبنية الإيقاع في شعر خليل"، وفيه لامسنا قضيتين هما من الخطورة بمكان في متن "حاوى" وفي الشعر العربي المعاصر بوجه عام، هما النبوءة الشعرية، والطبيعة الإيقاعية، وكنا نقصد بالنبوة هنا دور الكشف حين يتجلى المسلك البنوي في ذلك الحس الشعري المومئ المهيمن على حين في درسنا للإيقاع كنا نومئ فيه إلى لونه، بمعنى السّمت الإيقاعي الداخلي ذي الصلة العميقة بحالة الشاعر النفسية، وهو الملمح الإيقاعي الأكبر لدى "خليل حاوي" كما أننا كنا نقصد من الإيقاع هنا نسغه الدرامي المفعم بالرهبة واللوعة والفجيعة، سمته الكبرى حزن وأسى وجوى يسري في عروق كل نشيد، كما عرضنا إلى ظاهرة كادت أن تبلغ حدّ التواتر في شعره وهي قضية "التدوير".

أما المنهج الذي اعتمدنا في بحثنا فهو الوصف والتحليل حين كنا نهمُّ بالقبض على بعض ملامح الأسطورة، وأسطرة الرموز المقدسة على استواء الأناشيد المدروسة، كما أفدنا من المنهج النقدي الأسطوري إفادة قصوى حين كان لابد من ذلك لِقاءَ الاتحاد بين الدّين والشعر والأسطورة.

واعتمدنا إلى ذلك أحيانا المنهج السيميائي كما كان الشأن في دراستنا لأنشودة "في جوف الحوت" حيث وضعنا أيدينا فيها على عتبة النص وبعض بنياتها، كالبنية الإيقاعية، والبنية التصويرية..

ولقد اعتمدنا في دراستنا على مراجع كثيرة رسمت اتجاه هذا البحث ومساره، ففضلا عن الكتب المقدسة وهي فوق المصادر والمراجع، توكأنا على بعض الدراسات ذات الصلة العميقة بالدين

والشعر مثل دراسة الدكتور" كامل فرحان صالح" "الشعر والدين"، و"جسور الحداثة المعلقة"، وهي دراسة قيمة للأستاذ سامي سويدان، حوت محورا كاملا حول أناشيد "ببادر الجوع" الثلاثة، كان المؤلف يكشف عن مضامينها بلغة عميقة رهيبة وفق منهج بنوي أكثر غورا، كما أفدنا من دراسة "طلال المير"، بعنوان "النبوّة في الشعر العربي الحديث"، وهي دراسة جادة وضع فيها الكاتب يده حول قضية النبوءة فتراه يرصد في طياتها منحى النبوءة الشعرية في أناشيد حاوى، كما لابد من الإقرار هنا بفضل دراسة "ريتا عوض" الشهيرة "الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث" وينبغي ألا نغفل دراسة "إيليا حاوى" حول شقيقه في جزأين "خليل حاوى في مختارات شعره ونثره" و "خليل حاوى في سطور من سيرته وشعره" وهما مرجعيتان بارزتان يلقي فيهما "إيليا حاوى" الضوء على إنتاج شقيقه، يَشرح فيهما بمبضع الجرّاح كثيرا ممّا استغلق واعتاص من متن خليل الشعري، وهذه الدراسات التي ذكرنا –للأمانة– لا يسوغ أن ننكر تتلمذنا طويلا على صفحاتها الغنية، كما أنّ ثمة دراسات أخرى لا يسع المقام لذكرها كنا أفدنا منها الإفادة الكبرى.

ولا ندّعي أبدا أنّنا قد أتينا في هذا العمل بما لم يأْتِ به آخرون، لكن رُبَّ طالب علمٍ قدْ يُمهّدُ لهُ بحثنا السبيل يومًا، ليضيف ما فاتنا أو سهونا عنه؛ وبعدُ، فإننا نعتذر بجميل الاعتذار عن القصور الذي ليس من بدٍّ أن يبرز للمطلع على هذا البحث، وأن يتراءى لناظره، وذلك مردّه لا شك إلى ضآلة الزّاد العلمي والمعرفي والمنهجي ، فضلا عن جملة العقبات التي اعترضت السبيل في أثناء إنجازه والعكوف عليه، لعلّ أبرزها: استعصاء البحث في هكذا موضوع على درجة قصوى من الخطورة العلمية، فالدّين والأسطورة مجتمعان، من العسر بمكان الخوض فيهما، ناهيك عن أن التفريق بينهما بذاته مستعص، لأجل أنهما كثيرا ما يتداخلان لاسيما على استواء موضوع بحثنا، حين كنا نُعْنَى بأسطرة الرموز المقدسة، فَيعْسرُ انطلاقا من ذلك التمييز بين ما هو أسطورة أحيانا وما هو رمز أسطوري وما هو رمز ديني تمّت أسطرته كدأبنا في بؤرة هذه الدراسة، وفي جوّ ذلك كثيرا ما تملكتنا الحيرة خلال دراستنا هذه حول بعض أناشيد "حاوى" هل نضمها إلى الدّين و"أسطرة" رموزه "أم إلى الأسطورة بحد ذاتها، مثل "لعازر عام 1962"، إضافة إلى ذلك أعاقتنا كثيرا ندرة الدراسات التحليلية

الخاصة بإبداعه، والتي كنا في مسيس الحاجة إليها إليها بُغية اقتفاء هديها والاستضاءة بها، ومن ثم استعصى علينا شقّ الدراسة التحليلي، مع استعصاء الإحاطة بحقلي الدين والأسطورة المعرفيين العميقين فشق علينا تباعًا لذلك منهج التعامل معهما لقاء تعدد الروافد في تجربة "حاوى" وعمق مذاهبها واتجاهاتها.

لقد أصررنا بما أوتينا من جهدٍ أن نُذلّل هذه العقبات بفضل الله –عز وجل– وبفضل أستاذي الذي لم يذّخر البتة نصحه العلمي السديد، لا يسعني هنا إلّا أن أقدم لأستاذي الدكتور "رشيد قريبع" خالص امتناني وعميق عرفاني لقاء صنيعه، وهو الّذي ظلّ على هذا البحث عاكفًا بالتّصويب والتهذيب.

لا يسعني في هذا المقام بعد ذلك، إلاّ أن أُقرَّ بالعرفان، وأسدي الشكر لأصحاب الفضيلة السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، الذين سينبرون لتقويم ما اعوجَّ في هذا البحث من منهاج، وتصويب ما اجترح فيه من لَحْنٍ وزلل. وأعتذر الاعتذار الجميل عمّا شابه من سقم ولَمَم، وعن كل خطيئة.

– والله من وراء القصد–.

# مدخـــل:

# المجاميع الخمس

# ومضامينها

**المجاميع الخمس ومضامينها.**

لقد ذاع صيت مجاميع حاوى الشعرية باعتبارها علامة فارقة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وجاءت لتطْبعَ رؤيته وتجربته الشعريتين بالعمق، وهذه المجاميع على الترتيب هي: نهر الرماد (1957) والناي والريح (1965) والرّعد الجريح ومن جحيم الكوميديا (1979)، وبيادر الجوع بين عامي (1960و1964)، في "نهر الرماد" باكورة أعماله الشعرية، ثلاثة عشر نشيدا، يتكامل كلها في قصيدة واحدة يجمع عنوانها النقيضين: النهر رمز الحياة المتجددة المخصاب، نافحة الحرارة في برودة الرّماد رمز العقم والموات.

أولى أناشيد "نهر الرّماد" وأشهرها "البحار والدرويش"، ولقد تميزت هذه المجموعة بتوسل الصورة الرّمزية والبنية الأسطورية سبيلا للتعبير عن أزمة حضارية تنبض في أعماقها شهوة الحياة، وإن كانت تعاني العجز والانهيار، وتصطرع رموزُ الجذب والخصب حتى تصل التجربة الشعرية المتنامية إلى تغليب صورة الحياة في أنشودة "بعد الجليد"، فبعد صور اليأس والألم المهيمنة على الأناشيد الأولى من المجموعة، تظهر لأول مرّة في مقطع "بعد الجليد" من الأنشودة صور البعث الموحية بالحيوية والنضارة والانعتاق مُجسِّدَةً في رموز حسية مستمدة من أساطير الخصب القديمة[1]، فالأرض امرأةٌ تعاني شهوة متأججة وتحن إلى الاتحاد بالذكر، والعاشق المنتظر "تموز" هو الشمس والمطر والبذرة الحيّة، وهو بعل، الميت المنبعث، واهب الحياة، وما رغبة الأنثى وحنينها إلى الذّكر وشوقها إلى وصاله سوى رمز استمرار الحياة والانتصار على العجز والشيخوخة، وخليل حاوى هنا نبيُّ الانبعاث، وهو الإنسان السابق بحدسه وبوعيه، يطأ الموت توقا إلى القيامة ومعانقة الحياة، ولو على سبيل الاكتواء بنار

[1]- خليل حاوى، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض)، دار العودة، بيروت – لبنان، ط1، 1993، ص13.

الجحيم من أجلها ويحمل رمز النار وعذاب الجحيم وسبيل دحر التحجر، وهي في الصلوات الأولى تطهير من الخطايا.[1]

ونهر الرماد،« ترميز إلى الجذب والموات، وهو مرآة لحالة اليأس التي اجتازت فيها الأمة في تلك المرحلة الحاسمة من تاريخها، هو إلى ذلك تعبير عن معاناة الموت والانبعاث بما هي أزمة ذاتٍ وظاهرة كونية، عندما يستنطق حاوى أسطورة "تموز" وما تومئ إليه من غلبة الخصب على الجفاف والنضارة على الجذب، ويستنطق أسطورة العنقاء التي تموت لتنبعث من رمادها فتحيا من جديد، فتومئ إلى تجدد الحياة وغلبتها على العقم والجذب والموات، فنهر الرّماد بحث طويل عن القيم والتماسٌ للخلاص من الضيق والحيرة، وغوايات الخطيئات واستجداء الخصب الذي خيم وسط البوار والأصوات الصاعقة المنذرة بالنازلة والعقاب ».[2]

لقد اعتمد خليل حاوى في نهر الرماد إذن، الأسطورة أساسا للتعبير عن تجربته الوجودية،« كما اعتمد الرموز وجلها من الكتاب المقدس بعهديه، والتراث والميثولوجيات الفارسية واليونانية والفينيقية، ونهر الرماد مفعم بالحزن والأسى والفجيعة وغربة الروح في العالم، وفيه صدى يدوي دويّا صاعقا تهوّلا من الخطيئة ».[3]

أما مجموعة "الناي والريح" فهي أربعة أناشيد متآلفة: عند البصّارة والناي والريح، ووجوه السندباد، ثم السندباد في رحلته الثامنة، والتي سنقف عندها وقفة متأنية وفي هذه المجموعة كل المعاناة

[1]- المصدر نفسه، ص14.

[2]- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص114.

[3]- إيليا حاوى، خليل حاوى في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط1، 1984، ص65.

والتمزق واليأس،« وفي الناي والريح تصل الرؤيا إلى ما يضارع اليقين كما تقول ريتا عوض، فيه تصل الرؤيا والتجربة بخليل حاوى إلى ما يشبه اليقين، فيتجسد فيه إيمانه بحتمية الثورة التي تقتلع التحجر والتخلف من جذوره، وتعيد للإنسان دوره في التاريخ ».[1]

والناي والريح مسلك التطهّر، فبعد أن يئس من الجفاء الذي باشره في "نهر الرماد"، سلك المسلك الصّوفي الذي تلقنه من الإنجيل، وعرف أنه لن يطهر ولن تصفو له العبارة، ولا الحرية، والقدرة على مقاومة العبوديات والحتميات والتاريخ، إلّا إذا ترهّب للروح والفن، وكما قال المسيح: "من أحبَّ أبًا أو أخًا أو أمّاً أكثر منّي فلا يستحقني"، كذلك فإن خليلا كان يهتف في الناي والريح من أجل التطهر والخلاص، وليست أنشودة "السندباد في رحلته الثامنة" إلا رحلة عبر النفس وفحص ضمير علني عليها، ليكشف عوازها وهناتها.[2] وليست إلا تعبيرًا عن نظرة "خليل حاوى" إلى الوجود، فيها يتنوع الإيقاع بتنوع الحالات النفسية من طرب، وذكرى موجعة، وحوارٍباطني..[3] في الناي والريح كان "حاوى" يرنو ويتوق إلى ريح قوية تقتلع الماضي العقيم من جذوره، لتعيد إلى الأرض بكارتها ونضارتها، هذه المجموعة إضافة إلى ذلك، تجسيم للإيمان بحتمية ولادة الثورة المناهضة لكل مظاهر الجمود والترهّل والخنوع والخذلان. من هنا تحديدا لُقّبَ "خليل حاوي" بشاعر الانبعاث، فصار مرادفا لاسمه منذ ذاك بما جسّده الديوان في أناشيد تلفح بوهج الانبعاث.

وأما مجموعة "بيادر الجوع" فتنهض علامة فارقة في إبداع "خليل حاوى" فيها يبلغ مساره وتجربته الإبداعية إلى أقصى درجاتها، ويعرف انجدال رؤاه الفكرية من انفعاليته الوجدانية أقصى حدود التوتر السوداوي القائم، فبيادر الجوع –في حقيقة الأمر– حصاد للفواجع في هذه المرحلة الحاسمة من

---

[1]– خليل حاوى، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض)، ص14.

[2]– إيليا حاوى، خليل حاوى في سطور من سيرته وشعره، ص66.

[3]– جميل جبر، خليل حاوى، ثراء لبنان، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991، ص66.

مراحل حاوى الإبداعية. انطوت هذه المجموعة على ثلاث أناشيد هي: "الكهف" و "جنية الشاطئ" و"لعازر عام 1962"، نُظِمت بين عامي 1960 و1964 غنّى فيها خليل نشيد جرح الأمة ومأساتها، وكان في ذلك يعزف على عناصر الفجيعة، ففي "الكهف" حوار مبطن بنقمة شديدة على زمن الترهل والتحجّر، حين يقبع "حاوى" في كهفه مشلولا بخيبته، تَنخُرُ الرّيح يديه.[1]

إن البيادر بحد ذاتها –ليست إلاّ تعبيرا عن شدة الحاجة التي تتطلب إشباعا لا يتحقق، فالكهف بيدر الجوع الأول، قمة المعاناة الفردية الرهيبة، حين عرفت الذات الخَلْقَ والعطاء، ثم عجزت عنها، فينبجس إحساسها بالعقم والخواء إحساسا حادا وفاجعا بالموت والانسحاق، وربما كان وجه المأساة الأبرز هنا متمثلا في هذا الموت الرازح المقيم حيال أفق مسدود.[2]

« وفي "جنّية الشاطئ" يتألق الماضي يفاعة ونضارة، قبل أن يطلق عليه الحاضر لعنته تعجيزا وإبآسا، فيتدفق الأول زاخرا بالتجدد والنضارة في أجواء الغبطة والحبور التي تعيشها الغجرية صبيّة تُبْحِرُ بِخِفّةٍ من عيد لعيد بجسدها الغضّ المتناغم مع حيوية الطبيعة وبكارتها، وخصبها النابض من أعماقها، ومثلها يتفتح الجسد ويُشرِقُ زهرًا ونبتًا ومواسم ليكون طعاما ولذّة تلهُو وتمرح فيه قطعان الوعول وتروح تمخُرُهُ خيول البحر.. لتواجه الغجرية بعدئذ "سياجات عشرٍ" منها أسودٌ داجٍ مقنعٌ بالرّماد، برغوتهِ الصفراء وكبريته المتجمر، وغراب يشق الكبد لينهشه، ورعب وآثار حروق في نهديها...لعنةٌ تجذبها وأخرى تدفعها، ليكون ذلك الانقلاب كاملا إذ يحتاج الحاضر والجسد والروح معًا، ويدمرُ كل ما عرفهُ الماضي من عافية وفطرة.. »[3]

[1]– سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص66.
[2]– المرجع السابق، ص67.
[3]– المرجع نفسه، ص63.

إلا أن قمة المأساة وذروة المعاناة تتقدمان من الأنشودة الثالثة "لعازر عام1962" حيث يتراءى الجوع تطلعا لائبا إلى انبعاث أصيل تتحد فيه إرادة التغيير إلى انتعاش قيم النّبل والمروءة والتضحية إلاّ أن "لعازر" بالمحصلة ينكفئ بعد بعثه دونما التغيير الذي كان يُتاقُ إليه، ودون تغيير لرؤاه اللعينة المرعبة، وإذا الزوجة لا تجدُ في زوجها المنبعث إلا التّحرّق والتحسّر على المتعة التي كانت ترنو إليها مع زوجها..[1]

لعلّ مطولة "لعازر عام 1962" –كما يرى كثير من النقاد والدارسين– جاءت مُمثلة للقمّة الفنية التي أدركها "خليل حاوى" فشكلت من ثم انعطافة فارقة في الإبداع المعاصر، امتدت فيها يدُ "حاوى" عَبْرَ مشهد "لعازر" لتطال النص الإنجيلي، فاستنطقه "حاوى" ببعده الإنجيلي والتموزي في آن معا، وذلك على ضوء البناء الداخلي للملحمة، والذي يبدأ من الحفرة وينتهي إليها، كما لو أنها تبدأ بالموت لِتعْبُرَ واقع الأمة المأساوي، ثم لتنتهي بالموت بالمحصلة عبر هذه الرحلة المأساوية.[2]

لعازر إذن، شكلت انحسارا للحلم العربي، وإدغانًا للسقوط والانهيار بالنهاية، فإذا لم يكن ما هو أرهب في أن يفجع خليل حاوى بيقين رؤاه، فإن الذي وقع له فيها من حلم بالانبعاث، هو حس رهيب بالفجيعة وهول المأساة.[3]

ثم بعد اليأس: "تجلت الرؤيا هالةً من هول الرعد، ومهابة الجبل في طلعة بطل مخلص، صاغه دفق الحياة البكر في أرضٍ راحت ترفُلُ بحيوية الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل".[4]

---

[1]– المرجع نفسه، ص67.

[2]–كامل فرحان صالح، الشعر والدين، – فاعلية الرّمز الديني المقدس في الشعر العربي–، دار الحداثة –لبنان– بيروت، ط1، 2005، ص353.

[3]– ماجدالسامرائي، تجليات الحداثة (قراءة في الإبداع العربي المعاصر)، دار الأهالي للطباعة، دمشق، ط1، 1995، ص54.

[4]– خليل حاوى، الديوان (مقدمة الرعد الجريح)، ص420.

لقد كانت الرؤيا والإنسان محور أناشيد حاوى في "الرعد الجريح" وهي المجموعة التي احتوت على "الأم الحزينة" و"ضباب وبروق" و"الرعد الجريح" و"رسالة الغفران" كتبها خليل حاوى بين 1967-1974؛ فبعد هزيمة حزيران 1967 كتب "الأم الحزينة" فجاءت صورة تقطر أسى وجوى ولوعة بموازاة واقع الأمة السوداوي المأساوي الذي آلت إليه، والأم الحزينة هي مريم العذراء التي تحملُ كل قيمة سامقة في المسيحية والإسلام، هي في الأولى أم المسيح "كلمة الله"، وفي الثانية اصطفاها الله على نساء العالمين، وهي التي تعود إلى الحياة من جديد في تعاليم الكنيسة الكاثوليكية والأرثذكسية، لكن وأيّاما كان الأمر، ولئن تعددت صورة العذراء في الصلوات الكنسية وأيّاما كان حالها فيها، فإن حاوى قد استلهم من دلالات مريم وأحزانها في البحث عن يسوع حين صلبه، عندما وسم إحدى أحزنِ أناشيده بالأم الحزينة، التي عانت آلام ابنها، أما المسيح فإنه لم يعان مأساة الموت لأن موته كان سبيلا إلى انبعاث يقيني هو الحياة الأبدية،[1] ثم صمت خليل بعد "الأم الحزينة" أربع سنوات بعدما غصت الكلمة بالرؤيا السدومية التي تملكته، فعجزت عن تجسيد ما فيها من هول، فكتب "ضباب وبروق" التي شكلت مقدمة حتمية لأنشودة "الرعد الجريح"، فمن يرى البرق ينتظر الرعد معلنا أن الالتماعات كانت بروقا حقيقية ولم تكن سرابا، وجاءت "الرعد الجريح" منطلقا للتعبير عن صورة البطل المخلص، فجاءت "رسالة الغفران" لتكتمل الصورة وتكشف أعماقها وأمداءها حين استلهم عنصر النبوة،[2] فكانت "رسالة الغفران" تعبيرا عن رؤيا نافذة، وعن معاناة عميقة لواقع الأمة.

وأما مجموعته الأخيرة، فهي "من جحيم الكوميديا" التي انطوت على مطولة "شجرة الدّر" وأناشيد أخرى منها "صلاة" و "في سدوم للمرة الثالثة"، و"مناخ" وأناشيد أخرى..

[1]- المصدر نفسه، (مقدمة ريتا عوض)، ص24.

[2]- المصدر السابق، ص26.

فشجرة الدر جارية الملك الصالح الأيوبي، كان دورها سياسيا مهما لاسيما حيت تولت الحكم وقضت على ثورة الأيوبيين ثم تزوجت"عز الدين أيبك" فتآمرت على قتلة بعد حين.[1]

وبعد الإشراقة التي غمرت "خليل حاوى" عقب حرب تشرين، ما لبث اسوداد الجو المعنوي أن عاوده أشد ضراوة في بداية محنة لبنان، فاستحال شعره نغما كاد يكون جنائزيا، فغلبت عليه النبرة الحزينة وطبعت شعره بعد ذلك ملامح المأساة والأسى والفجيعة.

هذه هي مجاميع خليل حاوى التي تضمنت متنه الشعري، والتي على ضوءها بوأه النقاد مرتبة مرموقة في الشعر، وعدوه من ثم من رواده.

أما في مجال النثر والنقد، فإن خليل حاوى –في حقيقة الأمر– لم يُعرف ناثرا أو ناقدا إلا حين نشر رسالتيه الجامعيتين، "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد"، وهي رسالته الأولى في الماجستير بالعربية، وأما الثانية فهي أطروحته في الدكتوراه حول جبران كتبها باللغة الإنجليزية موسومة بـ "جبران خليل جبران إطاره الحضاري شخصيته وآثاره"، والتي طُبعت فيما بعد، وجاءت أنموذجا عن مناهجه في البحث، تألفت من مقدمة وثمانية فصول، الفصلان الأول والثاني، عرض مسهب للإطار القومي التاريخي الأدبي الذي نشأ فيه جبران، والثالث مناقشة ودرس لأبرز البحوث الناجزة حوله وفي الفصل الرابع سيرته وفي الأربعة الباقية عرضٌ لأدبه وخصائصه وأثره البليغ في النهضة الأدبية العربية.[2]

ويتوقف "حاوى" في تحليل فكر جبران عند مرحلتين بارزتين رأى في المرحلة الأولى تقديسا لحقوق القلب بحيث يصير الحبّ دينا أقوى من كل تقليد وناموس بل أقوى من الحياة نفسها، إنه

[1]– جميل جبر، خليل حاوى، ص69.

[2]– المرجع السابق، ص80.

تأثير الرومانسية الحالمة..أما المرحلة الأخرى ففيها العنف والسوداوية، تنمو في ظلها بذور التحرر من كل استعباد سياسي واجتماعي، وتنتهي بالتسامي المطلق على خطى يسوع.[1]

وقد تكون مقدمات أناشيده، من أعمق ما كتب خليل حاوي نثرا، حيث غالبا ما ترد مفعمة بالوجد والوجدان، فغالبا ما جاءت موجات وجدانية تعبر بعمق عن حالته النفسية التي كانت في الأغلب الأعم تقطر أسى وجوى ولوعة وفجيعة.

[1]- المرجع نفسه، ص ن.

# الفصل الأول

## * السياق النفسي والأسطورة في شعر حاوي

- **مقاربة في مفهوم الأسطورة ودلالتها**

**– تمهيد: الشعر والأسطورة**

**أولا: المنزع الأسطوري في الشعر العربي المعاصر**

**ثانيا: الموروث الأسطوري في شعر خليل حاوي**

**ثالثا: المنهج النفسي والنقد النفساني**

**رابعا: السياق النفسي للرمز الأسطوري عند حاوي**

- **مقاربة في مفهوم الأسطورة ودلالتها.**

تقاربت مفاهيم الأسطورة ومداليلها في المعاجم العربية، باعتبارها اعتمدت على المعنى القائم في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم كما جاء في التفاسير المختلفة، ولو أن الاهتداء إلى تحديد ماهيتها ومفهومها الدقيق يظل غاية بعيدة المنال. فلقد جاء في المعاجم العربية بمعان مختلفة، فالسطر، الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره، جمعه أسْطُرٌ وسُطُور، وأسْطَارٌ جمع جمعه أساطير، والسطر: الخط والكتابة والأساطير الأحاديث لا نظام لها[1].

ويذهب صاحب تاج العروس إلى أن الأساطير، الأباطيل التي لا أساس لها من الحقيقة، إذ يعتبرها ضربا من ضروب الكذب، وهو يتفق مع ما ذهب إليه حين قال: هي الأكاذيب والأحاديث التي لا نظام لها[2]. إلا أن تتبع معنى الأسطورة في القواميس والمعاجم يجعل الحديث يطول، وأيا ما كان الأمر، فإن العلماء لم يجدوا لها تفسيرا لغويا محددا مشتركا.

من ثمة يبدو مفهوم الأسطورة غامضا ومعقدا ومتشابكا في دلالاته وأبعاده، على الرغم من الدراسات الكثيرة حوله، ولو أن أحد الدارسين كان على جانب كبير من الصواب حين ذهب إلى أنها " تروي تاريخا مقدسا، وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القِدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة- أو بعبارة أخرى الأسطورة تُحْكَى بواسطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة..."[3]، والأسطورة في بنيتها العميقة قصة، تمتد بخلفيتها المعرفية إلى الظواهر الطبيعية والدينية، والخوارق من البطولات والملاحم، ويرى أحد الباحثين أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية تتعلق بكائن خارقٍ أو حادثة غير عادية، سواءً أكان أو لَمِ يَكُن لها أساس واقعي أو تفسير طبيعي، وتقدم تفسيرا للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة، كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة[4].

---

[1]-الفيروز أباذي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991،ج 2، ص 69.

[2]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت.م 3 .د ت،267.

[3]- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي، القاهرة،ط 1، حزيران 1968، ص 19.

[4]- خلدون الشمعة، مدخل إلى مصطلح الأسطورة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ع 197، تموز 1978، ص 7.

إن الأسطورة بنية رمزية تشكلت مع تطور الفكر البشري عبر نموه من خلال الحضارات المتعاقبة والمتزامنة، فهي بناءً على ذلك خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضا رمز يقبله الناس منذ أزمان بعيدة[1].

وللباحثة " سمية الجندي" رأي حول سبب تعدد وجهات نظر الباحثين فيما يتعلق بالأسطورة وتحديد مفهومها حين لابد من التمييز بين ثمرات الكذب والخيال واللاعقلانية والحدس.. وبين ثمرات العقل من منطق تنظيم وجدل منهجي..[2]

ولقد نمت الاختلافات في مفهوم الأسطورة، فلم تخرج التعريفات سوى عن مفاهيم تكاد تكون مكررة ومتناقضة في الحين نفسه، ولعل تداخل هذه المفاهيم يعود إلى تطور المدلول للأسطورة، وربما يكون نتاج التباين في أشكالها وأنواعها، فالأسطورة الطقوسية جعلت من الأسطورة أداةً للتعبير أو عقيدة ودينا، والأسطورة التاريخية حولتها إلى التاريخ، وأسطورة التكوين حولتها إلى الخلق والتفسير والتعليل، والرمزية نَحَتْ نحو الرمز أو المجازات أو الاستعارات..

فكيف هذا التداخل وكيف تعامل الدارسون مع هذه الأسطورة ؟.

وهذا سؤال الإجابة عنه تسيل حبرا غزيرا، بيد أننا يمكن نبرر للمفاهيم كما يأتي:

قد يكون البحث عن تاريخ بدء التفكير البشري سببا في تعريفها على أنها " تروي .. تاريخا مقدسا، حدثاً بدائيا جرى في بداية الزمان، لكن رواية تاريخ مقدس، تعني الكشف عن سرٍ، لأن الشخصيات الأسطورية ليسوا كائنات بشرية هم آلهة، أبطال حضارة، ولذلك كانت بوادرهم أسراراً، فهي إذن تاريخ ما حدث في ذلك الزمان..[3]" وتعبير أسطورة هو إعلان ما حدث في الأصل، وهي طفولة العقل البشري كما يعبر أحد الدارسين[4].

---

[1]- أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج 3، ع 4، 1983، ص37.

[2]- سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي الحديث- الاتجاهات و المناهج- مجلة المعرفة، سنة 36، عدد 405، ص 71.

[3]- معتز نديم الحجل: الأسطورة (تعريفها- أصلها- تصنيفها)، المعرفة، ع361، تشرين الأول (أكتوبر)، 1993، ص 47.

[4]- خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2003، ص18.

إنها إذن، توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق[1]. ولأجل ذلك فرق أحد النقاد بين هذه الأسطورة والتاريخ بعد أن اعترف بالصلة القوية التي تربط بينهما فقال:" الأسطورة والتاريخ على ذلك الأصل، فهو أصل قدسي عند الأسطورة وأصل دنيوي مفرغ من الأسْطَرَةِ عند التاريخ"[2]. وكانت النتيجة أن الأسطورة تنظر إلى التاريخ باعتباره تَجَلٍّ للمشيئة الإلهية. أما التاريخ فينظر إلى موضوعه باعتباره تَجَلٍّ للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان[3].

إن التناقض في الحكايات الأسطورية والمبالغة الشديدة في بعضها الآخر، ثم ما تحويه من أفعال عجيبة وصور خارقة للعادة ومخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة أحالتها إلى وهم أو خرافة أو خيال أو حلم أو سحر،« فهي روايات تاريخية خرافية قد تطورت من أجل تفسير ظواهر طبيعية وكونية»[4].وعدها أحد الدارسين في هذا السياق« نوعا من الوهم الصبياني، ونتاجا لخيال مهوش نزق، أو تصويرا لفترة من الجنون كان على العقل البشري أن يمر بها »[5]. وهي صورة مبسطة، وعادة ما تكون وهمية وتتكون لدى بعض الجماعات الإنسانية عن فرد ما أو حديث ما، وتلعب دورا حاسما في سلوكهم[6]،« ومحاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير واضع الأسطورة»[7]، الأسطورة»[7]، أو هي كالحلم تماما نوع من التنفيس عن الميول الانفعالية اللاشعورية المكبوتة التي تولدت عن علاقات الطفل بأفراد عائلته.

والأساطير في المجتمع الواحد واحدة خاصة به، يشترك في وعيها كل فرد من أفراد المجتمع وتضم نماذج عليا موحدة وشعائر جماعية متماثلة، وتشمل على وجدان جمعي واهتمام روحي وشعبي واحد، وعواطف جماعة مشتركة، كل هذا جعل الأسطورة تتميز باللاوعي الجمعي، فهي الذاكرة الجمعية

---

[1]- جيلبير دوران، الأنتربولوجيا رموزها وأساطيرها وأنساقها، ترجمة مصباح عبد الصمد، مجد،(المؤسسة العربية للدراسات والنشر-9- والتوزيع، بيروت-لبنان)، ط 3، 2006، ص39.

[2]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية) دار علاء الدين، دمشق سورية-ط 4، 1990،ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- مجدي محمد شمس الدين، القص بين الحقيقة والخيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص153

[5]- علي عبد المعطي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة،- الكويت،ط 1، 1982، ص 25.

[6]- المرجع نفسه.

[7]- محمود أبوزيد ، مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير، عالم الفكر، مج 16، ص205.

للشعوب، التي تشكل في الحين ذاته وجها آخر من الدينامية الفكرية التي تتكامل مع العقل بالنسبة للإنسانية قاطبة، غير أن كثيرًا من النماذج العليا الأخرى موضوعات يتكرر ورودها في الفكر البشري. ويرى بعض علماء النفس أن الأسطورة ذخيرة بدائية تكشف العقل الباطن الجمعي وتثيره، بل إن الخيال الجمعي هو الذي يحرف الأسطورة أو يضخمها.

بيد أن ما دفع الكثير إلى اعتبار الأسطورة رمزا هي لغتها المتميزة الخاصة، ولو أن الرمز مرحلة متأخرة للغاية عن المراحل الأولى التي نشأت فيها[1]، ولأجل ذلك رأى "عز الدين إسماعيل" غير هذا الرأي، إذ يعتقد أن الكلمة كانت تعني في البداية تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه، فقد كان التعبير الأول كله رمزا ثم تطور إلى المنهج السردي ومنه إلى المنهج العقلي[2].

وعودا على الأسطورة بذاتها، يعتقد بعض الدارسين أنها مرت بثلاثة أطوار متصلة الحلقات، تطورت إلى أن وصلت إلى استخدام الرمز في طورها الثالث لتصبح فلسفة، وفي هذا السياق يقول أحمد كمال زكي "كانت الأسطورة في طورها الأول جزءا من العبادة يتم أداؤه داخل المعبد أو أمام المذبح.. وفي طورها الثاني سير آلهة ومردة، وهي في طورها الثالث- وقد استخدمت للتعليل والرمز- كانت فلسفة وبيانا لقوى اجتماعية ترصد كل ما يسعى خلفه علماء الحضارة"[3].

وأيا ما كان الأمر، فإن الأسطورة ترميز ابتكرها الإنسان الأول واكتشف معها مقدرته الهائلة على استيعاب ما حوله من خلال خلق المفاهيم والماهيات، ثم جعلها تتجلى في الخارج عبر الكلمات، ثم ارتقت إلى خلق مستوى آخر من المفاهيم أعلى من سابقه في سلسلة متصاعدة، فبعد اللغة توصل الإنسان إلى اكتشاف شكل آخر من أشكال الترميز، كما اكتشف مقدرته الكبرى على التعامل مع الكلمات واستخدامها في مجالات غير نفعية. وهذا ما قاده إلى إنتاج الشعر والأسطورة..

[1]- مجدي محمد شمس الدين، القص بين الحقيقة والخيال، ص152.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة ودار العودة-بيروت، ص244.

[3].-أحمد كمال زكي، الأساطير(دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيروت،ط 2، 1979، ص 55.

والإنسان في ترميزه الأسطوري لهذه التجربة عمل على إنتاج بنية أدبية تحاول من خلال تمثيلاتها وصورها الحركية إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز[1].

إننا إذا وعينا هذه النقلة الحاصلة في الوعي واللغة والفكر، ووعينا هذه اللغة بما هي أيضا نوع من الرمز، حيث إنّ الإنسان باستطاعته أن يكوّن لغة جديدة كما كَوّن لغات متمايزة بترميز جديد..، فسوف نستطيع أن نفهم أن الإنسان القديم لم يقصد هو أيضا ترميزه الأسطوري الإبداعي فيما قاله، أو تحقيق غاية خاصة، بل جاء استخدامه للرموز بها عفويا وقويا في الحين ذاته، ومتناسبا مع عواطفه الجياشة وانفعالاته الروحية وما يراه حوله من حقائق خفية أو سرية مختلفة عن الواقع الذي يعيشه[2].

ويذهب "أدونيس" حين يعرض إلى الأسطورة إلى أنها لغة السحر التي أذهلت العقول وحيرتها ولغة الثورة التي أذكت القلوب وأججتها، إنها اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، وتظل في توهج، وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر[3]، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، هي البحث عن الذات، والعودة إليها، لكن عبرة هجرة دائمة خارج الذات..[4]ووظيفة اللغة كما وصفها "أدونيس" هي تغيير الواقع وإعادة خلقه من جديد، وهي بذلك تدفعنا إلى معرفة متحركة هي اكتشاف ما لا نعرفه دائما، فتصبح وظيفتها إيحائية كشفية ترتبط بين أطراف متباينة من عناصر الواقع ربطا غير منطقي، ذلك أنها تتجاوز المنطق لأنها تمحو التعارض بين الواقع والحلم، الظاهر والخفي، الكائن والمكني..[5]

وتقوم الأسطورة في أسسها على استخدام الظلال السحرية للكلمات، ولقد استفاد الشعر من هذه الخِصيصة السحرية للغة، إذ الشعر صنوٌ لها وقد أتقن عنها كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا، وذلك من خلال رسالة غير

---

[1]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص20

[3]- أدونيس، الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت،ط 2، 1998، ص 31.

[4]- المرجع نفسه، ص32.

[5]- المرجع نفسه ، ص90

تفصيلية[1].ولأجل ذلك صارت الأسطورة لغة المفارقة، وهذه المفارقة لا يمكن أن تتعقل في حدود الحضور.. إنها ليست انعكاسا لكائن بل هي تطلع إلى خلق وهي لذلك لا تعبر عن نفسها أبدا بالمفاهيم بل بالرموز[2]. وكان سر الشعر كما ذهب "عز الدين إسماعيل" يكمن في تناقض لغته الظاهرة، وكونها لغة الناس وليست لغتهم في آن واحد، وحري أن تكون لغة الشعر ذا طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة[3].وكانت الأسطورة تنتمي إلى نصاب كلام ينم عن خصائص مميزة كما يذهب إلى ذلك " ستروس"، إلا أنه لا يمكننا البحث في هذه الخصائص سوى فوق مستوى التعبير اللغوي المألوف[4].

[1]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص22.

[2]- عبد الرحمان أبوعوف، فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996،ص146.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص179.

[4]- كلودليفي ستروس، الأناسة البنيانية، ترجمة حسين قبيسي، المركز الثقافي العربي،بيروت-لبنان،ط 1، 1995، ص 230.

**تمهيد/ الشّعر والأسطورة.**

لا يختلف إثنان بأن الأسطورة صارت جزءا لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، « ربما ليستعرض بها الشاعر مخزونه التراثي أو ليزين بها نصوصه ويثري بها لغته ، وربما لِيُكَوِّنَ لنفسه عالما خاصا به »[1] يعيش فيه منعزلا عن الناس لكن وأياما كان الأمر، « فإنّ الشعر كاد أن يولد من الأسطورة أو لعلّه ولد منها كما يذهب إلى ذلك أحد الدّارسين »[2] بل إنّ الأجناس الأدبية كلّها تدين في مهدها لحضن الأسطورة التي حملت أصالة الإفصاح عن الديانات القديمة، فالأساطير هي التي شكلت مصدر انبثاق الأدب تاريخيا، وتنبع سطوة الأسطورة على الأدب والشعر بخاصة من قدرتها المؤثرة على تحفيز الفنان، وإمداده بطاقات روحية لا ينتهي إشعاعها كما تمنحه المفاهيم التي يمكن أن يبني الشعر عليها أصوله، ويستمدّ منها مقدرته على الإثارة وامتلاك السلطة السحرية، بل إنّ الوظيفة الحقّة للأدب في القضايا الإنسانية في خصوصها هي استمرار سعي الأسطورة القديم والحديث لخلق مرتبة سامقة للإنسان[3].

ولقد قامت الأسطورة بدور الدّاعم لليقين الروحي والاجتماعي، كما لعبت دور النموذج المحاكي في علاقته بالأدب والحامل للمعرفة، بعد أن قامت قبل ذلك بدور المنبع والنموذج المؤثر في الأدب، وانتهى هذا التوافق والتكامل بين الأسطورة والشعر إلى توافر النّتاج الشعري في أشكال ملحمية يستمد منها كثير من الشعراء العظام، مثلما حدث في الشعر الكلاسيكي الأوربي باقتباس الطرق الروحية الأسطورية في التراث القديم، ولأجل ذلك رأوا في الأسطورة شكلا من أشكال الخيال التي لا تنفصل عن الشعر البتّة[4].

---

[1] سامح الرواشدة، معاني النص ( دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2006 ص 93.

[2] هيرمان نور ثروب فراي، الأدب والأسطورة، ترجمة د. عبد الحميد شيخة، نهضة مصر، القاهرة، 1989، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

[4] أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية، فلسطين، الإصدار الأول، 2002، ص 30.

ولعل ذلك ما خلص إليه أحد المفكرين حينما حاول أن يؤرخ للخيال الإنساني فعاد إلى عالم الأسطورة وتحدث عن ثلاثة عصور: عصر الآلهة، عصر الأبطال، وعصر الإنسان. وإذا أراد الباحث الحديث عن الأصل الصحيح لنشوء الشعر، فلابد أن يبحث في العصرين الأولين، حيث يجد الشاعر وصانع الأسطورة نفسيهما يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة هي قوة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثّل الشيء إلاّ إذا أعطيناه حياة داخلية وشكلا إنسانيا. ولذلك ينظر الشاعر الحديث إلى عالم الآلهة والأبطال نظرته إلى فردوس مفقود، ويحنّ الشاعر إلى هذا العصر الذهبي للشعر حين كانت الأشياء مليئة بالتألّه[1]، فحاجة الشاعر إلى الأسطورة تعني حاجته إلى مشاركة المجتمع ليجد ذاته من خلال الأسطورة.

غير أن بعض النّقّاد يرون بموازاة ذلك، أن الخيال الأسطوري هو مصدر خصب، ليس للشعر فحسب وإنما لجميع ضروب القول، وذلك منذ أن نزع الإنسان إلى التعبير في مرحلة مبكرة من تاريخ الحضارة، وآنئذ لم يكن التمييز بين الحقيقة الموضوعية والأسطورة قائما، بل كانت الفوارق مطموسة، وكانت ضروب القول تجري على صورة الرّمز التلقائي، كما كانت أجناس القول في طفولة العالم تعدّ ضربا من الشعر، ذلك أن لغة البدائيين مجازية بالضرورة، فهي ترصد العلاقات التي لم تكن مدركة من الأشياء، والخيال الشعري أهدى سبيل إلى الكشف عن الحقيقة العميقة في الوجود، لكنّ الأسطورة هي المسلك الوحيد للوصول إلى معرفة سرّ الإبداع الفني في الشّعر بخاصة [2].

ولعلّ الإعتقاد الميثولوجي لدى الإنسان الأوّل وأنماطه التعبيرية، قد حدّدت معالم الصّلة العميقة بين الأسطورة والشّعر، بل الفنّ بعامّة، فالدّين اليوناني–مثلا–بما اشتمل عليه من أساطير ورؤى كونية يعدّ أساسا للأدب اليوناني، حيث كانت الترانيم هي أوّل الفنون وأبرز الآثار التي ظهرت في زمن ما قبل التاريخ، أو عصر الملاحم والأساطير. ولقد أدّت الترانيم والتراتيل دورا بارزا في العبادات التي ظهرت في المدن اليونانية الكبرى، وينسب أشهر الشعراء الذين كانوا ينظمونها إلى عالم الأساطير

[1]– إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،ط5،1992،ص31.

[2]– ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت– 1978 ،ص18.

باعتبارهم أبناء آلهة ملهمين [1]، في حين ارتبطت تلك الترانيم وإنشادها بعبادة الإله الأعظم، ثمّ ارتقت حتّى صارت جزءا من الشعائر المقامة لعبادة ربات الشعر ، مثلما وجدت في جزيرة (كريت) وخصّصت لعبادة الإله (أبوللون)، وانتقلت فيما بعد إلى أماكن مقدّسة أخرى، حيث بدأ الشّعر اليوناني في البروز وأخذ يهيمن على الحياة الفنيّة. وكان الشّعراء أوّل من نظم تلك الأناشيد في أثناء تقديم الضحايا للآلهة الكهنة الذين كانوا يقيمون الشعائر في المعابد[2]، وهم من ثمّ أوّل من تغنّى بصفات الآلهة، وهذا العمل أدّى إلى نشوء الشعر اليوناني.

ولعلّ أشعار هوميروس، لا ترجع عظمتها وصداها إلى قدرتها الفذّة على وصف الوقائع والخوارق فحسب، بل مرجعها أيضا إلى أن تلك الوقائع هي أساطير عميقة الصّلة بالتّاريخ، أي قبل هوميروس نفسه بزمن بعيد، واليونانيون أنفسهم يعزون أولية الشّعر إلى الكهنة، حيث إنّهم أول من ابتكر بعض البحور الشعرية القديمة خدمة للدّين، ولاستخدامها في نظم نبوءاتهم، وبعدها أخذ الشعراء والخطباء الأوائل بعضهم عن بعض واتّجهوا بالشّعر اتّجاها دنيويا في فنونهم بعد أن اتّحدوا جميعا في الأصل الكهنوتي، وأصبح الشّاعر مغنّيا لأناشيد كانت في الأصل مقدّسة... وذلك –ربما– ما جعل أفلاطون يضجر من كثرة اعتماد الشعراء على الأساطير في الشعر القصصي والدراما، وأعاب على هوميروس في الإلياذة والأوديسا طريقة التقليد التي يجري عليها الشاعر العظيم[3]، كما نقد غيره من الشعراء.

ولعلّ من أقدم الملامح الأسطورية وأشهرها، ملحمة (الرامايانا) القصيدة الأسطورية التي تحكي أعمال الملك " راما" ملك أيوذا، وتشمل كذلك على أساطير الخلق والمذاهب الدينية والمأثورات

[1]– محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة العربية،القاهرة،1956، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

[3]– لويس عوض، نصوص النقد الأدبي اليوناني، الهيئة المصرية العامة،ج1،ط 2، 1989، ص 49.

القديمة عند الهندوس بمختلف فرقهم ومللهم، وهذه الملاحم جميعا هي أعمال شعرية مركبة تدور حول الآلهة المتنافسة مع العقائد، وهي ملكية عامة للهندوس جميعهم[1].

أمّا إذا أردنا تفرّس الإرهاصات الأولى لهذه الملاحم في الشعر العربي، فإنّنا نجد النّشأة الأولى من خلال النزوع إلى التغنّي الجماعي المصاحب للعمل وارتباطه بالدّين لهدف سحري، وقد ظهر ذلك جليّا في أوائل شعر الهجاء، الّذي كان في يد الشّاعر العربي سحرا يشحذ همته للتغلّب على الخصوم، مستندا في ذلك على قوة هذا الشعر المستمدّة من قوّة خفيّة، ويتبيّن أنّ نشأة الشّعر عند العرب تبلورت فيما بعد في موضوعات مستقلّة. وممّا يذكر هنا على سبيل الإفادة أن العرب الأوائل كان لهم باعٌ في معرفة الكتب القديمة[2]، حيث تضمّنت موضوعات قصائدهم أساطير ومأثورات تاريخية تعدّ بقايا شعر الملاحم العربية القديمة التي تغلب عليها المسحة الدّينية، ومنها ملحمة "جلجامش". وكان الشاعر "لبيد"- كما يرى الدّارسون- آخر شعراء تلك الفئة، حيث ظلّ يمتلك من تراث الأوّلين سحر اللّعنة التي اعتاد أن يصبّها على خصومه[3]. ولم ينفصل الشعر عند الكنعانيين عن تراثهم الأسطوري ومعتقداتهم وآلهتهم، ولاسيّما بعل وعنات وموت وإيل.

وتوضّح الدّراسات المختصّة التي تمدّنا بحقائق لا غنى عنها، أنّ مجموعة من الملامح والأساطير الأوغارتية تكشف بجلاء عن جذور الشعر والتمثيل، فأسطورة "مولد السحر والغسق" — مثلا- تعدّ شعرا تمثيليا نتج عن الاحتفالات والطقوس التي كانت تُعْنَى بتجديد قوّة الإله (إيل) التناسلية بعد تقدمه في السّن[4]، ومن ثمّ عودة الخصب إلى الأرض، وتؤكّد معالم تلك النّصوص حقيقة كون هذه الملاحم والأساطير في الأصل أُعدّت تمثيلياتٍ فصليةً، والحقيقة أنّ ملحمة " مولد السحر والغسق"

[1]- جفري بارندر، المعتقدات الدينية عند الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1996، ص 188.

[2]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ج1،دار المعارف،ط2، 1959، ص 46

[3]- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركية المصرية العالمية، القاهرة،1997، ص 267.

[4]- أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من أوغاريت، دار النهار، بيروت، ط 2، 1980، ص87

هي تمثيلية، لأن التعليمات التي تصدر فيها للجوقة والممثلين تشير بوضوح إلى أنّ تمثيلا على المسرح كان يرافق- فيما يبدو - موسم تلاوتها الجماعية [1].

بناء على ذلك عدّت الأساطير والملاحم الكنعانية من أبرز المصادر وأقدمها لدراسة أثر الأعياد الفصلية في نشأة الدراما. وأمّا ملحمة البعل وعنات التي تصور الصراع بين الآلهة، فهي تمثيلية درامية تفسّر بطريقة شعرية رتابة الطبيعة في تعاقب فصولها وفي تعاقب دورة الحياة والموت، فضلا عن أنّها مفعمة بالإشارات إلى انتصار الخير على الشّر[2].

ولعلّ حقيقة الملاحم هنا، ترميز إلى الصّراع بين إله الخصب "بعل" وإله التدمير "يام"، وهي تمثّل ظاهرةً طبيعيةً طالما لَحَظَهَا الإنسان الأول في الصّراع بين الحياة والموت، أو الخصب والجذب[3]، ومنذ أن طغت شهرة ملحمة " جلجامش" الأكادية البابلية بوصفها من أقدم الآثار الأدبية، بل لعلّها تكون أقدم ملحمة شعرية تعرف حتّى الآن من بين ملاحم الأدب القديم، ينظر إليها من جوانبها الشعرية المرشّحة للدّلالة على أنّها قصّة شعرية طويلة كانت مهيّأة للإنشاد والترنيم في الإحتفالات الدّينية، وهي تعدّ أروع تعبير عن عبقرية شعوب مابين النّهرين القديمة، حيث ترجع في أصولها إلى الأسطورة السومرية التي انتشرت في مملكة آشور، وانتهى بها المطاف لتأخذ الشّكل النّهائي على يد البابليّين، ومع ذلك عرفت في لغات عديدة في منطقة الأناضول، وفي الجنوب وفي اللّغة الكنعانية [4].

إنّ قالب القصص الشّعري الذي تميّزت به الملحمة، كان له بالغ الأثر في ذيع صيتها، بما تطرحه من قضايا إنسانية تهمّ الإنسان في كل زمان ومكان، وقد صوّرت البطل في حالة تتجاذبه فيها طائفة من المشاعر نتيجة الهمّ الكامن في أعماقه حول أخطر قضايا الإنسان وهي فكرة الخلود والموت. ولأجل ذلك وصفها بعض الدّارسين بأنّها خير نموذج للإبداع الأدبي في بلاد الرّافدين[5].

---

[1]- المرجعالسابق، ص 95

[2]- المرجع نفسه، ص 95.

[3]- المرجع نفسه، ص218

[4]- محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 11.

[5]- المرجع نفسه ، ص 11.

ولعلّ إدراك الشعراء بطبيعة العلاقة بين الأسطورة والشعر في المنابع الأولى، والتكامل بين هذين الشكلين من الإبداع، هو الذي دفعهم منذ العهد القديم لأن يستندوا على الأسطورة بوصفها فيضا لا ينضب من الحكايات البِكْر، التي تعدّ ببنائها ولغتها ينبوعا تفيض منه الرؤى الشعرية للدّلالة على صدق النّفس البشرية، فلقد كانت لغة الشّعر هي لغة الكهّان الأُوَل، والمشرّعين، وهم معلّمو البشرية في قديم عصرها منذ أن اصطبغ الشعر بالصبغة الميتافيزيقية، واشتدّت علاقته بالعالم الأسطوري الغيبي. وهذا ما أفصحت عنه نظرية الإلهام الإلهي، وارتباط الشعر بآلهة الفنون فيما تحكيه أساطير اليونان، في حين ذهب خيال العرب في اتّجاه أسطوري رمزي حينما أخذوا بفكرة اعتماد الشعر على الإلهام[1].

إنّ دَأْبَ الشّعراء على ورود منهل الأسطورة في كل عصر ومكان، يؤكّد وعيهم العميق لجملة من الأسرار في حقيقة الإبداع وشروط الفن، وأولها الانعتاق من قيود الواقع، للانطلاق بالوعي الإنساني إلى العالم الأسطوشعري، الّذي يعبّر فيه الشاعر بفذاذة ملكة الخيال، عن وحدة الوجود، فيطلب رحابة الحياة الكونية عبر الشعر، ويكون التجسيم آنئذ ذا أبعاد فنية إنسانية رائعة، وهو الأكثر ملائمة لتحقيق رؤية الشاعر بعوالم جديدة مبدعة[2]. ذلك أنّ الخيال المتوافر في الشّعر والأسطورة يلعب دورا بارزا في تحديد معالم الأشياء وطبعها بالبعد الإنساني، بحيث لا تقوم رؤية الشّاعر إلا حينما يتصور الأشياء ذات قوة تشبه إرادة الإنسان وروح الشّاعر التشخيصية هي الّتي تدفعه أصلا إلى تنظيم الحياة وفق رؤية إنسانية في جوهرها، فإذا ما تأمّل الوجود وأعمل خياله فيه صارت الأشياء عالما آخر يقاسم الأحياء حياتهم وشعورهم، ويصبح الكون مثل خليّة واحدة تدلّل على وحدة الكائنات والوجود، وبذلك يعبّر الشّاعر بصورة من الصّور عن حقيقة اجتماعية تتعلق

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت-1983، ص 365.

[2]كريستوفر كوديل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1982، ص 36.

بالإنسان لا على المستوى الفردي، بل على نطاق البشرية جمعاء، أو العالم الإنساني قاطبة، وهذا الطّرح يتجلّى عبر نُشدان الشاعر لتأسيس مجتمع تتحقق فيه الإنسانية للبشر في أعمق خصائصها[1].

يمكن القول بالمحصّلة إنّ أصول الإبداع الأسطوري والشّعري لا يمكن أن تحصر أو تحدّ، لأجل اتّحاد الأصول القديمة قدم نشأة الشّكلين في الرؤى والخيال الباحث دوما عن المطلق، غير أنّ البحث في طرائق الشعراء وإفادتهم من الإرث الأسطوري بأشكال متباينة قد تصدّت له الأبحاث العديدة منذ نهاية الخمسينيّات، وما يزال هذا الاتجاه الذي يكشف عن وجوه الإبداع الشّعري قويّا في النّقد.

[1]- المرجع السابق، ص36.

**أولا: المنزع الأسطوري في الشعر العربي المعاصر:**

لقد أجمع الدارسون أن الأسطورة صارت جزءا ظاهرا ومكونا رئيسا في الشعر العربي الحديث[1]، لجأ إليها الشاعر المعاصر رغم أنها تبعد القارئ أحيانا عن النص، ربما كان هذا الصنيع رغبة من الشاعر استعراض مخزونه الفكري ومعرفته بالتراث، أو ليزين بها نصوصه ويثري لغته، وقد يكون غرض الشاعر غير ذلك كأن ينأى في لحظة من لحظاته الإبداعية عن القارئ ليكوّن لنفسه عالما خاصا به، يعيش فيه هذه اللحظة منعزلا عن الناس.

بيد أن الرموز الأسطورية تبدو مبهمة من حيث محتواها وشكلها إلاّ بعد التداول الكثير وهو ما حفز القارئ على معرفة هذا الحقل الجديد وفتح ما استغلق منه، وفتح بذلك آفاقا جديدة للخيال الشعري، ومع ذلك فإن الغموض والإبهام ليس جديدا أو خاصا بالشعراء العرب، وإنما هو عارض يصيب الشعر حيث يوجد الرمز[2]. وقد يتمثل في صعوبة المفاهيم والإطار الذي تنطلق منه التيارات النقدية المختلفة.[3]

لقد اتخذ الشاعر المعاصر الأسطورة لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد، لأجل أن يهيمن على تلك الصورة القاتمة من العقم والجذب التي ميزت تاريخنا المعاصر، فهو يتميز بقيمة فنية خاصة تسعف الشاعر على الربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجمعية. ويعدّ استدعاء الأسطورة واستغلالها في الشعر العربي المعاصر« من أجرأ المواقف الثورية فيه» كما يذهب " إحسان عباس"[4]،لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية القديمة، واستخدامها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وعلى هذا السمت ارتقت الأسطورة إلى مرتبة سامقة ومقام عال، حتى إن التاريخ قد حول إلى لون من الأسطورة..، « أضف إلى ذلك أن لها جاذبية خاصة، لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب.. »[5]

---

[1]–سامح الرواشدة، مغاني النص(دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، ص 95.

[2]– أحمد بسام، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار الفكر،دمشق، ط 1، 2006، ص 375

[3]– فخري صالح، عين الطائر في المشهد الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص129.

[4]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط 3، 2001، ص 128.

[5]– المرجع نفسه، ص ن.

« لأجل تلك الأسباب السابقة ذهب الشاعر المعاصر في توق محموم يبحث عن الأسطورة، ويعتمدها أين وجدها، لا يعنيه في ذلك أن تكون بابلية (عشتاروت تموز) أو فينيقية (أدونيس فينيق) أو يونانية (أورفيوس، بروميثوس. إيكار، سيزيف..) أو مسيحية (المسيح، لعازر، يوحنا المعمدان..) بل إنه ذهب إلى بعض حكايات الجاهلية ورموزها الوثنية(اللات، زرقاء اليمامة) واستلهم من القصص الديني الإسلامي على السمت نفسه مثل قصة الخضر، وحديث الإسراء والمهدي المنتظر.. واتخذ من كل ذلك رموزا في شعره، تقوى أو تضعف، بحسب الحال والمقام، وبحسب مقدرته الشعرية، وحين اضطر إلى مزيد من التنويع اتجه إلى خلق الرمز والأقنعة والمرايا.. »[1]

إن نزوع الشاعر المعاصر إلى هذه الأساطير، قد يكون مرجعه الرغبة في تجديد دماء التراث، بيد أن معنى التجديد هنا ليس تقليد الماضي وتحجير الأصول وإتباعها،« وإنما إعادة تفسير هذا التراث بما يتوافق مع روح العصر، لاسيما إذا علمنا أن التراث ليس قيمة في ذاته إلا إذا كان إحياءً وخلقاً جديداً[2]. ومن ثمّ فإن استلهام الأسطورة في الشعر المعاصر يبلغ درجة رفيعة إذا كان استحضارا لبنية جمالية ، يتماهى فيها الإنسان مع قيم فوق عادية، لا يستطيع تحقيقها إلا الأبطال الأسطوريون، وهو رفض للزمان الحاضر– زمان الفجائع والقتامة– تماهيا مع زمان أكثر صفاءً ونقاءً وخيراً وعدلا».[3]

غير أن الشعراء يختلفون في مقدار شغفهم بالأسطورة، فمنهم من هو مكْثِرٌ في الاستنجاد بها مثل " السياب"، ومنهم مُقِلٌ في ذلك مثل " محمود درويش" لكن أيا ما كان الأمر،« فإن الشاعر المتميز هو الذين حين يحس أنه في غير حاجة ماسة إلى الأسطورة ، يخلق أساطيره ورموزه الخاصة مثل " خليل حاوي"»[4].

---

[1]– المرجع السابق، ص129.

[2]– حسن حنفي، التراث والتجديد(موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط 4، 1992، ص 13.

[3]– محمد عبد الرحمن يونس، المؤثرات الأسطورية والتاريخية في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، ع 388، سنة 34، كانون الثاني (يناير)، 1996، ص 156.

[4]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

ولقد اختلف الشعراء المعاصرون في مقدار استغلالهم الأساطير- كما أشرنا سلفا-، غير أن كثيرا منهم اقتصر في استعمال رموزها على دلالات محدودة لعل أبرزها القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجوّاب، وهنا استخدمت رموز السندباد وأورفيوسوايكار..إلخ، ومن الجلي أن حركة التجواب تلك إما أن تكون دائرية أو أفقية (عوليس والسندباد) أو نزولية (أورفيوس) أو صعودية (إيكار)[1]، وفي كل حال يمثل الرمز- بسبب وجهة الحركة- حقيقة أو حقائق إنسانية. ومن أبرز الدلالات في التعبير عن الآلام والعذابات التي كابدها الإنسان المعاصر، وهنا تعود رموز المسيح وبروميثوس وسيزيف إلى البروز، وقد كان السياب من أشد الشعراء المعاصرين تفرسا بالرمز، حيث أملى ذلك التغيرات العنيفة في المسرح السياسي بالعراق حينذاك، ولأجل ذلك رأى الدارسون أن " السياب" أنموذج للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهدئ لأعصابه المتوترة، فهو يتصيد الرمز حيث كان، وقد تأثر كثيرا هنا بالغصن الذهبي لا سيما ببطله الأسطوري "أدونيس"، وبذلك يكون السياب قد فتح المجال بعده لمن شاء أن يستدعي الرموز ويستخدمها، وإن تجاوز بعض الشعراء في القدرة على الاختيار وفي طرائق استلهام الأساطير واستخدامها، على أنه قد أجاد في كثير من الأحيان على هذا المستوى التوظيفي في استغلال الأساطير والرموز، بدءا من اتخاذها نماذج موضِحَة مثل: قصة يأجوج ومأجوج في المومس العمياء، إلى بناء القصيدة كلها على الرمز الواحد كما في قصيدته الشهيرة (المسيح بعد الصلب)[2].

وقد كانت سيطرة البعث على السياب قوية، لأنه على المستوى الفردي كان يحس بأن لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت،« ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما أصبح العراق —مثل السياب نفسه- خلال أزمة سياسية معينة- بحاجة إلى الخصب بعد الجدب. ومع أنه لجأ في هذه الفترة نفسها إلى تكثيف الرموز في القصيدة الواحدة، فإن أنشودته " مدينة بلا مطر" تستحق أن تكون أكثر أناشيده تعبيرا عن اتقانه للرمز بالجذب والخصب، ففيها استغل السياب جميع الشعائر التي تستجدي

[1]-المرجع السابق، ص129.

[2]-المرجع نفسه، ص130

الطعام والماء، والقرابين التي تقدم لعشتار في مثل هذا الموقف، ووضعنا في جو كامل لترقب البعث، ولكن مع ذلك فلا بد من الإقرار بأن السياب كان يأخذ الأسطورة على حالها، ميزته فيها التفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها، فاستطاع انطلاقا من ذلك أن يتوصل إلى البناء الأسطوري».[1]

لقد كان استخدام الرمز الأسطوري والتاريخي أبرز إنجازات القصيدة المعاصرة على مستوى الرؤيا، وعلى مستوى تطويع التراث، وإحياء ما فيه من قيم جمالية[2]. واقتضى هذا الاستخدام أن ينهل من ركائز وأبنية ومرجعيات متعددة المصادر، فهو قبل أي شيء رؤية فنية وفكرية، وهكذا حقق الموروث الأسطوري انفجارا ثوريا للشعر وما حَلُمَ به من رؤيا وحرية وعطاء واكتشاف مقدس، وذلك لما لهذا الموروث من عمق في التاريخ، ولأنه بموازاة ذلك يعمق التجربة في المستقبل، من أجل ذلك فإن هذا الموروث الأسطوري عدّ من أوثق مصادر التراث العربي صلة بالتجربة الشعرية، فكانت الأسطورة هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي ألبسها مقدرة خاصة في التعبير عن تجربة الشاعر في كل الأزمان[3].

إن وعي الشعراء المعاصرين للبعد الأسطوري في الشعر كان يتوهج حينا بعد حين، وكانت لهؤلاء مبرراتهم في استدعاء الأساطير في الشعر، فالبياتي–مثلا– يرى أن الدافع الأكبر إلى توظيف الأسطورة هو محاولة التوفيق بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وهو عند " عبد الصبور" محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري. أو هو حفر القصيدة في التاريخ. ويعلل " أمل دنقل" استخدامه للرموز التراثية بأنها السبيل لاكتشاف الذات، والتواصل مع الآخرين، ويرى " بلند الحيدري" أن التجربة

[1]– المرجع السابق، ص131.

[2]– محمد عبد الرحمان يونس، المؤثرات الأسطورية والتاريخية في الشعر العربي المعاصر، مجلة المعرفة (مرجع سابق)، ص146

[3]–علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 1، 1978، ص 173.

الشعرية المتميزة لابد أن تقوم على ثلاثية أساسية لا غنى لواحدة عن الآخرين، وهي: التراث، والمعاصرة، والواقع[1].

إنّ استخدام الأسطورة في الشعر الحديث كان تعبيرا حضاريا عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في النفس العربية المعاصرة، ويفسر آخر لجوء الشعراء المعاصرين إلى استخدام الأسطورة لكونها مكمن الصور الشعرية، ومن هنا كانت أسطرة الواقع محاولة جديدة لإيجاد نظام من العلاقات البنائية المتشابكة داخل بنية الخطاب الشعري المعاصر، وكانت الصورة الأسطورية من أكثر الصور تعقيدا لما تحمله من تناقض ظاهري ليعبر بها الشاعر عن الرؤيا، ومن ثم صارت الأسطورة مغامرة وكشفا وبناء، وهي قبل ذلك كله عملية تقويض لمبادئ ثابتة وجامدة لا تقبلها الروح الإنسانية، هي تحرر وتحول وانعتاق[2].

ولعل أكثر الشعراء المؤمنين بالتحول والانعتاق، " خليل حاوي"، فهو من أرسخ الشعراء المعاصرين قدما في قضية التجدد والانبعاث، ذلك لأنه من قدر الشاعر الحديث أن يكون رغم النكسات الكثيرة التي ألمت بأمته، متفائلا، وأن يستشرف من خلال الواقع المظلم- مستقبلا أنصع وأنضر، رغم ما تقدمه أنشودة " العازر" من شهادة مخالفة،« لكنّ حاوي يختلف اختلافا جذريا عن السياب في معالجة الأسطورة، فهو لا يستمدها مادة غفلا عن حالتها، وإنما يبنيها بناءً جديداً، فالسندباد – مثلا- ممتد في القدم، ولكن "وجوه السندباد"، و"السندباد في رحلته الثامنة"، تمثلان أسطورة جديدة، أسطورة الإنسان المعاصر في الصراع بينه وبين عقبات الزمان والمكان، ومحاولته التخلص من ثقل التجربة التاريخية، والانطلاق إلى رحاب أوسع »[3].

[1]- رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2009، ص 114.

[2]- المرجع نفسه، ص 114.

[3]-إحسان عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، 131.

**ثانيا: الموروث الأسطوري في شعر خليل حاوي.**

قبل أن نعرّج على منابع الرمز الأسطوري لدى خليل حاوي، حري بنا الوقوف عند هذا الموروث في الشعر العربي، ثم في الشعر المعاصر بصورة خاصة. إن هذا المصدر أوثق مصادر التراث العربي والإنساني عموما- صلة بالتجربة الشعرية، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر، فلقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير على أن الشعر في نشأته، كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة وللتاريخ، وللروح وأسرارها ، ومعنى تفسيرها للأساطير هو أن نكشف فيها رموزا للأشياء، والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شعري كما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين الغربيين[1].

« لقد ظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر، يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من الأفكار والمشاعر، مستغلين ما في لغة الأسطورة ومكانتها في الدراسات الإنسانية، فقد شغلت كل الباحثين في الدراسات الإنسانية، علماء النفس والاجتماع، وعلماء الأديان والنقاد، حتى لا نكاد نعثر على علم من العلوم الإنسانية لم يول الأسطورة شطرا من اهتمامه ».[2]

إن الأسطورة تشمل كل ما هو ليس واقعيا، أي كل ما يتصل بالخيال، ولا يصدقه العقل فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها من نتاج الخيال الأسطوري[3]. وهنا أبرز النقد دور هذا الخيال الأسطوري في الأسطورة باعتباره عنصرا خارقا يقوم عليه.. غير أن هذا العالم الأسطوري- في حقيقة الأمر- لا يخضع لقواعد ثابتة، وعلى الرغم من أن معظم أبطال الأساطير من الآلهة وأنصاف الآلهة والكائنات الخرافية، فليس معنى ذلك أن الأسطورة نشأت من الوهم والاختلاف، إذ إنها ذات وجود واقعي، لكنها واقعية من نوع خاص.

---

[1] - Demerson (Guy) : la Mythologie dans L'œuvre lyrique de la (pléiade) Dro3, Genève 1972 ;p18.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص220.

[3] - Barthel (Pierre) Interprétation du Langage Mythique et Théologie Biblique, Brill-Leiden 1963,p25.

في سبيل ذلك ولأجله جاء الشعر الحديث، فحاول أن يعيد لهذه الأساطير طاقتها الخارقة تلك، وقدراتها على الطبيعة، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسّد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى، ومن ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة التي لا يمكن أن تستغل طاقتها إلا إذا أتيح لها الشاعر الذي يفهم مغزاها ليعلق حالته بها.[1]

إن صلة الشعر المعاصر بالأساطير، صلة عميقة، حيث استغل الشاعر ما أتيح له من معطيات تراثه الأسطوري، بأسلوب أكثر نضجا واكتمالا، ولقد شاعت في شعرنا المعاصر الأساطير الاغريقية والبابلية والفينيقية، وامتلأت قصائد الشعراء بأسماء سيزيف وبروميثوس، واورفيوس وأوديب.. من التراث الإغريقي، وعشتروت وانكيدووأدونيس.. من التراث الفينيقي والبابلي[2].

أما خليل حاوي، فقد استلهم هذه الأساطير الفينيقية والبابلية خصوصا، كما استلهم السندباد وحمله ملامح الأسطورة، وإن لم يكن بطلا أسطوريا بالمعنى الصحيح للبطل الأسطوري، ولعل خليل حاوي كان أبرع من استخدم شخصية السندباد بين الشعراء المعاصرين، ففضلا عن المدلول العام لشخصية السندباد ممثلة في رحلاته السبع، وما كنز فيها من نعمة الرحمن والتجارة، ثم نجاحه في الانتصار على الغول في الرحلة الثالثة، ثم دفنه حيا مع زوجته الميتة؛ وهنا يرى خليل حاوي أن شخصية السندباد أدت دورها غير منقوص في تجربته الشعرية، واستنفدت أغراضها ، ولم تعد ملامحها صالحة لحمل ملامح المرحلة الجديدة في تجربته الشعرية التي يمثلها ديوان" بيادر الجوع"، مرحلة من أغنى وأخصب مراحل تطوره الشعري، وبعد أن منحته أغنى ما تمنحه شخصية تراثية لشاعر من طاقات إيحاء ووسائل تعبير، عبر من خلالها عن شتى أبعاد تجربته الروحية والفكرية والوجدانية والاجتماعية والقومية. ولقد منحها حاوي بدوره غنى وحياة حيث كشف عما تشتمل عليه ملامحها

[1]- أحمد كمال زكي، نقد،دراسة وتطبيق، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص127.

[2]- المرجع نفسه ص، 127.

من قدرة على التجدد الدائم، واستيعاب أبعاد تجربة الارتياد وخوض غمار المجهول في كل عصر من العصور.[1]

ولأجل ذلك كله كان سندباد حاوي من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية ذات الملامح الأسطورية عنوانا على مرحلة، بل من أنضج نماذج استخدام هذه الشخصية في الشعر العربي المعاصر على الإطلاق، وستكون لنا وقفة متأنية مع السندباد عند حاوي في الجانب التحليلي الأول من هذا البحث، لنرى ما مدى نجاح حاوي في استلهام هذه الشخصية التراثية الأسطورية الشهيرة.

كما أن الموروث الديني مثل منبعا بارزا من منابع الاستلهام الأسطوري على مستوى شعر خليل حاوي، على أن هذا التراث الديني- في حقيقة الأمر- كان مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري في كل العصور ولدى كل الأمم السابقة، بحيث استمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصور فنية، وإذا لاحظنا الأدب الإنساني، فإننا نجده حافلا بالكثير من الأعمال الفنية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني. ولقد كان الكتاب المقدس بعهديه مصدرا للشعراء الغربيين، حيث استلهموا منه شخصيات ونماذج عديدة في نتاجهم الشعري.[2]

ولئن كان الكتاب المقدس مصدرا رئيسا استلهم منه الأدباء نماذجهم، فإن منهم أيضا من تأثر بالشخصيات الدينية الإسلامية، وكان القرآن الكريم في مقدمتها حيث استمدوا من هذه المصادر الكثير من أعمالهم كدَأْبِ "دانتي" في ملحمته الشهيرة " الكوميديا الإلهية" التي استلهم منها حديث المعراج النبوي[3]. ومنهم أيضا الشاعر الألماني" غوته" الذي قرأ القرآن في ترجمته الألمانية واللاتينية، فدفعه إعجابه الشديد به إلى استلهامه، فكان محورا لديوانه الشهير" الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"،

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 322.

[2]- المرجع نفسه، ص 95.

[3]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو، مصر،ط 3،ص 153

ومنهم كذلك الشاعر العظيم "فيكتور هيجو" الذي قرأ القرآن بدوره في الترجمات الفرنسية، واستلهم العديد من موضوعاته ونماذجه الأدبية في ديوانه " المشرقيات"[1].

أما موضوع بحثنا خليل حاوي، فقد استلهم في متنه الشعري العديد من الشخصيات الدينية مثل شخصيات الأنبياء، كمحمد-عليه الصلاة والسلام- ويونان بن متي ولعازر.. وبخاصة شخصية المسيح –عليه السلام- التي شاعت في أشعاره ولعل السر في هذا أنه يضطر إلى تأويل ملامحها تأويلا خاصا يتلاءم مع البعد الذي يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته، لا سيما ملامح الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، فعلى ملمح الصلب-مثلا- أسقط حاوي كل الآلام التي يتحملها الإنسان المعاصر، حتى إنه يفتتن أحيانا بتصوير نفسه مسيحا يصلب، كما دأب في نشيد " حب وجلجلة" التي تحمل فيها محنة الصلب وكان يستعذب آلامها في سبيل بعث جيل عربي جديد.

ومن الشخصيات الدينية التي استلهمها خليل حاوي وحظيت باهتمام خاص، وبلون من القداسة في شعره، شخصية العازر الذي أحياه المسيح بعد موته ، والتي ترمز إلى البعث بعد الموت في مدلولها العام على مستوى الشعر المعاصر، إلا أنها تأخذ أبعادا أخرى لدى خليل حاوي، لعل أنضجها وأعمقها مطولة " لعازر عام 1962" والتي ستكون لنا معها وقفة مطولة في أحد جوانب هذا البحث التحليلية.. «حيث صور فيها خليل الحاوي من خلال شخصية " العازر" ذلك البعث العربي المجهض الذي فجع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث جيل عربي جديد ، حتى إذا ما تحقق ذلك البعث إذا به بعث كاذب. »[2]

[1]- Albouy (Pierre) : la Création Mythique chez Victor Hugo, Corti, paris,1963,p122

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية،ص 119.

**ثالثا: المنهج النفسي والنقد النفساني**

نحاول في هذا الجانب من الدراسة أن نلمح إلى شواهد من شعر خليل حاوي في ضوء المنهج النفسي وبعض سمات النقد النفساني عند "شارل مورون" تحديدا وذلك لمعرفة بعض سياقات توظيف الرمز عند حاوي، ومن ثم إدراك مدى العلاقة الوطيدة بين هذه الآليات والرمز والدين وأسطرة رموزه، باعتبار أن هذا البحث يرتبط ارتباطا وطيدا بهذه الجوانب، لكن وقبل أن نعرض إلى بعض أناشيد حاوي ضمن هذا الإطار، لابد من الإشارة إلى هذه القضايا المنهجية ومدى تأثيرها العميق في شعر الشاعر.

لعل أبرز مرتكز يرتكز إليه المنهج النفسي في النقد هو نظرية التحليل النفسي، والتي أوعزت كل سلوك إنساني إلى اللاوعي أو اللاشعور، وخلاصة هذا التصور أن كل إنسان تدور في أعماقه رغبات مكبوتة دائما تتطلب إشباعها في مجتمع قد لا يُتيحُ لها ذلك، فلما تعذَّرَ إشباع هذه الرغبات كان لابد من طرق وكيفيات أخرى كأحلام اليقظة والنوم وهذيان العصابيين، والأعمال الفنية ...، كأن الفن صيغة أخرى لما يفتقد تحقيقه الإنسان في الواقع، والحقيقة أن النقد النفساني كان يتحرك ضمن سلسلة من المبادئ، لعل أبرزها ربط النص بلا وعي مؤلفه، وافتراض وجود بنى باطنية مرتبطة بلا وعيه، فضلا عن اعتباره شخصا عصابيا، ونصه عرضا عصابيا، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي[1].

«ويعزى مصطلح النقد النفساني إلى الناقد الفرنسي "شارل مورون" الذي أضاف إلى النقد الأدبي إضافة واضحة منهجيا، وذلك حين فصل النقد الأدبي عن علم النفس»[2].

إنّ الفنان أو المبدع بصفة عامة يصبو دائما إلى التحرر من شخصيته، فآثاره لا تكون دائما انعكاسا على نفسيته أو ملابسات حياته الخاصة، فقد تكون أكبر أو أقل، أكثر تعقيدا أو أقل

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص22.

[2] - المرجع نفسه، ص22.

بساطة، ولربما عرج على تجارب لم يجتزها أو عبر خبرات لا صلة لها بشخصيته التي نمت في زمان ومكان بعينهما، ولقد تجاوز بعض الدارسين هذه المشكلة حين أقاموا دراستهم على العلاقة بين الأثر الفني وصاحبه فحسب[1].

وعلى ضوء جهود التحليل النفسي مع "فرويد" وتلامذته، أمسى هذا العلم قائما بذاته، على الرغم من أنه حاول الاستبداد بجوانب معرفية أخرى، فعلم النفس كغيره من العلوم يطمح إلى الرؤية الكلية للنفس البشرية، على حين نرى الأدب يعالج شخصية فريدة بعينها، ولكن الأديب ذا البصيرة النفسية، والمسلح بمعطيات علم النفس يعدّ أقدرَ على فهم هذه النفس ووعي سلوكها، وذلك لمعرفته بطبيعة الغرائز والدوافع والميول، إلاّ أنه لابدّ من التأكيد على أن امتلاك هذه المعارف لا ينتج لنا بالضرورة الشاعر البارع أو الأديب الناجح، وذلك لأن المحاولة الهادفة لاستخدام الحقائق النفسية وقوانين التحليل النفسي في البنية الأدبية من غير اهتمام بالموهبة وخصائصها، تعد محاولة يائسة، فالتجربة المعبر عنها لابدّ أن تتشرب بالانفعال الفني، وتظفر برفة من جناح الخيال، ثم تخرج في بنية لغوية لها من الاستقلالية على مالها من الارتباط بصاحبها[2].

لكن وأيًّا ما كان الأمر، فإنّ التحليل النفسي للأدب، وإن كان قد أضاف الكثير بالتأكيد، وما زال من الممكن أن يضيف المزيد في سبيل فهم أفراد الفنانين من حيث هم شخصيات، فإن أجل المجالات نفعا، التي يستخدم فيها دارس الأدب النظرية الفرويدية، هو مجال تفسير الأدب ذاته[3].

بيد أن علماء التحليل النفسي –في حقيقة الأمر– لا يمكن أن يكونوا بالضرورة نقادا للأدب لمجرد أنهم يستطيعون تفسير الإشارات والرموز التي ترد في العمل الفني، ومن ثم فإن "فرويد" لم يكن مجرد عالم نفساني، فقد كان إلى ذلك واسع الإطلاع في الآداب الأوروبية، متمثلا لروحها كل التمثيل، وربما كان هو نفسه ذا نزعة أدبية، ومن كل ذلك ننتهي إلى أن الأدب والفن بعامة له كيانه

[1] – عادل الفريحات، إضاءات في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق، 1980، ص192.

[2] – المرجع نفسه، ص195.

[3] – عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة – بيروت– ص21.

المستقل وله دوره في الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل هذه الحياة والتي تشكل علاقة الإنسان بها. وهو في ذلك كعلم النفس وكغيره من العلوم التي تستهدف نفس الهدف وإن اتخذت لذلك منهجا مغايرا للمنهج الأدبي[1].

أما إذا ذهبنا إلى ميدان النقد النفساني، فإننا نجد أنّ صاحب الفضل في وضع هذا المصطلح بحد ذاته، هو الناقد الفرنسي "شارل مورون" منذ مطلع الثمانينات من القرن العشرين، معتمدا بالأساس أبحاث "فرويد" في التحليل النفسي، لكنه غيَّرَ مَسَار النقد الأدبي عند فرويد –كما يرى الدارسون– إذ كان يرى أن اهتمام صاحب نظرية التحليل النفسي انصب في المقام الأول على المبدعين، ولذا جعل الأدب وسيلة فقط لفهم أعمالهم، وهكذا دعا "شارل مورون" إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة نصوصهم الإبداعية، وقد بدأت ملامح اتجاهه النقدي المهتم بالنص تتضح بعيدا عن الدراسة التاريخية أو اللغوية، حيث أشار إلى ضرورة عزل ودراسة مجموعة من البنيات النصية التي نراها تتضمن تعبيرا دالا على الشخصية اللاواعية للكاتب[2].

غير انه لابدَّ من تأكيد وجود هذه البنيات فيما بعد بمعطيات من الحياة النفسية للكاتب، والملاحظ أن الانتقادات التي وجهها "شارل مورون" في هذا الصدد لفرويد لا تتطابق مع واقع الحال، فإذا كان فرويد قد مارس ثلاثة أنماط من النقد أحدها متعلق بشخصيات الكاتب، والثاني بحالة القّراء، والثالث وهو الاهتمام بعالم النص لا غير. وهو ما دأب عليه شارل مورون حين صب جام اهتمامه وتركيزه على النص بحد ذاته، فهو قلب معادلة فرويد حين جعلها تتجه من لا وعي النص بالمقام الأول إلى لا وعي الكاتب، بمعنى أنّه لابدّ من البحث في المؤلفات الإبداعية المتعاقبة للكاتب عن تلك الصّور المتكررة التي تخلقُ الطابع المميّز لمجموع تلك الأعمال[3].

---

[1] – المرجع السابق، ص26.

[2] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، 2009، ص106.

[3] – المرجع نفسه، ص106.

وقد بدأ اهتمام شارل مورون المزدوج باللاوعي في النص وفي حياة الكاتب حين كان يتحدث عن أعمال "راسين" في كتاب له بعنوان "اللاّوعي في أعمال وحياة راسين"، مركّزًا فيه على لا وعي النص باعتباره المنطلق الأساس، لانّ دراسة لا وعي الكاتب إنمّا هي مرحلة لاحقة لتأكيد ما تمّ التوصّل إليه في القراءة الأولى للنص[1].

ولقد حددّ شارل مورون المراحل البارزة في طريقة تحليل مركزا على المراكبة وإبراز الصور ذات العلاقة مع الاستشهادات، وبعد ذلك الأسطورة الشخصية ثم فحص نتائج القراءة.

– أما المراكبة، فتعني هنا جمع مجموعة من النصوص لكاتب واحد، بعضها على بعض، من أجل بناء العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة. ونقيض هذا الإجراء اللجوء إلى قراءة خاصة لمجموع الأعمال الأدبية لكاتب واحد واكتشاف العلاقات النسبية القائمة بينها، فكل نص يمكن أن يستخدم كأداة سياقية و بالنسبة لنص آخر، فنصوص الأديب الواحد لا أن تتقاطع مع بعضها على مستوى الموضوعات والبنيات التصويرية، لذا ينبغي أيضا البحث في أعماق النصوص، ففيها يتجلى محتوى اللاوعي من خلال التكثيف والنقل كما هو الشأن في الأحلام تماما. والحقيقة أن تحليلات شارل مورون ساهمت بعد ذلك في مجال النقد الموضوعاتي الذي تبلور مع "باشلار"[2].

ومن مراحل طريقة التحليل لدى شارل مورون، إظهار الصور والمواقف الدرامية ذات العلاقات مع الاستيهامات، وفي هذا النطاق استثمر "شارل مورون" المواقف الدرامية في أعمال "راسين" باعتبارها أكثر دلالة من الشخصيات نفسها، فالشخصية باعتبارها ذات قائمة بنفسها لا يمكنها على الإطلاق أن تؤسس موقفا دراميا إلا إذا دخلت في علاقة مع غيرها أو مع جانب معارض لها في ذاتها. ويرى فضلا عن ذلك أنّ كل نتاج أدبي يحتوي على مجموعة من الصور الخاصة تتخذ غالبا مظهرا دراميا، وتتكرر في مجموع النتائج من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل الخصائص الجوهرية ذاتها للصورة الأولى المتحركة، وهو ما يسميه الأسطورة الشخصية للكاتب وهي عنده استبهام

[1] – المرجع السابق، ص107.

[2] – المرجع نفسه، ص103.

مهيمن على الكاتب يتجلى من خلال صورة تهيمن على أعماله ويكون لهذا الاستيهام علاقة بلاوعي الكاتب[1].

وأما المرحلة الأخيرة من مراحل التحليل لدى "شارل مورون" فهي المرحلة التي يعتبرها مجالا لفحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب، ويبحث الناقد هنا أيضا خلال النصوص وحياة الكاتب عن العلاقة القائمة بين الصور والاستيهامات ثم الآثار النفسية المسببة لها، ولا تشترط أن تكون الدوافع النفسية راجعة إلى طفولة الكاتب بالضرورة بل هناك بعض التجارب واللحظات والمواقف اللاحقة التي تسبب صدمات نفسية تترك أثرها البالغ في نفسية الكاتب، وتتخذ من أعماله صورا تعبيرية دالة على المعاناة[2].

مما سبق يمكن القول إنّ شارل مورون قد خصصّ جلّ مجهوده للنص وتطويع حياة الكاتب لعملية الفهم والتفسير، والاهتمام بالمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية، وذلك ما سنحاول مقاربته من خلال بعض نصوص "خليل حاوي" الشعرية، حيث سنحاول المقارنة بين بعض التيمات والعناصر اللغوية المشتركة بين نصيّن من نصوصه في ضوء مبدأ المراكبة، لنعرف بالمحصلة إلى أي مدى يمكن أن تستخدم القصيدة أداة سياقية لقصيدة أخرى —مثلا–.

[1] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص110.

[2] – المرجع نفسه، ص111.

**رابعا: السياق النفسي للرمز عند حاوي**

إنّ جلّ شعر خليل حاوي يطبعه القلق والشحن الفائض عبر رموز تحيل كلها على الاضطراب وشدة المعاناة، ولعلّ ذلك أن يكون ناجما عن شخصية عصابية يعتمل بداخلها صراع عميق، ويتجلى ذلك في كثير من نماذجه الشعرية، فلو أخدنا –مثلا– نشيد "عند البصارة" لوجدناه مفعما بالشحن النفسي والقلق الشعري والعصاب ... "قبيل السفر من بيروت إلى ضفاف "كام"، إلى كيمبردج، حوار داخلي تسوق طرفاه من البصارة والجنّ الذّي يحلّ فيها، فيجسدان للشاعر رعبه عن صمت لن يتولّد عنه غير مأساة تحيله إلى مجنون أو مهزلة تحيله إلى ساحر مهّرج. وفي كلا الحالين يستعيض بمعجزات وهمية معادلة لمعجزات أرادها أن تعيد خلق الواقع.

وفي النشيد الأخير يتحدى الشاعر الصمت الذي أرعبه ودفعه إلى سؤال البصّارة عن مصيره، ويتغلّب على المفجع بأفجع منه، بتضحية قد ترضي ربّه فيسعفه على الشعر بقدرة خالق"[1].

يقدم حاوي نفسه هنا في مجموعة "الناي والريح" لنشيد "عند البصارة" والشحن النفسي يقطع أوصاله، يمهد لبعض رموزه ويقدمها في حوار داخلي يتغلب فيه على الفجيعة منها عبر تضحية قد ترضي ربه فيسعفه على الشعر ويلهمه إياه فيضحك من بصّارته ضحكة منبجسة من عمق المأساة حين يبدأ:

**ضَحِكْتُ مِنْ بَصَّارَةِ الْحَيِّ**
**وَمَاذَا ؟ عُدْتُ مِنْ مُفْتَرَقٍ**
**يَغْلِي بِمَوْجِ الرَّمْلِ وَالأَصْدَاءِ وَالْبُرُقْ**
**مُشَوَّشَ الْعَيْنَيْنِ**
**أَسْتَرْحِمُ مَا تَحْكِي لِعَيْنَيْهَا**

[1] –خليل حاوي، (مقدمة عند البصارة)، مجموعة الناي والريح، ص177.

**خُطُوطُ الْغَيْبِ فِي رَاحَتِي**

**وَنجمُ عُمْرِي مَا نَوَايَا ضَوْئِهِ السَّحِيقْ**

**وما لسان النّار**

**ما يحكي لسان النّار والدّخان**

**(ينبع من مبخرة سوداء**

**شد في مارج وجان)**

**عن طرقٍ ما برحت في رحم الزّمان**

**ضحكتُ من بصّارة الحيّ**

**وماذا؟ هل طريق**

**غير ما يرسم لي في الرّمل من طريق**

**إِصْبَعُهَا الْمُقَوَّسُ الْعَتِيقْ**

**ضَوْءُ عَصاً بَيْضَاءَ فِي عَتْمَتِي**

**يَمْسَحُ فِي جَبْهَتِي**

**زَوْبَعَةَ الشَّوْكِ الَّتِي تَعْصِبُهَا**

**الأَصْدَاءُ وَالْبُرُوقْ**[1]

يرسم حاوى هنا صراعه وألَمهُ الشديد من خرافات مجتمعه وتقاليده الرّثّة، فيستبدلها بالثورة، لذلك جاءت الأبيات كلّها توشيحا ورموزا تعبر كلها عن شدة الاضطراب والمعاناة، كأن يقول

[1] – خليل حاوي، الديوان، ن عن البصارة (من مجموعة الناي والريح)، الصفحات: 179-180-181.

"عدت من مفترق يغلي بموج الرمل والأصداء والبروق"، وقد عاش مشوش العينين كأن الرؤية التبست عليه، وفي ذلك ما يدلّ على اهتزاز الموقف[1].

«إنّ في هذه الأبيات حركة داخلية ماثلة في نفس الشاعر، تمثل سياقا نفسيا في النشيد. قد ترجع الصورة الخارجية إلى رؤية بصرية حقيقية أثارت في نفس الشاعر الصورة الشعورية الذاتية المقابلة، وقد تكون هذه الصورة العينية مختلفة وإن كانت ممكنة، وفي أي الحالين يدلنا هذا على سمت نفسي ومنهج درامي واضح في التفكير الشعري لحاوي هنا »[2].

لعل الصراع الداخلي في نفس الشاعر نابع من شخصية منفصمة عصابية هي التي جعلته ينقسم عن نفسه إلى طرفين أحدهما يَسْخَرُ من البّصارة والآخر هو في مسيس الحاجة إليها، وهو يمثل الجانب التقليدي الذي يحاربه خليل حاوى في ذاته، والطرفان يتصارعان في نفسه كما يصور قائلا:

**ضَحِكْتُ مِنْ بَصَّارَةِ الْحَيِّ**

**وماذا؟ هل طريق**

**غير ما يرسم لي في الرّمل من طرف**

**إِصْبَعُهَا الْمُقَوَّسُ الْعَتِيقْ**

**ضَوْءُ عَصاً بَيْضَاءَ فِي عَتْمَتِي**[3]

إن صفتي "المقوس والعتيق" كناية عن الشرّ الذي تلبس البّصارة وجعلها تبدو بِهيئة مخلبية دالة على تقادم وجودها في الواقع العربي، وهو ما ولد لغة الرفض عن الشاعر وذلك أيضا من جراء ما تسبب له من أدى العصا البيضاء في العتمة[4]، وهو بعد نفسي عميق يومئ إلى الحيرة والتخبط

[1] – كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية عن البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2007، ص510.

[2] – عزّالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص287.

[3] – خليل حاوي، الناي والريح، من نشيد "عند البصارة"، صك 180-181.

[4] – كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية، المعاصرة، ص511.

والاضطراب، وأمّا الضّوء الذي يمسح زوبعة الشّكّ التي تعصبها الأصداء والبروق، فهو واقع مجتمعه الرّث .. ثم يسرد حاوي رؤيا البصارة، فيقول:

**وحلَّ في البصارة الجنّ**

**وَ أَرغَى فَمُهَا ازرَقَّ**

**وفي غيبوبة جنون**

**أبرَقَ ضُوءٌ وتجلَّتْ طُرقُ الغيبِ**

**وكانت طرقًا ملعونه**[1]

لقد حلَّ الجنُّ في البصارة والتبس بها، ولعلّ حاوى كان أحرص ما يكون على توظيف هذا الفعل "حل" بما يوحي إلى السلبية والغيبة، فضلا عن توظيفه الجنّ الذّي يدل على ركون المجتمع العربي إلى قوى غير بشرية في تغيير واقعه إلى الأفضل، وهنا تتغير هيئة البصارة لحلول الجن فيها حيث يرغي فمها ويرزق، وتذهب في غيبوبة جنون، ولعلها صورة مقصودة أيضا لتصوير غياب العقل، وإيمانه بحلول رؤيا البصّارة المزعومة من السّماء، لذا تبدو إرهاصات المطر فيبرق الضوء وتتجلى طرق الغيب على لسان الجنّ حين يقول[2]:

**"سمعتُ صوتًا ساخرًا لعينْ**

**تُريدُ أن تعرفَ ماذا في غَدٍ تكونْ؟**

**ناسكًا على ضفاف "كَامْ"**

**رَمَد في أذنيه صوتُ الرَّب**

[1] – خليل حاوي، الديوان، "عند البصارة" الصفحتان: 181-182.

[2] – كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص512.

**والهيكل كهف**

**وصدى يتّهم التسبيح والصيام**

**وموسم الخمرة والمرمر والجمر**

**حرامٌ ذكرهُ حرام"[1]**

لعل وجدان حاوي هنا يختلف عن وجدان المجتمع العربي التقليدي، حين يريد أن يرى الأشياء بمنظار مغاير بقصد خلق رؤيا جديدة تتكون عناصرها من غير ما هو متعارف عليه في مجتمعه التقليدي، وذلك انطلاقا من اختلاف سيكولوجية مجتمعه عن سيكولوجيته الخاصة، فهو يتوق أكثر إلى الشعور بالطمأنينة والانتماء والمكانة التي تشكل "الأنا السويّ" حين يظهر الخلاف بينه وبين مجتمعه، وذلك حين يتصدع الشعور ابتداء بجماعته السيكولوجية[2].

ولعلّ كثيرا من أبياته في نشيد البصارة تدور في هذا السياق النّفسي وهذه الأجواء الحائرة، هكذا يكون الاستبصار مخوفا للشاعر في معنى واحد، الاغتراب والغرابة في صورة "وجها عريبا" من ملامح هذا الوجه (ناسكا عن ضفاف كام". ثم الفجور الذي صوره في قوله (رَمَدَ في أذنيه صوت الرَّبّ والهيكل كهف، وصدى يتهم التسبيح والصيام، وموسم الخمر والمرمر والخمر، وتكمل البَصَّارةُ استبصارها بنبرة غاضبة رافضة:

**يا ناسكًا على ضفاف كام**

**شروشه تصدأ في غربته**

**وصمته ليلٌ، سواد حجري**

**حلقةٌ من صدأ الحديد**

[1] – حليل حاوى، الديوان، "عند البصارة"، الصفحتان: 182-183.

[2] – خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات،ط1، 2008، ص148.

**هيهات لن يختمر الصمت**

**ويعطي ثمرات**

**جزرا تهزج عبر الصخور والسكون**

**وربمّا انشق ضمير الصّمت**

**عن شمس بلا ضوء**

**وَحُمَى أنجُمٍ محمرّة يغزلها الجنون**

**وربمّا تَوَّجَكَ الجنون**[1]

إنّ الناسك/ الشاعر لن يختمر صمته، لن يعطي ثمرات. هذا الناسك عاجز عن إضفاء الحياة على واقعه بل ربّما أسدى إلى واقعه نقيض ما هو منتظر –أي– العقم الذي أومئ إليه في (شمس بلا ضوء)، أو ربّما انكشف صمته عن حُمَّى أنجم يغزلها الجنون، واللافت أنّ تكرار كلمة "جنون" في النشيد ثلاث مرات لم يأت مصادفة، إذ يحرص حاوي على تصوير الخطر العميق بعقله من خلال نبوءات الجنّ، والذي يحيق بالمجتمع ممثلا في البصّارة التي تلجأ إلى قوى الغيب فتقترح على حاوي أن يوظف هذه القوى لتحقيق أحلامه[2].

على ضوء هذا السياق النفسي يضطرب حاوي من مأساوية المشهد وما وصلت إليه أمته، فيستولي الحزن على قلبه، ووفق ذلك تتحقق المشاركة الوجدانية عبر البصارة، بحيث يكون أقدر وأصبر على مواجهة المواقف المأساوية المماثلة في الحياة، وهذا ما يسميه بعض النفسانيين تحرير النفس من التوتر الانفعالي، وكأنّ ما ورد في الأبيات السابقة رموز علمية بالنسبة للشاعر[3].

[1] – خليل حاوى، الناي والريح، نشيد "عند البصارة"، الصفحتان: 183-184.

[2] – كاميليا عبد الفتّاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص513.

[3] – حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، ص86.

إنّنا هنا لابدّ أن نقف عند النص ذاته أيضا، وليس عند المستوى النفسي فحسب، كما هو الشأن لدى "شارل مورون" الذي يوجه عنايته بشدة إلى أولوية الاهتمام بالنّص[1]، بعيدا عن معطياته التاريخية واللغوية، فكلمات مثل: (النّاسك، تصدأ، غربته، صمته ليل، سواد حجري، حلقة من صدأ الحديد، شمس بلا ضوء ....) كلها تتضمن تعبيرا دالاً على الشخصية اللاّواعية المضطربة للشاعر، ولو أنّ هذا الأثر النّفسي موجود وفق معطيات من الحياة النفسية للشاعر[2].

– وأما في أنشودة ليالي "بيروت" فإننا نجد السياق النّفسي يشبه كثيرا نشيد "عند البصارة" بحيث إننا من خلال مبدأ "المراكبة" يمكن أن نلمس الجوّ النفسي متشابها إلى حدّ بعيد، ونقصد بالمراكبة هنا ما ذهب إليه "مورون" من أنّ مرحلة أساسية من طرائق التحليل باعتبارها مجموعة نصوص لكاتب واحد، تعتمد على شبكة التداعيات الحرّة[3]، وهنا يمكن أن نكشف عن بعض العلاقات النّسقية المتشابهة بين النشيد السابق "عند البصارة" ونشيد "ليالي بيروت" الذي نعكف عليه بالدّرس في هذا المقام.

يفتتح حاوي نشيده بالظلمة والعتمة التي تولد الضيق والحرمان لا محالة:

**في ليالي الضِّيقِ والحرمانِ**

**والريحِ المدوِّي في متاهاتِ الدروبْ**

**مَن يُقَوِّينا على حَمْلِ الصليبْ**

**مَن يَقينا سَأمَ الصَّحْراءِ**

**مَن يَطْرُدُ عنَّا ذلك الوحشَ الرَّهيبْ**

**عندما يزحَفُ من كَهفِ المغيبْ**

**واجِمًا محتَقِنًا عبرَ الأزقَّهْ**

[1] – المرجع السابق، ص105.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – حميد لحميداني، الفكر النقدي العربي المعاصر، ص108.

**أَنَّةٌ تُجْهِشُ في الريحِ, وَحُرْقَه**

**أعينٌ مشبوهَةُ الوَمضِ**

**وأشباحٌ دَميمَهْ**

**ويثورُ الجنُّ فينا**

**وتُغاوينا الذنُوبْ**

**والجَريمهْ**

**"إنَّ في بيروتَ دنيا غيرَ دنيا"**

**"الكَدحِ والمَوتِ الرتيبْ"**[1]

إنّها الذّات الإنفصامية الدّائمة تعتلج، وصوتا النّعيم الزائف والجحيم البارد يملآن ضمير الشاعر وضمير قصائده، وهنا حس الانقراض واستحالة الوجود الفعلي بالذات والحياة، فلو أردنا أن نقارن السياق النفسي لهذه القطعة بالسياق النفسي في أنشودة "عند البصارة" لوجدناه سياقا يتشابه كثيرا، فهنالك مفردات مثل (يغلي بموج الرمل والأصداء والبرق، ما يحكي لسان النّار والدّخان، شد في مارج ونار، زوبعة الشوك التي تعصبها الأصداء والبروق ....)

وهنا ( في ليالي الضّيق والحرمان، والريح المدوّي ...، الوحش الرهيب، كهف المغيب، أشباحٌ دميمه، الكدح والموت الرتيب ...)

الملاحظ أنّ حالات التّوتّر والتّشنّجات الوجودية غالبا ما تطبع أناشيد حاوي فيتشابه سياقها النفسي، فالحيرة قاسم مشترك في الأنشودتين والسأم يمتطيه ويعصر قلبه، وكأنّه وحش رهيب يخرج من كهف المغيب[2].

[1] – خليل حاوي، الديوان، من قصيدة ليالي بيروت، الصفحتان: 52-53.

[2] – إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص97.

يمكن القول إن هذه الأبيات من "ليالي بيروت" يجوز أن نستخدم أداة سياقية بالنسبة للأبيات السابقة من أنشودة "عند البصّارة" حيث إن صدى أو بعض أصداء الأنشودة الأولى موجودة في الثانية على مستوى الموضوعات والبنيات التصويرية، لاسيما إذا ولجنا إلى أعماق النّصّين، وهنا يتجلى محتوى اللّاوعي من خلال التّكثيف والنّقل تمام كما هو الشأن في الأحلام وفي هذا الموضع يلتقي – باعتقادنا– السّياقان النّفسي والنّصّي، ويتحقق مبدأ "المراكبة" الذي يتحدث عنه شارل مورون في تحليل النّصوص الأدبية[1]، ولو أنّ المراكبة هنا لا تعني بالضرورة وضع النصوص في مواجهة بعضها البعض من أجل استخلاص وجوه التشابه والاختلاف، إنّما الغرض الأساس هنا هو البحث عن تجاوب النصوص من حيث دلالات التعبير والتصوير حتّى وإن اختلفت مظهريا كما هو الشّأن على مستوى الجمل الشعرية في أنشودتي "عند البصّارة" و "ليالي بيروت".

إنّ التّيمات وبعض العناصر اللّغوية التي انتقينا من الجمل الشعرية السّابقة فيها من الدلالة على وجود شبكات دلالية تصويرية تجعل من إبداع خليل حاوي وحدة متناغمة، وذلك بفضل دور اللّغة الناطقة بمكونات اللّاوعي، فالرّموز اللغوية عند الشاعر محمّلةٌ بخلفيات سيكولوجية لا شعورية[2]. ومن هنا يمكن أن نصل إلى أنّ اللاّشعور نفسه بنية لغوية، ولعل ذلك مفهوما سائدا لدى "فرويد".

نستطيع أن نذهب تأسيسا على ما سبق إلى أنّ حاوي وظّف الرّمز والرّمز الدّيني والأسطورة – كما سنرى في بعض فصول هذا البحث اللاحقة– تحت طائلة سياق نفسي تستجيب له حالته الشعورية المرتبطة بواقع هذا الرّمز أو تلك الأسطورة[3]، والتي سنعرض إلى بعض أصولها في طيات هذا من البحث.

[1] – حميد لحميداني، الفكر النقدي العربي المعاصر، ص97.

[2] – المرجع نفسه، ص109.

[3] – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صنعاء للنشر والتوزيع –عمان– ط1، 2010، ص 399.

# الفصل الثاني

## * الشّعر والدّين

أولا:الملمح الديني في الشّعر

ثانيا: الشّعر العربي الحديث والمقدّس

ثالثا:المقدّس الديني في شعر خليل حاوي

**أولا: الملمح الديني في الشعر.**

« إنّ الفن في المجتمعات البدائية عادة ما كان يرتبط بالسّحر، وهذا ما يكشف مدى العلاقة المتشابكة بين الأديان البدائية والفن، وليس غريبا، فالفن كان يؤدي وظيفة مقدسة لدى الشعوب القديمة، ولقد ظل على هذه الشاكلة في خدمة الطقوس أمدًا طويلا، إلى الحدّ الذي لم يكن ثمة فنّ إلا والصبغة الدينية طاغية عليه ».[1]

ولعل عناصر الفن في تلك المجتمعات لم تكن السّحر بحد ذاته، بعدما تمثلت في الكلمة، والحركة، والإيقاع، والصخر الذي يُنقشُ عليه السّاحر رسومه على الكهوف. بيد أن السّاحر كان يستخدم هذه الوسائل والعناصر استخداما خاصا في الطقوس السحرية، يستأثر بالعلم بها هو وحده، ذلك ضمن أنساق متكاملة من الممارسة الدينية للقبيلة، أو ما يعكس عقائدها ودينها.[2]

« ولقد سعت الدراسات الحديثة، سعيا حثيثا في البحث في العلاقة بين الدين والفن، لأجل استيعاب هذه العلاقة، وإلقاء الضوء عليها بعد أن كانت تبدو مستعصية إلى حد بعيد، لا بل ومتشابكة باعتبار وظائفها الاجتماعية، ولم يكن ذلك متاحا إلا بالعودة إلى تاريخ المجتمعات البشرية في بداياتها ومراحل تكوينها الأولى ».[3]

لعل الفن إذن، ومنذ نشأته في حضن الدّين،« يُعدُّ من أقوى العناصر السّحرية لمقاومة الطبيعة وغلابها، وعليه أصبحت ممارسة الفنان حرفة وحاجة بعد امتناعه عن أداء الأعمال العادية داخل الجماعة... لذلك أخذ يطوّع طقوسه وصلواته لِيشْمَلَ التمثيل، والرقص، ورسم اللوحات، وارعوى يضيف إليها من التعقيدات ما يجعلها عصية على الفهم تعميقا لسلطته الاجتماعية ».[4]

---

[1]- جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ومؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1970.

[2]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها وتطورها- دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص39.

[3]- كامل فرحان صالح، الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

ولقد استمر هذا الارتباط الوثيق بين الدّين والفن، بلازم تطور المجتمعات البشرية إلى غاية بداية انفصالهما، وهنا انفصل الفن عن الدين ومعه الشعر باعتبارهما فاعليتين مستقليتين، يمكن أن ينجلي

هذا على استواء الأديان الكبرى، سماوية كانت أم وضعية، مثلما يبدو في العهد القديم من الكتاب المقدس، داوود، أيوب، سليمان، وأرميا صاحب المراثي، وهم من يجمعون بين النبوة والشعر، وقد تميزت أسفارهم في الكتاب المقدس بشعرية عالية الرقي.[1]

«ثم أخذ الانفصال بين الدين والفن مسارا آخر، يمكن أن نلحظه واضحا في الدراما اليونانية، وهو تحول شديد الشبه بتحول آخر، هو تمثيليات الأسرار المسيحية في القرون الوسطى والمأخوذة عن طقوس القدامى، ولعل هذا الانفصال بين الدين والشعر بدا واضحا حتى في السياق اليوناني نفسه، فحين إجراء مقارنة بين شاعرين يونانيين هما: "أرفيوس وهوميروس" ففي حين يُمثل الأول نموذج الشاعر والكاهن، يمثل هو "هوميروس" الوسيط بين "أرفيوس" والشعراء الجوالين ».[2]

ولقد اتخذ هذا الانفصال بين الدين والشعر المسار نفسه في تاريخ الأدب العربي، طالما أن نشأة الفنون ارتبطت جميعها بالدين والممارسات الشعائرية.

ويعتقد الباحثون في تاريخ الأدب العربي أن الشعر الذي وصلنا هو تطور لفن السّجع إلى الرّمز، منتهيا إلى شكله الجاهلي بأوزانه المختلفة، ولعل ذلك يثبت أن الشعر نشأ في حضن الدين أو انبثق عنه، إلا أنه على الرغم من انفصال الشعر وإذن، وكان انفصالا لابد منه، واتّخذ مساره الخاص في التطور، وظلت نبوءاتُ الكهان العرب محتفظة بأسلوبها القديم، إلى جانب الشكل الفني للشعر بوصفه ممارسة اجتماعية جمالية، والذي زُعم أنه تَطّورَ عن هذا النبوءات،[3] لدرجة صار يمكن معها استخدامه دينيا ولكن بشروط الشعر الخاصة، من حيث أصبح متاحا للشعر أن يحمل مضامين دينية، وأن يُعبّر عن أغراض دينية، تماما مثل أي وسيلة أخرى قد يستعين بها الدين للتعبير عن

[1]- المرجع السابق، ص17.
[2]- المرجع نفسه، ص18.
[3]- المرجع نفسه، ص20.

مضامينه خارج الصلوات والنصوص المقدسة، لكن المضمون الديني صار يخضع لقالب الشعر وقوانين القصيدة.

بيد أن الفن أو الشعر –بالأحرى– قد استطاع من خلال انفصاله عن الدين أن يستشرف آفاقا، أو يفتح أمامه أخرى، كما أنه –في انفصاله عن الدين– امتاح الشاعر من الدين قداسة الكلمة وسحرها، كما رسّخ لديه الاعتقاد بتأثير الكلمة السّحري وقوتها وفاعليتها السّحرية، تماما مثلما كان الإنسان الأول –وإلى اليوم في كثير من المجتمعات البشرية– يستنزل المطر بالكلمات، وبالكلمات يعالج المرض، وبها يلحق الأذى بل الموت بالعدو، وبالكلمة وقوتها يمكن باعتقاده أن يحي الموتى ويبعثهم إلى الحياة من جديد.[1] ومن هنا تحديدا أخذ معه من الدين بذرة الأسطورة، بما تمثل من جانب ناطق ممثل للشعائر البدائية، وجزء خلقه الخيال، هي إذن، المادة التراثية الخصيبة التي صيغت في عهود الإنسانية الأولى.

والشعر عندما كان يتعامل مع الدين نصوصا، كان له مطلق الحرية في ذلك، حيث لم يخضع لسياقها الديني بل قام باستدعائها واستخدامها شعريا، بما يتيح له التعبير عن الرؤية الخاصة للشاعر وفي السياق الشعري الخاص به، مما يجعل النص الشعري أحيانا، موازيا للنص المقدس، ومناقضا لمضامينه أحيانا أخرى، مستشهدا به أطوارا ومفسرا له أطوارا.[2]

وينسحب هذا الكلام تماما على الشعر والكتب المقدسة بخاصة، حيث ينظر إلى ما جاء فيها قصص وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايا مثيرة، وما ورد في قصة صلب –السيد المسيح– من مثيرات فنية، وما في عصيان ابن نوح لوالده – في القرآن– من تمرد ودلالة على الاعتداد بالذات.[3]

[1]– المرجع السابق، ص 20.

[2]– أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط3، 1992، ص92.

[3]– المرجع نفسه، ص 92.

**ثانيا:الشعر العربي الحديث والمقدّس:**

1- بادي الرأي، وقبل تأصيل قضية المقدس الديني في الشعر العربي الحديث، لابد هنا من وقفة عند هذا المقدس بحد ذاته من حيث الماهية والمفهوم، حتى يكون ذلك مدخلا لمحاولة استيعاب خطورة هذا الموضوع وخصوصيته.

ونقدرُ على القول هنا: إن المقدس،« هو كل ما يتصل بها له صلةٌ بالدين فيبعث في النفس احتراسا ورهبة، ولا يجوز الاعتداء عليه أو انتهاكه. ووفق هذا المفهوم يتجلى المقدس منحصرًا فيما يتصل بالدين ضمن دائرة كبرى قد يكون فيها الدين سماويا أو وضعيا، وقد تضيقُ هذه الدائرة، فلا تتجاوز ديانات السماء الكبرى —اليهودية والمسيحية والإسلام- باعتبارها الأوسع استقطابا للمتدينين بها ».[1]

من ثمة فالدين المقصود هنا،« هو ذلك "الوضع الإلهي" الذي يحوي سمتا محددا للفهم والاستجابة، يدعو إلى الرّهبة والامتثال العميق لغايته، ويتوكأ على العقيدة الإيمائية التي تملي التصديق وتفرضه بمنأى عن كل عقلنة قد تزيح قداسته، لذلك لابد هنا من أن نستثني الأسطورة رغم كونها تدور حول الآلهة والخوارق »،[2] « وتسعى إلى تفسير العلاقة بين الآلهة والموجودات، وتميط الغطاء عن بعض أسرار الكون والحياة ضمن إطار هذه العلاقة، ونستثني الأسطورة هنا رغم كونها الجزء الناطق من الشعائر البدائية، وطقوس الإنسان الأول. لأنها لدى أغلب الدارسين تمثل مجرد حكاية تروي أحداثا بالغة القدم، سحيقةً في الزمن، مجهولا مؤلفها ».[3]

وعودا إلى الحديث عن الدين، فلم يكن متيسرا على الشعراء استلهامه واستخدامه مثلما استخدموا الأسطورة رغم كونها تدور حول الآلهة والخوارق، وتسعى إلى تفسير العلاقة بين هذه الآلهة والموجودات، فضلا عن كونها في الأصل تمثل الجزء الناطق من الشعائر البدائية والطقوس القديمة كما

[1]- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص19.
[2]- المرجع نفسه، ص 19.
[3]- المرجع نفسه، ص20.

سبقت إشارتنا إليه، لاسيما حين يُحصرُ الدينُ في الديانات السماوية دون الوضعية،« وهنا يبدو استعصاء إخضاع المقدس الديني للأدب عامة إخضاعا يفترض التحرُّج والتحفظ في أثناء عملية الإبداع، فيجد الشاعر أو الأديب نفسه خاضعا للمشرب والاعتقاد، حتى يستطيع ضمن إطار محدد أن يلون إبداعه بألوان انتمائه العقدي والايديولوجي».[1] ويمكن القول هنا إن الصعوبة لا تتصل باستدعاء المقدس الديني أدبيا فحسب، بل تطال التراث جميعه، إذ ليس متاحا له مُجَاوزَةُ الحادثة التاريخية مثلا، أو الشخصية التراثية دينية كانت أم غير دينية، حفظا للأمانة التاريخية وحرصا على عدم الانجناف بالنص أو الحادثة، وهو قول أقربُ إلى الصواب في عمومه، أو كذلك يبدو.

غير أن قداسة الدين المفعمة بالرهبة والمهابة، تزيد – في الحقيقة– من مشقة التعامل مع المقدس الديني بما تفرضه من حرص أكبر على عدم انتهاكه بما يُمثلهُ في حياة الناس من حضور وامتثال على الحالة التي أنزل وبُلّغَ لهم بها دون تحوير أو تبديل قد يُثيرُ الحوافظ وردود الفعل العنيفة داخل المجتمع المتدين، وهذا ما يقتضي معاملة خاصة يُحفظُ فيها مبدأ القداسة منطلقا وأساسا.[2]

من ثمة فإن الشعر العربي الحديث، لم يغفل قيمة المقدس الديني في كثير من جوانبه، كما لم يغفل قيمة التعامل مع هذا المقدس، ذلك لأجل أنّ قناعة الشعراء العرب المعاصرين لم تكن هي قناعتهم بقيمة المقدس الديني نتاج رغبة طارئة، ولا وليدة تقليد بحث لغيرهم، إنما كانت عصارة تجربة حياة وإبداع في آن معا، تجربة ذات بعدين: أحدهما منغرس في النفس منبعث منها، من حيث إن الشعور بالمقدس شعورٌ داخلي وشيج الصلة بالكينونة الإنسانية، من ثمة فإنه غير قابل لأن يخفت كون المجتمعات العربية متدينة –على اختلاف أديانها– لذلك فاحتكاك الشعراء المعاصرين بالدين وتلقيهم له في فترات من حياتهم لم يكن عليهم بالشيء الغريب.

[1]– المرجع السابق، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

والآخر مهيمن على المبدع محفزٌ له، وهو الرّغبة الملحة في التجديد،[1] لكن وأيّاما كان الأمر، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هنا، هل استطاع الشاعر المعاصر خلق شيء جديد من خلال هذا المقدس الديني مادام يتوق عند استدعائه إلى تحديث النص الشعري؟.

يأخذ هذا السؤال معناه حين لا نقدر على تحديد جواب له، ذلك أن الباحث أو الناظر في الشعر العربي الحديث يُلفي أنّ شعريته قد اصطبغت بملامح ظلَّتْ تميزُهُ في مرحلةٍ كاملة كالنبوة، الرؤيا، الحلم، السّحر، التخييل، الباطن، الإشراق، الشطح، الكشف..ولعل هذه الملامح أو الخاصيات، أن تكون حاسمة في مسار الشعر العربي الحديث من حيث صار قاب قوسين أو أدنى من أن يكون دينا شعريا حديثا، فحتى القصيدة لم تعد تلك التي تخضع للوزن والقافية، أو تلك المتحررة منهما فحسب، بل استحالت إلى سفر تكوين ولادة جديدة تُعيدُ خلقَ العالمِ وصوغه من جديد[2].

ولعل هذه الملامح الجديدة للقصيدة الحديثة، تمثل البدايات الأولى لرفض القداسة، وهو ما يتأكد عند أحد نقاد الحداثة حين يذهب إلى أن الأدب الحديث لا يمكن أن يكون حديثا« إلا إذا رفض كل نص مقدس، وأصبح نقيضا لكل ما هو مقدس حتى "العبادة"».[3]

« لقد سعى السياب جاهدا وبانفعال حاد أن يبلغ للناس أن الشاعر الحديث لم يعد كما في العهود الخوالي مادحا أو حكيما أو متغزلا، إنما هو الآن المنقذ والضحية في آن معًا، هو الذي يتوق إلى صناعة العالم وبناءه من جديد »[4]

إن القصيدة الحديثة، وعند سعيها في البدء نحو الوحدة، والتماسك الداخلي، ورغبتها الملحة في القبض على الرؤيا الشاملة لنفسها والعالم، كانت تومئ إلى شكل من الإسقاطات التاريخية التي ترتبت

[1]- المرجع السابق، ص 22.
[2] -كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص275.
[3]- المرجع نفسه، ص277.
[4] - المرجع نفسه، ص ن.

على وحدة القصيدة هذه، وكأنها مثلت ردة فعل على انقسام المشهد الديني بين الناس، لترد هي داعية إلى هذا الالتحام، وإلى رؤيا خالقة متجددة، لا تستجيب إلا للقوافي الداخلية التي تحكم

النص، ولأجل ذلك يمكن القول إن الخروج عن قيود القافية والوزن، لم تكن إلا رغبة فنية لدى هؤلاء الشعراء في الدفع بالشعر نحو حالة موازية للنص الديني.[1]

2- أما بالنسبة للرمز الديني المقدس وانزياحه الأسطوري، فإن الصورة المبدئية التي يمكن رسمها في هذه الزاوية من البحث والاقتراب منها بكثير من التساؤل، هي هذا التحول الذي بدأ في مطلع القرن العشرين، مع بدء البحث في أساطير الشرق القديم بخاصة، والخروج منها ببطل محوري أسطوري تتماهى حياته مع حياة السيد المسيح – عليه السلام- .

ولعل خليل حاوى من الشعراء التّموزيين الذي فسروا هذا البحث عن بطل أو "رمز" عندما رأى أن خطورة استدعاء الأساطير والرموز في الشعر العربي الحديث، عودُهَا إلى أنّ العالم المعاصر أعلى من قدر المادة، وأضحى عالما من غير شعر، فهو إذن من غير روح، ولعله من المستعصي نقل هذا الواقع من دون نزول إلى مستوى النثر، على حين حينما يستخدم الرّمز والقصة الموروثة، فإن ذلك يجنب الشاعر الوصف الجاف المباشر، مما يُكسب شعره طرافة وجدةً في الصوغ والمضمون، فجنوح الشعر العربي الحديث إلى الرمز الديني والأسطورة يكون حين استعصاء التجربة على لغة الشعر العادية، فينهضان –أي الرمز والأسطورة- لاستجلاء الحالة المكثفة التي بلغت حد الاشتعال.[2]

إن "الغصن الذهبي" باعتباره فلتة من فلتات الأدب في القرن الماضي، قد نال حظا وفيرا من القراءات التي ألقت عليه الأضواء كثيرا، بحكم أنه مثل مرجعية رئيسة في حقل الدراسات الأسطورية العالمية، وقد شكلت ترجمة "جبرا إبراهيم جبرا" لفصل كامل منه عن أسطورة "أدونيس" فتحا كبيرا لمرحلة شعرية كاملة اصطلح عليها بالمرحلة التموزية، للدلالة على الشعراء الذين اشتغلوا كثيرا على

[1]- المرجع السابق، ص280.

[2]- كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص311.

الأسطورة التموزية*، وفكرة الهوس بالتجدد والانبعاث التي تغذت بها كثيرا في سبيل تجاوز "الأرض الخراب" والجذب، والتوق على أنقاضها إلى البعث واستدرار الخصب والنماء، ومن ثمة بزوغ الحضارة وارتفاعها من جديد.[1]

ولو أن كثيرا من التموزيين أنفسهم تهيبوا بادي الرأي من استعمال الرمز الأسطوري على نحو يتجاوز الإشارة العابرة، لاسيما في أثناء مرحلة الإحساس القومي، إذ كان بعضهم يرى أن الإسلام – وهو مرتبط برأيهم ارتباطا عميقا بالقومية العربية– قد قضى على تلك الرموز باعتبارها وثنيةً، ومن ثمة فالعودة إليها من جديد لابد لها من مسوغ مقنع، لذلك ظل السياب –مثلا– إلى غاية 1958 يعكف على حشد الأسباب التي تُسوغ له الاتكاء عليها، ومنها أن العرب عرفوا الرموز البابلية بين عهد النبي إبراهيم –عليه السلام– وبعثة النبي محمد –صلى الله عليه وسلم– فالعزى هي عشتار، واللات هي اللاتو، ومناة هي منات، وودهو تموز أو أدون (السيد).[2]

وإذا كان الإسلام جاء ليجتث هذه الرموز من جذورها، فأولى ألا ينغمس الشعر فيها ولا تنغمس هي فيه فرارا من تهمه التحدي، ويستخدم عوضها الأسماء والرموز البابلية، بيد أنه قد يقال بعد ذلك، هذه دعوة إلى الإقليمية والأثرة، فالذين يريدون أن ينفك العراق من الرابطة العربية يحاولون ربطه بالتاريخ البابلي، والذين يريدون للبنان التفلت من عقال التاريخ العربي يستمسكون بالدعوة الفينيقية..[3]

ولو أن استخدام الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث أسمى بكثير من ذلك، من منطلق أن رسالة الشعر أعمق وغايته أسمى.

---

*التموزيون هم (جبرا إبراهيم جبرا، خليل حاوى، بدر شاكر السياب، يوسف الخال، أدونيس).

[1]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص312.

[2]– إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1992، ص225.

[3]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص313.

ولعل النأي عن الميل إلى الأسطورة التموزية بادي الرأي، كان مردّه التأثير البليغ لرمز آخر نازعَ الأسطورة نفسها مكانتها، وحاول إزاحتها بالمرة ليحُل محلها، وهو رمز "المسيح" وما يومئ إليه وما يتصل به من إشادات، ومدى تطابقه مع تموز من خلال عناصر الموت/ الصلب، والفداء/ التضحية، والانبعاث/ الخلاص، فبرغم تعدد المعاني التي يتجلى فيها الموت في المسيحية، تظل جميعها متقاطعة مع السياق العام لأسطورة تموز، فالمسيح وطئ الموت بالموت- بحسب الاعتقاد المسيحي- بعد أن قهر الخطيئة، وخلص البشر من وزر الخطيئة الأولى، حيث جاء في العهد الجديد: "وأعرفكم أيها الإخوة بالإنجيل الذي بشرتكم به، وقبلتموه، وتقومون فيه، وبه أيضا تخلصون، إن كنتم تذكرون أي كلام بشرتكم به، إلا إذا كنتم قد آمنتم عبثا ! فإنني سلمت لكم في الأول ما قبلته أنا أيضا: أن المسيح مات من أجل خطايانا حسب الكتب، وأنّه دُفن، وأنه قام في اليوم الثالث حسبَ الكتب."[1]

لذلك يعتقد المسيحيون أن السيد المسيح مات مصلوبا، وفي الأناجيل الأربعة وُرود لحادثة الصلب، لكن بروايات مختلفة اختلافا كثيرا، من ذلك ما ورد في الإصحاح السابع والعشرون من انجيل متى: " ...ولما صلبوه اقتسموا ثيابه مقترعين عليها، لكي يتم ما قيل بالنبي: "اقتسموا ثيابي بينهم وعلى لباسي ألقوا قرعة"، ثم جلسوا يحرسونه هناك، وجعلوا فوق رأسه علتة مكتوبة: "هذا يسوعُ ملك اليهود. حينئذ صُلب معه لصَّان، واحد عن اليمين وواحدٌ عن اليسار".[2]

ومقتضى عقيدة الصلب لدى الذين يعتقدونها، أن الله عندما أوصى "آدم" ألا يأكل من الشجرة المحرّمة، عصى أمره بإغواء من الشيطان، فاستحق هو وذريته الفناء، ولكن الله ورحمة بعباده جسد كلمته متمثلة في المسيح الذي رضي بالموت على الصليب وهو لا يستحق ذلك، حتى يكون ذلك خلاصا وفداءً لتلك الخطيئة، ولم يكن يقدر على ذلك الفداء سوى "ابن الله وابن الإنسان" – بحسب اعتقادهم- وهذا الفداء هو المسيح عيسى ولدُ مريم العذراء.[3] غير أن الهالة الأسطورية التي أحاطت بشخصية المسيح –في حقيقة الأمر- إنما كان مصدرها الأول التصور اللاهوتي الإغريقي،

[1]- الكتاب المقدس، العهد الجديد، رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس، اصحاح 15، ص156.

[2]- المرجع نفسه، العهد الجديد، انجيل متى، الإصحاح27، ص29.

[3]- محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، ط2، د ت، ص99.

الذي "أنسن" الإله،[1] برغم أن الكنيسة الأولى لم تحتفل بميلاد المسيح انطلاقا من أن الأناجيل لم تُحدد ميلاده، إلا أن اليوم المشهود لدى المسيحيين هو الخامس والعشرون من كانون الأول (ديسمبر) وهو يوم يحتفلون فيه بالسيد المسيح، فضلا عن كونه اليوم الذي يُحتفلُ فيه بـ "أدونيس" ولعل في ذلك من الدالة على احتكاك المسيحية بالوثنية القديمة لدى اليونان.[2]

وأيا ما كان الأمر، فإن رسالة المسيح، من ميلاده إلى موته ثم بعثه —على اعتقاد المسيحية– ترتكز إلى فكرة المخلص أو الخلاص والفداء، بمعنى أن المسيح هو الفادى المخلص للبشرية جمعاء من الخطيئة المجترحة بيد "آدم" والتي جلبت على ذريته الحرمان من الجنة، وهو جزاءٌ قاسٍ لا تتحمله طبيعة الضعف البشري، ثم إن الخلاص بعد ذلك لم يتجسد إلا في "أقنوم إلهي —يسوع– ذلك ليحمل عن البشرية أوزارها، ويرفع عنها الخطيئة والموت الأبدي، فيقبل هذا المخلص الموت على الصليب، ليخلص البشرية قاطبة بمقتضى هذه التضحية التي لن تتكرر.

ولعل شخصية "المسيح"، شكلت علامة فارقة لدى "خليل حاوى" بما تمثل من رمزية مومئة، تستمد طاقتها من معاني الصلب والفداء والخلاص، وهي المعاني التي أزجت إلى شعره طاقة تتفجر دلالاتها في سوقه الفني، كما تستلهم رمزية المسيح عند خليل حاوي طاقتها وشدتها من النسق البدئي الذي تمثله الأم، رمز الأرض في الصلوات الأرثذكسية، على شاكلة الأساطير الكبرى ك "أدونيس وتموز" رموز البعث والمخلصين الأوائل،[3] ولم يكن استدعاء حاوى لهذه المقدسات في الكتاب المقدس قاصرا على المسيح، إنما تعدّاه إلى رموز أخرى على غرار مريم العذراء، ولعازر، ويهوذا، والعشاء الأخير، وهي معالمُ وعلائم كبرى في متنه.

[1]– مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص63.

[2]– المرجع نفسه، ص 63.

[3]– المرجع نفسه، ص65.

**ثالثا: المقدّس الديني في شعر خليل حاوي**

بادي الرأي حريٌ بالإشارة هنا إلى أن القدرة على الترميز وخلق الرّموز، كانت أبرز سمة تميز بها الإنسان، فهو قد جعل اللغة وساطة رمزية تصله بغيره، وتوثق عرى صلته بالعالم، على أنّ الغاية من الترميز هي أن يستدعي مقدرته القديمة حين كان يبسط سلطانه على الكون بالكلمة، فيهمين على عالمه بعد أن ينشئه باللفظ إنشاء، ومن ثمة فإن التعبير بالرّمز سمة إنسانية سرعان ما تستحيل إلى طاقة إشارية طافحة بالدلالة، فاستخدام الرّمز يَنشُدُ لغةً لا تُسمّى المعنى ولا تعيّنه بقدر ما تسعى إلى تكثيره وتعديده.[1]

ولعلّ المصافحة الجديدة للكتاب المقدس وحضوره في الشعر العربي الحديث، هي التي كشفت عن أبعاد الرّمز في طياته، لذلك عكف الباحثون على درس أنساقه الرّمزية وتجلياته على استواء خطابه، فعزوها إلى منابع أسطورية طورا، ومنابع نفسية روحية طورا آخر، كما أنهم لم يكتفوا بذلك بل عرضوا إلى دراسة أشكالها الفنية التي تومئ إلى أن تلك الرّموز تأويل لدلالة الأسماء، وتحليلٌ لِبِنَى حكاية الرمز على مستوى الأناجيل، وتَدَبُّرٌ لرموز النار والماء والتراب —مثلا– وقراءة لطقوس التعميد والتطهير، ولعلّ هذه أن تكون أشكالا فنية تؤسس للمعنى الرّمزي من خلال قراءته قراءة روحية تندسُّ في شعاب النص وتغوص في أعماقه وأبعاده الهاجعة في الأغوار.[2]

والملاحظ أنّ الباحث في قضايا الشعر العربي الحديث والمعاصر، يجدُ أنّ حضور المقدس يمكن أن ينجلي باعتباره قضية، كما يتجلى نصًّا مرموزا به.

فالأول إيمان بالدّين كمخلص وبديل، باعتبار الأديان تكتسي أهمية قصوى بما تعطيه من أجوبة عن الأسئلة الوجودية حول الشرط الإنساني الواعي، وبتعليلها الأصول التاريخية، والنظام الطبيعي والقضايا المعاصرة.

[1]– الهادي العيادي، الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، دار سحر للنشر– تونس، ط1، 2007، ص31.
[2]– المرجع نفسه، ص32.

وأما الموقف الثاني، فهو الذي يتجلى فيه المقدس رمزا، وهو موقف رافض للدّين باعتباره وهما جماعيا لتخفيف الألم والفرار لعالم الواقع.

ويُعَدُّ استخدام المقدس كرمز، محكّا خطيرا تُعرض عليه مَقْدِرة الشاعر الإبداعية، إذ تبرز هنا جرأته على اقتحام عالم شائك، كما توضع على المحك فيه براعته في استحضار الماضي وصوغه من جديد مستشرفا المستقبل، كما تكون صياغته صياغة موحدة للنصين المستحضر والمبدع، ولابُدّ أن ترد حمالة للمعنى والمضمون ودالة عليه في قالب حداثي.[1]

وأيّا ما كان الأمر،« فلا بد أن تجتمع في المبدع شرائط الاحتواء الواعي لمعاني المقدس الديني المرموز به، كما ينبغي أن تتهيأ له الحرية الكافية في الاختيار والاستدعاء معا حتى يتحقق التعدد المرتبط أساسا بتعدد الرؤى المشَكّلة من اتساع الأفق الفكري والسياسي والايدلوجي».[2]

كما أن الشاعر العربي المعاصر عندما اضطر إلى استحضار المقدس، فإنما ليُمارسَ حقّه في تحرير المجتمع مهما كلفّه الأمر، حتى عند التحرّر من عقدة "النموذج" مكرها مضطرا، لذلك جَعَلَ يُقْنِعُ نفسه التواقة إلى الإبداع بجواز تجاوز التراث من منظور أنّ حرية الإبداع تملي عليه حرية الاجتهاد والإبداع، ذلك عبر الشعر الذي يجسّد به الرؤيا الإبداعية الجديدة التي انطلقت في الأساس من المقدس أو "النموذج" من باب استلهام قديم لاستشراف حلم، وضمن هذه الخصوصية الإبداعية استدعى الشاعر المعاصر المقدس الديني كقضية وكرمز، معلنا انغرازه وتجذره في وعي الشاعر والمتلقي كذلك.[3]

إنّ هذا التوسع في أفق حرية الشاعر، يجعل جرأته على التجاوز بكل أبعاده تتسع أيضا، ليصبح وهو يستخدم المقدس الديني، أو يتعامل معه، فاقدا لكل حساسية إزاء الحذر أو الرهبة، ذلك حينما

[1]- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر في النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص78.
[2]- المرجع نفسه، ص79.
[3]- المرجع نفسه، ص87.

يرى نفسه أنه يعبّر عن بعض شخصياته الرّمزية عن مواقف ذات صلة بايديولوجيات لها خلفية وموقف من الألوهية وتقديسها، ومستثيرا بذلك بعض متلقيه، ومطّوعا عقولهم ونفوسهم على

استساغة ذلك، محاولا أن يغيّر شيئا ممّا قد يكون ثابتا لديهم من تقديس مطلق لما لا يجوز انتهاك قدسيته، غير عابئ ولا آبه بما قد يُمارسُ ضدّه من مضايقات الحاكمين أو من لهم صلةٌ بهم، وهو الذي ظلَّ إحساسه يعمّق الجرح مسيطرا على كيانه، لاسيما الإحساس بعار هزيمة حزيران 1967،[1] وهي التي يحسُّ إزاءها وكأنه المسيح يحمل عن الآخرين خطاياهم، كما يصور ذلك خليل حاوى في الرعد الجريح صادحا:

**ما لِثِقَلِ العارِ !**

**هلْ حملتهُ وحدي**

**وهل وحدي تُرى كفّنْتُ وجهي بالرّمادْ**

**ليس في الأفقِ سِوى صمتِ السؤالْ**

**عن حُماةِ القدس،**

**والعَارِ المغنّي خَلفَ آثارِ النّعالْ**

**وضميرُ الله صحراءٌ**

**وصمتٌ يترامى عبر صحراءِ الرمالْ**

* * *

**ما لِأُمٍّ شَيَّعَت ألفَ مسيحٍ ومسيح**[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص 87.

[2]- خليل حاوى، الديوان، مجموعة الرعد الجريح، ص396-397-398.

لكن برغم ذلك آمن بأنه ليس للشاعر الذي يحمل هَمَّ قومه وأمته من خيارٍ سوى حملِ صليبه بنفسه تحقيقا لوجودٍ حُرٍّ، وأنّ مشكلته ليس حمل صليب الشهادة وقد اختار ذلك راضيا، إنما بالاستقواء بالآخرين على حمله حتى يتحقق الالتحام في هذه الأمة.[1]

من هنا تشكلت معادلة الأمل والإحباط لدى "خليل حاوى" وبدأت أحاسيسه تُخيّمُ في فضاء من نبوءة الشعر، وبدأ عالمه الشعري يشقُّ مجرًى جديدًا يحمل التغيير والتجاوز، مشبعا برموز التوراة والإنجيل والقرآن، المتراصة المتراصفة في متنه، لتُشَكّلَ رُوحًا مشرقيا، مشيدًا من لحظة الإحساس بالوجود من ناحية، ولحظة المغامرة والكشف من ناحية أخرى.

ولعلّ« "خليل حاوى" المشحون بنفحات الرّمز المقدس، أن يكون قد تشبع كذلك بالومض الأسطوري والديني في آن معا –لاسيما النص التوراتي– ذلك حتى يتهيأ لعبور جديد تغلّفه لحظة الكشف».[2]

وصفوة القول إنّ الشاعر قد تشبّع أكثر من غيره بروح الكتاب المقدس، ولعلّ ذلك أن يكون ملمحاً من ملامح القداسة – برأيي – ذلك ما أفصحت عنه مرحلةٌ كاملة من مراحل إبداعه، لا سيما حين كتب قصائد سدوم أو ما اصطلح عليه بعض النقّاد التجربة السدومية، وأصطلح عليه المرحلة السدومية التي مثّلت الشذرات الأولى للإنبعاث الكوني الذي اعتقده وآمن به إلى آخر رمق من شعره، وبخاصة حين كان يحيط إله العهد القديم بهالة التقديس والتمجيد إلى حدٍّ صيّرهُ المحي والمميت، يحرق بالنار ويبيد بالكبريت ..، فكان الشاعر عبر هذه المرحلة يتوق إلى النجاة من خلال إبادة نسْلٍ مترهّلٍ عدَميٍّ ذَلّتْهُ شهواته ونزواته، ليستبدله بنسلٍ آخَرَ جديد مطَهّرٍ من كلّ الأرجاس والأدناس والأنجاس، زمن لعنة الطوفان، من هنا كان خليل حاوي يرى حتميّة العودة إلى زمن سدوم كخطوة حتمية نحو الانبعاث، وهو الذي يعتقد اعتقادا راسخا أن كلّ بعثٍ لا بدّ أن تسبقه خطوة

[1]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص89.

[2]– طلال المير، مجد –بيروت– ط1، 2009، ص104.

سدومية نارية تأتي على كل شيء لينبعث نسلٌ آخر جديد، فالنّار عند خليل حاوي ليست أداة حرق فحسب، هي إلى ذلك أداة تطهير.

# الفصل الثالث

## * أسطرة الرّمز وعمق الدلالة

- **تمهيد**

**أولا: جنيّة الشاطئ/ الرّمز المؤسطر والبعد الدّلالي**

**ثانيا: الأسطورة والقلق الشعري في النّاي والرّيح**

**ثالثا: الوعي الأسطوري في (السّندباد في رحلته الثامنة)**

- **تمهيد:**

تعدّ أنشودة " جنية الشاطئ" من مجموعة " بيادر الجوع" ، ممثّلة من حيث هي شعرٌ، قمّة من قمم الشعر العربي المعاصر، سواء من حيث الحركة الشكلية في الشعر المعاصر أم من حيث تطور المضمون. ولعل القدر الجامع في شعر حاوي كله، هو أنه يحمل هما حضاريا كبيرا من هموم عصرنا الحضاري، لاسيما الثورة التي تجتاح الأشكال الشعرية التقليدية، بعد أن صارت عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة.

خليل حاوي من التموزيين الّذين حملوا لواء هذه الثورة الشكلية وهم المعاناة الإنسانية في شعره، وقد نجح إلى حد بعيد كما يرى بعض الدارسين في ثورته التعبيرية، نجح في الاهتداء إلى إبداع صيغ أصلية فضلا عن تراثيتها الشعبية، تحمل من جسامة الطاقة ما يقوي على استيعاب مجالات الرؤى البعيدة وإيحاءات الصور وحيوية الرموز مهما أمعن الشاعر بها تعميقا أو تصعيدا في أبعاد الخيال والوجدان، أو مهما أمعن بها توليدا للرموز المشحونة بالمرامي الأسطورية والحضارية، هذا بالإضافة إلى تصرف في الصيغ يطوعها لمسايرة الحركة الإيقاعية الداخلية النابعة من جذور التجربة ذاتها غنائية كانت أم معاناة فكرية فلسفية من هنا نستطيع القول إنّ خليل حاوي قد وفّق إلى حدّ بعيد في إنتاج صياغات تراثية ذات صبغة شعبية تحمل أبعادا وإيحاءات عميقة نابعة من مخياله، لا سيما وأنّه يحمل همّا حضاريا جسيما على عاتقه، ومن ثمّ فإنّ جنيّة الشاطئ من بيادر الجوع مثّلت لديه ثقلا إبداعيا، ومن بين علاماتة الفارقة على مستوى مجموعته بيادر الجوع.

**أولا: " جنية الشاطئ"/الرمز المؤسطر والبعد الدّلالي.**

في أنشودة " جنية الشاطئ" يتألق الماضي شبابا ونضارة ونعيما قبل أن يفرض الحاضر لعنته تعجيزا وتشويها وإبآسا، فيتدفق الأول زاخرا بالحيوية والنشاط والتجدد في أجواء الحبور التي تعيشها الغجرية التي استحالت من رمز البراءة والحيوية إلى شمطاء بعد الاحتكاك بالحضارة التي قتلت فيها الحيوية[1]. يقول حاوي في (خِيَمِ الغجر) في مستهل جنية الشاطئ:

**هل كنتُ غيرَ صبيةٍ سمراءً**

**في خيم الغَجَرْ،**

**خيمٍ بلا أرضٍ وأوتادٍ وأمتعةٍ تعيقْ،**

**الرِيحُ تحملها فتُبحِرُ**

**خلف أعياد الفصول**

**تحط من عيدٍ لعيدٍ في الطريقْ**

**وفي وعول الجبل وخيول البحر يقول:**

**هل كان في جسدي**

**سوى طبع الرمال الغضةِ**

**العطشى، رمالْ**

.....

**كانت ضلال الحَوْرِ تحرقني**

[1]- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-ط1، 1979،ص 74.

**تشف صلوعه الخضراء**

**عن جمْرٍ تخمَرَ في القرارْ**

.....

**ينزاح عن وَعْلٍ يحِرُ عروقَ**

**عينيه احمرارْ**

**ماذا أتعبر في الوعول**[1]

تعيش الغجرية صبية تبحر في خفة من عيد لعيد في غشايا الهرج والنار، بجسدها الغض المتناغم والمتجاوب مع حيوية الطبيعة بموجها العنيف وخصبها النابض في أعماقها، ومثلها يتفتح الجسد ويشرق زهرًا ونبتاً ومواسم، ليكون طعاما ولذة تلهو وتمرح فيه قطعان الوعول وتروح تمخره خيول البحر تزحمها خيول ، لتواجه الغجريةَ من ثم سياجاتٌ عشْرٌ، ففي الكاهن الموسوي، يُرْغي عليها الأسود الداجي المقنع بالرماد:

**يُرْغي عَلَيَ الأسْوَدُ الداجي**

**المقنع بالرماد**

**وأرى خلال الرغوة الصفراء**

**كبريتاً تجَمَرَ في مغارَهْ**

**ويفُوح مُحْمَرَ الحديد**

**ودخْنَةُ اللحْمِ الطري من العبارة:**

**" جسد اللعينة لن يطهِرَه العِمَدْ"**

[1]- خليل حاوي، الديوان، ق جنية الشاطئ، الصفحات :319-321-322.

**(وَزَعْتُ من جسدي، دَمي)**

**(خمْرًا وزاد)**[1]

« تأتي "جنية الشاطئ" بيادر الجوع الثاني وفيها يبرز الجوع تَطَلُّباً متحرِقاً للحرية والانطلاق، ولعدالة تحترم مقومات الفطرة بدل سحقها ومحقها.. ليست الغجرية حين تأتي المدينة غير أعياد البيادر في الحصاد/ تفاحة الوعر الخصيب/ وزعت من جسدي، دمي، خمراً وزاداً..، وهذا ما يدخل في التناقض مع سياجات المدينة ولغياب الكاهن الموسوي وأساطير الآخرين حتى الانتباذ في كهف الخراب والنفايات ».[2]

إن اللجوء إلى جنية الشاطئ هنا، رمز كلي دال على ما يبلغه انحراف الشرائع والقوانين من إيذاء وتشويه وشر في قوى الحيوية والفطرة البريئة، فتكون الجنية بذلك تجسيدا للإدانة الجذرية لمجتمع المدينة في قيمه وعلاقاته ومؤسساته باعتبارها صنيعة هذه العناصر جميعها كما يختصرها الكاهن وأتباعه.. بيد أن الدلالات الخاصة بخرافات الجن وأساطيره كما هي شائعة في التراث الديني والقصصي الشعبي وبخاصة (ألف ليلة وليلة) والعقلية البدائية الإيمان.[3]تبين عن تناقض متعدد الأوجه مع تلك التي تعرفها في القصيدة، ففي حين يعرف الجن في الأساطير بقدرة خارقة جسديا وعقليا..تظهر جنية الشاطئ عجوزا ضعيفة متهاوية وبائسة ساذجة، والمعهود في الأساطير المذكورة أن يظهر تحول الجن إلى الإنس أو غيره كعلاقة من علاقات تلك القدرة والحيوية.[4]

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 235-326.

[2]-سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة، (من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت – ط1، 1997، ص67.

[3]- المرجع نفسه، ص69

[4]- المرجع نفسه، ص 69.

فالغجرية رمز للنزوع البشري إلى منابع الكينونة الأولى ببراءتها وصفائها الأول، دون الرضا بالارتكاس في قواعد الزمان والمكان، التاريخ والأرض، رمز الحياة نفسها في عهد البراءة الأولى من خطايا الحضارة وآثامها، ومن ضغوطها الروحية المتكدسة أبدا.[1]

**دمغت جبيني لعنة حمراءُ**

**كانت من سنين وما تزال**

**يحكون: لي جسدٌ عجيبْ**

**ترتدُ عنهُ النارُ، ترتدُ**

**الخناجر والنبال**

**ـــــــــــــــــــــ**

**وأموتُ حينَ أحسُ رعب العابرين**

**وصدى لعينْ**

**" باسم الصليب لعلَ يطردها الصليبْ"**

**(تفاحةٌ غجريةٌ)**

**(وصبيةُ الوَعْرِ الخَصيبْ)**

**مازلتُ أجهل ما الذنوب وكيف**

**تغتسل الذنوب**[2]

.....

[1]- حسين مروة، دراسات نقدية، 403.

[2]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات :327-328-329

.....

تنتقل الغجرية إلى جني " جنية الشاطئ" رغم أن المعهود في الأساطير أن يظهر تحول الجن إلى إنس أو غيره كعلامة من علامات تلك القدرة والحيوية فصار التحول عكسيا، حتى إن الصليب الذي يرمز لعذاب المسيح وافتدائه بني الإنسان يصبح اسمه وسيلة لتعذيب الإنسان وترويعه (الغجرية). ومن جهة أخرى يتم في موازاة تحول الغجرية إلى جنية تحول الواقع إلى وهم (الفطرة والحيوية) والوهم إلى واقع (لعنة الكاهن الموسوي) .. ويمكن أن تخرج رمزية الغجرية إلى النضارة المتأججة، والخصب الوجودي واندماج الإنسان في حال البراءة بعناصر الحيوية في الطبيعة وللأرض في تجددها بكارتها الدائمة، مقابل الكاهن الموسوي/حارس الشريعة والمعرفة، ورمز للذات الحضارة في حال الاحتقان والانغلاق.

هكذا يأتي رمز الغجرية/ الجنية هنا ليختصر مسيرة الصراع والمعاناة بأكملها فلا يبين الأذى الذي يصيب الذات الإنسانية في تحولها من الحيوية (غجرية) إلى الهرم المنفر (شمطاء المزابل)[1].

إن حاوي في جنية الشاطئ يحاول أن يخلق لنا تجربة ترحال جديدة، مغامرة تطواف أخرى، تقوم بها هذه المرة غجرية نارية (أسطورية) مخلوقة من لهاث الريح بين الذرى، ومن عصف الموج على الصخر، ومن كبريت الشبق في صلب كل ذكر، ومن فيض الأرض بالورد والثمر، بالشوك والعوسج.. وهذه بعض ملامح الأسطورية في جنية الشاطئ ..ولعل رحلة الغجرية هذه ستكون ، هذه المرة بين رموز الإنسان ذاته ، ههنا الجنية مسعورة الرغبة في الكشف ، ولكنّ كشفها ليس معرفة كالسندباد ، إنه معاناة من الجسد و للجسد[2] .

إن حاوي في ابتداعه لرمزي وعول الجبل ، وخيول البحر ، من أنشودة " جنية الشاطئ" قد حاول أن يجسد قطبي كل تجربة إنسانية شمولية في مستوى المعاناة الفردية ، أو مستوى التفاعل

[1]- سامي سويدان، جسور الحداثة، ص70.

[2]- مطاع صفدي، الشعر، الكزن والفساد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت – ع 26، حزيران – تموز 1983، ص 12.

الحضاري ، ألاوهما مسألة البراءة فوق التجربة ، أو البراءة داخل التجربة ..ففي مرحلة ( ديونزيوس) الطبيعة ، لم يكن للغجرية ثمة رجس جقيقي ، يغرس في حلمها شبق الموت في الحياة ، قبل أن يحل أوانه عبر صدفة طارئة ..لقد اكتشف عريها المجنون العبقري ، ذلك الكاهن الموسوي . وصرخ في وجه وحشيتها الرائعة باسم الصليب[1].

**يحكون:**

**اطبخ في الكهف لحوم أطفال**

**ولي عين أصيد بها الرجال**

**وأموت حين أحس رعب العابرين**

**وصدى لعين :**

**باسم الصليب لعل يطردها الصليب[2]**

هكذا ابتدأت تقاليد أخرى في الأرض، ولكن الغجرية المدانة، المعزولة المحرمة على الرجال في أعين الآخرين وفي ذاتها، مازالت ترفض من أعماق عزلتها الرهيبة الاعتراف برجسها المزعوم:

**(تفاحة غجرية)**

**(وصيبة الوعر الخصيب)**

**ما زلت أجهل ما الذنوب وكيف**

**تغتسل الذنوب**

**وأخاف من: باسم الصليب[1]**

[1] – المرجع نفسه، ص13.

[2]– خليل حاوي، الديوان، ص 328.

ألا يصح أن يصبح هذا المقطع حكمة صارخة يرددها كل(ملغون) على الأرض ، إنها ولاشك صرخة جيل كامل من (الملعونين) !

ويحل الزمن سريعا بغجرية الجبال والبحار، التي سكنت كهفا منعزلا في المدينة ، يحل الزمن فيها ، فتصبح عجوزا شمطاء ، وتتحول المعرفة إلى جنون[2] .

وخلافا للغجرية المسيحية السلوك، يأتي موقف الكاهن الموسوي مناقضا لسيرة المسيح في التسامح والغفران اللذين يبديهما تجاه الخطيئة في أكثر من مناسبة برفضه تعميد الغجرية بالماء، واعتماده اللعنة النارية، واهتمامه بالجسد وإهماله للتسامح لينتهي إلى تكريس إدانته للغجرية لا في إتباع الناس لموقفه فقط بل في تبني الغجرية نفسها لهذا الموقف أيضا، كما يبرز ذلك خاصة في نقلها أقوال الآخرين بصيغة المتكلم لا الغائب حول الأساطير التي تروي عنها، وبصيغة الغائب فيما يتعلق بها من قدرات استثنائية خارقة، ليأتي دفع شرها بموقف ديني لا يقِلُ أسطورية عنها[3]. فيرتبط الاتهام بالعقاب بشكل وثيق يجعل وجود أحدها شرطا لاستمرار الآخر.

لقد ناضلت الغجرية/ جنية الشاطئ، وكافحت لتصل إلى دائرة الرؤيا اليقينية، في لحظة راعشة من لحظات الكشف والتجلي، فتخلص من عتمة الكهف وتتطهر من أدناس المدينة، ثم تطل من هناك على المأساة البشرية منتشية بالخلاص، ساخرة بالبشر.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 328-329.

[2]- مطاع صفدي ، المقال السابق ، المجلة السابقة ، ص 13.

[3]- سامي سويدان، جسور الحداثة..، ص 71.

**ثانيا: الأسطورة والقلق الشعري في النّاي والرّيح.**

يجب أن نبعث لغة القبيلة لِنَشْتَقَ منها العبارة التي تصنع الوجود .

**ما لرمــه**

قابض على الريح يسيرها كيف يشاء

تجوع الحرة ولا تأكل بثديها.[1]

بعد أن لاح الأمل العربي في الخمسينيات، لاح ما يعكر الأمل المذكور فبدا معجونا بطين الخيبة، مما أصاب حاوي بإحباط شديد طالما لاحق أحلامه فعاد إلى صمته يسخر من أحلامه اللعينة ضاربا عرض الحائط بالحلول السحرية التي كانت تحاول أن توحد بين سماء الواقع وسماء الحلم، ثم يلتفت إلى ذاته، فيلقى نفسه مغتربا داخلها، رغم ذلك يحاول حفظ الذات وتحقيق الاستمرار، غير أن القلق يظل مهيمنا فيهاجر نحو الداخل، وتهاجر الأشياء معه لتعود أكثر قلقا، وكأنها مضطرة إلى أن تحرم على غياب أو تحط على عدم.

**بيني وبين الباب أقلام محبرةٌ**

**صدى متأفِفٌ**

**كومٌ من الورق العتيقْ**

**همُ العبور**

[1] خليل حاوي ، الديوان، مقدمة أنشودة الناي والريح، ص195

**خطوةٌ أو خطوتان**

**إلى يقينِ البابِ ثم إلى الطريقْ**[1]

نلحظ من خلال هذا المقطع الشعري، سيطرة القلق، وهو قلق يتكثف في عبارة " هَمُ العبور" حيث نرى ما يسميه أصل الداء، وهو الصراع النفسي بين ما نريد وما لا نستطيع، والقلق هو أحد روافد العصاب الذي يسميه أحد الدارسين "عصاب القلق"[2]، الذي قد يعنف ويلين، ويظهر ويختفي، وقد يتكثف ويسخف فينتهي في حالة طفو كما حدث في آخر المقطع الشعري السابق، وقد تشتد حالة القلق فينسى الشاعر العالم الخارجي، ويبقى وجها لوجه مع موضوع قلقه.[3]

إن أنشودة " الناي والريح" تجسيد معاناة حاوي في تمزقه وعجزه عن بلوغ مرتجاه، فهي صراع بين الهموم الذاتية والهموم الحضارية الكبرى[4]، فالناي رمز الصوت الغنائي الرومنسي الذي يحتفل بالذات وعالمها، العالم الحقيقي وحده أي عالم الذاتية المغلقة أما الريح فترميز إلى ثورة وبعث، فهي تقضي على القيود القديمة العتيقة، وتعيد إلى الأرض بكارتها الأولى لكي تغذو صالحة لاستنبات شجرة الحضارة.[5]

ويلتفت حاوي إلى أصالته، فيتوجه إلى البدوية السمراء، رمز الفطرة الأولى هائما في فضاء الوجد، حاضرا في الماضي حضوره في المستقبل، ومكبلا الزمن ولو إلى حين، في واحة من واحات الجسد التي اختلط فيها هجير الشهوة ببطء الأحداث:

**دَرْبي إلى البدوية السمراء**

**واحات العجين البكرِ**

---

[1]- المصدر نفسه، ص197

[2]- كمال الدسوقي، الطب العقلي وعلم الأمراض النفسية، دار النهضة-بيروت، ص261.

[3]- المرجع نفسه، ص 261.

[4]- جميل جبر، خليل حاوي،ص65

[5]- خليل حاوي، رسائل الحب والحياة، دار النضال، بيروت، ط1، 1993، ص144.

**والفجواتِ أوديةِ الهجيرْ**

.....

.....

**ومنابع الريح الطرية والغضوب**

**للريح موسمها الغضوب.**[1]

يتوق حاوي هنا إلى إخصاب الجذب الشرقي باختراق ضيق الدلالة، فكان امتزاجا بين تضاريس الجسد وخصب الطبيعة، وإذا بالعجين يحمل قدرة أنثوية، فضلا عن خصب المكان والفطرة وروح الشرق، فيتكثف الإيحاء وتتوسع دائرة الحس.

لقد تجلت القدرة الفنية لحاوي في تصوير تأثير الملمس ولطافته في نفس القارئ[2]،من دون أن يذكر شيئا عن هذا الأمر، مكتفيا بذكر طاقة نحسها إحساسا يقينيا ولا نستطيع إثباتها، كما استطاع أن يصهرنا مع الجسد من دون أن يضعف إحساس القارئ بالعالم الخارجي وهنا يكمن منحى تنبؤي يحمل صفة الخارق.[3]

أما المنحى الاستشرافي الآخر لحاوي هنا، فيكمن في التكامل المحكم بين التمرد والنزوة والوظيفة التطهيرية التي لفّت الاثنين معا، فالاستشراف وبعد النظر تآلف وثورة واختراق وتطهير وسمو، وثمة منحى ثابت، « يتجلى في تقديس القوة الحافظة لوجود الإنسان، فكل حياة تؤتمن على قوتين عظيمتين كما يرى أحد الدارسين، قوة تحفظها وأخرى تعلو بها عن نفسها »[4]، فإذا كانت القوة الثانية تشكل صرحا استشرافيا أساسه السمو والارتفاع، فإن القوة الأولى لا تقل أهمية عن الثانية،

---

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات:203-204-205.

[2]- ليف تولستوي، ما هو الفن، ترجمة محمد البخاري، دار الحصاد، دمشق،ط1، ص23

[3] - عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1966، ص 20.

[4]- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، مجد، بيروت – ط1، 2009، ص 172

فهي تشكل القوة الحافظة التي يتحقق بواسطتها الاستمرار البشري. هكذا حُفِظَ الإنسان بقوة الإخصاب، فلم يجد خيراً من عنف الريح التي تقلب المفاهيم وتغير الأدوار لتشكل نواة التدمير على ضوء ما يستشرف خليل حاوي:

**ريح تهب كما تشير عبارتي**

**للريح موسمها الغضوبْ**

**للريح جوعُ مبارِدِ الفولاذِ**

**تمسح ما تحجرَ**

**من سياجاتٍ عتيقهْ**

**ويعودُ ما كانت عليه**

**التربة السمراء في بدء الخليقهْ**[1]

إن الهدم يهدف هنا إلى إعادة الطبيعة إلى فطرتها الأولى، فحاوي يستعير أصابع الأنبياء ليكون قيما على التدمير، متمثلا هنا دور النبي لوط طوراً، ودور نوح طورا آخر، ثم لا يعتِمُ حتى يتخطى دور النبي ويمضي نحو المرتبة الأولى في ميدان البطولة النرجسية آخذا دور "حدد" إنه العواصف والأمطار وراكب الغيوم في الأساطير الكنعانية، أو دور" آنو" إله العواصف والرياح والهواء في حضارات ما بين النهرين.[2]

لعل هذا التدمير الطقسي يحمل في طياته ريح الخلق، فهو يحيل إلى الروح الإلهية التي نفخت في الجسد البشري وكونت الحياة، ولعل هذا المعنى هو الذي نلمسه في سفر التكوين مع العهد القديم "

[1] – خليل حاوي، الديوان، ص ص: 208- 209.

[2]– وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آدم، مؤسسة فكر، ط1،1981، ص 105.

وجَبَلَ الرَبُ الإله الإنسان ترابا من الأرض ونفخ في أنفه نسمة الحياة"[1] ومما يلاحظ أن غريزة الهدم والتدمير توحدت هنا بنقيضها، وأن الخلق والتهديم يسيران جنبا إلى جنب، يواكبان التكوين في دوار الوجود، إذ تتماهى البداية بالنهاية، فيتراءى حاوي يحمل الأدوار جميعا، فهو الباني والثائر والمحب والمعاني والرائي. ولعل حب التوثب والانطلاق هو الذي يدفع بحاوي دائما إلى الموت من أجل المزيد من الرؤية محققا رغبة آدم الذي فضل شجرة المعرفة على شجرة الخلود[2]. ولأجل ذلك –ربما– كان انتحار حاوي أهم وسيلة رفض قدمها في حياته، إنه رفض حياة ونفي وجود، وتمرد على قيم.. وإنه ليس انتحارا جديدا، بل بدأ في عناوين مجاميعه الثنائية الضدية، ومنها " الناي والريح" التي تربط الحياة بالموت جنبا إلى جنب، فكأنه يمثل الحياة الميتة داخل حاوي كما يذهب إلى ذلك أدونيس معلقا على دلالة عناوين مجاميعه[3]. وهنا لابد من الاعتراف ببشرية الإنسان، فما لم يستطع حاوي قوله –ربما– قاله بغير اللسان عندما أقدم على وضع حدٍ لحياته، فتزودت ذاته بلذة الانتصار على الوجود والجسد في آن معا.[4]

لكنّ الانتحار ليس انتصارا بالتأكيد، – وإن كنت لستُ لِأَحكُمَ على الشاعرِ في هذا أو أحَاكِمَ عقيدته–، كما لا يمكنُ بحال أن نُمَجّدَ هذا الانتحار عند الشاعر – ولو أنّ ذلك ليس شأننا أيضا – للشاعر الحرية في الذي أقدم عليه، هو أراد يموت هكذا بقرار قد يكون في نظره شجاعا، وإن كنّا نخالفه في إرادته الموت على هذه الشاكلة من منطلقنا العقدي، على اعتبار أنّ الموت انتحارا، إعتداءٌ على النفس البشرية من حيث المبدأ الإسلامي والإنساني، غير أنّ خليل حاوي أراد الموت منتحرا – وهو الذي انتحر حتّى في بعض قصائده – ربما بنظره – أراد أن يقول للنّاس لقد ماتَ الحلم، لقد يئسنا من التّوق للإنبعاث مع شعوب عربية كالطفل لا تعرف مكمن منفعتها، وقد

[1]– الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين،7/2.

[2]– محمد منير منصور، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة–دمشق، 1987،ص 44.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، مجلة الآداب، ع 3، س15، 1967، ص 5

[4]– ساسين عساف، الكتابة الفنية، جروس برس، طرابلس،1985،ص91

يكون في هذا الانتحار بالنسبة إليه شكلا من أشكال القول لم يستطع الإفصاح عنه في القصيدة، فقال عبره ما لم يستطع قوله بجمله الشعرية.

لعلّ وتيرة عكوف خليل حاوي على كتابة قصائده كانت تنبئ بأنه سينتحر يوما، وذلك حين كان يستسلم وينقطع عن كتابة أشعاره بين الحين والحين، فلا يعود إليها إلّا عنادا وإكراها – ربما – لأنّه كان يرى أن الكتابة لا تستطيع قول ما يريد أو لعلّه بها يزرع أوهاما أبعد ما تكون عن تحقيق الحلم، حلم الانبعاث والخلاص الذي راوده كثيرا على امتداد مجاميعه الخمس، حيث ظلّ مؤمنا بالبعث والتجدّد والولادة الجديدة، كأنه كان يرفض الموت بادي الأمر قبل أن يستسلم له على طريقته المأساوية حين أطلق رصاصةً كتمتْ أنفاسَه في لحظة خواء روحي، وقد تكون هذه الرصاصة أوجع كلمة قالها ليصمت بعد ذلك إلى الأبد.

إنّ توسل خليل حاوي أساطير التهديم والتدمير في هذه الأنشودة، وفي غيرها من الأناشيد ذات السمت الدرامي، ولد اشتداد القلق والثّوار داخل النشيد، فجعله حفرة تدخلها الذات فلا تستطيع الخروج منها، وذلك من بين ما جعل حاوي شاعر حداثة مستقل الدرب والمسيرة[1]، فهو الذي كان يكشف عن لعبة الموت والحياة في مجاميعه السابقة، هو نفسه من يكشف هنا عن تداخل البداوة الحية والحضارة الميتة في الناي والريح.. فيربط بين الحدس والرؤيا وقدس الحياة، ويهجس بالبعث، موقنا بأن خلاص البشرية يتم بالانتقال من الخطيئة إلى البر، ومن الموت إلى الحياة.[2]

لقد أسطر خليل حاوي الناي والريح وأضفى عليهما رمزية أسطورية خاصة تستلهم من سياقات الأنشودة، لاسيما في مقاطعها الشعرية الأخيرة، ونمت الأسطرة عبر العودة إلى اللغة الأولى للإنسان على الرغم من أنها عودة مضنية، وعبر رمزية الغجرية/الجنية، ابتعث حاوي لغته من لغة القبائل الأولى، إلا أنها بصورتها الجديدة تزهو كأنها خلقت من جديد.. « ولأجل ذلك، فهي تنفض عن جدائلها آثار الرجال، آثار الماضي، حتى لتخال أن ليس لها صلة به، وآثار الرمال عالقة بها–

[1]– ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ج2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982،ص 238.

[2]– جورج خضر، "الرمز المسيحي عند خليل حاوي"،مجلة مواقف، ع 46، 1983، ص79.

منتزعة منه.. وهذه أسطرة وتصوير عميقين للرمز وللغة في آن معا، اللغة التي يريد حاوي أن يحملها من الدلالات والمرامي ما توحي به لغة الفطرة، لغة الأساطير ومع ذلك تظل لها ضراوة الخلق، وسمات التفرد الباهرة ».[1]

إنّها الغجرية " جنية الشاطئ " وإن كانت لا تمثل أسطورة بالمعنى الشامل لها، إلّا أنّ الشاعر أراد ذلك، أو لأنّها نابعة أصلا من مخياله الشعري، ولعلّه كان يرمي بها ومن خلالها إلى البراءة الأولى، كذلك هي رمز للحيوية وللأرض البكر المعطاء، تتأثر من قسوة الغربة إلى أن تصادف كاهنا موسويا يرميها بالسوء والشرور فتصاب بالجنون، لكنه جنون يرفل بالفطرة، تزيّنه براءة البداوة.

يريد الشاعر – بنظري – أن يعود من خلالها إلى لغة الإنسان الأولى فيلهو ويستمتع كالطفل ليصنع عالمه بنفسه، لذلك كان قد ابتعث هذه الصبيّة الجميلة المستمتعة من لغة القبائل الأولى، إلا أنها تمرح وتلهو كأنها ولدت من جديد على مشهد جديد، يريد خليل حاوي تحميلها من خلاله من الأبعاد ما توحي به لغة البكارة والبراءة الأولى، هو من ثمّ يحمّلها من معاني الأسطورة ما يصبغ عليها ملامح الفرادة والتميّز.

ولعلّ الأسطورة تكمن – كما أشرنا سلفا – في كون الغجرية تتحول إلى جنيّة، وفي ذلك تحوّلٌ من الواقع إلى الوهم، فتصاب فطرتها وحيويتها بلعنة الكاهن الموسوي باعتباره حارسا للشريعة والمعرفة في المجتمع، تستحيل الصبيّة من غجرية ترفل حيوية وبهجة إلى هرم منفّر، كما عبّر عنها الشاعر بـ – شمطاء المزابل – وربما أراد بهذه الترميزات وضع يده على تاريخ الاضطهاد والعسف في المسيحية عبر القرن الماضي، ونعلم أن الكاهن الموسوي يهودي الديانة، بينما الغجرية مسيحية مثل الشاعر، وهنا فيما يبدو صدام بين تقاليد اليهودية والمسيحية، ومن هذا المنطق طالما ارتعدت فرائسها من شراسة الكاهن وعدوانيته، لتعيش متوترة تتوجس خوفا، وفي ذلك من الدلالة على أن الكاهن الموسوي أصابها بلعنته، وذلك ليس إلا رمزا للظلم والتحجر، ورمزا للمؤسسة الدينية التي يمارس سدنتها

[1] – أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث،ص260.

طغيانهم وجبروتهم متسترين بالدّين، وليست الغجرية – في تقديرنا – إلا رمزا يمارَسُ عليه هذا الطغيان لتعيش قدرها مع هذه المحنة القاسية.

**ثالثا: الوعي الأسطوري في (السّندباد في رحلته الثامنة)**

" كان في نيته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابقة، غير أنّه سمع ذات يوم عن بحّارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة، ومما يُحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يُبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعا ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السابقة.

والقصيدة رصيدٌ لما عاناه عبر الزمن من نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين".[1]

هو بطل مجموعة "الرعد الجريح" المؤمن بصفاء الفطرة والنبت المعاني، لعلّه أوفى الرموز تفسيرا عن تجارب حاوى وتطلعاته،[2] ومطولة "السندباد في رحلته الثامنة"، تعبير عن حالة الحيرة والشبهة وامتناع اليقين في تحولات متناقضة ومتوترة، ومتآلفة عبر تجربة كلية، فالسندباد حين ارتحل في التيه والغيب، حمل معه داره –أي ذاته القديمة– وكان يطمئن إليها، لكنه ما عتّم أن انزعج عنها بالقلق، والأسطورة تذهب إلى أن السندباد كان يخلد إلى الراحة زمنا في بغداد ثم يعتريه الحنين الهالع إلى العوالم

[1]– خليل حاوي، الديوان، مقدمة السندباد في رحلته الثامنة، ص 253.

[2]–جميل جبر، خليل حاوي، ص82.

الغاربة، وكان قد ارتحل رحلات سبع في الكون والطبيعة والبحر، ولكنه الآن، عزم أن يقوم برحلة ثامنة في أعماقه،[1] وخليل في هذه المطولة يستعير بعض الملامح التراثية لشخصية السندباد ممثلة في رحلاته السبع، وما كنز فيها من نعمة الرحمن والتجارة، ثم نجاحه في الانتصار على الغول في الرحلة الثالثة، ثم دفنه مع زوجته الميتة حسب تقاليد البلد الذي تزوج فيه في الرحلة الرابعة، ونجاته عبر شقّ الكهف الذي دفن فيه، ثم قتله للشيطان بعد أن أسكره في الرحلة الخامسة، وكل هذه ملامح تراثية للسندباد يحاول "حاوى" أن يجسد على ضوءها ماضيه.[2]

إن السندباد الرّحالة بقي تحت طائلة التراث وهيمنته هنا، حيث اكتفى بسبع رحلات، وتوقّف عند هذا العدد الذي« يحمل شحنات القداسة لدى معظم الشعوب السامية وبخاصة العبرانيين، فقلما يخلو سفر من أسفار العهد القديم من العدد "سبعة"، غير أن سندباد حاوي يخترق القداسة، ليُضيف رفضا جديدا، فكانت له رحلةٌ ثامنة، يكشف من خلالها ذاته الرافضة لكل ما أصابه الغُبار من تراثه العريق».[3]

للسّندباد في التّراث سبع رحلات، لكنّ خليل حاوي أضاف له رحلة ثامنة فيها أبحر إبحارا طويل المدى في ذاته، كأنه أراد أن يتخلص من كل ما هو رَثّ بال – ماديا كان أو معنويا – فيرمي بها في عمق البحر، فالقصيدة معاناة للشاعر هنا عبر التاريخ، يعاني من كل ما يراه مسيئا إلى ذاته، إلى أن لاحت له بوارق الإنبعاث، فالسّفر في الرّحلة الثّامنة لم يكن مثل السّفر في الرّحلات السّبع المشهورة، حيث كُلُّهُ سفر عبر نفسه –كأنَّ خليل حاوي – بتقديرنا – يريد منها رحلةً لنُكران الذَّات وتعذيبها حتّى تدركَ ما يضرّها وما ينفعها، لأنّ هذا التّعذيب من شأنه الغوص بالنّفس في أعماقها فتقهر نزواتها، رحلة السّندباد هذه إذن، هي رحلة الإنسان إلى دنيا ذاته لا يفصل بينها وبين الحقيقة شيء، وهنا يكمن الرّفض لكلّ ما لحق بتراث أمّته من دخيل وغريب.

---

[1]– إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات في شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ج2، ط1، 1984، ص50.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص316.

[3]– طلال الميرة، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص175.

تمتد مطولة "السندباد في رحلته الثامنة" في عشرة مقاطع ولها محوران: دار السندباد القديمة، وداره الجديدة، يُحدّدلنا حاوي في المطولة منذ البدء ملامح داره القديمة التي يهدف إلى إخلائها من محتوياتها الرثة، انتظارًا لمقدم وافد جديد يُحسُّه ولا يعيه، ولكنه وهو يعمل على إخلاء هذه الدّار وتجديدها، يُحس إزاءها بنوع من الوفاء العاطفي، فقد صحبته هذه الدار القديمة/ الذات القديمة في كل تجاربه ومغامراته السابقة وكانت نعم الصاحب:[1]

**داري التي أبحرت، غربت معي،**

**وكنت خير دار**

**في دوخة البحار**

**وغربة الديار**[2]

لم تُشعره مغامراته السابقة السبع بالاستقرار.. إنه ما يفتأ يعاني القلق داخل نفسه، لكن معاناته ليست من فقر أو فاقة فقد اغتنى من التجارة في رحلاته السابقة، فماذا يريد حين يقول:

**رحلاتي السبع وما كنزتهُ**

**من نعمة الرحمان والتجاره**

**يوم صرعت الغول والشيطان**

**يوم أنشقت الأكفان عن جسمي**

**ولاح الشقُّ في المغارة،**

**رويت ما يروون عني عادة**

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص316.

[2]- خليل حاوي، الديوان، ص255.

**كتمت ما تعياله العبارة**

**ولم أزل أمضي وأمضي خلفه**

## أحسُّهُ عندي ولا أعيه[1]

إنه يبحث عن شيء يُحِسُّه ولا يعيه، والمقطع الثاني سيوضح لنا طبيعة مشكلة السندباد التي منعته من الاستقرار والعيش الهنيئ فيقتحم دوخة البحار متعرضا لشتى أشكال المخاطر في سبيل الكشف عن ذلك الذي يحسه ولا يعيه.

في المقطع الثاني يعرض علينا السندباد داره بما تحتويه من سموم:

**وكان في الدار رواقٌ**

**رصّعت جدرانه الرسوم**

**موسى يرى**

**إزميل نار صاعقَ الشّرر**

**يحفرُ في الصخر**

**وصايا ربه العشر**

**الزفت والكبريت والملح على سدوم**

**هذا على جدار**

**على جدار آخر إطار:**

[1]- المصدر السابق، ص 256-257.

**وكاهنٌ في هيكل البعل**

**يُربّي أفعوانا فاجرا وبوم**

**يفتضُّ سرَّ الخصب في العذارى**

**يهلل السكارى**

**وتخصب الأرحام والكروم**

**تفور الخمرة في الجرار**

**على جدار آخر إطار:**

**هذا المعري،**

**خلف عينيه**[1]

يتجلى من هذه الأوصاف أنّ دار السندباد تَعُجُّ بالفجورِ والعُهر، فالوصايا العشر تُخترق، سدوم تغرق في كل صنوف الموبقات مما يجلبُ غضب الرّب ليمطرها زفتا وملحًا وكبريتا، أما الجدار الثاني فلا يقل فجورا عن الأول، إذ إن الكاهن نفسه يزني في هيكل البعل أفعوانًا فاجرا وبومًا، وهو الذي يتوسم فيه الأسوة للآخرين، فإذا هو رائد الفاسقين، لا بل مغتصب العذارى تحت ستار التُّقى والورع، وأما الجدار الثالث، فنرى فيه "المعري" الذي حقد على المرأة وعلى الحياة، فنادى بقطع النّسل البشري.[2]

هي ذي أوصاف السندباد، وفيها من الدالة على الفساد المنتشر والشّر المستشري بين أرجائها، فضلا عما في أوصافه من متناقضات، فالمعري يريد أن يقطع الشّر عبر قطع النسل، وفي ذلك ما

[1]- المصدر السابق، الصفحات: 257-258-259-260.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب – بيروت، ط1، 1994، ص166.

يدفع إلى الانتحار المنجر عن اليأس، في حين أن الكاهن في هيكل البعل يخصب العذارى ولكنه لا يولد إلاّ الشّرور.[1] ثم ترى إلى موقف السندباد من هذه الموبقات في المقطع الثاني، فرغم إدراكه لهذه السموم ورغبته في الخلاص منها، إلا أن ذلك يظل مستعصيا، يقول في المقطع الثالث:

**بلوتُ ذاك الرواق**

**طفلا جرت في دمه الغاراتُ والسموم**

**وانطبعت في صدره الرسوم**[2]

لقد رضع هذه السموم منذ نعومة أظفاره، وترعرع عليها وسرت في عروقه فصار مدمنا، لذا تراه يسقط في هذه الوحول ويتقن أساليب الخداع:

**وكنت فيه والصحاب العتاق**

**نرفه اللؤم، ونحلي طعمه بالنفاق**

**بجرعة من عسل "الخليفة"**

**"قهوة البشير"**

**أغلف الشفاه بالحرير**

**بطانة الخناجر الرهيفة**

**لحلوتي لحيّة الحرير**[3]

[1]- المرجع نفسه، ص 166.

[2]- خليل حاوى، الديوان، ص266.

[3]- المصدر نفسه، ص266-267.

ترى إليه في المقطع الثالث يجزم أمره ويصمم على التخلص من رفاق السوء، فيطهِّرُ داره من صدى أشباحهم ويغوص في أعماق نفسه ليغسلها من أدرانها:

**سَلختُ ذاك الرواق**

**خلّيتُه مأوى عتيقا للصحاب العتاق**

**طهرت داري من صدى أشباحهم**

**في الليل والنهار**

**من غل نفسي، خنجري،**

**ليني، ولين الحية الرشيقة،**

**عشت على انتظار**

**لعله إن مرّ أغويه،**

**فما مر**

**وما أرسل صوبي رعده، بروقه**[1]

إنه ورغم محاولته تلك، فإن داره عادت واعتكرت واختنقت بالصمت والغبار، وظلت صحراء كلس بوار، لأن النبوة لم تنزل عليه، فتطهير الدار لا يكفي وإن كان لابد منه، فالدار بعدما طهرت صارت خاوية عل عروشها، وحين لم تسعف الرؤيا "حاوى" ولم يعثر على قيم بديلة عن تلك الرثة التي رمى بها، فإن الأدران عادت واحتلت ساح داره من جديد:[2]

[1]- المصدر السابق، ص267-268.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص167.

يريد خليل حاوي أن يبرز أنّ الإنبعاث يتطلّب تضحيات جسامًا من الأمّة والشاعر نفسه، وإلّا فلن يتحقّق؛ غير أنّ بشارة هذا البعث على لسان السّندباد كانت على حساب خسران تجارته، وكأنّ ملامح التّجربة الشّعرية هنا بدأت تتغير حيث سيُقدِمُ الشّاعر على تجربة جديدة – هي بيادر الجوع –، يودّع على إثرها خليل حاوي السّندباد كشخصية تراثية أغدقت عليه بالكثير من الطاقة الشعرية والدّلالية، فلوّنت مرحلته الشعرية هذه بملامح وخصائص جعلتها مرحلة مغايرة لسائر تجاربه من حيث الإيحاءاتُ والأبعادُ.

**كأن في داري التقت**

**وانسكبت أقنية الأوساخ في المدينة،**

**تفور في الليل وفي النهار**

**يعودُ طعمُ الكلس والبوار**[1]

وفي المقطع الرابع« تحل الرؤيا عليه، فإذا صوتُ الحب يناديه وإذا امرأة جريئة بريئة لا تعرف الخطيئة تخطو نحوه، وهي تتفجر جمالا ونضارة، أسطع من الشمس وأنقى من البلور تزرع الخضر والسكينة في كل مكان تحل فيه، وعلى امتداد هذا المقطع بوادر البعث، ومقدم الوافد المنتظر »[2].

**في ساحة المدينة**

**كانت خطاها**

**زورقا يجيء بالهزيج**

[1]- خليل حاوي، الديوان، ص270.

[2] - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص168.

**من مرح الأمواج في الخليج**

**كانت خطاها تكسر الشمس**

**على البلور تسقيه الطلال**

**الخضر والسكينة**[1]

هذه المرأة هي شبيهة السندباد وصنوه في طهرها وبراءتها، لا تشبه حواء في شيء:

**ما عكر الشّلال في ضحكتها**

**والخمر في حلمتها**

**رُعبُ الخطيئة**[2]

« رغم التقائه بهذه المرأة التي شقت من ضلوعه، والتي رأى فيها مرآة ذاته، ألفى نفسه ما يزال تائقا إلى ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه، لذا نراه يُفرغ داره من جديد بانتظار ذلك الشيء »[3].

**ولم أزل أمضي وأمضي خلفه**

**أحسّه عندي ولا أعيه**

**أودّ لو أفرغت داري علّه**

**إن مرّ تغويه وتدعيه**

**أحسّه عندي ولا أعيه**[4]

[1]- خليل حاوي، الديوان، ص277-278.

[2]- المصدر السابق، ص280.

[3] - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ض169.

[4]- خليل حاوى، الديوان، ص286.

لقد اضطرت هذه المرأة للتخلي عنه حين وجدته يعاني مخاضا جديدا فتركته يتعثر في وحشته ويعاني السّهاد والسّواد من جديد، وبعد هذه المعاناة، بعد أن حفّت شفتاه، جلت عليه النعمة أخيرا.

ولعل هذا المشهد يتجسد في بعث حضاري روحي شامل لخليل حاوى وأمته في مختلف جوانب حياتها، وينبثق من كل ما كان يفعم دار السندباد القديمة –أو واقعه القديم– .[1]

**تحتلُّ عيني مروجٌ، مدخناتٌ**

**وإله بعضه بعلٌ خصيبٌ**

**بعضه جبّارُ فحمٍ ونار،**

**مليون دار مثلُ داري ودار**

**تزهو بأطفال غصون الكرم**

**والزيتون، جمر الربيع**

**غبّ ليالي الصّقيع**

**يحتلُ عيني رواق شُمّخت**

**أضلاعه وانعقدت عقد**

**زنودٍ تبتنيه، تبتني الملحمة**

**ومن غنى تُربتنا تستنبت**

**البلور والرّخام**[2]

.....

[1]– على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص321.

[2]– خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 290-291-292.

.....

.....

**رؤيا يقين العين واللمس**

**وليست خيرا يحدو به الرواة**[1]

لقد عاش السندباد طوال حياته ينتظر ما يُحسُّ ولا يعي، ويُعدُّ داره لاستقبال ذلك المنتظر، ينبثق من ملء رؤيا حاوي، وملء يقينه، وملء واقعه، حقيقة هذه المرة وليست حُلمًا أو رواية وخبرا، إنه رؤيا يقين العين واللمس، ويتجسد هذا المشهد في بعث روحي حضاري شامل،[2] بيد أنه بعث باهض الثمن، هو معاناته الطويلة، وتضحياته المتتالية مع "خليل حاوي" والأمة، لقد صارت داره الآن تموج بالخصب والنبت، حلّ الربيع بكل أرجائها، لقد حلت النعمة أخيرا ولو أن السندباد ضيّع داره القديمة إلا أنه عاد يحمل إلى أمته بشارة البعث.[3]

وأيّا ما كان الأمر فإن "حاوى" في الأنشودة قد رمى بنفسه في قلب المشهد الدرامي، فليس ثمة فاصل بين الذات والموضوع، ولعل في هذا « تجاوزا للّهجة الرومانسية الأولى في اجترار المعاناة الذاتية والتحليق فوق مأساة الواقع، وتلك نقلة لها دلالاتها البالغة في مسيرة الشعر المعاصر، حيث البعدان الذاتي والموضوعي مندغمان معا في الأنشودة، فالسندباد رمز للذات وهو رمز للأمة في الآن نفسه، وتداخل العنصرين وتشابكهما هو من سمات الدرامية على مستوى الأنشودة »[4].

أما بنية "السّندباد في رحلته الثامنة" فدائرية حلزونية[5]، كما يعلق الأستاذ "يوسف حلاوى" لكن الدائرة فيها ليست مغلقة باعتبار أن دار السندباد الجديدة بعد رحلته تختلف مطلقا عن تلك

---

[1]- المصدر نفسه، ص 293-294.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص321.

[3]- المرجع السابق، ص322.

[4] - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص170.

[5]- المرجع نفسه، ص 170.

القديمة، إذ إنها برأت مما علق بها من فساد فقد ولدت من جديد، وهي الآن يغطيها النبت والرّبيع، وينتشر الأطفال في أرجائها.

إن السّندباد لم يعد من رحلته بمثل ما كان عليه قبل الرّحيل، لقد تغيرت شخصيته، بعدما غاص في أعماق ذاته، ولد من جديد وصار شخصية جديدة، الرؤيا حلّت عليه الآن وأصبح لديه القدرة على بناء حضارة جديدة، بل هو يراها نصب عينيه الآن.

نحن إذن أمام تحول كلي، بحيث إن السندباد قد قوّض داره القديمة –أي حضارته القديمة– بكل مثالبها ومتناقضاتها، ولعل ذلك التحول كان ضمن البنية الدائرية للأنشودة، إذ إنها حلزونية الشكل كما أشرنا سلفا –دارت ضمن دورات، باعتبارها كانت كل مرة تعود إلى نقطة البدء، حيث يفرغ السندباد داره في كل مرة منتظرا حلول الرؤيا الشافية التي تنير له ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه، بيد أن الدائرة الأخيرة التي تشكل المحور الثاني للأنشودة، يطل فيها السندباد بوجهه الجديد لأجل أن النعمة حلّت عليه، ومن هنا جاءت البنية الدائرية مفتوحة.[1]

السندباد هو "حاوى" وهو الأمة أيضا –كما سبقت الإشارة إليه– وهو من ثم يطرح نفسه نبيا لعصره منقذا له من دوامة الترهل والتخلف، لكن كيف تحقق للسندباد هذا التحول؟.

إنه انطلاقا من الأنشودة، نلحظ أن التحول قد تم في ذات السندباد، ومن ثم في ذات الأمة عن طريق التطهر، فهو مبحرٌ في عالم ذاته يحاول أن يعود إلى حال البراءة الأولى التي تجعل السندباد ذاته قد عاد طفلا بريئا صافيا.[2]

في تقديري أنّ تخطّي الرّحلات السبع المشهورة في التّراث بحدّ ذاته يمثّل تحوّلاً واجتيازا لإطار القداسة هنا، حيث إنّ السّندباد التاريخي ظلّ تحت سطوة التراث حين قام بسبع رحلات وتوقّف، فصار هذا العدد يحمل شحنات القداسة لدى الشعوب السّامية وبخاصّة العبرانيّين، حيث نادرا ما

[1]– يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص178.
[2]– المرجع نفسه، ص 178.

تخلو أسفارهم من العدد سبعة، إلا أنّ سندباد خليل حاوي تخطّى إطار القداسة وعراقة هذا العدد، فقام برحلة ثامنة حاول أن يكشف فيها ذاته القديمة العريقة، التي عبّر عنها الشاعر بـ داره القديمة إيماءً بصورة أو بأخرى إلى أيّام الطفولة والصّبا، ولقد حاول الشاعر في تقديرنا أن يلخّص نظرته حول شخصية السّندباد الذي يريده هو، وأساسها أنّ ما ندركه أحيانا بالحّس، قد يعجز النطق واللّغة عن إدراكه، لذلك رأيته عقِبَ جمله الشعرية في كثير من الأحيان يعقّب بعبارة (يحسّه ولا يعيه)، كأنّه خطاب يقتضي إعمال آلة التأويل ليتواصل معه السّامع أو المخاطَبُ تواصلا مستمرّا لا حدود له.

عَبْرَ السّندباد أيضا نستطيع أن نلمس إرادة الشاعر في رفض الواقع الذي تعيشه أمّته ويعيشه معها، كما يسعى من خلاله إلى تحقيق الأفضل ممّا ينشد فضلا عن حبّ في اكتشاف المجهول، ورغبة منه أيضا في إشباع فضوله وجانب المغامرة لديه، ولعلّ في ذلك جموحًا إلى عهود الطفولة والبراءة كما أسلفنا غير ما مرّة، لكنّ الطّفولة هنا ليست مرحلة يمر بها الإنسان، إنّما نقصد منها براءته ومرحلةَ الصّفاء والنّقاء والطّهارة. لأنّ هذا الارتماء بين أحضان الطفولة – بتقديرنا – يصعب تأويله لدى الشاعر ربّما لدوافع نفسية أو أنّ الشّعر نفسه أحيانا نزعات لا واعية تعكس جانبا أو مستوى نفسيا معيّنا لدى الشاعر.؟ !

« والحقيقة أنّ الشاعر لم يستطع اكتشاف العناصر الجوهرية التي تحرك الواقع في الأنشودة، ولو أنه – باعتقاد بعض الدارسين – قد وفق في منح الأنشودة شكلا دراميا في ضوء تعدد الأصوات فيها،[1] وقد انعكس هذا في استخدامه الرّمز الأسطوري حين أضفى عليه ملامح جديدة، والأنشودة تتطور من داخل الأسطورة، وتحديد القناع الأسطوري، من حيث إن قناع السندباد هنا قد مكّن لحاوي اللعب على المحورين السياقي والدلالي، فالسندباد الذي يردُ في السّياق حمّلهُ حاوى دلالات

[1]- المرجع السابق، ص182.

وأبعادا متعددة، فاستطاع أن يمارس لعبة الحضور والغياب، وقد حمل السندباد هنا عبء التجربة الشعرية، فصار رمزا لرحلة الإنسان من التخلف إلى بناء حضارته من جديد »[1].

مما سبق يمكن القول إن شخصية السندباد قد أدّت دورها في تجربة "حاوى" الشعرية، فكانت من أنضج نماذج استخدام الرّمز الأسطوري أو الشخصية الذاتية، فأفعم ضمير الأنشودة هنا، كتعبير عن حالة الحيرة والشبهة في تحولات متناقضة ومتوترة ومتآلفة عبر تجربة كليّة.[2]

لعلّه يبدو غريبا إذا ذهبنا في نهاية هذه الأنشودة إلى أنّ السّندباد قد مثّل صدًى من أصداء قصيدة "البحّار والدرويش " في ديوان نهر الرماد، إذِ البحّار ورد فيها رمزا للحضارة والمدنية الجديدة، والدرويش القابع في مطرحه، المدوّخ من حلقات الذّكر، رمز التخلف والرجعية؛ كأنّ البحّار قد عاد هنا مرة أخرى متجلّيا في الرحلة الثامنة، يتوق إلى تطهير ذاته من كل تليد وعريق على نقيض الدرويش الذي يتجلى – في تقديرنا – مرَّةً أخرى في الرحلات السبع السابقة، بمعنى أن السّندباد في رحلته الثامنة قَدْ حُمِّل بعض شحنات البحّار والدرويش، إضافة إلى ذلك، فإنّ الشاعر في قصيدة السّندباد يتركّز على المعنى التاريخي لهذه الشخصية التراثية أولا وهو المغامرة وحب التطلع واكتشاف المجهول، ويتطلع من خلاله أحيانا إلى حياة جديدة ينشدها لنفسه ولأمته العربية، تكون أبرز صفاتها صفاء الرّوح وطهارة الذّات، ومن أجل ذلك كثيرا ما كان يلتمس فيها العودة إلى البكارة وعهد الطفولة، ولعلّ تلك بعض الملامح الكبرى لشخصية السّندباد في رحلته الثامنة، والتي لازمت خليل حاوي في مرحلة شعرية قد تكون أغنى مراحله الإبداعية – في تقديري – أراد أن يسبر على ضوءها أغوار تجربته الشعرية الطويلة من جميع جوانبها الروحية والوجدانية والاجتماعية..

[1] – المرجع نفسه، ص183.

[2] – إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص49.

# الفصل الرابع

## * الرمز الديني بين الاستلهام والأسطرة:

أولا: **ملحمة :لعازر عام 1962" بين أسطرة الإحياء والبعث الشّائه والرّؤيا الفاجعة**

**ثانيا: "الكهـف"/ الـرّوح القرآنـي والومـض الإنجيلـــــي**

**ثالثا: " في جوف الحوت" /الملمح الدّيني في العنوان والمتن**

**أولا: ملحمة "لعازر عام 1962" بين أسطرة الإحياء والبعث الشائه والرؤيا الفاجعة:**

"وذهبت مريمُ، أختُ لعازر، إلى حيث كان الناصري وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إن أخاك سوف يقوم".*

كُنت صدى انهيار في مستهل النّضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله:

ثم راحت ملامحك تكون ذاتها في ذاتي، وتعتصر من كل مناضل منهار أخص صفاته وأعمها. كذلك راح الضجيج يستقر على صورة صافية الإيقاع تسفُّ عن أعماقه المعتكرة.

ويوم تم تكوينك، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهر، كنت لعينيّ وجعا ورعبا. حاولت أن أهدمك وابنيك. وكانت مراراتٌ عانيتها طويلا قبل أن أنتهي عن رغبتي في أن تكون أبهى طلعة وأصلب إيمانا وأجلّ مصيرا. وماذا؟

لئن كنت وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يُبتلى فيها القويُ الخير بالمحال فيتحول إلى نقيضه، ويتقمص "الخضر" طبيعة "التنين" الجلاّد والفاسق، وتكون المذلة مصدر تعاظمه:[1]

"ماردًا عاينته يطلع من جيب السفير"

وهكذا، وفيما يشبه الحدس، اتحد الحاضر بكل زمان، والواقع بالأسطورة، فاكتسبت اسمًا وكان الاسمُ جوهرَ كيانك: لعازر، الحياة والموت في الحياة، تموت القيمُ في المناضل وتحتقنُ الحيوية فيكون الطاغية.

---

* خليل حاوى، الديوان، ص333. (اقتباس من ع ج، إنجيل يوحنا، اصحاح 11، ص93).

[1] – المصدر نفسه، ص335.

وما شأني إن تكن عناية الناصريّ أبت علي أن تموت وأنت بطل تراجيدي يتوهج بجلال التضحية ونشوتها بالجراح:

"مُبْجِرٌ، سكران، مُلتَفٌ بزهو الأرجوان"

وكيف تبعثُك العناية وأنت "ميتٌ حجّرتهُ شهوة الموت" وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجُّرا من أعماق الذّات؟

وهذه امرأتك تلتقيك عائدًا من الحفرة فيتولاها الرُّعب:

"ولما عادَ من حُفرته ميتًا كئيب"[1]

"غير عرقٍ ينزف الكبريت مُسود اللّهيب"

هي رمز الحياة عُدّت لتثأر منها لماض خيّر مبدّد، وتجعلها على صورتك وتشُدّها إلى مصيرك. ظلّت تتهاوى إلى أن بلغت قرار جحيمك وحفرتك. نزفت في دمها الكبيرت، فارتدت عليك بالنّاب والمخلب.

كانت تنزع إلى كمال وجودي يشبع النّفس والجسد، فخذلتها أنت زوجها الحاقد الميتُ، واسعفك الناصري بكماله الملائكي المترفع عن التجربة الحسية، لقد امتنعت عن الصلاة لإله لم يعرف الجوع ولا الأفاعي المتولدة من شهوة متدافعه محتقنة.

حين يقدّرُ الشاعر أنّ قصيدته يمكن أن تُسْتَغلَقَ على القارئ، يمهّد لها بمقدّمة تفكّ مغاليقها أو بعض ألغازها، وهو دأبه دائما، ومن هذا المنطلق جاءت مطوّلته هذه ممهّدة بمقدّمة يسري فيها روح الشّعر وفيضه حيث أحيطت بهالة من الرّهبة وفيض من الإبتهالية، وكأنّها صلوات المعابد وترانيم الكنائس – برأينا – يؤشّر الشّاعر ضمن هذه المقدّمة للإستعداد وتوطين النّفس على تحمّل الصّدمة القوية في القصيدة بعد ذلك، بمعنى تحمّل صدمة الهلاك والفجيعة، فلربّما أراد خليل حاوي بها تخفيف

[1]- خليل حاوى، الديوان، مقدمة الأنشودة، ص336.

وطأة هذه الصّدمة، وهي أنّ بعث الأمة العربية سيكون بعثا مجهضا من خلال شخصية العازر، وهذا – بتقديرنا – ما أفعم القصيدة بمأساويتها وأجوائها الآسية، وذلك متجلٍّ في حسّها الغنائي العدمي الرّهيب، من أجل ذلك جاء ذروةً في المعاناة حين هيمن اليأس والبأس على الأمّة فجعلها أكثر تعلّقا بالموت، وأشدّ مقتا لأيّ انبعاث أصيل، وذلك تعبير صريح عن وجدان هذه المرحلة التي اجتازتها الأمة العربية آنئذ.

**"..ما تجدي الصلاة"**

**"لإله قمري، ولطيف قمري"**

**"يتخفّى في الغيوم الزرق في الضوء الطري"[1]**

**"حيث لا يُرعد حوفٌ ما رجٌ بالزفرات"**

وبديهي أن يتعطل تطور الحياة متى انشقت إلى مثالية غيبية ومادية متسفّلة، متى تغورت الحيوية، وخلع الوهم ظله المخدر على فجائع الواقع.

* * *

**وبعد فأنت لا تختص بجماعة دون جماعة**

**كنت شاهدا ورأيتك في صفوفهم جميعا[2]**

هكذا جاءت مقدمة "لعازر عام 1962" مقدمة نثرية ابتهالية، كأنها صلوات ناسك متبتل، مفعمة بالرهبة والمهابة لأنها أنشودة مثلت قمة المأساة وذروة المعاناة، وهذه الأنشودة من مجموعة "بياد والجوع" بيادر الشعوب الكادحة أو بالأحرى –الشعب العربي الذي ارتفعت حضارته ارتفاع البيادر، ثم ما لبثت أن انحطت وصارت تُداس كما تداس الحبوب في البيادر.

[1]– المصدر السابق، ص337.

[2]– المصدر نفسه، ص338.

ولقد شاع استخدام "لعازر" رمزا للبعث والحياة بعد الموت في الشعر المعاصر بوجه عام، وإن كانت هذه الدلالة قد أخذت صيغا وأشكالا كثيرة لعل أعمقها وأخطرها هذه الأنشودة التي نهم بدراستها، حيث الانبعاث المشوّه المجهض من خلال شخصية "لعازر" وحيث الإيقاع الدرامي العميق الذي تتألف فاجعته من حسّ الهلاك الفنائي الذي يعانيه "لعازر" وحوافز الانبعاث التي أخرجته من قبر التاريخ والزمن، وهو لا قبل له بالبدء من جديد.[1]

لعل أنشودة "لعازر عام 1962" أن تكون من أخطر نماذج الشعر المعاصر استخدما للمقدس الديني اجتهد فيه صاحبه في اختيار الحادثة المقدسة المتمثلة في قصة إحياء "لعازر" الذي قُتل ظلما، وأتت أخته تشتكي إلى المسيح –عليه السلام–، لو كنت هنا لما مات أخي، فيقول: إن أخاك سوف يعود، كما ورد في إنجيل يوحنا من العهد الجديد، ولقد سبق سوقنا لهذه الحادثة توثيقا من الكتاب المقدس، كذلك ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة آل عمران من قول الباري –عزّ وجلّ–: ﴿ورسولا إلى بني إسرائيل أنّي جئتكم بآية من ربّكم أنّي أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله، وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله وأنبئكم بما تأكلون وما تدخرون في بيوتكم إن في ذلك لآية لكم إن كنتم مؤمنين﴾.[2]

يقع متن الأنشودة في ثمان وأربعين صفحة، وهي مقسمة إلى سبعة عشر مقطعا، لكل مقطع عنوان: الأول "حفرة بلا قاع"، والأخير "جوع المجامر"، وبين الحفرة التي لا قاع لها والمجامر الجائعة

معاناة وصراع طويل من أجل رحيل لا عودة منه، وفي المستهل نصغي إلى صوت :العازر" يخاطب حفار القبور قائلا:

**عمق الحفرة يا حفّار**

**عمّقها لقاع لا قرار**

[1]– إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص119.

[2]– سورة آل عمران، آية 49.

**يرتمي خلف مدار الشمس**

**ليلا من رماد**

**وبقا نجمة مدفونة خلف المدار**

**لا صدى يرشح من دوامة الحمّى**

**ومن دولاب نار**[1]

يلتمس منه تعميق الحفرة لقاع لا قرار له، إلى هوّة سحيقة يُريد أن يرتمي فيها "لعازر" بحيث لا تبلغه الشمس، والظلام يبقى فيها أبديا، وخلق مدار الشمس، نلمح بقايا أشلاء توحي بأنه كان ذات يوم نجمة لم يبق منها إلا الرفات. وفي "رحمة ملعونة" من المقطع الثاني، نستطلع موقف لعازر أكثر فأكثر:

**صلوات الحب والفصح المغني**

**في دموع الناصري**

**أترى تبعث ميتا**

**حجرته شهوة الموت،**

**ترى هل تستطيع**

**أن تزيح الصخر عنّي**

**والظلام اليائس المركوم**

**في القير المنيع**

**رحمة ملعونة أو جع من حمّى الربيع**

[1]- خليل حاوي، الديوان، ص339.

## صلوات الحب يتلوها صديقي الناصري[1]

بعد ثلاثة أيام من موت العازر، كان المسيح قد بعثه من قبره وأحياه، لكنه يبدو متشبثا بالموت، لماذا يا ترى؟ يتضح من أقواله أن صلوات حبّ الناصري لا يمكن أن تؤدي إلى انبعاث لأنها آتية من السّماء، والانبعاث الحقيقي لا يتم بمعجزة، بل يحتاج إلى تغيّر من الداخل وهذا ما لم يحصل، فجسده ما يزال صخرًا متحجرًا لا يقوى على الحياة، والظلام الدّامس يحيط به من كل جانب، ويُطبق على القبر بإحكام، فلا يمكنه والحال هذه أن يشق قبره، لأجل ذلك فإن إحياء المسيح له لم يكن إلا ظاهرا فحسب، أما حقيقة، فما يزال ميتا يسير في جنازته،[2] فيوضح أكثر قائلا:

**كيف يحييني ليجلو**

**عتمة غصّت بها أختي الحزينة**

**دون أن يمسح عن جفني**

**حمى الرعب والرؤيا اللعينة:**

**لم يزل ما كان:**

**برقٌ فوق رأسي يتلوى أفعوان**

**شارعٌ يعبره الغول**

**وقطعان الكهوف المعتمة**

**ماردٌ هشم وجه الشمس**

---

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 341-342.

[2]- يوسف حلاوى، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص184.

**عرّى زهوها عن جمجمه**

**عتمةٌ تنزف من وهج الثمار،**

**الجماهير التي يعلكها دولاب نار**

**وتموت النار في العتمة**

**والعتمة تنحل لنار**[1]

إن الجماهير بمنظار "العازر" أعجز ما تكون على أن تقوم بأي دور إيجابي، لم يتغير شيءٌ من حوله، « فالبروق فوق رأسه تساقط ثعابين شريرة سامة، عوض بشرى المطر الذي يخصب الأرض، أمّا البشر فهم غيلان يأكل بعضهم بعضا، كأنهم قطعان ما تزال تسكن إلى الكهوف المعتمة، أما شمس النّور فقد هشموها حتى استحالت إلى وجه كالح مخيف، إلى جمجمة، وأمّا ثمرات المعرفة المتوهجة »[2] ،فانطفأت وآلت إلى ظلام في ظلام، وهكذا تستمر في حلقة سرمدية مفرغة، وفي المقطع الثالث يؤكد التعتيم المقيم:

**أنبت الصّخر ودعنا نحتمي**

**بالصّخر من حمّى الدّوار**

**سمر اللحظة عمرًا سرمديّا**

**جمد الموج الذي يبصقنا**

**في جوف غول**

**إن تكن ربّ الفصول**

[1]- خليل حاوى، الديوان، ص343-344.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص185.

**وإذا صوت يقول**

**عبثا تُلقي ستارا أرجوانيا**

**على الرؤيا اللعينة**

**وبكت نفسي الحزينة**

**كنت ميتا باردا يعبر**

**أسواق المدينة**

**الجماهير التي يعلكها دولاب نار**

**من أنا حتى أرُدّ النار عنها والدوار**

**عمق الحفرة يا حفار،**

**عمقها لقاع لا قرار**

يستمر الظلام والتعتيم المقيم إذن، فما يرجى من حمل الأعلام الأرجوانية ما دامت الرؤيا سوداء معتمة؟، وكيف له أن يحمل راية الانبعاث في حين ما يفتأ الموت المحيق جاثما على الصدور؟، وهو ذا "لعازر" يجتاز في أسواق المدينة، وما تبرح النار تعلك الجماهير، وتنفثها تفلا قذرا، وثَمّ يعاود الحنين "العازر" إلى الارتماء في حفرته الأبدية، وتطل زوجته بعد أسابيع من بعثته:

**كان ظلاّ أسودا**

**يغفو على مرآة صدري**

**زورقا ميتا**

**على زوبعة من وهج**

**نهديَّ وشعري**

**كان في عينيه**

**ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج**

**عبر صحراء تغطيها الثلوج**[1]

زوجة "العازر" التي أطلت علينا، ولسان حالها هذا، هي مرآته وقطبه الدرامي، هي الأمة في عمق المأساة، تتوق إلى الأماني وتحلم بالانبعاث، بيد أنها تفجعت بالبطل الذي أطل لإنقادها، لأجل أنه لا يعدو أن يكون ظلا أسود فاحمًا على صدرها المضيء كالمرآة، إنه زورق ميتٌ غير قادر على الإبحار في نار شهوتها المتأججة المنبعثة من وهج نهديها وشعرها،[2] الأرض عطشى للذكر توقًا إلى الإخصاب، غير أنّه خيبة كبرى خيبت طموحها:

**عبثا فتشت فيها**

**عن صدى صوتي وعن وجهي**

**وعينيّ وعمري**

**كان من حين لحين**

**يعبر الصحراء فولاذا محمى**

**خنجر يلهث مجنونا وأعمى**

**نمرٌ يلسعه الجوع فيرغي ويهيج**

**يلتقيني علفا في دربه**

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 346-347.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص186.

**أنثى غريبه**

**يتشهى وجعي، يُشبع**

**من رعبي نيوبه،**

**كنت أسترحم عينيه**

**وفي عينيّ عار امرأة**

**أنّت، تعرت لغريب**

**ولماذا عاد من حفرته**

**ميتًا كئيب**

**غير عرق**

**ينزف الكبريت مسودّ اللهيب**[1]

لطالما عقدت عليه آمالها وأحلامها، بيد أنه ضيّع عمرها، وترميز الزوجة هنا، هو الأمة التي أصيبت في مقاتلها وأحبطت وفقدت مكانتها بين الأمم، ويا ليته اكتفى بذلك،« إنه يُنزل بها أقسى العذابات، لقد استحال إلى مجنون هائج فك من عقاله وصار وحشا كاسرا يلتهمها علفا بدل أن يطعمها ويزرع فيها النبت والخصب».[2] لقد صار يتلذذ بأوجاعها يمزقها بأنيابه الضارية، حاولت إغراءه بأنوثتها العطشى للارتواء والخصب، فلم تجن غير العار لأنها تعرت لإنسان أصبح غريبا عنها يمعن في تمزيق جسدها وعطرها بكبريته المسود اللهيب، ثم نقف على عتبة المقطع الخامس لنصغي إلى الزوجة تزف إلى جارتها بشرى عودة الحبيب لعازر:

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 147-348-349.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص187.

**جارتي يا جارتي**

**لا تسأليني كيف عاد**

**عاد لي من غربة الموت الحبيب**

**حجر الدار يغنّي**

**وتغني عتبات الدار والخمر**

**تغنّي في الجرار**

**وستار الحزن يخضر**

**ويخضر الجدار**

**عند باب الدّار ينمو الغار، تلتم الطيوب**[1]

لعل زوجة "لعازر" هنا تعبر عن قوة صدمتها المفجعة لحبيبها، إن الفرحة في البدء كانت غامرة لدرجة أنّها أنطقت الحجر فخرج عن صمته، وها هو يُغني في عرسها محتفيا بعودة حبيبها، ونهضت عتبات الدار تزغرد له. لقد حلّت البركات، فالخمر في الجرار تغني أنشودة الفرح بالخير العميم، أما ستار الحزن فقد ولى إلى غير رجعة وانتشر الخصب والنبت مكانه، وحل ربيع النماء والانبعاث بعودته، وهو ذا الغار ينمو عند باب الدّار إيذانا بعودة الفارس المظفر.

ولعل هذه الأوصاف التي خلعتها الزوجة على العازر، أن تكون حُلما يداعب خيالها، لعله الرّغبة التي تراودها ولعله الطموح،[2] إنها الأمة الحالمة بالرفاه والعيش الرغيد بعد عهد العتمة والظلام.

[1]- خليل حاوى، الديوان، ص351.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص188.

لكن ها هي أحلامها تتحول إلى كابوس مرعب، وإذا بها تستفيق على واقعها الأليم والسّواد ما يزال يلف من حولها الوجود، ولسان حالها يقول:

**طالما عاد إلى صدري مرار**

**عاد مغلوبا جريحا لن يطيب**

**ومدى كفيه أشلاء من الحق**

**مدى جبهته أشلاء غار**

**حلوة جرت إلى التنين، جرت، دمغت**

**للموت وانهارت تعانيه انتظار**

.....

.....

**وعلى الشاطئ طفلٌ ناصريٌ**

**يغرس البلسم في دنيا القرار**[1]

لقد دأب على العودة إلى صدرها، لكن طالما كان يحمل إليها الخذلان بدل النّصر، على الرغم من أنه يحنُّ بعودته إلى رحم الأرض، إلى الانبعاث، بل يتمنى موتا أبديا وفناءً تاما، لكن "حاوى" يصرّ على بعثه بالقوة.[2]

سجال هنا بين إرادة الشاعر وإرادة "لعازر" الذي يحاول الخداع والإيهام بالنصر، لكن زوجته تدرك الحقيقة، وتدرك أنه لم يكن يحوز من الحق إلا الأشلاء ولا من الانتصار إلا الأوهام، مصيرها

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 354-355.

[2]- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص150.

الآن أصبح معلوما، إنها ستؤدي فدية إلى التنين الذي يغتصب الماء ويمنعه عن أرض المدينة والدّالة على ذلك عنوان المقطع نفسه "الخضر المغلوب".

قد كان حريا بالعازر أن يقهر التنين، فيستحيل آنئذ إلى الخضر باعث النبت والربيع في الأرض الموات ولكن التنين يصرعه، فتدفع الزوجة/ الأرض، الثمن غاليا حين تُساق إلى التنين فيذبل جمالها، وتنتظر في رعب مصيرها المحتوم.[1]

وتعود زوجة العازر بعد سنوات ولسان حالها يقول:

**غيبتني في بياض صامت الأمواج**

**فيضي يا ليالي الثلج والغربة**

**فيضي يا ليالي**

**وأمسحي ظلي وآثار نعالي**

**امسحي برقا اداريه**

**أداري حية تزهر في جرحي وترغي**

**شرر الأسلاك في صدغي**

**من صدغ لصدغ**

**امسحي الخصب الذي ينبت**

**في السنبل أضراس الجراد**

[1]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص189.

**امسحيه ثمرا من سمرة**

**الشمس على طعم الرماد،**[1]

.....

لقد « انتقلت العدوى من زوجها إليها، وبدأ اليأس وفقدان الأمل يدبّ إلى مفاصلها، تلتمس من الثلوج أن تفيض لتغمُرَ كل شيء، فيخيم الصقيع والليل، وتتعطل الحياة بانتشار برودة الموت فتنمحي هي من الوجود ويختفي فيها الظل وآثار النّعال، وكأنها لم تعش ذات مرة على وجه الأديم... ثم يتراءى الناصري لزوجة "لعازر" فتواجهه بالحقيقة »[2]:

**سوف أحكي**

**وأعرّي جوع صحرائي وعاري**

**سوف أحكي**

**قبل أن يطرده ديك الصباح**

**وتمل القيد والمعلف**

**أفراس الرياح:**[3]

زوجة العازر ما زالت صحراء قاحلة عطشى تحن إلى الارتواء و"لعازر" الذي بعثه المسيح لم تنل منه الزوجة إلا الخزي والعار والمذلة.

**جئتني الليلة ممسوحا رماديا،**

**وطيفا يتراءى عبر وهج الحس**

**حينا ويتيه**

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 360-361.

[2] - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص189.

[3]- خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 365-366.

**كنت طيفا قبل أن يمتصك**

**القبر السفيه**

.....

.....

**"إن تكن جوعان حدق..**

**ما غريب أن يجوع الطّيف،**

**أن تكسر كفاه الرغيف**[1]

تماثل هنا الزوجة بين لعازر والمسيح، فإذا كان المسيح نفسه مجرّد طيف رمادي يتراءى ويغيب، فحريٌ أن يكون "لعازر" مثل المصدر الذي نشأ منه. وكليهما خيال إن كليهما يأتيان من الخارج فيكون الانبعاث الشائه صنوا للموت، بل الموت خيرٌ من حياة شائهة تكتنفها المعاناة من كل

جانب، « ولأجل ذلك لم يستطع "لعازر" إرواء شهوة زوجته، فظلت تحترق وتكتوي كالأمة المفجوعة ببطلها المزيف، ثم تردف زوجة العازر في مقطع المجدلية »[2]:

**يوم أنت مريم، يوم تداعت**

**زحفت تلهث في حمى البوار**

**وأزاحت عن رياح الجوع**

**في أدغالها صمت الجدار**

**وسواقي شعرها**

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 366-367.

[2] - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص190

**انحلت على رجليك حجرا وبهار**

**لم يعكر صحو عينيك التماع**

**السوط والحية**

**في صلب الذكر**

**مرّ في الصحو ملاكٌ**

**وانطوى يدمع في ظل القمر**

**حيث لا يرعد جوع ما رج بالزفرات**[1]

لقد ظلت زوجة "العازر" تحترق تفجعا على زوجها، حيث لم يستطع إرواء شهوتها، وهي هنا تماثل بينه وبين المسيح وتؤكد على أوجه الشبه بينهما، حيث المسيح أيضا لم يلب رغبة "المجدلية"، بل ترفع عن التجربة الحسية، وتركها تئن تحت رجليه، فلم تلتهب عيناه بتيقظ الشهوه، بل ظل طيفا ملائكيا يدمع في ظل القمر، هو إذن لا يدرك حقيقة الرّغبة التي تعترى أبناء الإنسان، لأجل أنه ليس بشرا، إذ المخلّص لابدّ أن يكون ناسوتا وليس لاهوتا، لأن الآلهة لا تصلح لإخصاب الأرض/ الأمة وبعث الحياة فيها، و"لعازر" فشل في إخصاب زوجته، ومن ثم فهو والمسيح صنوان في عجزهما عن بث الحياة في الحروق الميتة العطشى إلى الحياة[2].. وتواصل زوجة العازر:

**كُنت طيفا قمريا**

**وإلها قمري**

**كنت ثوبا غائما**

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 368-369.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص191.

**يعبق بالضوء الطّري**

**يتمشى في جروح المريمات**

.....

.....

**يرتعي جلجلة الصلب**

**ويرمي في جروح الناصري**

**وجروح المريمات**

**حسر الأنثى تشهت في السرير**

**مهّدت صهوة نهديها**

**تهاوت زورقا يلهثُ في شطّ الهجير**

**خلف بعل لا يجير**

**من بهار الهند والفلفل**

**قطرت رحيقه**

**في مروج الجمر مرغتُ عروقه**

.....

.....

**ليس يشتف سوى العهر**

**متى انجرت له الجنات**

**في أعضاء طفله[1]**

لقد لجأت إلى كل أنواع الإغراء لأجل إثارة شهوة "لعازر"، بيد أنها لم تفلح، مهّدت صهوة نهديها فرسا له كي يمتطيها، ولهثت خلفه زورقا عله يمخر عُباب بحره، استخدمت حتى الفلفل الهندي الحار ومروجًا يستعر فيها الجمر، كل ذلك من أجله ومن أجل إثارته وإيقاظ شهوته المستعصية لكن دونما جدوى، حتى إنه لم يعد لعازر، بل استحال إلى تنين يمنع الماء عن الأرض، واستحال إلى فاسق يمارس المحظور مع طفلة صغيرة بدل معاشرة زوجته، هذه هي حال الثائر المزيف، إنه يبيع شرف أمته ويمارس الضيم ضد شعبه، يصبح مجرما مرعبا يستبيح كل الحرمات، لا يردعه عن ممارسة جرائمه القذرة رادع.

إنّ قصيدة " لعازر عام 1962 " مثّلت – باعتقادنا – ضياع الحلم العربي بالبعث، فمثّلت من ثمّة الضمير العربي لا بل الإنسان برمّته، وإن كان الشاعر قد وفّق في انتشاله من قبره، إلاّ أنّه سرعان ما يعود إليه وعيناه تقدحان شررًا بظلمة القبر الدّامسة، وكأنّ نهوضه من قبره كان نهوضا شبحيّا، لم تنهض فيه إلاّ أشلاؤه وهو فاقد شهوة الحياة وطموحها، لعازر ليس إلاّ رمزا للموت بالنهاية، وليس رمزا إلاّ لموت الضمير العربي الذي لا يستنهض ولا تضيءُ منه جذوة من شعاع. هو إلى ذلك – برأينا – رمز للهزيمة والخذلان لم يقْوَ الشاعر على أن يجعل منه سببا في النّصر رغم إصراره على ذلك مرارا.

انطلاقا من ذلك جسّدت هذه المطوّلة العدم أو الصّوت العدمي العربي الذي كان خليل حاوي يرصده ويتحسّسه فلم يعثر عليه، وذلك ما جعله يلفظ زفرات الأسى والجوى والحسرة، إلى الحدّ الذي جعله يريد الانسلاخ والتبرّأ منه، علّه يعثر في مكامن الوجود على ما يعوّضه به ليحقّق من خلاله ما يريد أن يقول. على ضوء ذلك شكّلت " لعازر عام 1962 " علامة فارقة في شعر

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 369-370-371-372-373.

الشاعر، ومثّلت – باعتقادنا – قمّة المأساة العربية، حين تخطّى الشّاعر حدود الفرد إلى البعد الاجتماعي، لا بل إلى ما هو أدهى من ذلك وهو البعد الحضاري، حيث انهيار الأمّة العربية وتردّيها إلى الحضيض لفشل الزعامات والقيادة التي كانت على رأسها، لا سيما بعدما انقلبت من صولجان النضال إلى ذلّ الطغيان، فصارت تتخبّط في مهاوي الخزي والخذلان، خصوصا إذا علمنا أنّ " لعازر عام 1962 "كُتِبَتْ مباشرة في أعقاب انفصال أوّل وحدة في التاريخ العربي الحديث وهي الوحدة بين مصر وسوريا.

تتابع الزوجة وصف الحال التي آل إليها "لعازر" فتقول:

**ميتا كان**

**وأدري كيف يزهو ميّت**

**يزهو يرش الضحك المزهر**

**في جوّ الوليمة**

**لذة الجلاد تنصب على الكأس**

**متى كا طالعته من خبايا**

**الكأس أشباح الجريمة:**

**"جسد رصعه السّوط ومحمرُّ الحديد**

**بالورود السّود والخمر**

**وغدران الصديد**[1]

[1]- المصدر السابق، الصفحات: 374-375-376.

"لعازر" ميتٌ الآن وليس ذلك بجديد، لأنه كان ميتا منذ البدء عند انبعاثه الشائه المشؤوم، إنما الجديد في موته أنه ميت الضمير، هو عميل لا يستمتع إلا بالجرائم القذرة، يمارس جلد المقهورين والمضطهدين، حتى إذا تراءت له أشباح جرائمه أمات أحاسيسه بمزيد من الجرائم والفتك بالضحايا،[1] وهكذا يستحيل العازر إلى سفاح متعطش للدماء.. وتتابع زوجته رسم صورته القاتمة:

**غيبيني وامسحي ظلي**

**وآثار نعالي**

**يا ليالي الثّلج، فيضى يا ليالي،**

**امسحي ظلي أنا الأنثى**

**تشهت في السرير**

**خلف بعل لا يجير**

**ماردا عاينته يطلع**

**من جب السفير**

**وأميرا يتأله**

**صدى السّيف وما أمطر من صبح**

**مدى الأردن والكنج ودجله**

**عامريا يتوله**

**يعصر اللذة من جسم طري**

[1]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص193.

**ويروي شهوة الموت وغله**[1]

لقد استحال "لعازر" هنا إلى دجّال كبير يتفنّن في أشكال الاحتيال يوهم الأمة بشموخه وعظمته، مع أنه ليس سوى عميل حقير، يدّعي الألوهية والبطولات الخارقة مع أن سيفه قد صدئ لعدم استعماله، يدّعي الحُبّ العفيف مع أنه داعرٌ يمارسُ الرذيلة على الأطفال، لأجل ذلك تعود زوجته وتطلب المسح من جديد:

**غيبيني وامسحي ظلي**

**وآثار نعالي**

**يا ليالي الثلج، فيضي يا ليالي،**

**امسحي ظلي أنا الأنثى**

**بكت صلّت وصلّت**

**لإله قمري ولطيف قمري**

**يتخفى في الغيوم الزرق**

**في الضوء الطري**

**حيثُ لا يُرعدُ جُوعٌ مارجٌ بالزفراتْ**[2]

تتوق الزوجة هنا إلى أن يغيب ظلها وتمسحه ليالي الثلج، لقد صلّت مرارًا، ولكن هل لإله قمري أثيري خلف الغيوم أن يتحسس آلام البشر؟ لقد أحاط بها اليأس وملأ نفسها، وأيقنت أن لا خلاص لها على يديه، فتحاول بعد ذلك أن تسلك طريقا آخر:

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 377-378-379.

[2]- المصدر السابق، ص ص379-380.

.....

.....

**وبروق في دمي تزرعها شمس الجحيم**

**عصبٌ يصهل في غيبوبة الصحرا**

**وحمى خدري**

**طالما استسلمت في غربة نومي**

**لغريب بربري**

**يتعالى أخضر الأعضاء**

**من وهج حبيس في الظلام الحجري**

* * *

**رحمةٌ .. والمجد لله الرحوم**

**غربة النوم جحيم لا تدوم**[1]

كأنها فرس تبحث عمن يمتطيها ليطفئ رغبتها المتأججة فلا تجد أمامها إلا الحلم لتعويض واقعها المؤلم، لذلك فهي مرارًا تحلم أنها تعرت واستسلمت لغريب بربري يتعالى فوقها أخضر الأعضاء، فيحرر ما بداخلها من وهج دفين في نفسها المظلمة المكبوتة..

لا ينبغي نسيان أن هذا البربري الغريب هو هو من دك عرش بغداد وأحرق حضارة توهجت في ذلك الزمن المضيء[2]. لقد صارت الزوجة إذن، صنوًا لزوجها "لعازر" الذي تحول إلى تنين عميل، وها

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 381-382.

[2]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص195.

هي في حلمها ترتمي في أحضان أعدائها فتصبح عميلا جديدًا. ويستمر صنيعها وتستمر نقمتها في ختام الأنشودة:

.....

.....

* * *

**انطوى في حفرتي**

**أفعى عتيقة**

**تنسج القمصان**

**من أبخرة الكبريت، من وهج النيوب**

**لحبيب عاد من حفرته**

**ميتا كئيب**

**لحبيب ينزف الكبريت**

**مسود اللهيب**

**أفعى عتيقة**

**تنسج القمصان**

**من أبخرة الكبريت، من وهج النيوب**

**لحبيب عاد من حفرته**

**ميتا كئيب**

**لحبيب ينزف الكبريت**

**مسود اللهيب**

*  *  *

**(كنت استرحم عينيه)**

**(وفي عينيّ عارُ امرأةٍ)**

**(أنت، وتعرت لغريب)**

**(عاد من حفرته ميتا كئيب)**[1]

هكذا من الحفرة إلى الحفرة تنجر زوجة العازر بدورها بالمحصلة، إلى الحفرة نفسها التي حنّ إليها العازر، وتستحيل إلى أفعى ترقد بجوار زوجها الثعبان، تنسج قمصانا من أبخرة الكبريت السامة، ومن وهج النيوب الفاتكة، فتلتقي مع حبيبها في شهوة الموت الكبريتي الأسود .. قد تكون الزوجة رمزا للأمة كلها وتتعطش لمن يطفئ ظمأها وتعطشها للبذل والعطاء والإخصاب، لكن الأمل يخيب حين تنطوى الأنثى تنسج القمصان من بخار الكبريت، ومن وهج النيوب وهما صورتان عميقتان عمق الإنهيار وشدة الصدمة.[2]

لا مما حكة أن انشودة "لعازر عام 1962" قد مثلت علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر – بحسب الدارسين–، لا بل إن من النقاد من عدها ممثلة للقمة الفنية التي أدركها خليل.[3]

[1]– خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 386-387.

[2]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص147.

[3]– إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص80.

لقد امتدت يدُ خليل حاوى عبر مشهد العازر، لتطال النص الإنجيلي، ولعل هذه الأنشودة أن تكون الوحيدة بين قصائد الشعر المعاصر التي تمكنت –بحسب الدارسين– من الخروج من الوصف المباشر لرمز "العازر" بل استدعته ببعده الديني الإنجيلي وبعده التحويري التحويلي وذلك على ضوء بناء أنشودة دائرية تبدأ من الحفرة وتنتهي إليها، كما لو أنها تبدأ بالموت، وتعرج على واقع الأمة المأزوم لتصل بالمحصلة عبر رحلة مأساوية إلى الموت لا الولادة كما لو يتوقعه كل الشعراء التموزيين.[1]

ينهض العازر إذن، رمزا كليا على التحول الذي يصيب البطل الخير، إذ باءت تضحياته وعطاءاته بالفشل والهزيمة والخذلان وبلغ قاع المرارة واليأس، فينقلب إلى نقيضه جلادا عميلا يفاقم من الشر والأذى فيمن حوله وفي مقدمة ذلك أمته، التي كان يبذل العطاءات الجسام ذوذا عن حياضها، ثم ينقلب من النقيض إلى النقيض كما أشرنا سلفا، فحتى زوجته رمز الحياة جاء ليثأر منها وليجعلها على صورته الشائهة، ويشدها إلى مصيره المأساوي حتى بلغت جحيمه.[2]

والرمز هنا يستند إلى أسطورة دينية تضرب جذورها في موروثات العديد من الحضارات، وإن عرفت شكلا مميزا في المسيحية حيث تقدم على أنها إحدى خوارق المسيح المتصلة بإحياء الموتى، بيد أن حقيقة الأمر هنا أن الأنشودة لم تصف في العمق "لعازر" الإنجيلي، ولم تقص ما فعله المسيح به، وكيف أعاده إلى الحياة من الموت، إن الأنشودة، وبيقين تتوكأ على هذا كله، إلا أنها تخلق مسيحها الخاص وعازرها الخاص أيضا، فالخلفية الدينية هنا ليست إلا بوابة عبور لرؤيا دينية انجيلية شعرية خطّها خليل حاوى من واقع الأمة الميت التائق إلى القيامة.[3]

لعازر في الأنشودة إذن، هو خلاف مرجعيته الانجيلية، حيث المحبة المتفانية التي تربطه وأختيه بالسيد المسيح، وحيث الكرامة والعناية التي تعيده إلى الحياة –بإذن الله– لعازر هنا لا ظل لأي إيمان أو حب للمسيح لديه.. يغلب اليأس على كيانه فيجعله متعلقا بالموت فلا يأتي إلى الحياة من جديد

[1]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص353.
[2]– سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص70.
[3]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص354.

إلا مكرها، وبدل أن يكون مدعاة للإيمان بربه وتمجيده، فإنه يدفع الناقمين منه إلى الكفر بهذا الرّب والتهكم والتهجم عليه... لتتبلور عبر ذلك كله صورة "لعازر عام 1962" رمزا للانبعاث الشائه، لأجل ذلك جاء نقيضا لأسطورة البعث الأصيل.[1]

ولعل قراءة "إيليا حاوى" لهذه الملحمة، أدق وأصوب بين جميع القراءات التي أتيح لنا مصافحتها أو الاطلاع عليها، وإن كان يعوزها –باعتقادنا– شيء من الرؤيا الجامعة، وبعض التقصي لتفاصيل المتابعة النصية للأناشيد فهو يرى أن "أليعازر" هو ذروة المعاناة العدميّة والزوالية، كما عدّها بعض النقاد تعبيرا عن وجدان المرحلة الحاضرة كلها.[2]

إن خليلا –بحسب الدارسين– قد حرك رمزه "لعازر" وفق واقعه الذاتي النفسي هو لاكما كما كان ،جاعلا موقفه الرافض للبعث –الحياة– معارضا لرغبة أولئك الذين تمنوا بعثه من جديد، خارجا بذلك عن حقيقة الحادثة المقدسة، لكن دون أن يطمس أبعادها الإعجازية، معلنا بذلك مقدرة المبدع على بلورة فهمه الخاص لدور المقدس المرموز به داخل الأنشودة، وفق منطق يفرضه هو، ولا يفرض عليه بقوة التاريخ والقداسة.[3]

صفوة القول: إن "لعازر عام 1962"، شكلت انكسارا للحلم العربي بالمحصلة، وإذعانا للسقوط والانهيار، وإذا لم يكن ما هو أرهب من أن يفجع الشاعر بيقين رؤاه –كما يقول هو نفسه– فإن الذي وقع على استواء رؤاه الشعرية في ما كان له فيها من حلم الانبعاث، هو حس رهيب بالفجيعة، ولعل مطوله "لعازر عام 1962" هي التي ترجمت بجلاء كبير هذا المنحى الذي اتخذته رؤياه..[4]

---

[1]– سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص59.

[3]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، ص149.

[4]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة (قراءة في الإبداع العربي المعاصر)، ص54.

إن "لعازر" إذن في السياق العام للأنشودة، لم يمثل حياة جديدة، وإنما مثل ولادة للموت وقوةً ونموًا له، وهو من ثمة تهديد وفيض من رعب، واغتيال أقسى للحياة، وفي وعي امرأته تنقلب الرموز المألوفة، إلى رموز غير مألوفة ودلالات وأبعاد لا قبل لنا بها.فعلى استواء الضمير الجمعي يتحد ظهور النبت والنضارة بصورة النمو، وكل نمو هو فيض جديد للخصب، بيد أن ذلك في وعي امرأته ليس فعل خير وبركة، لكنّما شرٌّ وانهيار حيث النقيض يولد من النقيض. إن "حاوى" حين استلهم العازر من الرواية الإنجيلية –وأنه قد مات وبعثه المسيح بعد ثلاثة أيام من موته– حاول أن يأخذ من "الأسطورة" مدارها، مكسبا إياها دلالات وإيماءات جديدة من خلال الموت والبعث والمشوه، جاعلا منه رمزا لواقع حضارة يموت فيها –كما ترسم ذلك الأنشودة– كلّ أملٍ بانبعاث فعلي أصيل، وكأن رؤيا "حاوى" الانبعاثية قد انثلم يقينها في مطالع الستينيات، وليس مطوله "لعازر عام 1962" إلا رماد تلك الرؤيا الانبعاثية،[1] وصوت "حاوى" في الأنشودة لم يكن إلا إذعانا لصوت انهيار هذه الرؤيا –رؤيا البعث–.

إنّ رؤيا البعث لدى خليل حاوي تسري في شرايين جزء غير يسير من شعره، وليس قصيدة " لعازر عام 1962 " فحسب، وحلم الإنبعاث لديه إنّما تجسّد عبر حتمية العودة إلى زمن البعل وتموز أولا، وهو زمن الحصاد والنسل، كما تجسّد عبر المسيح المتّحد مع تموز، وبهما كان يستقوي على هزم الموت والعدم الذي يمثل عند الشاعر افتقادا للحيوية؛ ورؤيا الإنبعاث هذه مستلهمة من تجربة الشاعر التوراتية المسيحية التي توسّلت رموز الخصب الوثنية القديمة، حيث البعل زوج الأرض والبرعم والزهر، أصول الغريزة والحياة – والحقيقة – أنّ رؤيا البعث هذه تجلّت أكثر ما تجلّت في ديوان نهر الرماد عن سائر دواوينه الأخرى، وهي – برأينا – فلسفة لدى الشاعر يريد الإقرار من خلالها بأنّ الحياة ممكنة بعد استحالتها، وذلك أراد البوح به بوضوح في قصيدة " لعازر عام 1962 "، على الرّغم من أنّ رؤيا البعث فيها، كانت في نهاية المطاف رؤيا فاجعة باعتباره بعثا مشوّها، وكأنّ العازر مثّل ولادةً للموتِ وترسيخًا له، ولم يمثّل الحياة، وبالتالي ضاع الحلم بالإنبعاث الحقيقي فضاع معه الحلم العربي،

[1]– المرجع السابق، ص55.

فأذعن الشاعر للانهيار النفسي والرؤيوي – إن جاز التعبير – بمعنى أنّه فُجِعَ بيقين رؤياه حيث إنّ ما كان يتوق إليه من حلم الإنبعاث، انقلب إلى حسّ رهيب بالفجيعة، أو كأنّ ما بدا له يوما نهضة، لم يكن إلا وهمًا وسرابا، ولم يكن إلّا موتا متنكّرًا بلباس الحياة، هذا ما جسّدته قصيدة العازر وحتى الكهف وجنيّة الشاطئ. ولعلّها إلى ذلك رَجْعٌ وأصداء لبشائر الوحدة العربية بين مصر وسوريا التي كان يرى فيها خليل حاوي ارهاصًا لانبعاث عربي، إلاّ أنّ الانفصال سرعان ما صدمه وأطفأ فيه بوارق الأمل، وذلك لم يكن سوى ترسيخ الاستمرار والانحطاط العربي وفشل الأمّة الذريع في النهضة والبعث.

**ثانيا:"الكهف"/ الروح القرآني والومض الإنجيلي**

قد لا نبالغ إذا قلنا إن مجموعة "بيادر الجوع" قد حملت عبء تجربة خليل حاوى الشعرية بأناشيدها الثلاث الشهيرة "لعازر عام 1962" و "جنية الشاطئ" و"الكهف"، هذه الأنشودة التي سنعكف عليها بالدرس والتحليل في هذا المقام من البحث، وردت في مطلع "بيادر الجوع" ولعلّ رمزيتها قد استُمدّتْ إلى حدّ بعيد من القرآن الكريم، واستلهمت من روحه، ولأجل ذلكم جاءت مشبعة بروح الطقوس الدينية ورموز الإنجيل، دون أن تتضمن معاناة الصلاة للغيب المغيب. فقد كان حاوى يصلي للإنسان من الإنسان، ويُلهمُ بأنّ الغيبَ ربّما قبع في ضفة ما أو مكان، وأطل في ردح.[1]

أنشودة "الكهف"، حوار ذاتي مُبَطّنٌ بنقمة عنيفة على الزمن المجّمد الدائر في فراغ، تستحيل فيه الرّدهاتُ إلى عصور، ويتحَجّر الليل في الصخور، في الكهف هذا الرّمز الأسطوري بالنسبة إلى "حاوى" تنخرُ الريح يده وتصفرُّ عروقه فيسأل متى يثور ليخصب الأرض الموات، يتحقق التجدد الخلاّق ويَعُمُّ الخِصْبُ وتزهو الحياة.[2]

[1]- إيليا حاوي، خليل حاوي، في مختارات من شعره ونثره، ص75.

[2]- جميل جبر، خليل حاوى، ص66.

لقد اخترنا هذه الأنشودة – في حقيقة الأمر- لكونها–باعتقادنا- فتحًا إبداعيًا شكّل ملحمة شعرية أسطورية امتزج فيها القرآن بالإنجيل على مستوى الاستلهام، فانطوت هذه الأنشودة على هالة أسطورية مفعمة بالرهبة والجلال حين اتحد فيها الرّوح القرآني ونفحه بالومض الإنجيلي ولَمْحِه.

بدَا لنا درس هذه الأنشودة من زاوية تحليلية بنوية، أو –بالأحرى- دراستها على ضوء بعض خيوط المنهجين التحليلي والبنوي في آن معا، ذلك لأجل أنها تعتمد كلية الرّمز من ناحية، فضلا عن التماثل في الرؤية المأساوية ضمن سياقها العام التي وردت فيه باعتبارها من مجموعة "بيادر الجوع".

يستهل حاوى أنشودته بحسرة وجوى طالما عبر عنها مرارا من قبل، لاسيما حين تُصبحُ الذات كهفا ويتحجّر الليل في الصّخور:

**وعرفتُ كيفَ تمطّ أرجلها الدقائق**

**كيف تجمد، تستحيل إلى عصورْ**

**وغدوتُ كهفا من كهوف الشّطِّ**

**يدفع جبهتي**

**ليلٌ تَحجَّر في الصخور**

**وتَرَكْتُ خيلَ البحر تعلكُ**

**لحمةَ أحشائي**

**تُغيّبهُ بصحراء المدى**

عايَنتُ رُعبَ زوارقٍ

تهوى مكسّرة الصّدى،

عبثًا يدوى عبرَ أقبيتي الصدى

يُلقي على عيْنَيَّ ليلُ جدائلٍ

في الرّيح تعولُ، تستغيثُ، وترتمي

غبَّ انسحاب البَحرِ

يَرسُبُ مواتٌ،

بعض أثمار معفنة، قشورْ

ويدى تميعُ وتنطوى في الرمل،

ريحُ الرّمل تنخُرُهَا،

وتصفرُّ في العروقْ

ويحُزُّ في جسدي وما يدميهِ

سكّينٌ عتيقْ،

لو كان لي عَصبٌ يثورْ

ربّاه كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ

كيف تجمدُ، تستحيلُ إلى عصورْ[1]

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 305-306-307-308.

إنها حالة إعياء كبرى في "الكهف" حين خلى خيولَ البحر تعلكُ لحمَ أحشائه وتغيّبهُ في صحراء المدى، وحين كانت يدُهُ تميعُ في الرمل وتلتوى والرّيح تنخُرها.[1] في مطلع "الكهف" هنا تعبيرٌ عن معاناةٍ فردية رهيبة للذات التي عرفت الخلق والعطاءَ، ثم لم تعتم وعجزتْ عن ذلك، فتفتقَ إحساسها بالعقم والخواء إحساسا حادا فاجعا بالموت والانسحاق. وإذ لا ينتج عن التجارب مهما كانت عنيفة ومتفجّرة غير الحقير والمبتذل، وتتردّى الذاتُ في أزمنة مضاعفة حيث تلتحم الخيبة بالعجز فتقوي الإحساس بالصغار والخذلان والمهانة.[2]

من ثم يصير "الكهف" بيدر الجوع الأول، حيث يتمثل الجوع في ذلك العجز عن الخلق والعطاء وذلك الترجي للوحي، وتُشكلُ الذات الفردية محوره،[3] ولذلك يأتي التعبير عن فترة الخلق والعطاء السابقة موحيا بهذه الدلالة نظرًا لما يذكره عن مساعدة المخاطب (ربّ الوحي؟)، فتتوالى صور المائدة العامرة بطيب "المن والسلوى" و"الخمر مما ليس تعرفه الجرارْ" في هذا المقطع إذ يقول:

**يا من حَلَلْتَ وكُنت لي**

**ضيفًا على غير انتظارْ**

**وملأتَ مائدتِي**

**بطيب المنّ والسّلوى**

**سكبْتُ الخمرَ مما ليس تعرفُهُ الجرارْ**

**ما يشتهي قلبي تجسدُه يدي**

**في الطّين يخفقُ ما تُغيّبهُ الظّنون:**

**حُورٌ، يواقيتٌ، عمارات**

**بضربة ساحرٍ: "كوني تكونْ"**

---

[1]- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص107.

[2]- سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص65.

[3]- المرجع نفسه، ص67.

**النار تُزهرُ ملء موقدتي**

**وتُثْمرُ، والربيعْ**

**يحبو ويفرشُ غرفتي**

**غبّ الصقيعْ**

**والشمس تأوي من ضباب القطب**

**أدفِئُها، وتمضي مُطمئِنهْ**

**أنّي بغيبتها أحرُّ الجَمرةَ الخضرا**

**وأخصِبُ أرضنا من غير منَّهْ**[1]

في المتن إحالاتٌ على "مائدة" عيسى –عليه السلام– وتلك الأجواء الكنسية الابتهالية، وقرينة المائدة إحالةٌ على العشاء الأخير،[2] وهو من كرامات السيد المسيح ومعجزاته–عليه السلام– ومن دلائل ذلك المن والسلوى.

إن رمزية الكهف في هذا المقطع والذي قبله، رمزية مومئة إلى الجذب والحواء الرّهيب الذي أصاب الذات، وهو من ثم يصبح تجسيدا للزمن المعلق أو الحياة المتوقفة، فيبدو الزمن في سرمديته الفارعة أقرب ما يكون إلى الموت والجذب، بيد أن الكهف يستميز بمدلولات ذات امتدادات متشبعة في التراث الديني بصورة عامة،[3] لعلّ أبرزها تلك التي ارتبطت بالنبوة، والكشف والعطاء الإلهيين، فالكهف مقصد النبي –صلى الله عليه وسلم– للإختلاء والتّعبد والتأمل/ حراء، وهو –حسب الاعتقاد الإسلامي– مكان نزول الوحي على محمد –صلى الله عليه وسلم– وتبليغه رسالة الدّين الجديد، وقد وردت هذه القصة في القرآن، وخُلّدتْ فيه بسورة كاملة فيها قوله تعالى: ﴿ **أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا**

[1]– خليل حاوي، الديوان، مجموعة بيادر الجوع، الصفحات: 308-309-310.

[2]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر...، ص107.

[3]– سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص69.

**آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا(12)** ﴾[1] .

كما دلّ على معجزات النبوة تعابير مثل: "بطيب المنّ والسلوى"، وهي –كما أشرنا سلفا– تُحيل على الطعام الذي أنزله –الله عزّ وجل– على موسى وقومه أثناء محنتهم حين تاهوا في صحراء مصر، و"الخمر ممّا ليس تعرفه الجرار"، إيماءٌ إلى تلك التي أتى بها "يسوع المسيح" عندما حوّل الماء خمرًا في عرس الجليل، فكانت تلك أولى أعاجيبه، والملكُ "على جنّ المغاور والبحرْ"، فيه إحالةٌ على سطوة سليمان النبي على الجن، والمدى الواسع لنفوذه عليها، وتحقيق الذات مشتهاها "بضربة ساحر: كوني تكون"، فيه إيماء إلى المشيئة والقدرة الإلهيتين.[2]

من ثم جاء الكهف رمزًا مطلقا كليّا لانقطاع الوحي، ورمزا للعجز والترهل، مختلفا هنا عن كهف الوحي والنعمة الإلهية. ولذلك فإنّ الذّات التي تريد أن تقتفي هديَ كهفِ الوحي، لابدّ لها من صفات ومزايا نبوية مسيحية..ثم يُردِفُ "حاوى" قائلا:

**يا منْ حَملتَ إليَّ طيبَ المنِّ والسوى**

**بسطتَ يدي على جِنٍّ**

**تُجسدُ ما أريدْ**

**وخجِلْتُ من فقري،**

**سفحتُ دمي، ذبحتُ لك الوريدْ**

**لا تحتجب بمغاور الأُفقِ**

**المُجَمَّرِ والمُصَفَّحِ بالحديدْ**

[1]– القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات: 9-10-11-12.

[2]– سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص69.

عيناي سُمّرتا على أفق

الحديد بلا جفونْ

وأخافُ من كبريتِ صاعقةٍ

يُفجِّرُ فيهما ضحك الجنون

ما عُدتُ أعرفُ من تكونْ،

ألّلعنةُ الحمراءُ في شفتي

وفي شفتي التّوجعُ والصلاةْ،

ألِعارٍ يَفْضحُ كهفي المَطْوِيَّ

في منفى الكهوفِ

وهل أصيحُ بمن يرجى المعجزاتْ

ألّساحرُ الجبّار كان هنا وماتْ؟

من جُثّةِ الجبّارِ

وكيف تبخّرَتْ خِرَقٌ،

وكيف تكوَّرتْ شبحًا غريبْ

يمضي وتنفضه الدّروبْ

أُمّاه لا تسترحمي

بالدّمع في غبش العشية، لن أجيبْ:

**"خلفَ الكهوف، خلفَ صحراء الشواطئِ**

**"معولٌ، حقلٌ، ومكتبةٌ ودارْ"**

**– مُلكي على جنّ المغاورِ والبحرْ !**

**المنُّ والسّلوى**

**وخمرٌ ليس تعرفهُ الجِرارْ !**

**ماذا سوى كهفٍ يجوع، فم يبورْ**

**ويدٍ مُجوّفةٍ تخُطّ وتمسحُ**

**الخطَّ المُجوّفَ في فتورْ؟**

**هذي العقاربُ لا تدورْ،**

**ربّاهُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ**

**كيف تجمدُ، تستحيلُ إلى عصورْ !.**[1]

يستمرُ التعبير هنا عن الذّات المفجوعة بالعجز عن الخلق والعطاء، والمطعونة بالجذب والعقم، في كهف من الجوع والرّعب يتوقف فيه مجرى الحياة والزمن في آن معا، فتبرزُ من ثمة حدّةُ الأزمة وعمق الفجيعة، ولأجل ذلك يتشابه النداء الذي يفتتحُ به المقطع الثالث مع ذلك الذي بدأ به الثاني "يا من.."، وكأنه بذلك يستعيدُ مسَاره من حيث التبس متعلقة كي يعلن هنا بوضوح الطلب المقصود منه، ويختتم المقطع بتكرار البيت الأخير من المقطع الأول مؤكدا انسداد أفق هذا المسار ربّاهُ كيف

[1]- خليل حاوي، الديوان، مجموعة بيادر الجوع، ق. الكهف، الصفحات: 310-311-312-313-314.

تمطُّ أرجلها الدقائق، كيف تجمد، تستحيل إلى عصورْ، غير أن صيغة النداء تظهر هنا وكأنها علامةٌ نحويةٌ تحدّدُ في هذا المقطع.[1]

إن أنشودة "الكهف التي أحالتنا وذكرتنا بسورة الكهف في القرآن الكريم، أعظم تعبيرا عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام، لكن كهف حاوي، ليلٌ متحجّرٌ في الصّخور، وصحراء قاحلة، وسمك ميّت، وزمن متجمد تتحول عقارب الزمن عن الدوران، وتحلُّ النهاية، نهاية كل شيء".[2]

تُجسدُ أنشودة "الكهف" إذن، تطويعًا للمقدس الدّيني، كما أنها تُمثل ذاكرةً نصيةً هي "الكهف" ذاته، حيث إنه النص والمثال، بكل ما يحمله هذا الرمز من امتداد لا محدود في الزمن، وقتامة لا نهائية، وارتباط بالماضي البعيد للإنسان، ولم لا بقصة أهل الكهف عينها، مع ما تحمله من معاني الإيمان والبعث بعد الموت،[3] ما دامت حاضرة عند أهل الديانات غير الإسلامية كما يؤكد ذلك النص القرآني وهو يخاطب النبي محمدًا –صلى الله عليه وسلم-: ﴿ **ۘسَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ۗ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا (22)** ﴾[4].

"الكهف" إذن، بما هو ذاكرة نصية –وبما يحمل على اعتباره رمزا من دلالات تفضي إلى تأويلات عديدة، هو الذي يتيحُ الربط بين قبليات النّص وحيثياته المتجلية في الحديث عن "العشاء الأخير"، وما هو خاصٌّ بالديانة الإسلامية مثل "الحور العين" .. وفق تصوّرٍ شغل فيه هذا المنهج كلّ

[1]- سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص76.

[2]- خليل حاوي، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض للديوان)، ص18.

[3]- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص183.

[4]- سورة الكهف، الآية 22.

ذلك السابق ذكره، لأجل تقديم رؤية شاملة تتيحُ تحقيق المبتغى دون انتظاره، مع منح حرية الإبداع للشاعر،ومن هنا فإن العنوان نفسه هنا –أي الكهف– هو بمثابة ذاكرة نصية.[1]

**ثالثا:"في جوف الحوت"/ الملمح الدّيني في العنوان والمتن**

كان خليل حاوى يرفض رفضا وجوديا أن تؤول حال الإنسان إلى ذلك التشوه والعياء، وكانت أنشودة "في جوف الحوت" وهي تنعي على الإنسان كينونته الهبائية وهوانه، وكأن "حاوى" كان يأنفُ أن يكون ما حلّ بأولئك القوم ممكنا في احتمالات الحياة.[2]

ولعلّ عنوان الأنشودة نفسه يعدّ ملمحها الديني الأكبر، حيث يحيلنا رأسا على النبي يونس – عليه السلام– ويذكرنا من ثم بسفرٍ من أسفار العهد القديم. لكن قبل أن نعكف بالدرس والتحليل

[1]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص184.

[2]– إيليا حاوى، خليل حاوى في سطور من سيرته وشعره، ص105.

على هذه الأنشودة في ضوء العنونة وعتبتها النصية، يحسن بنا أن نكتب المتن كاملا، حتى إذا عرضنا إلى المستويات الإيقاعية والمعجمية، اكتفينا بالإشارة إلى محل الشاهد فحسب:

**ومتى يمهلنا الجلاّد والسّوطُ المُدمّى؟**

**فنموتْ**

**بين أيدٍ حانياتٍ،**

**في سكوتٍ في سكوتْ**

**ومتى يخجلُ مصباحُ الخفيرْ**

**من مخازي العارِ**

**والدّمع المُدوّي من سريرٍ لسريرْ؟**

**ومتى يُحتضرُ الضوءُ المقيتْ**

**ويموتْ**

**عن بقايا خرقٍ شوهاءَ،**

**عنا، عن نُفايات المقاهي والبيوتْ؟**

**حُشرتْ في مصهرِ الكبريتِ**

**في مستنقع الحمّى،**

**رستْ في جوف حُوتْ**

**مُضغةً يجترُّها الغازُ الجحيميُّ السّعيرْ،**

**حشرجاتٍ تتعالى**

**سُحُبًا صفراء في وجهِ القديرْ**

**والضميرْ**

**ذلك الصوتُ المرائي**

**كم يرائي المستجيرْ،**

**ذلك الجوُّ الجحيميُّ السعيرْ**

**في مَداهُ لا غدٌ يُشرِقُ،**

**لا أمسٌ يفوتْ**

**غير آنٍ ناءَ كالصّخرِ على دُنيا تموتْ**

**أتُراهُ كان لي دنيا سواها،**

**كان لي يومٌ نضيرْ**

**وعرفتُ الحُلم والإيمان والحُبَّ القريرْ:**

**نبضُ قلبين، وزندٌ لينٌ،**

**وصدًى يهمسه دفءُ الحريرْ،**

**وصليبٌ ورِعٌ فوقَ السّريرْ**

**وخيال يتحدَّى**

**عتمة المجهول والسّر الكبير**

**أتُراهُ كان لي يومٌ مُعافًى ونضيرْ**

**أم حكاياتُ ثلوج مدّها**

**البحرانُ في وهج الهجيرْ؟**

**كلّ ما أذكرُهُ أنّي أسيرْ**

**عُمره ما كان عمرًا،**

**كان كهفًا في زواياهُ**

**تدُبُّ العنكبوتْ**

**والخفافيشُ تطيرْ**

**في أسى الصّمت المريرْ**

**وأنا في الكهف محمومٌ ضريرْ**

**يتمطّى الموتُ في أعضائه،**

**عُضوًا فعُضوًا ويموتْ**

**كلُّ ما أعرفُه أنّي أموتْ**

**مُضغةً تافهةً في جوفِ حوتْ**[1]

جاء في محكم التنزيل قول الباري –عز وجل– :﴿**فاصبر لحكم ربك ولا تكن كصاحب الحوت إذ نادى وهو مكظوم، لو لا أن تداركه نعمةٌ من ربّه لنُبِذ بالعراءِ وهو مذموم، فاجْتباهُ ربّهُ فجَعلهُ من الصالحين**﴾.[1]

[1]– خليل حاوي، الديوان، الصفحات من 91 إلى 98.

وجاء في الكتاب المقدس: "فكما بقي يونان في جوف الحوتِ ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ، هكذا سيبقى ابن الإنسان في جوف الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال".[2]

"وأما الرّب فأعد حوتا عظيما ليبتلع يونان، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال".[3]

نحاول هنا الوقوف عند تجلي الدين على مستوى هذه الأنشودة، أو أسطرة الرّمز لدى خليل حاوى، وهو السياق نفسه الذي دأبنا عليه في الأناشيد السابقة، لكننا في هذه الأنشودة نحاول أن نرصد الملمح الديني في ضوء ظاهرة العنوان أو العنونة لدى خليل حاوى، ولعلّ هذا العنوان هنا هو أوّل ظاهرة نصية تعترضنا أثناء عملية القراءة، فهو سراج كل نص باعتباره البذرة الأولى التي تتوالد منها الكتابة.

يذكرنا عنوان الأنشودة بسفر من أسفار الكتاب المقدس "يونان"، في إشارة إلى "يونس بن متى" النبي، وعنوان الأنشودة مركب بالجر، تصدره في لغة النحو حرف جر يفيد معنى الوعاء والدخول والظّرف وتتسربُ من العنوان معاني الابتلاع والنزول والنفاذ إلى الأعماق المظلمة المعتمة، ويتضمن كذلك حنينا إلى العودة إلى الرّحم، فيجمع ويوحد بين معاني أضداد ملتبسة، ففيه الدخول والخروج، والموت والولادة والغياب ثم الحضور.

*** الأنشودة والحذف في البنية:**

لقد اختار خليل حاوى من الهالة الرمزية التي يحتويها الكتاب المقدس بعضا منها، وبدا زاهدا في ذلك، حيث اقتصد في العنوان وتصرف في قصة النبيّ "يونان" بالحذف فأهمل مكوناتها الكبرى ومنها:

---

[1]- القرآن الكريم، سورة القلم، الآيات: 48-49-50.

[2]- الكتاب المقدس، انجيل متى، الإصحاح11، الآيتان: 31-32.

[3]- المرجع نفسه ، العهد الجديد، يونان، اصحاح1، آية 17، ص659.

إهمال الاسم وتناسيه، فضلا عن إهمال الأحداث الرئيسة في القصة، كالإشارة إلى ما قبل دخول "يونان" إلى جوف الحوت، وإرساله إلى أهل نينوى، كما أهمل حاوي رفض يونان لهذه المهمة –بحسب الاعتقاد التوراتي– بالإضافة إلى خروجه من بطن الحوت بعد عقاب "يهوه" له، وانبعاثه بعد محنة الابتلاع.

لقد كانت البؤرة على مرحلة الابتلاء أو العقاب، فخليل حاوي هنا أخضع المنطق الديني للقصة إلى منطق الشعر، حيث وصلها بأبعاد جديدة كأنه ينشئ لها ذاكرة نصية أخرى.[1]

إن قيمة عنوان الأنشودة تتجلى أيضا أثناء عملية القراءة، فالدخول إلى الأمكنة المظلمة، دخول طقوسي بالنسبة إلى القارئ هنا، تتحرك فيه روح الكشف، ويستعد لعملية إبحار، ليندس في أعماق النص وأغواره محاكيًا منطق السفر ومنطق الشعر، فيبني أفقا جديدا ومفتوحا للنص، والعنوان بما هو أفُقُ توقع للقارئ، كذلك هو احتمال من جملة احتمالات قد تسعفه أو تتيح له قراءة الأنشودة، غير أن الغاية التي ينشدها كل قارئ لنص شعري تكمُنُ في رغبته في تجاوز هذه المسافة الضّيقة من النّص إلى مساحات أخرى على مستوى المتن، فتتوسع من ثمة دائرة القراءة،[2] وبرغم ذلك، يمكن أن يحيلنا العنوان دائما على مستويات أو محاور ثلاثة، هي المستوى الإيقاعي والمستوى المعجمي والمستوى التصويري.

1- أمّا بالنسبة إلى المستوى الإيقاعي، فقد نسج حاوى أنشودته على تفعيلة بحر الرّمل (فاعلاتن ست مرات)، وهو بحر من البحور الصافية، إلاّ أنّه لجأ إلى التنويع في ضروب الإيقاع وأنماطه، وقد انضوى تحت طائلة العنوان، وظائف إيقاعية مختلفة، فهو مبدأ الأنشودة ومنتهاها، فضلا عن كونه نقطة ارتكاز في بسيجها اللغوي، يُكْسبُها بناءً دائريًا، يتقدم فيه القارئ من البداية إلى النهاية، ثم يَرْتدُّ من النهاية إلى البداية.[3]

[1]- الهادي العيادي، الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، ص115.
[2]- المرجع نفسه، ص 115.
[3]- المرجع السابق، ص116.

وحريٌّ بالملاحظة، أنّ البناء الدّائري للأنشودة، يوازيه حرصٌ واضحٌ على تقييد حروف الرّويّ وتسكينها، ممّا يكثف معنى السّجن والحصار والإسار.

**ومتى يُمْهلُنا الجَلاّدُ والسوط المدمّى**

**فنموتْ**

**بينَ أيدٍ حانياتْ**

**في سكوتٍ في سكوتْ**

**ومتى يخجلُ مصباحُ الخفيرْ**

**من مخازي العارِ**

**والدّمع المدوّى من سريرٍ لسريرْ**[1]

إن عنوان الأنشودة "في جوف الحوت" أضْحى لازمة شعرية ومكونا لغويًا من مكونات الخطاب،[2] ولذلك اختار حاوى أن يكرر تلك اللازمة في موضعين مختلفين من الأنشودة:

أولهما في هذا المقطع:

**ومتى يُحتضرُ الضّوء المقيتْ**

**ويموتْ**

**عن بقايا خرقٍ شوهاءَ**

**عنا عن نُفايات المقاهي والبيوتْ**

[1]- خليل حاوى، الديوان، ص93.

[2]- الهادي، العيادي، الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، ص117.

**حُشرتْ في مصهر الكبريتِ**

**رَسمتْ في جوفِ حوتْ**[1]

وثانيهما في هذه الجملة الشعرية:

**كلُّ ما أعْرفهُ أنّي أموت**

**مضغةً تافهةً في جوف حوتْ**[2]

ويُبدي الأستاذ "كمال أبو ذيب" ملاحظةً فيها لمسة نقدية قيمة هنا، مفادها أنّ عنوان الأنشودة ينتشر وفق نسق ثلاثي متجانس مع تواتر الصّيغ الإنشائية القائمة على الاستفهام في المقطع الأول:[3]

**ومتى يمهلنا الجلادُ والسوط المُدمّى؟**[4]

.....

.....

.....

**ومتى يخجلُ مصباح الخفيرْ**

**من مخازي العار**

**والدّمع المدوّى من سريرٍ لسريرْ**

**ومتى يُحْتضَرُ الضّوءُ المقيتْ**

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 93-94.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

[3]- كمال أبو ذيب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنوية في الشعر –دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص108.

[4]- خليل حاوي، الديوان، ص93.

**ويموتْ**

**عن بقايا خرقٍ شوهاء**

**عنّا عن نفايات المقاهي والبيوتْ؟**[1]

ولعلّ هذا النّسق الثلاثي موصول بالإرث الديني المسيحي صلة وثقى، فهو يحيلنا على الأقانيم الثلاثة (الأب والابن والروح القُدُس)[2] وهو بصورة ما محاكاة لمعجزة يونان والمسيح، أي البقاء في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال بالنسبة ليونان، والبقاء في القبر ثلاثة أيام وثلاث ليال بالنسبة للسيد المسيح –بحسب الاعتقاد المسيحي–.

إنّ تواتر حروف الجّر في مواضع كثيرة، يضفي من الشعرية الكثير على إيقاع الأنشودة، منها: (في سكوتٍ في سكوتْ، في مستنقع الحمى، سُحُبًا صفراء في وجه القديرْ، ففي مداهُ لا غد يشرق، أم حكاياتُ ثلوجٍ مدّها البُحرانُ في وهج الهجيرْ، في أسى الصمتِ المريرْ، وأنا في الكهف محمومٌ ضريرْ، يمتطي الموتُ في أعضائه، مضغة تائهة في جوفِ حوت...).

2- وأما على المستوى المعجمي، فإن العنوان لم يَتَجلَّ في خصائص الإيقاع فحسب، بل تعدّاه إلى الحقول المعجمية، فقد امتدّ في معاجم اجتمعت عناصرها لتصنع أبرز الدلالات، وهي دلالات الموتِ والقساوة، والانحدار والقذارة، فمعجم الموت احتوى على كثير ممّا يدل على ذلك إما تصريحا وإمّا بقرائن نحو: (فنموت- يُحتضر- ويموت- حشرجات- يمتطى الموت في أعضائه – ويموت- كل ما أعرفه أني اموت). ويوسع "حاوى" من معنى الموت، فهو سكوت وصمت وتوقف للزمن.[3]

3- وأما على مستوى البنية التصويرية للأنشودة، فقائمة على مشهدين مختلفين:

---

[1]- المصدر السابق، الصفحتان: 93-94.

[2]- كمال أبو ذيب، جدلية الخفاء والتجلّي، ص117.

[3]- الهادي العيادي، الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، ص118.

أحدهما مشهد جحيمي، والآخر فردوسي حنّ إليه حاوى، وهذا الجو يحتل مرتبة وسطا في متن الأنشودة، وإذ جاء بين طرفي الصورة الأولى، وكانت لازمته صيغٌ إنشائية قائمة على الاستفهام الذي يفيد معنى التحسر:[1]

**أتُراهُ كان لي دنيا سواها**

**كان لي يوم نضيرْ**[2]

**----------**

**----------**

**----------**

**أتراهُ كان لي يوم معافى ونضير**[3]

ومنطق بناءها جاء استدراكا على الصورة الأولى، وانفلاتا من جبروتها، وكأنه يطهّر الأنشودة من مساحة الجحيم حتى يصبح جوف الحوت ساحةً للراحة والطمأنينة، فكأن الصورة النقيضة مقطع شعري اختلسه "حاوى" من سلطان الزمن.[4]

يمكن القول بالمحصلة: إن عنوان الأنشودة، قدّم لنا جزءا مفردا من صورة شاملة وكاملة، وذلك ربما –ما عمّى الشاعر على سائر العناصر التي تؤلف قصة "يونان بن آماتاى/ يونس بن متّى" –عليه السلام– كما أنّ العنوان عتّم على الاسم وتكتّم عنه، فجاء هذا الجزء خاليا من الحراك ضاربًا إلى الثبات، ولأجل ذلك توالدت الأجزاء المحذوفة من الصورة مثل التجاء يونان إلى البحر بعد عصيانه لأمر الله، ثم ابتلاعه وانبعاثه من جحيم المأساة، فلم يكتفِ تزويد القارئ بالصّورة الواحدة والثابتة، وإنّما بث فيها من الحركة والحيوية ما أتيح له، حتى تستعيد الأنشودة وهجها، فلا تستكين، وهكذا تبتهج الصورة الشعرية حين تقبل عنصر التوهج والحركة، فتشعّ بأكثر من معنى وتضحى مضيئة الملامح.[5]

---

[1]– المرجع نفسه، ص119.

[2]– خليل حاوي، الديوان، ص96.

[3]– المصدر نفسه، ص97.

[4]– الهادي العيادي، المقدس الديني في المنجز الشعري العربي الحديث، ص119.

[5]– المرجع السابق، ص120.

# الفصل الخامس

## * الومض الإستشرافي والإيقاع في شعر خليل.

أولا: الومض النّبوي في شعر خليل حاوي.

أ- خليل حاوي بين النبوءة الشعرية والرؤيا البعثية.

ب- المنحى النبوي في متن حاوي.

ثانيا: البنية الدرامية في شعر خليل حاوي.

أ- درامية الشعر المعاصر

ب-النسغ الدرامي في أناشيد حاوي

ثالثا:الإيقاع في متن حاوي الشعري

أ- الإيقاع والشعر الحرّ

ب- الإيقاع عند حاوي

ج- التدوير باعتباره ظاهرة في أناشيد حاوي

## أولا: الومض النبوي في شعر خليل حاوي.

يرى خليل حاوي أنّ الشعر نبوءة ورؤيا تنير تجربة قادرة على تجسيدها، وذلك يتجسد في صور حسيّة تتولد من الرّموز، ويتولد الرّمز عن رؤيا هي ضرب من الحدس يصهر الذّات بموضوع يجعله أداة ضرورية لإدراك التجارب الذاتية –الموضوعية والتعبير عنها، فالنبوءة التي تنصبّ على تجربة حضارية تتجسّد في رموز تجعل الماضي والمستقبل حاضرين في الحاضر ولهما ما له من يقين المشاهدة.[1]

إنّ الرّمز في فلسفة "خليل حاوي" ينظم التجربة ويشرك الآخرين فيها ويوحّدُ تجربة الإنسان في عصرنا وفي كل عصر، وبما هو تجسيد في المحسوس فقيمته في الأداء أنّه يعبّر عن المجرّدات دون أن يقع في التجريب، فتموز –مثلا– رمز للبعث، للحيوية المتجددة في كيانها الكلي المجرّد، وهكذا تتحد في الرّمز صفة الكلّي المجرّد بصفة المجسّد المحسوس، وفي هذا عودةٌ إلى رؤية الإنسان البدائي التي كانت تُوَحِّدُ عالمه فلا تفصل بين باطن وظاهر، بل تندمج الأحاسيس الذاتية بالظواهر الحسية والحقائق الكامنة خلفها.[2]

لكننا مجبرون هنا قبل الاستغراق في مسألة النبوّة الشعرية أن نحاول اجتلاء مفهومها والقصد منها، وإلى أي مدى تحققت هذه النبوءة على استواء شعر خليل حاوي.

لعلّ كلمة النبوءة لم تشع في النقد إلاّ في الفترة الحديثة، وهي كلمة مفعمة بالغوامض التي غالبا ما تولدُ تناقضات في السياقات التي تستعملها، ونقصد بالنبوءة أو التنبؤ هنا، "الكشف" أو رؤيا الاستحالة. وهذه النبوءة رغم أنها تمتلك جزءا من الحقيقة –برأينا– إلاّ أنّها تشير أيضا إلى ما هو وهمٌ تصنعه الحكاية المجازية أو الاستعارة والرّمز وغير ذلك من الأدوات للتعبير عن المعاني في العمق.[3]

---

[1]– جميل جبر، خليل حاوى، ص60.

[2]– المرجع نفسه، ص61.

[3]– محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد العرب –دمشق، 1986، ص35.

بيد أنّ ما يعنينا في هذا السياق هو النبوءة في الشعر، وهي بحسب بعض الدارسين، تقديم موقف في الحياة يفسر الماضي ويطال المستقبل، ومن ثمة فإن في ذلك مما يُتيحُ تقديم نموذج مثالي بأفضل شكل جمالي، وبحدود الكمال، ومن هذا المنطلق، قد تكون هذه النبوءة صورة أو نظرة إلى العالم، أو تَبَصُّرًا في مصير الإنسان[1].. وهي في الوقت نفسه تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه النبوءة بغية التماهي مع وعي الشاعر، ومن ثم فإن القصيدة قد تحمل جزءًا من رؤيا الشاعر وراسبًا في المستويات اللاإدراكية من العقل. وإذن فالنبوءة تأتي تعبيرًا عن موقف عامٍّ من الحياة، وإجابةً غير منهجية عن تساؤلات إنسانية قد تشترك في جذورها مع الفلسفة.[2]

إنّ ما نعنيه إذن، أن هذه النبوءة الشعرية جوهرُ الشعر، أو هي من طبيعته على الأقل، تستشرف إلى الحياة وصيرورتها، وهذا ما أردنا تسليط الضوء عليه على ضوء نظرة "حاوى" للشعر باعتباره نبوءة اصطبغت في مجملها بملمح البعث، لاسيما حين كان يتطلع إلى معاني البعث والخلاص على هَدْيِ الأسطورة التموزية التي شكلت جزءًا غير يسير من وعيه الشعري الأسطوري وبخاصة في الأناشيد الأخيرة من نهر الرماد – ولو أننا استغنينا عنها في بحثنا لاعتبارات –.

ولعلّ هذه النبوءة الشعرية قد بدأت بـ : "جبران خليل جبران" ثم اصطبغت بالسيّاب وخليل حاوى، ولقد اصطلح "يوسف الخال"[*]على الشاعر بـ "نبيّ الأزمنة الحديثة"، وسمّاه أحد الدّارسين "الرّائي المعاصر".[3]وهذا المعنى يؤكده "خليل حاوى" نفسه عن نفسه، حين عدّ شِعْرَهُ شِعْرَ نبوءة ورؤيا، بمعنى أنّ الشعر عنده متصل بما هو فلسفي كوني، أي أنّه إدراك جوهري لقضية الإنسان في

[1]– المرجع السابق، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص 47.

[*] أحد التموزيين الخمسة.

[3]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، ص13.

الوجود وموقفه منه، وهنا يظهر الفعل الإبداعي عنده بمظهر النفاذ لأنه إدراك للمنطق الذي يحكم الموقف، ومن هذا المنطلق وضع "خليل حاوي" أناشيده في ميزان التعبير الشمولي عن الذات المتفردة، لأجل أن تكون تعبيرا عن مشروعه تعبئةً لطاقات الإنسان في عصره في الوجهة التي أرداها له وهذا هو نسيج الرؤيا فيها.[1]

[1]- المرجع السابق، ص17.

**أ- خليل حاوي بين النبوءة الشعرية والرؤيا البعثية:**

ونحن نعكف على قراءة "خليل حاوى" نلفي أنفسنا مضطرين إلى قراءة الفكر العائم في الشعر، لأن هذه القراءة تمثل لنا –على الأقل- موقف الشاعر من العالم والوجود، وتعبيره عن هذا الموقف لكنّ ما يمكن أن يُوجّهَ قراءةً تتخذُ مثل هذا المنحى، ومع شاعر مثل "خليل حاوى" أن الموقف فيها –موقف الشاعر- قد استحال إلى نبوءة، فشعره كما كان يصير دائما شعر نبوءة ورؤيا حضارية قامت أكثر ما قامت على التعليل بين الحالة ونقيضها، بين البطل وخصيمه، وهو الأمر الذي نجده وجهًا من وجوه الوعي، ويعكس المفاهيم الكبرى التي أقام عليها الشاعر تفكيره، والتي عكست خصوصية شعره وموقفه في آن معًا.[1]

إنّ الشاعر الحديث –كما يرى حاوي- قد حاول ما حاوله من قبل كبار الشعراء في عصورهم وأممهم، أن تكون نبوءته الشعرية فاتحة عصر حضاري جديد، لكن السؤال الكبير الذي ينبغي طرحه في هذا المقام هو هل كان خليل حاوى ساعيا نحو نبوءة جديدة، وإلى بعث حضاري يمثل فعلاً نبويا مجردا من التبعة والتكليف؟.

وقبل مُحاولة الإجابة على هذا السؤال الكبير، لابد من الاعتراف بالقصايا الآتية:

-النبوءة اكتمال حضور، وحضور كثيف، واستحضار قيم وتثبيت قيم جديدة، والنبوة إلى ذلك صدام والنبيّ متحضر دوما للمجابهة.[2]

إن هذه العناصر والنقاط تكاد تدخل ضمن سلّم المسلّمات تُقّرِبُ الحضارة من النبوءة، باعتبار أن الحضارات قديما وحديثا غايتها حماية الإنسان من الجهل والمرض والبؤس وغيرها من الآفات، والنبوءة

[1]- ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، ص51.

[2]- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص 104.

على تفرع أبعادها لا تبعُدُ عن هذا المنحى حتى لَيُمكِنُ القول إن الحضارة نبوءةٌ إنسانية، وكلتاهما تهدف إلى كمال النوع الإنساني روحيًا.*

ويبقى أن نجيب على السؤال السابق فنقول: إن حاوى المشحون بالنفح الأسطوري والتوراتي، يتهيأ لعبور جديد وحضور جديد أيضا، تُغلفهما لحظة المجازفة، وربما كان يضع أمام عينيه طفلا ناصريا أنشأ صرحا حضاريا، أكمله بدوي ضرب الروم بالفرس معا،** ليُنشئ حضارة على أنقاض حضارتيهما، أو بالحري ليبعث حياة فوق أنقاض الموت، فظهرت من هنا ثنائية الأضداد في شعره وهو ما سنشير إليه في أسيقة هذا السّفر في البحث.[1]

لا مشاحة أنّ المتأمل لأناشيد حاوي بصورة عامة، لابدَّ أن يَلحَظَ تأثير العناصر الأساسية للبنية الشعرية لديه، حيث إن الحضارة تمتزج فيها مع إيقاع الذات من ناحية، وتفترق بين إيقاع الواقع وإيقاع الذات من ناحية أخرى، بينما هي في جانب آخر منها تقومُ على المواءمة بين إيقاع الذات وإيقاع الحلم.[2]

ولعلّه وفق هذا الطرح، يمكن أن ننظر إلى عمل "حاوي" الإبداعي، على أنه عمل يجري في نطاق من التقاطع والتوازي، ويقصد بالتقاطع هنا، التقاطع مع ما ينقض الذات والحضارة، بينما التوازي ما يوافق الذات والحضارة في إطار التطلع والحلم.

تنجلي نبوءة الشعر لدى خليل حاوي في أنشودة "حب وجلجلة" والتي كتبها عام 1956م، وهي أنشودة مفعمة بالجو الديني الابتهالي الأسطوري، لنواجه بعد ذلك ثنائية التضاد في ديوانه الأول "نهر الرماد" م1957، وهي ثنائية الصوتين، أو لنقل الصوت ونقيضه،[3] فإذا كان النهر رمزا للحياة، فإن الرّماد رمزٌ للعدم، هي ثنائية ضدية إذن، تناسخ جزآها، فمثلا مسيرة الدّهر، بما تحمل من

---

* الحضارة –في حقيقة الأمر– هدفها تكميل النوع الإنساني، وهي تشمل التقدم الروحي والمادي معا.

** استلهامٌ من أنشودة عودة إلى سدوم، ص159.

[1]– طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص104.

[2]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة..، ص52.

[3]– المرجع نفسه، ص 52.

متناقضات، فيها ينفذُ الخواءُ إلى حيّزِ الامتلاء ويغازل فيها الموت الحياة، وفضاء الثنائية يغدو فضاء حيرةٍ وسؤال وتساؤل، مزودا بحركة ابتعاد مستمر عن الجاهز المألوف، أو عن الذاكرة الجمالية، وضمن مستوى الخارج التاريخي، يمكن الذّهاب إلى أن اليأس والخوف الذين سيطرا على حياة "حاوى" في مرحلة مرض والده أديّا إلى التعلق بإله الخير التماسا للحماية، فالنهر هو الأمل والحياة والنبت والخصب، بيد أنّها مجتمعة لم تستطع إزالة شوائب الماضي، من فقر وبؤس ومرض، فكان هنالك طيف لإله الشّر، أو لإبليس جديد يتمثل الرّماد ويتعلقُ به.[1]

فإذا أمضينا مع أناشيد هذا الديوان، نجد ثنائية الصوتين كما اصطلح عليها بعض النقاد، في أول أنشودة فيه هي "البحار والدرويش"، وهي أولى أناشيد نهر الرماد، مثلت لقاء الشرق المتحضر بالغرب الميت، فالعنوان بذاته انعكاس جليّ لعنوان المجموعة، وعليه قامت هذه الأنشودة على تقابل الرّمز فيها تقابلا ضدّيّا، فإذا كان "البحار" رائد المجهول، الباحث المغامر الذي يتخذُ منه رمزا للإنسان الغربي، فإن " الدرويش" هو الشرقي الغارق في صوفيته، الزاهد في دنياه، القانع الذي أقعدتهُ قناعته عن كل مسعى، وقد يمثل "البحار" الغرب الباحث عن السّيادة، وقد يمثل "الدرويش" عراقة الشرق التي تحاول البحث عن ملجأ أمين.[2]

ولم يكن خليل حاوى في هذا "التقابل المتضاد" إلاّ معبرًا لجدلية الواقع الذي عاشه تاريخيا بيقين مهزوم هو يقين الدرويش والرماد. بينما كانت ذاته الحضارية تتطلع من أفقها الإنساني إلى عصر آخر هو النهر رمز الاستمرار، والبحار رمز المغامرة الوجودية، ولم تكن أنشودة مثل "الجسر" إلاّ معبرًا نحو هذه الجدلية الواقعية، التي كان من نتائجها جلُّ أناشيد مجموعته الثانية "الناي والريح"، التي تعلّق فيها

بيقين الانبعاث، ففي هذه المجموعة تحوّلٌ عميقٌ في النبوءة والرؤيا، لاسيما أنها كُتبت بين عامي 1956و1958، أي في قلب مرحلة المد القومي، ولعلّ ذلك ما جعل الرؤيا الإنبعاثية لديه تنمو

[1]- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص105.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

لحظة بعد لحظة،[1] وبخاصة حين كان يلجأ إلى رموز تُفصِحُ عن هذا اليقين الذي تمثل أكثر في تجربة الحنين، ليس إلى الماضي، بل إلى الحاضر المغيّب، وقد تشكّلتْ الصورة الكبرى هنا في ضوء الرموز المناهضة للموت:[2]

**بي حنينٌ موجعٌ، نار تدوى في جليد القبر**

**في العرقِ الموات**

**بي حنينٌ لعبير الأرض**

**للعصفور عند الصّبح، للنّبْعِ المغَنيّ**

**لشباب وصبايا من كنوز الشمس من ثلج الجبال..**

**أنتم أنتن يا نَسْلَ إله**

**دمه يُنبِتُ نيسانَ التلال.[3]**

فالرموز هنا، رموز مناهضة للموتِ تحُثُّ على استنهاض الذّات مع شحنات إيمانية يشبهها حاوى بـ "الإشراق الصوفي".. وإذا كانت هذه الرؤيا المفعمة بيقين الانبعاث قد تمثلت في الأناشيد الأخيرة من "نهر الرماد"، فإن "الناي والرّيح" قد عمَّقَ هذه التجربة للحد الذي نلمس فيه هذه "النبوءة والرؤيا البعثية" وقد اتخذت صيغة الثورة بمفهومها الحضاري، وبكل ما تنطوى عليه من عمليات التقويض والبناء، وهو ما انجلى في "السندباد" رمز الإنسان الجديد المتصف ببراءة الطفولة وحدس النبوة المبشرة بعهد جديد ينبني على قيم التفتح والصفاء.[4]

---

[1]- ماجد السامرائي، تجليات الحداثة...، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

[3]- خليل حاوي، الديوان، من أنشودة "حب جلجلة"، الصفحتان: 133-134.

[4]- ماجد السامرائي، تجليات الحداثة...، ص54.

بيد أنّنا نلفي "حاوى" في "بيادر الجوع"، يمثل ما يمكن أن ندعوه "انكسار الحلم"، لاسيما حين نراه يذْعِنُ لفكرة الانهيار، لذلك جاءت أناشيد "بيادر الجوع" الثلاث صورةً واضحةً لِشَلَلِ الحياة والبعث. وإن لم يكن ثمة ما هو "أرهب من أن يُفجعَ الشاعر بيقينِ رؤاه" –كما يقول هو نفسه– فإن ذلك ما حصل له على مستوى نبوءته ورؤياه الشعرية في ما كان له فيها من حلم الانبعاث والحضارة، لأجل ذلك غلب في "بيادر الجوع" وما بعده حسٌّ رهيبٌ بالفجيعة، وكان كل ما في هذه التجربة الجديدة –كما يؤكد حاوى نفسه– أنّنا لسنا في زمن يشارفُ الانبعاث الصحيح، وهنا وَجدَ الإنسان العربي قد عجزَ عن تفجير طاقات الحيوية الأولى التي دفعته من قبل إلى فتح العالم.[1]

لعلّ ملحمة "لعازر عام 1962" والتي كنا قد وضعنا أيدينا عليها مطولا، قد ترجمت بعمق إخفاق النبوءة –إن جاز التعبير– لأن الناصري عجز عن بعث "العازر"، فكان حيّا في مظهره، ميتا في جوهره، حيث شهوة الموت التهمت شهوة الحياة،[2] لأن الأسطورة التموزية التي كانت تغذي رؤياه، ما لبثت أن سقطت هنا ضد بعدها ونقيض دلالتها الأسطورية، فرمز "لعازر" في السّياق الكلّي للأنشودة –كما رأينا سابقا– لم يمثل حياةً جديدة، بقدر ما مثل ولادة للموت وقوة له، ثم إنه في وعي امرأته ينقلب الرّمز المألوف إلى غير مألوف في الضمير الجمعي، يتّحدُ النبتُ والنضارة بصورة النمو، وكل نموٍ هو فيض جديد للخصب.. لكن النمو في ذاته ليس فعل بركة في وعي الزوجة، إنما هو نقيض ذلك..[3]

ولعلّ عمق النبوءة الشعرية لدى "خليل حاوى" إذن، قد ظهر رجعها بوضوح في مطولة "لعازر عام 1962"، إذ إن الشاعر أخذ من الأسطورة مدارها مُكْسِبًا إيَّاهَا أبعادًا جديدة من خلال الموت والانبعاث المشوه، جاعلا منها رمزا لواقع حضارةٍ يموتُ فيها كل أملٍ بانبعاث حقيقي، وذلك تمامًا على نقيض ما تقول الرّواية الإنجيلية، ولذلك انتهت الأنشودة برؤيا عدمية، حيث انتصرت شهوة

[1]– المرجع السابق، ص 54.
[2]– المرجع نفسه، ص 54.
[3]– المرجع نفسه، ص55.

الموت التي يُمثلها العازر على شهوة الحياة التي تمثلها زوجته.[1] من ثم بدا الموقفُ في الأنشودة قائما على رؤيا الصّراع بين الحياة والموت، وبين الشهوة والعجز، إلا أنّها بالنهاية رؤيا هزيمة أكثر منها رؤيا انتصار، وهو ما يناقض نبوءة خليل حاوى كلّها في "الناي والرّيح" –مثلا– حين كان يستجيبُ لحلمه الحضاري ورؤيا البعث:[2]

**للرّيحِ مَوْسمُها الغَضوبْ،**

**للرّيحِ جُوعُ مبارِدِ الفولاذِ**

**تمسح ما تحجَّرَ**

**من سياجاتٍ عتيقهْ**

**ويَعودُ ما كانتْ عليه**

**التربةُ السّمراءُ في بدْءِ الخليقهْ**

**بِكرًا لأوّلِ مرّةٍ تشْهَى**

**بِحِضْنِ الشّمسِ، ليْلُ الرعدِ**

**يُوجِعُها وتستمري بروقَهْ**[3]

إلاّ أنّ هذه الرؤيا البعثية قد انثلم يقينها مع مطالع الستينيات ولم تكن "لعازر عام1962" سوى رمادٍ لتلك الرؤيا التي ما لبثت أن استبدلت يقينها بالأسئلة التي كانت تتوجه إلى الأشياء والمواقف

[1]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة...، ص58.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]– خليل حاوي، الديوان، الصفحتان: 208-209.

حتى إذا جئنا إلى أنشودته "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود"، ألفيناه ينعتقُ من رؤياه الإنبعاثية لتقوم على أكثر من عنصر من عناصر الخلق الشعري.[1]

نستطيع القول على ضوء ما سبق: إن الشاعر حين تبنّى رؤيا البعث، كان متوجهًا إلى الواقع حين رأى فيها ثمرة من ثمار وعي الإنسان العربي الجديد، لكن بالقدر نفسه، وحين لم تتحقق نبوءته الشعرية، لم يُعتم أن أذعن لصوت انهيار الرؤيا وانكسار الحلم، وكان ذلك هو المأساةُ وهو الجانب العميق منها، فانكسر حاوى أمام نبوءته ورؤاه الشعرية نفسها تباعا لانكسار هذه النبوءات أمام الواقع.[2]

وعلى الرغم من ذلك، ظلّ "حاوى" مُصرًا على الاستمساك بهذا الحسّ النّبوي الذي تجلى في "رسالة الغفران.."، وهو القصيد الذي أفصح عن أسى عميق، وعن يأسٍ وقنوط، ولم تكن رسالته هذه —في حقيقة الأمر– إلاّ تبريرًا للفرار من المأساة الناتجة عن نزعة فردانية في الشعر، والتي تشير إلى شيء من الرفض أمام الواقع، وهي فردانية وجد فيها صداهُ الشعري، ووجد فيها —ربما– تعميقا لرُؤاهُ النبوية التي انحدرت إليه في الأصل من جبران.[3]

إنّ صوت "النبي" الذي ارتفع إليه من جبران، صاغ شخصية خليل من إرادة عاتية تنظُرُ إلى ذاتها من عُلُوٍّ، ونظرة نبيٍّ خذلَهُ قومُهُ في ما كان له من رؤاه أو رسالته.

ولأجل ذلك —ربما– لم تكن قضية انتحاره مفاجئة لمن يحمِلُهُ على مثل هذا الوعي لتجربته ورُؤاهُ، فقد كانت النهاية الحتمية لما اتخذ فيها من مسارات أيقظت في نفسه ذلك الوعي المأزوم بالواقع، ثم لأن رؤياه "الحضارية" كانت مشحونة بالإشراق الصوفي والومض المسيحي، لذلك ظلَّ ممزّقًا بين حسّ

[1]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، ص61.
[2]– المرجع نفسه، ص62.
[3]– المرجع نفسه، ص63.

الإذغان وصوت الثورة على الواقع، لأن هذا الواقع كان يُراكمُ صورة الإذغان هذه ويعمقها فإن ذلك ما ولد صوتَ الفجيعة التي لا سبيل فيها الالتزام إلا بالموت.[1]

نستطيع أن نخلص بالمحصلة إلى أن كثيرا من أناشيد حاوى بدت أشدّ كثافة وتوترًا فيما له صلةٌ بالنبوة –ربما– لأن فكر حاوي فكرٌ ثابت، وخلفيته عن الحضارة خلفية ملتهبة، ثوبها فطري ملتهب ببواعث التمزق الواقعي.[2]

[1]– ماجد السامرائي، تجليات الحداثة..، ص64.

[2]– المرجع نفسه، ص69.

**ب- المنحى النّبوي في متن حاوي:**

باديَ الرأي، وقبل أن نضع أيدينا على شواهد تومئ إلى المسلك النبوي في شعر خليل حاوى، حريٌّ التذكير –كما سبقت الإشارة غير ما مرة – أن الشاعر متأثر إلى حدّ التماهي بالجو التوراتي "الكهنوتي المسيحي"، كما بدا متأثرا في كثير من جوانب شعره بالقرآن الكريم.

كما أنه حريٌّ بنا أن نجلي المقصد من النبوة في هذا السياق هنا حيث يتحول بنا همُّ الشعر إلى نقطة تاريخية، ويتحول الشعر إلى عبارات تحمل صورا لا زمن لها، أو تحمل استمرار التأثير في كل مكان.

إن النبوة التي نقصد إليها هنا، دحْرٌ لزمن منهار، وتأسيس لزمن جديد، كما أننا نعني بها، اقتحام القيم وتجربة التطهير التي يمر بها الشاعر، وما يشكله من تحدٍّ للمألوف والمجهول.. ويمكن أن نشعر بأن النبوة ذات اشعاعات لا متناهية، تتطلب دراسة علمية دقيقة تارة، وتحليلا يخرج عن الروح العلمي تارى أخرى، لأن النبوة تُحصر، ولأن البحث يعجز عن تشريح معالم الجمال في بعض الأحيان.[1]

1- ولعلّ المنحى النبوي يتجلى في بعض أناشيد "حاوى" ومضا لا يخفت، لاسيما حين يبدو الشاعر غير متنكر للعبة الفنية، متوجها إلى تلقيح التجربة بما يُغنيها، ولعلّ خير ما نعتمده من شواهد من متن حاوى الشعري في هذا السياق، أنشودة "دعوى قديمة"، حتى نضع أيدينا على رمزية "الطاحونة الحمراء" باعتبارها تمثل منحى ومسلكا واضحا من مسالك النبوة الشعرية عند خليل حاوي حين يقول:

**ضجّةُ "الطاحونة الحمرا"**

**ضبابُ التبغ والخمرةِ، والحمّى اللّئيمهْ**

**غُصّتي الحرّى لفخْدٍ و جريمهْ،**

**وارتخاءُ الشفة السفلى على الشهوة**

[1]- طلال المير النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص314.

**والرُّعبُ متى شدّت يدى "نينا" الشهيهْ**[1]

هنا قيد خليل حاوى الزمان لانبثاق ماضٍ جديد يتجه إلى المستقبل، ويتجلى المنحى النبوي في النص في التأكيد التلميحي، وهو أكثر أنواع اليقين تأثيرا في نبوة الشاعر، حيث في ظلال الحقائق التي يفرزها الحسُّ النبويَّ الشعري، سحر وهيمنة يومئ فيها الشاعر ولا يوضح ،كما يمكن أن يتجلى المنحى النبوي في ظهور بعث خفي تفرزه الطاحونة الحمراء بالدوران، فهي كالسبحة تعتمد نظام العودة إلى نقطه البدء في التسبيح، وفي هذا الأمر راحةٌ للإنسان، واستجابة لا واعية لمبدأ البعث أو الولادة الجديدة.[2]

ويمكن أن نلتمس المنحى النبوي أيضا في تصوير الذّعر والرّعب مُتجاورين مع غريزة البقاء، أو اللذة المشحونة باستمرار النسل، ففي الرّعب عودةٌ إلى القلق الناتج عن ثورات الطبيعة وغوائلها التي لا تُردُّ، والتي تشكل تهديدا فعليا لحياة الإنسان وقُوته وأمنه كالجفاف والفيضان والحريق،.. والجانب النبوي يتجلى في تقديم الرّعب حلاّ خفيا لمشكلة الحضارة..ومن ثم يمكن القول من خلال الطاحونة: إن الموت سار مصاحبا صوت الغريزة، إذ إنها لم تستطع عند حاوى أن تبعد عن مسارها شبح الموت أو التدمير.[3]

2- وإذا ما ذهبنا إلى نشيد "الجسر" وجدنا "حاوى" يُنصِّبُ نفسه مُخَلِّصًا موْعودًا، أو جسرًا تَعْبُرُهُ الأجيال الطالعة من ضفة العتمة والموت إلى ضفة الاشراق واليقين:

**يَعبُرُونَ الجسرَ في الصبح خفافًا**

[1]- خليل حاوي، الديوان، ق "دعوى قديمة"، ص61.
[2]- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص127.
[3]- المرجع نفسه، ص128.

**أضْلُعي امتدت لهمْ جسرًا وطِيدْ**

**من كهوف الشرق، من مستنقع الشرقِ**

**إلى الشرقِ الجديدْ**

**أضلعي امتدّت لهمْ جسرًا وطيدْ**[1]

يحاول الشاعر/ النبيّ، إقامة الجسور بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أو بين الشرق المفلس حضاريا والشرق الواعد، والجسر هنا هو التحدي الذي يربط الاثنين، حاملاً خُطة التّحول الحضاري. أما مستنقع الشرق هنا، فهو مستنقع الذّل والمهانة مع الاستعمار، و"حاوى" لا يمكنه أن يكون شاهد زور على ما يرى داخل الوطن، لم يكن يستطيع تجاهل شقاء الوطن، فكان الخلاص مركزا على إقامة جسر بين فئتين متصارعتين، فئة تريد معضدا يعينها على الاستمرار في استعادة الأصالة الضائعة، وفئة أخرى تريد سحق هذه الخصوصيات، والجسر بين هاتين الفئتين غير مجد إن لم تكن مادته صلبة وهي الطبقة المتعلمة التي تؤمن بإخلاص أبناءها، لذلك كان الجسر ذا قدرةٍ على الانفلات من الزمان والمكان وتخطيط حياة جديدة.[2]

لقد كان خليل حاوي يسعى إلى نقلة هادئة دون أن يتنكر لأصالته، فالشرق المريض كان مصدر قلق، والشرق الجديد مصدر حلمٍ وغاية.[3] وضمن إطار نشيد "الجسر" يمكن القول أيضا إنّ الماضي الذي لم يعُدْ يروى ظمأ الحضور الجديد لدى من يدعون بالنهضويين، بدأ يمتدُ إلى الحاضر مع حاوى لِيَرسُما معًا المسيرة المستقبلية، وهنا لابد من التوقف قليلاً عِندَ التنبّؤ والنّظر إليه على أنّه نوع من إقامة

[1]- خليل حاوي، الديوان، ق: "الجسر"، الصفحتان: 168-169.

[2]- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص131.

[3]- المرجع نفسه، ص132.

الجسور بين ماضيه ومستقبله، فالنبوّة قائمة على معرفة قوانين التاريخ، وعلى ضوء معرفة هذه القوانين وعلى ضوء الوعي بالتاريخ واستقراء أحداثه قد يصل الإنسان إلى التنبؤ.[1]

وضمن سلسلة العلاقات الاجتماعية، يمكن القول إنّ أحد شرائط النبوءة الشعرية، إقامة جسور تواصل بين المستوى الشعري والمستوى البشري، أو بين النبي/المعلم، وسائر أتباعه، وقد يكون الجسر الذي بناه حاوي قديما بين الشرق المرفوض والشرق الحلم، هو الجسر الذي حاول أن يَمُدَّهُ بين واقعه المرفوض والحلم الذي كان هاجسه يوم ألقى على الأرض بأدوات عمله متمردا على طبيعة عمله اليدوي، وبعد تحقيق التواصل بين حُلم الشاعر وواقعه المرفوض، يسعى حاوى إلى تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي علّه يحوّل المستنقع إلى نبع بعدما كان موتا وثباتا،[2] وهاجس الشاعر/النبي، الحركة والبعث، والثورة على الموتى الأحياء الذين لا ينجبون إلا من يسعد بالجهالة.

إنّ هذه الحركة الحلم، والتفاؤل اللاوعي، قد يكونان صدى للحدث الأكبر المنتظر، وهو البعث وما يحمل من انتصار الحياة على الموت، والخصب على الجذب، وفيه تَأَثُّرُ حاوي الجليُّ بتموز:[3]

**"أين من يُفني ويُحي ويُعيدْ**

**يَتولَّى خلق فرخ النَّسرِ**

**من نَسلِ العبيدْ**[4]

[1]- المرجع السابق، ص 132..

[2]- المرجع نفسه، ص132.

[3]- المرجع نفسه، ص133.

[4]- خليل حاوي، الديوان، ق الجسر، ص166.

إنّ فكرة الانبعاث هنا، حرّكتْ المقطع الشّعري، وهي قديمة قِدمَ الأساطير، عرفتها الديانات السماوية، وركز عليها الأنبياء، ولعلّ احتكاك الإنسان بالطبيعة أدّى إلى تبني فكرة البعث.. وحاوي الذّي يعيش حال الموت والانبعاث، قد يرى في الهلاك طريقا إلى الخلاص.[1]

نخلص بالمحصّلة على ضوء هذه المقاطع من نشيد الجسر إلى أن "حاوى" ربط الحياة بالفناء كسائر "التموزيين" فضلا عن أنه اعتمد التكثيف، فاستطاع بثلاثة جمل شعرية أن يصوّر واقعا مرفوضا وأن يُنهي ملحمة الدّمار، وأن يفتح المجال للأمل الإنبعاثي، ثم إنّ الموت يقترنُ بالحياة اقتران وجوب ويمتدّ امتدادا يفسّر الحياة بأنّها تحدٍّ كبير للموت، رغم أنها تحمل معاناة الموت وهُجاسه، فهو المعضلة التي يستعصي تفسيرها، وربما شكّل الموتُ إزاحة حياة هاربة لحياة أخرى مبتدئة أو تُريدُ الابتداء.[2]

إن الأسطر الثلاثة –في حقيقة الأمر– لا تكمن قيمتها الفنية في شيء بقدر ما تكمن في حاجة المرحلة التي كُتب فيها إلى الوسيط المخلص أو الشاعر النبي ذي المقدرة الفنية التي تثير تصورا معينا، أو طرحًا جديدًا أو بحثا عن التعبير، فالنبوءة هنا تصوير مرحلة مقبلة على منعطف جديد.[3]

يمكن القول: إنّ أنشودة "الجسر" احتضنت لحظة مفصلية بين حُلمٍ منتظر وواقعٍ مرفوض، ودورها أنّها حرّرت الحلم العربي من الاجترار المعهود فجعلته حادّا، غير واضح المعالم، فهي شكل شعري إذن، همُّه استيلاء غصنٍ جديد من جذر الحياة الكبرى، وذلك استعدادا لوثبة حضارية منشودة.[4]

3– أما لو أمضينا إلى أنشودة "سدوم" حين عاد "حاوى" إلى الدّمار الذي أصاب المدينة، ألفيناه يبدأ قصة تدمير مدينة "سدوم" بأسلوب النبي المنبئ أو المؤرخ حين يقول:

[1]– طلال الميز، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص133.
[2]– المرجع نفسه، ص134.
[3]– المرجع نفسه، ص135.
[4]– المرجع نفسه، ص136.

**كان في الآفاق والأرض سكونْ**

**ثُمّ صاحتْ بومَةٌ، هاجتْ خفافيشٌ**

**دجا الأفقُ اكفهرّا**[1]

يحيلنا السطر الشعري الأول على العهد القديم، ويذكرنا بسفر التكوين يوم كان الكون خواءً في خواء، وكانت الأرض خربةً خاليةً كما ورد في سفر التكوين: "في البدء خلق الله السموات والأرض وكانت الأرضُ خربةً خاليةً، وعلى وجه الغمرِ ظُلمةٌ، وروحٌ الله يرفّ على وجه المياه".[2]

أما السطران الثاني والثالث، فيشكلان إرهاصات الخراب، بيد أنّ الملاحظ أنّ حاوي المتأثر ببداية سفر التكوين، يبدأ تكوينه بالتخريب عبر رحلةٍ سادت فيها القطيعة النزوية، ورسمت خطوطها طفولة مشبعة بالعجز، وهذه الطفولة التي تلازم "حاوى" شحنته بالقلق فبدأ "سفر التهديم" كأنه ولادة جديدة.[3]

لقد اقترب "حاوي" في السّطر الأول من صفة "الكاشف" وفي السّطرين الثاني والثالث اتجه وجهة النبوة المدمرة، ومن هذه الأسطر السابقة يمكن أن نلحظ بأن حاوى يُكثفُ الرّفض، فيجعل الخراب كأنه يأتي تلقائيا، فكان محور الكون، ولأجل ذلك سيطرت رموزه حتى بدا الخفاشُ والبومة وكأنهما يخططان للخراب، أو كأن ثمة قوة تُعيدُ الإنسان إلى البراءة الأولى...[4]

إن أنا الشاعر –كما يعلق أحد الدارسين– صارت ترزح تحت ثقل الوجود، فعكفت على استعارة الحدث التاريخي الأكثر تدميرا، لتطهير الواقع وجعله أكثر تكيفا مع ذات الشاعر. هنا كانت تحاول

[1]– خليل حاوي، الديوان، ص111.

[2]– الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الأول، ص1.

[3]– طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص137.

[4]– المرجع نفسه، ص138.

دوما التأصُّلَ في الماضي باحثةً عن القوة التدميرية فيه، ليغدو الوجودُ مغامرة شعرية تسعى نحو الذات الحضارية، كما ترغبُ في عودة الأشياء إلى حالتها الأولى.. فإذا بالوجود يستحيل إلى خراب، وإذا بالحركة تزداد متجهة نحو الاستلاب الذي يمكن أن يُهيئَ للقيامة والبعث[1]

**ودوّتْ جلجَلَة الرَّعْدِ**

**فشقَّتْ سُحُبًا حمراءَ حرّى**

**أمطرَتْ جمرًا وكبريتًا وملحًا وسمومْ**

**وجرى السّيْلُ براكينَ الجحيمْ**

**أحْرَقَ القرية، عرَّاهَا،**

**طوى القتلى ومرَّا[2]**

دمارٌ تسارعتْ أحداثه، واندفاع مصحوبٌ بالغضب والنقمة، وهنا نعثُر في النص على النبوءة المدمّرة التي يُرجى من ورائها تطهير الكون، وهي امتداد لنبوءة "لوط" الذي كان راغبا في التطهير وشاهدا عليه، فجاء أمر التنفيذ،* فكانت صورة التدمير الذي يقلِبُ كل شيء ويغيّرُ المعالِمَ ويمحوها.

وهنا لابد من الإشارة إلى مدى العلاقة بين الشعر والغيب، وهل إن تشكيل الصورة الشعرية مرتبط أبدا بأبعاد مستقبلية، ورؤى تؤول إلى التحقق؟.

لابد للإجابة أن نتوقف عند نقطتين: أولاهما أنّ ما يحدسُ به الشعراء لا يغدو بكامله قيد التطبيق، فإذا ما صدق جزء يسير من حدسهم، فإننا نتناسى الجزء الأكبر الذي ذهب هباءً، ونلصق بهم صفة النبوة، والنقطة الأخرى، هي أن الشاعر بصورة عامة، مُزَوّدٌ بأنا كثيفة، فهو يتوقُ إلى رحِم البدء.[1]

---

[1]- المرجع السابق، ص138.

[2]- خليل حاوي، الديوان، ص112.

*قال تعالى: " فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَٰلِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ ". سورة هود، الآية 82.

إنّ "خليل حاوى" في المقطع الشعري الآنف لم يكن مُنبئًا بالتدمير فحسب، بل كان قيمًا عليه، لاسيما إذا علمنا أنّه من أكثر شعراء الحداثة عنفا لأرومته وارتباطه بتربة شرقية سيطر فيها العنف مع توالي الحضارات الشرقية القديمة، وربما امتزج ذهنه بالميثولوجيا الشرقية فباتت جزءًا من لاوعيه، وعلى ذلك السّمت تشرّب حاوى العنف، فرأى في التوراة ما يروى ظمأته،[2] وربما أعجب بالنبي محمد – صلى الله عليه وسلم– الذي ضرب القيصر بالفرس، وبالطفل الناصري الذي جمع بين الوداعة والعنف، أو بين السلام وسنة التحطيم، ولقد ورد في العهد الجديد أنّ "يسوع" حطّم طاولات الصيارفة وباعة الحمّام، وطرد الباعة من الهيكل، حتى إنّه كان أحيانا ينطقُ بما ينضح عنفًا، كما ورد ذلك إنجيل متّى في تطهير الهيكل: "ودخل يسوعُ إلى هيكل الله وأخرج جميع الذين كانوا يبيعون ويشترون في الهيكل، وقلب موائد الصيارفة وكراسي باعة الحمام وقال لهم: "مكتوبٌ: بيتي بيت الصلاة يُدعى، وأنتم جعلتموه مغارة لصوص !".[3]

وبالعودة إلى العنف الذي تشرّبهُ "حاوى" يمكن القولُ إنه يعسر الإطاحة بأسبابه وروافدها كلها، غير أنه يمكن التوقف عند الرافدين التاريخي والتوراتي، حيث إن المؤرخين كثيرا ما اعتمدوا العهد القديم في تأريخهم، ثم يأتي دور الطبيعة الشرقية وما فيها من قسوة وقحط وجذب... ولعل ذلك ما يُولّدُ العنف وردّ الخطرِ بالخطر، وردع الخوفِ بِحُلمِ التدمير، وهذا ما حصل تماما مع "خليل حاوى"، الذي كان في مسيس الحاجة إلى حاجز أمان ضد الفقر في أثناء مرض والده، وضد الموت في فترة موتِ إخوته..فوجّه طاقتهُ التدميرية نحو المجهول، لعله يرى إنجازه التدميري تحقيقًا لذاته المشبعة بالرفض.[4]

يمكن القول في خاتمة هذا المحور الحسّاس من محاور الدراسة: إنّ اشتداد التوتر والقلق الشعري لدى "حاوى" جعل الأنشودة لديه حفرةً تدخلها الذاتُ، ولا يُمكنُها الخروج منها بعد ذلك. ولقد ظلّ "حاوى" في غَمرةِ ذلك يترجَّحُ ما بين النبوءة الشعرية ورؤيا البعث، فكشف عن لعبة الحياة والموت في

---

[1]– طلال الميرـ النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص140.

[2]– المرجع نفسه، ص141.

[3]– الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متّى، تطهير الهيكل، اصحاح212، آيات 12-13، ص20.

[4]– طلال الميرـ النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص142.

"نهر الرماد" وعن تداخل البداوة ونقيضها في "الناي والريح" وصوت الموت الرتيب في "جحيم الكوميديا" فقد كان شعره أبعدَ عن المفاهيم الجاهزة، فربط بين الحدس والرؤيا، وحاول إقامة معراجٍ زمنيٍّ يربط ما بينه وبين من تسلق سُلّم البطولة النرجسية في الأزمنة الغابرة، فقدس الحياة وهجس بالبعث، مؤمنا بأنّ خلاص الإنسانية يمرُّ بالانتقال من الخطيئة إلى البر، ومن الموت إلى الحياة[1].. وهكذا حاول حاوى أن يحقق نبوءة الشعر ونبوءة الشاعر على حدٍّ سواء، تاركا لغربال الزمن مسألة الجزاء والحساب.[2]

**ثانيا:البنية الدرامية في شعر خليل حاوي:**

**تمهيد/**

إن الدراما بوصفها طقوسا احتفالية ودينية نجدها قد ارتبطت بالنشأة البشرية في نشاطها ارتباطا متعدد الصور والأشكال، فقد ارتبطت بهذه النشأة لما كان يفرضه تدرج البشر في تشعباتها، لأن طبيعة أولئك تنزع باستمرار إلى أن تندمج في حركتها الاجتماعية، في العادات والتقاليد والطقوس،

[1]- المرجع نفسه، ص217.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

وتأخذ حظها من نشاطها بالإعراب عن حضورها في غمرة هذه الحركة الذائبة، ولقد عرفت شعوب وأمم مختلفة مظاهر احتفالية وطقوسية كانت تقوم على تبادل حركي ينسجم مع نزوع أبناءها في تحقيق ما يريحها من الفرجة والعبادة، فكان ذلك منها وعيا بحاجتها إلى أن تلبي غايات ظرفية تتكرر لتطبع بها حياتها.

ولعل الدراما ارتبطت أول ما ارتبطت بالظاهرة المسرحية، وأثبتت الأبحاث والحفريات وجود ظواهر مسرحية في مصر القديمة أيام الفراعنة، حيث إن بعض الآثار دلت على وجود الظاهرة في صور بدائية، مثل بعض ما وجد من نصوص تمثيلية قديمة تدور حوادثها حول " إزيس وأزوريس" وابنهما "حورس" و "ست" إله الظلام، وقد ظلت تُمَثَّلُ في زمن هيرودت[1].

بيد أن ما يهمّنا، ونحن بصدد إعطاء نظرة وجيزة عن الدراما والشعر، أن نؤكد أن هذا الشعر كان على صلة حميمة بالدراما والمسرح عند الإغريق. ولعل الشعراء الذين توجهوا إلى استخدام أشعارهم لكتابة المسرح والدراما، كانوا يقدرون عمليا أنهم يقيدون أنفسهم بجنس واحد من هذين الجنسين ليتغلب على سواه، وليكون بارز الحضور بقوة لديهم في تجاربهم، فهؤلاء الشعراء كانوا من مؤلفي مسرح متكامل العناصر، يخضع لطقوسيات دينية واجتماعية وفنية رفيعة المرتبة، تحيط به عناصر الواقع الأسطوري والديني التي كانت سائدة، فتغنيه بعناصر التشكيل والأداء، وتعمق أحداثه بمنبهات خصبة وموحية ترقى إلى أعلى مستويات الترابط والإحكام[2].

ولعل نظريات " أرسطو" النقدية ظلت عبر أزمنة طويلة تهيمن وتتحكم في مسيرة النقد، وفي تحديد الشروط والمواقف، وكذا مفهوم الدراما بصورة عامة، فجاء كتابه الشهير "فن الشعر" وفيه شيء من الاضطراب والخلل –كما يذهب بعض الدارسين– ومع ذلك وضع الكتاب أسسا متينة للبحث

[1] – جيمس هنري برستدرت، انتصار الحضارة، ترجمة أحمد فخري، ط 1، القاهرة، ص 119.

[2] – المرجع السابق، ص 119.

في نظرية الشعر والمسرح، ولا تزال آراؤه حول الشعر والدراما تثير الكثير من الاهتمام والمناقشة إلى اليوم[1].

إن ما تناوله أرسطو عن الشعر، امتد إلى الدراما، وهو الذي ظل يقسم الشعر إلى قصصي ومسرحي أو تمثيلي، وذلك فضلا عن الشعر الغنائي، مما يعني أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه الاختلاف في الطريقة ..[2] والحقيقة أن مجال الدراما أوسع من أن يكون مجرد نوع من الأدب، حيث الأدب يعتمد على عناصر فنية يكون أساسها الأول لغويا، بينما الدراما تتركب من عناصر متعددة الجوانب فيها اللغة وفيها عنصر المسرحية من حركات الممثلين والمناظر والموسيقى، والإيهامات والتشخيصات والإضاءات وتداخل كل هذه العناصر لتأليف ما يعرف بالحضور الدرامي. ومعنى هذا أن الدراما جماع تأثرات فنية تتألف لتعطيها هذا المفهوم فلا بد من أن يتطلب الأدب الدرامي استجابة، ليس من العقل وحده، بل من الجسد جميعا، بحيث إنه في الأداء التمثيلي وحده – وقد يكون ذلك على انفراد- يتحقق به العمل بأكمله [3]. والأداء التمثيلي لا يكون إلا بمجموع عناصر الدراما المندرجة في مفهوم الحركة فكرا وتشخيصا.

يمكن القول إن الدراما ظهرت إذن، لتعبر منذ البدء عن وعي الإنسان بوجوده فكانت لصيقة بحياته وطقوسه الاحتفالية والدينية، يفصح بها عن حركية في تطور النظرة، وتغير الانطلاق من بدائية محدودة إلى حضارة متلاحقة الخطوات، وبهذا كانت الدراما تعبيرا عن الصراع وعن تمثيل حالات التناقض وممارسة الحياة بوجوه عديدة، وهي بأنواعها المختلفة تقييد للكتابة بشرط قدرتها على تمييزها بمواءمتها المكتوب والمنطوق[4].

[1] -عالم الفكر، م 15، ع1، 1984، ص3.

[2] – المرجع نفسه، ص4.

[3] – جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص11.

[4] – سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، رؤية نقدية تحليلية مقارنة- ط 1، دار الفكر العربي، ص 4.

لقد كان الشعر أداة وحيدة للمسرح، اضطلع بوظيفته ليزيد في تنظيمه، وكان موافقا للدراما من ناحية التفصيل، وتجسيد السردية المشفوعة بتعدد الأصوات في التباس هادف تختلف فيه مواقع الكلم اختلافا منظما ينبني على مراعاة اختلاف المستويات والأمزجة لدى الشخوص واختلاف التراكيب والانفعالات والحالات لديها، ولقد عرف منذ الوعي الأدبي الأول، أن الشعر الإغريقي وبعده اللاتيني قد مال إلى أن يكون خاليا من التجميلات والتحسينات البلاغية الشعرية المعروفة في شعرنا العربي، لأن الشعر الغربي يعتمد على المنطق وعلى استنباط الحقائق بتركيز دقيق، وعلى توسيع دائرة الوصفية المفصلة لكل الجزئيات والأحاسيس، في حين أن الشعر العربي يعتمد على الإيحائية والإيجاز بنوعيه (القصر والحذف)، وتغلب عليه الغنائية أكثر مما سواها [1].. والشعر مهما كان هو حامل لمداخيل درامية جزئية في غنائيته، وقد سبق إلى ذلك باعتماد طبيعة أدائه، وفي النطاقات التخييلية والاستيحائية وأيضا مما يوافق ذلك ويخالفه، ولعله أفاد في تحويل وظيفة المسرح لدى كثير من المسرحيين الذين كانوا أقطابا في التوجيه وخلق التمذهب الفني مثل مسرح "تشيكوف" الذي صار في نظر الكثير من الدارسين مسرحا غنائيا دراميا، الدراما فيه مثل تيار تحت سطح الماء[2].

إننا لوعدنا إلى القصيدة العربية القديمة، لوجدناها تحتوي على عناصر درامية عديدة دالة على معايشة ما يعرف اليوم بـ "اللحظات الدرامية" وهي لحظات مرتبطة بالتوترات الناتجة عن مشاهدة أو معايشة خاصة يترتب عليها تحرك وجداني مليء بالصراع الداخلي وبتأجج الانفعال المترتب أيضا عن هذا التحرك، ولكن في إطار درامي غنائي، ولأجل ذلك، فمن الصعوبة بمكان التخلص من هذه الغنائية على مستوى الشعر العربي، فحين يسيطر المعيار الغنائي على عقول الناس تتأثر به مفهوماتهم عن بقية الأنواع [3]..

[1] – رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ط 2، ص200.

[2] – المرجع نفسه، ص200.

[3] – ويليام ويمزات، وكلينت بروكس، النقد الأدبي، ج 4، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1976، ص17.

يتعلق الأمر إذن، باللحظات الدرامية- كما سبقت الإشارة إليه-، فالدراما كما يرى أحد الدارسين، لم تكن الآن فقط، بل كانت من قبل الآن لدى أقوام وأجناس منذ سيادة العرف على الفن إلى غاية فترات انتظام الفنون وخضوعها لنواميس الضبط والتقسيم والمعروفة حاليا ..[1] وذلك بالرغم من شدة تماسك التفكير المسرحي والدرامي، فالدراما استنهاض خاص في كثير من الأحيان والحالات، لا سيما في مواقف التواتر الجانبي المفعم بوقوع الأثر على النفس في لحظات الهجس أو في لحظات التوتر النفسي المعبر عنها باللفظ أو بالتدليل الوصفي الحواري الدال على القلق والصراع [2].

**أ- درامية الشعر المعاصر:**

[1] - موسوعة المصطلح النقدي، مج 3، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط 1، بيروت، ص 208.

[2] - الموسوعة نفسها، ص 208.

يحسن بنا بادي الأمر أن نعرج بإيجاز على درامية الشعر والقصيدة العربية المعاصرة، حيث إن حركة الشعر المعاصر حين قامت، اتجهت إلى صنع أسباب جدتها من اعتبارات مختلفة ومتزاحمة كانت تحث عليها اللحظات الحضارية المتلاحقة تلاحقا معقدا، ومتشابكا وسريعا في إيقاع خطواته ونبضه، وفي مجموع قيمه، وقد انعكس هذا الاتجاه لدى شعراء هذه الحركة، في حرصهم الشديد على إجراء تغييرات كثيرة في جميع عناصر القصيدة العربية حتى تتميز في هذا التلاحق بغناها وقدرتها على تجاوز المألوف، وكانت محاولاتهم في مقاربة الشعر الغربي، تمتزج مع الحساسية الشعرية العربية المبنية على أجيال عديدة على إيقاعها المعهود، ولم يتح اختراقها إلا في مجالات جزئية كانت تستند إلى التجريب، وتقتات من ومضات الفكر الغربي، ومن تجارب كبار شعرائه من أمثال: إزرا باوند، وإليوت، وسان جون برس ..وغيرهم[1].

لقد تأثرت القصيدة المعاصرة- كما هو معلوم- تأثرا مزدوجا تمثل بوضوح شديد في الشكل الشعري الموروث، الشديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي، فضلا عن تأثرها بالفكر والشعر الغربيين، وترسخت هذه العلاقة الشعرية عند الشعراء المعاصرين بالأثرين المذكورين، إذ بقدر ما تسمح لهم بأن يقطعوا صلتهم بالماضي، فإنهم لم تسمح لهم بأن يقطعوا صلتهم بالحاضر، بمعنى أن حساسية إيقاعية خاصة صارت تتحكم في المسيرة الشعرية المعاصرة،أساسها الازدواج السالف الذكر، وأيا ما كان الأمر، فإن الدراما تظل ميلا غريزيا للمحاكاة عند الإنسان [2]، وقد تطور هذا الميل كثيرا مع تطور الحياة وتطور وسائل التعبير عنها، وصار محصلة عميقة جدا، هذه المحصلة ناتجة عن عدد المفارقات الدرامية، بمعنى أن الدراما القديمة ما زالت حاضرة على الأقل بتقديرها في صنع التطور بمفهوم الدراما، فالإنسان المتطور يحمل دراميته المتطورة، هو إنسان وهي ميله الغريزي، ومحصلته الناتجة عن تجمع العديد من المفارقات الدرامية [3].

[1] - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، د ط، ص 15.

[2] - المرجع نفسه، ص 15.

[3] - المرجع السابق، ص 95.

إن كل قصيدة تشكل في أساسها حالة ما، والقصيدة هي ما تثير تلك الحالة، إنها استجابة لموقف محدد، لذلك فهي دراما صغيرة أو دراما كبيرة أحيانا، بمعنى أن القصيدة تكون فيما تواجهه وتتلبسه وتثيره، فمنها يتكون الدال على انقيادها إلى موقف ما، وبذلك تكون مشخصة لدراما معينة، لكن النظر إلى هذه الدراما الكامنة في القصيدة بمدها وجزرها، بخفائها وتجليها، تظل حاملة لكثير من عناصر غنائيتها، نتيجة التفاعل، بتوالي وضغط التيارين المختلفين وهما التياران اللذان سبقت إشارتنا إليهما (الأثر الشكلي الشعري، وأثر الفكر والشعر الغربيين)، بيد أنهما خاصيتان يمكن قبولهما على أنهما محاولة أولى [1].

لعل ما يتوالى أمام الشاعر المعاصر، هو حشد الرموز بأنواعها، والأساطير، والميثولوجيات، فيستحضرها من خلال موروثه في صورة المغامرة، والصراعات والخرافات، والحكايا الشعبية، والقصص التاريخي، ثم يصنع ما يستدعيه عالمه الشعري النابض بالحركة والخيال ..هذا التشكيل ظل ينعكس على الجانب المضموني ويفوق لدى شعراء كثر صفة التشكيل ليستحيل إلى اعتمال فكري له سريانه المتدفق في تحديد الرؤيا بما هي تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة [2]، فيتعمق تباعا لذلك المضمون.

حين أخذت المضامين تنمو مع نمو القصيدة، أخذت الدراما تساير التجربة، لا بل استحالت إلى جزء من هذه التجربة، فاتسع مجالها حيث تلونت بتلوينات فاعلة هادفة فيه الحوار الداخلي الدرامي، والمناجاة والتناقضات، والسخرية، ومنها أيضا دلالات درامية أخرى كالنبرات المتموجة والتباينات المتداخلة لأداء غايات التشخيص وغايات اختراق مجال التعبير العادي إلى ما هو أعمق وأدق إلى حد الغموض أحيانا، فيصير النص وجودا مبهما كحلم معلق كما يرى بعض الدارسين [3].

[1] – إبراهيم على أبو خشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 19.

[2] – محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1986، ص 36.

[3] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، ط 3، 1993، ص 75.

يشق الأمر على الدارسين- في الحقيقة- وهم يحاولون الاقتراب من القصيدة الدرامية المعاصرة، أن يعطوا ما يوحي بأنه تنظير لها، فهذه القصيدة هي وليدة اجتهاد الشعراء المعاصرين وإبداعهم، وإن كل شاعر يخلق قصيدته الدرامية باجتهاده وقصده، غير أن هؤلاء الشعراء المعاصرين تفاوتوا في اقترابهم من التعبير الدرامي في قصائدهم إجمالا، وذلك نتيجة حدود انفتاحهم وطاقاتهم الإبداعية، ولذلك كان لكل بناءه الدرامي في حدود القصيد، فلكل شاعر قدرته الخاصة على استيحاء قيم تشكيل قصيدته، وقدرته على تعميق أدائه وإخصاب مضمونه، فقد يتخذ الشاعر الواحد استلهاماته همزا لأدائه ولتوسيع مجال استخدامه حتى لتراثه.

**ب- النّسغ الدرامي في أناشيد حاوي:**

لا يخفى على النقاد والدارسين تأثير إليوت في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وكان حاوي من أشد المتأثرين به لا سيما حين يتعلق الأمر بدرامية أنشودته، ولقد تجلى المنزع الدرامي بوضوح في شعر

حاوي، حين عرف كيف يستغل ثقافته في تجاربه الشعرية، وكيف يصرف ذلك في تجويد عطائه الشعري وتعميقه وتكثير روافده، بصورة مركبة فيها عمق إدراك، وحسن توظيف للرموز والأساطير لأجل تحقيق أداءات شعرية هي غاية في الإتقان والتلوين المتعدد الأصوات. ولعل ذلك ما يؤكده شقيقه "إيليا حاوي" حين يقول: " إن في شعر خليل صوتين دائمين وإنه يترجح بينهما وكلاهما حتميان ومنهما تولدت المأساة التي لازمته، ولقد كانت تجربة المقهى والخمارة في شعره تجربة دائمة، تردد عليها كثيرا، وهي من الرموز الداخلية والعميقة التي تجسد حنينا ديونزيا إلى معانقة الحياة بما هي عليه، الحياة التي تسمو إلى أعلى ولا تلتفت إلى أية جهة أخرى، الحياة التي تقيم في لحظتها، والتملي من لذاتها إنما يكون وفقا للعبادة الديونزية تعميقا للشعور بالحياة وتغذية لأشواقها وغبطة بأرجائها وبين أحضانها، إن الذات الديونزة هي حقيقة قائمة في نفس خليل وشعره، وهو كان يحنّ إليها "[1].

ففي أنشودة "دعوى قديمة" –مثلا– يعاني حسرة الزمن المولى، وكان في الخمارة دون أن يكون فيها، كان في نفسه هناك، وخليل لم يستطع مرة في صباه أن يفترق عن نفسه أينما حل وارتحل. وفي "جحيم بارد" تقع على كائن عدمي متهالك من داخل، بلا باعث، رث في حسه وانحلت أعصابه خيوط عنكبوت، ومع ذلك فإنه يتخذ لنفسه عشيقة ألفها زمنا، ثم رذلها، وكأنها من الذات الساقطة التي تلتبس به وتتطين عليه [2].

غير أن الحس الجنائزي ذاك– كما يذهب إيليا حاوي– لم يكن مجانيا في نفس خليل، كان واقعيا وفعليا بالنسبة إليه، وحده بين الناس العاديين إلى مطاعمهم وأنانيتهم، كان يسمع جنازة الزمن بل إنه كان يشاهدها ويسير متأسيا في موكبها والزمن والج أبدا في الصورة [3].

ويتجلى النسخ الدرامي في أنشودة "جوف الحوت" حين تنعى على الإنسان كينونته الهبائية وهوانه، وكأن حاوي كان يأنف أن يكون ما حل به بأولئك القوم ممكنا في احتمالات الحياة، وإذا

[1] – إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 101.
[2] – المرجع نفسه، ص 103.
[3] – المرجع السابق، ص 103.

كان قد عثر عن مأساوية الكون في المقهى، فهو أحرى أن يعثر عليها في ذلك المأوى، والمأوى هو مستنقع الزمن الذي صحبه أبدا، وهو الزمن الذي يرثيه خليل في " وجوه السندباد" كما لم يرثه شاعر قبله [1]. أما إن عدنا إلى الصوتين، وإن كانا دائمين عند خليل، فإنهما انطلاق أول كان يقتحم من خلاله مجالات أخرى أبرز ما يلوح منها- حتى في مثل استغلاله لأشيائه الصغيرة في الشعر- مجالات إحساسه القومي العربي وتعشقه للحضارة العربية الأولى، وكأنها المرمى البعيد والأساس لنظرته ولروحه، ولنبض قلبه وفكره، إنه يستجلب من أجوائها وقصصها زاداته الفكرية في الشعر ليخصبه، وليميزه بالعمق والجدة والأصالة، فالهوية قائمة على حضور دائم لديه، لكنها بحاجة إلى أن تغني الفن والشعر بالحرارة وعمق التدليل، لأجل ذلك جاء ببعض جوانب تراثها، فكان لديه في بعض المقاطع سفر أيوب ودمع ليلى وخاتم شهرزاد، ثم مزج ذلك بألمه المقيم في نفسه ووجدانه، والدرامية كما يعلق إيليا حاوي حول شقيقه تتكون فاجعتها من حس الهلاك الغنائي الذي تعانيه رموزه وحوافز الانبعاث التي أخرجته من قبر التاريخ والزمن [2].

إن المأساة تكمن عند حاوي في الإحساس بتغور قوميته، فيحس بانكفائه المحقق أمام لهب النار المقدسة:

**عدت بالنار التي من أجلها**

**عرضت صدري للصاعقة**

.....

**صلواتي سفر أيوب، وحبي دمع ليلى،**

[1] - المرجع نفسه، ص 104.

[2] - المرجع نفسه، ص 119.

**خاتم من شهرزاد [1].**

من هذه الفاجعة التي يتتابع لهيب نيرانها، يستلهم وصفه من واقع بلده، حيث لا تبقي النار إلا الخراب، وحيث تتعفى كل الموجودات، وتتعفى معها حضارة ومصير بتاريخه وبقايا بريقه في سابق العهود، حتى كأن هذا اللمعان قد خفت نهائيا وصار ما يدل عليه هو لون الخفافيش الظاهرة بين بقايا الخراب والأتربة، يستخدم حاوي صوته هنا في نطاق غنائي مكثف يستعير منه عواطفه نحو العروبة من خلال بلده الأم، لتكون مخالفة لهذا الاستخدام الذاتي، حيث كأنها تقترب لأن تكون موضوعية عوض أن تكون ذاتية، ومن ثمة لم ينزع في هذه الأسيقة الدرامية إلى التنميقات الشكلية التي تفسد عليه أداءه وتغرقه في البلاغيات المستهلكة، ولديه فقط الشعر وحده هو الذي يحمل سمات الأصالة والعمق، تماما في الزمن البكر حين كان الإنسان لمّا يلج في حقبة الإثم الفكري قبل زمن سدوم ..[2]

ولعل الروح القومية تتجلى باستمرار ودون انقطاع لدى حاوي، لا سيما في قممه الفنية ومطولاته من مثل (الناي والريح) و( وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة)، أين يلتفت إلى الواقع فيجد أن صورته الكئيبة تناقض ما عاين من صور مشرفة، فيعاني من جراء ذلك مأساة ذات وجهين:أمته التي ما زالت أسيرة جمود الانحطاط من ناحية، والشك الحضاري الذي ظل يساوره من ناحية أخرى أين كان يدعي لنفسه دور النبي والرائد، ويبشر بتجسيد رؤيا الانبعاث [3]. فالسندباد في رحلته الثامنة- والتي مرت بنا في بعض سياقات هذا البحث- ترميز مستوحى من بيئة التصقت بصميم حياتها ومجتمعها القديم حكاية أو (أسطورة) السندباد، ولقد تلمس حاوي الذات القومية من خلال العودة إلى الجذور واسترجاع الحس التاريخي فنيا، لأجل سبر أغوار الماضي، حيث السندباد هو الشاعر، هو المخلص الوهمي وهو هذا الموجود بين الألم في الواقع، والحلم في التطلع، هو إذن رمز

[1] - خليل حاوي، الديوان ، ص 149.

[2] - إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 110.

[3] - خليل حاوي، الديوان، (من تصدير ريتا عوض للديوان) ص 16.

لحالة تلمس واستكشاف، ولو أن في نفسه قنوط قد يتراءى حلما أو قد يتراءى به الحلم ولو داخل الرعشة والتساؤل الشعريين، كرغبة استبصار حاسمة، تستقطب الزمن كله، ولا تفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل بالرؤيا، فتكون في لحظة واحدة قاطبة [1].

يذهب أحد الدارسين في سياق درامية القصيدة أن الرمز لدى حاوي مثقل بالمعنى الفلسفي الوجودي فيغدو السندباد عنده رمزا للرحيل والضياع، والعودة إلى الديار. رحلة السندباد الثامنة هي رحلة داخلية في ثنايا النفس وخباياها.

فالسندباد هنا مسافر رؤيوي، وهو رمز للشاعر المتفرد، المتوحد، كالنبي ينتظر الوحي برهبة عله يحمل البشارة إلى قومه، بيد أنه يظل مرتبطا بمحيطه من خلال نفسه ومن خلال رؤيا شعره في تأمل طويل يعتوره الحزن. ولذلك وصف إيليا حاوي أنشودة السندباد بالملحمة الداخلية [2].

لعل أنشودة السندباد في مظهرها المجرد من الشعر، هي شعر غنائي درامي، فيها من البصارة الإبداعية والرهفة الإحساسية والالتفاتة العاطفية ما يعذره حين ينشد التغيير، وحين يبكي متسكعا في طمث الرذيلة والخطيئة، فالسندباد يفعم ضمائر الأناشيد عند حاوي، كتعبير عن حالة الحيرة والشبهة وامتناع اليقين في تحولات متناقضة متوترة، ومتآلفة عبر تجربة كلية [3].

إن في الأنشودة سردية خاصة لا تنكب عن طريقة البناء الدرامي بل تدعمها وتسعفها بمنبهات إثارية وإشارية فيها اعتمال شبه عفوي للصراع ولحركته وجوه وفضائه، والقصيدة أيضا مركبة من أثر غربي قديم (أسطورة الرومنس)، وهنا يبدو أثر إليوت الشديد- وأثر عربي قديم (أسطورة السندباد) مع تصرف الشاعر ليخدم بهما الحاضر والمستقبل في رؤيا يقظة. فحاوي اتخذ محتذاه في هذا من السندباد، فأعاد خلقه بإضافة رحلة ثامنة، ويظل في النهاية رمزا صادرا في واقع تدرجه عن

[1] – إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 26، ص 36.

[2] – إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات م شعره ونثره، ص49.

[3] – المرجع نفسه، ص 49

النموذج الأصلي، والنموذج الأصلي صورة متطورة في الأعمال الفنية عبر الزمن، لأنها تعبر عن قضايا إنسانية في طبيعة النفس البشرية لا تخضع للتحول بمرور الزمن.

يمكن القول تأسيسا على ما سلف بأن المسحة الدرامية شملت جزءا غير يسير من شعر خليل حاوي إن لم يكن شعره كله، وهنا في السندباد قمة الدرامية، وهو الذي ألفى انتظاره باطلا فما درت له الرؤيا وما استجاب له اليقين [1].

إن التجربة هنا صوفية، ولا سبيل إلى إصلاح الذات إلا بخلع الأقنعة وهدم سراديب النفاق .. فحاوي يتوسل التجربة المسيحية والصوفية في فحص الضمير والتموت على الذات السلفية الفاشلة، وعن الخطايا التي تكون حجبا في النفس وستورا بينها وبين ذاتها التي تكمن فيها الحقيقة، " والحقيقة هنا قد تكون الحرية الكاملة، وقد تكون التجربة الشعرية التي لا تتحجب وراء الصورة واللفظة، وليس من فرق عند حاوي بين اليقين الفني ويقين الحقيقة والحرية والإنسان المتكامل، فهي كلها وجوه متعددة ومتوحدة لأمر واحد، وقصيدته هي سيرته في تجاربه مع الحقيقة والحرية والتجربة الفنية .."[2]

نخلص إلى القول إن النسغ الدرامي في أناشيد حاوي يتجلى أولا في ارتمائه في أحضان الرمز والأسطورة بمختلف مشاربها وألوانها، ثم ثانيا في الصوتين النقيضين لديه، فكل أنشودة لحاوي ينطبع بها صوتان كما أشرنا غير ما مرّة في بعض أسيقة هذا البحث، وحسبنا بعناوين مجاميعه "الناي والريح"، "بياد الجوع"، "الرعد الجريح"، ناي الأحزان والاستسلام، وريح النقض والثورة، بيادر الخصب والحصاد، قفار الجوع والمسغبة، وهو هنا حتما جوع روحي، جوع الكرامة والحرية، أما الرعد، فرعد الثورة أيضا غير أنه جريح، فحاوي كان عبر الرعد ما يزال يرعد وريحه تعصف وتقصف، ولكنه بات جريحا بالهزائم والنكسات العربية المتعاقبة وبخاصة هزيمة حزيران 1967. ولعل تجربة الصوتين تلك كانت باعث الدرامية الكربلائية في شعره.[3]

---

[1] – المرجع السابق، ص 50.

[2] – المرجع نفسه، ص 51.

[3] – إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 142.

**ثالثا: الإيقاع في متن حاوي الشعري:**

**أ- الإيقاع والشعر الحر.**

إن الإيقاع من حيث مفهومه و باعتباره ظاهرة و تجليات ومعايير، مسألة عسيرة جدا، و لعل مرجع هذا العسر اتساع مفهومه، بحيث إنّه مجال لعلوم متعددة و اختصاصات مختلفة، فالإيقاع ظاهرة عابرة

للعناصر و النشاطات و الحركة أيا كان حجمها، فللريح و الرعد و زقزقة العصافير إيقاعات معقدة جدا لأنها لا تتيح لنا ملاحظة نسيجها و زمنيتها ، و لتتالي الفصول و تناوب الليل و النهار إيقاعات ، كما أن لحدث التنفس و دقات القلب و مختلف النشاطات الإنسانية إيقاعات[1]، بل يبدو أنه ضرورة إناسية لها تعلق بعميق علل الحركة في الإنسان، لا سبيل له إلى تجاوزها نظرا لأهمية مقولة الزمن في وعيه و لاوعيه و للعلاقة الحميمة المعقودة بين الإيقاع و الزمن ، ذلك أننا نسيطر على الزمن، و أهميته تكمن في أنه موضوع لرغبة إنسانية عميقة[2].

و ما نَهُمُّ بدراسته في هذا المقام هو الإيقاع الخاص بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة، و الذي يعتمد أنماطا خاصة، كما سوف نرى في حينه ،لنصل إلى حدود ما سمي بقصيدة النثر، أو القصيدة التي تخلق إيقاعها حسب قوانين بنائها الداخلي إذ تتوحد العناصر الإيقاعية الأساسية ، لان الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم و القافية و تزاوج الحروف و تنافرها ..و هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع و أصوله العامة .و إذا ما أردنا الاقتراب من الإيقاع باعتباره اصطلاحا، نجد ما ذهب إليه "صفي الدين البغدادي" قريبا من روحه حيث عرفه بأنه « النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية ...»[3].

لقد ورد مصطلح الإيقاع في اليونانية بمعنى الجريان و التدفق، و المقصود منه عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت، و النور و الظلام، أو الإسراع و الإبطاء، أو التواتر و الاسترخاء..، فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الأخر، و بين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر

[1] - Durant (Gilbert), les Structures Anthropologiques de l Imaginaire, Bordas, 1969, pp-49-55.

[2]- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية، ج 1، ط1، 2005، ص 24.

[3]- صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح و تحقيق هاشم محمد الرجب، دار الرشيد النشر، 1980، بغداد، ص 140.

الفني، و الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى و الشعر و النثر الفني و الرفض.[1]

و الحقيقة أن مسألة الإيقاع قد شغلت حيزا كبيرا من سطح الاهتمام في الشعر، و ذهب فيها الدارسون مذاهب مختلفة، فمنهم من ربطها بأصوله العربية ربطا تواتريا لم يحاول فيه استقراء التجربة الإيقاعية العربية استقراء استظهاريا يراعي تطورها و أسس تركيبها على ضوء مكونات عديدة : حضارية، و نفسية، و لغوية، و فنية، و اكتفى بإيراد مواصفات مألوفة تتسلط على العموميات فحسب، و ذلك بإعادة استنساخ ما كتبه القدامى، و منهم من غار في البعد عن ذلك ليحاول التكثير من افتراضات لا تستند إلى حقائق، بل لا تستند إلى الظنة و الشبه، لا بل افتراضات لا تستند إلى قابلية التطابق في نطاق هذه الافتراضات، لأجل قيامها على الوضعية المشفوعة ببعض الأحكام القيمية، في غير ما نفاذ إلى دخيلة الإيقاع في صورته الشعرية العربية، ومنهم من حاول التحلل من كل ارتباط بالواقع الإيقاعي الشعري العربي ليعتمد فقط على ما يمكن تسميته بالتجريب التحليلي المنفتح على الغرب، فكان المحتذى هو هذا النموذج الغربي الذي بنوا عليه أحكامهم ، و لم يعيروا أدنى اعتبار لما وصل إليه العلماء العرب في دراسة العروض، و مع ذلك يبقى الإيقاع بعد هذا كله أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري[2].

ولعل الانجرار إلى الاحتذاء بالنموذج الغربي من بعض الدارسين، جعلهم يبتعدون عن جادة الصواب على عدة مستويات، منها تمثل الإيقاع الغربي، حين اتخذوه خارج علاقته بواقع الإيقاع العربي، لأنهم استعاروه من الغرب وقاسوا عليه في غير استغراق ولا استدراك، فكان تمثلا مجردا لا يتطابق حتى مع أصل استعارته، ليكون، على الأقل، صادرا عن واقع جاف لا يخرج عن ماهيته في الوصف والشرح والتحليل والتأويل، ومن هنا صار الخطأ لديهم مزدوج الصورة – أي – في فهم الإيقاع الغربي نفسه من ناحية، ثم في فهم علاقة هذا الإيقاع بالإيقاع العربي..

[1]- المرجع السابق ، ص 142.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق- المغرب، 2001، ص6.

لقد أخطأ الدارسون أيضا على مستوى تمثل الإيقاع العربي، من جهة أنهم لم يفهموه في أصل نشأته وطبيعة تدرجه وعلائقه الوثيقة باللغة والمكونات الاجتماعية والنفسية، لأن الإيقاع فن لا بد من أن يكون دارسه مولعا بالتنقير عن مباحثه حتى يكون استيعابه له سليما وصحيحا. وهنا لا بد من القول مع الخليل إن الشعر هو ما وافق أوزان العرب، ومقتضاه أنه لا يسمى شعرا ما خرج عن أوزانهم، بل وألا تكون أوزان العرب نفسها شعرا، إذ الموافق للشيء غيره، فلو دخلت أوزان العرب فيه لزم مغايرة الشيء لنفسه، وهو باطل، بل يمكن القول إن طبيعة الإيقاع الشعري العربي اكتسب صفات متعددة، عميقة النشأة والتواصل، لذلك صار لزاما أن يكون استحضارها مبنيا على مراعاة في أدق مشمولاتها وأخص مكوناتها وعلائقها[1].

أما على مستوى التقدير الإيقاعي والإدراك لِكُنْهِهِ في أشكال تواصله، وأنواعه واتساقه، فقد ظهر ذلك عند كثير من الدارسين، حيث اعتبر الشعر متشابها للنثر في كثير من مكوناته، ومشابها للشعر الغربي في تفصيله وبسط الذهن فيه، وبهذا قدره وقدر إيقاعه على أنه إيقاع نبري لا قيمة لإيقاعه الوزني إلا في المظهر الخارجي الذي لا يعني إلا امتدادا فنيا شكليا ليس له اعتبار، وبذلك تناسى أن الشعر العربي شعر تعميمي لا علاقة له بالتفصيل في أصله لأنه يعتمد على الإيحاء والتركيز الفني الدال، وهذا ما جعله يعتمد على تشكيلات جمالية وإيقاعية خاصة – لأن عامة الشعر يخضع لقانون الزمن، وهو بالدرجة الأولى موسيقى، يشبهها وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة متسقة بين طويل وقصير، وقوي وضعيف.. والشعر عامة يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني، بحيث إن السامع يفهم المعنى من الرنّة والوقع، وإن هو لم يفهم الألفاظ فهما تاما[2].

إن دراسة الإيقاع الشعري العربي لابد –كما يذهب الدارسون – أن تخضع لعملية تقدير ظروف هذا الإيقاع وطبيعته على ضوء تطوره الفني والتاريخي، وينبغي ألا يمنعنا من دراسته، موضوعيا، رفض ذوقي معيّن للعروض ككل، ربما استحسانا كما أشار عليه بعض العلماء القدامى من صعوبة هذا العلم،

[1]- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 92.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

ومن عدم الفائدة من دراسته[1]. والإيقاع – في حقيقة الأمر – إيقاعات، وهو مدعوم في مكوناته بعدة أسس، فيها الموسيقى، والصلة بين العروض العربي والموسيقى قوية، بحيث تقوم الموسيقى على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا أو إلى إحداث مقاطع صوتية معينة مبنية على نسق معين، بغض النظر عن بداية الكلمة ونهايتها، وكذلك العروض، فالكتابة العروضية تقوم على أمرين، ما ينطق به يكتب، وما لا ينطق به يهمل عروضيا كما ورد عند الخليل[2].

وإن هذه الصلة الأولى تكشف عن نوع القرابة البنائية بين الاثنين من البداية، ثم هناك الصلة المتمثلة في أثر صخب الجزالة وقوة العبارة أو عذوبتها، وتراوح أصواتها بين طنين الجهر ووداعة الهمس، وبين الرخاوة والشّدّة على حسب تشكلاتها الصوتية المنتقاة لتحقيق الإيقاع النبري والصوتي قصد تدعيم الإيقاع الوزني في هذه القصيدة، حسبما يوحي به الانفعال ويحدث عليه أمره[3]. وإن الموسيقى تشبه الشعر أو يشبهها في مثل هذه الصلة، والشعر العربي خاصة يظهر في رعشاته وطرق أدائه ميالا إلى الموسيقى، فالشاعر يضحي بالمعنى وبالصورة أحيانا لحساب الجملة الموسيقية وسجيّة الصوت وطبيعة الترنم ليس إتباعا ومجاراة لما تكون عليه الموسيقى الشرقية إلا في حالات خاصة – ونغما تمييزا للشعر العربي فيما تقتضيه طبيعته ومكوناته.

– ولعل الصورة الموسيقية أن تكون أشد ارتباطا بذاتية الشاعر، وهي مرتبطة به وبأحاسيسه وانفعالاته، إنها حركة نفسية تهز الشاعر هزا مختلف الأطوار متفاوت التصاعد بحسب التجربة المعبرة عنها، حتى في نطاق تشكيل هذه الصورة الموسيقية، لأنها جزء من صميم تلك التجربة، فضلا عن أنها صورة انفعالية شديدة الإفصاح عن حالات نفسية وجمالية وإيقاعية عميقة الشجن[4].

---

[1]– المرجع السابق، ص 93.

[2]– محمد سعيد اسبر، محمد أبو علي، الخليل: معجم في علم العروض، ط2، بيروت، 1982، ص9.

[3]– محمد بري العواني، مجلة الموقف الأدبي، ع 134حزيران 1982، ص 34.

[4]– روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 96.

غير أننا ولكي نستطيع تحديد الأشياء، لا بد من الإشارة إلى أن الإيقاع الشعري بوصفه وظيفة فنية موسيقية، يتوالد حسب توالد التجارب ليتجسد في إيقاعات، ثم إنّه يتصل بالموروث بوصفه جزءا أساسًا من القيم الفنية للشعر، لكي لا يخرج عن منطقه، أي أنه صورة عامة مخصوصة. وثمة إيقاع وزني – أي التفاعيل – وهو مسألة كانت موجودة في عرفها، لكنها مستحدثة في قواعدها وضوابطها، غير أن استخراج هذه الضوابط انبنى على تقديرات إيقاعية متكررة الحضور في تتابع نظام الجمل الشعرية، واتساق أجزائها فعليا قبل أن يكون نظريا، وعنه استقراء النصوص، واتّضاح وجه تركيبها وتكشف وجه علاقتها بالبيئة وبالنفسية، ثم بالحضارة واللغة[1].

– لقد كان الشعر عند العرب روح الأمة والإنسان، ولم يكن جزئيا وجانبيا في الاعتبار، بل كان كل شيء في حضارة العرب يكشف عن حضارتهم وفنّهم السّامق، وملاذ أنفسهم في مختلف الأحوال والأطوار، ومن هنا نجد علاقتهم به لا تقف عند حدود الإحساس المحدد الذي يمور في النفوس، بل كان الهاجس الدائم، إنّه كان بمثابة الشريعة والطقوس لديهم، يحفظونه عن ظهر قلب، فالمصيب المحسن –كما اشتهر عند الراغب الإصبهاني – هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس ويعدل الأوزان ويعرف الصواب ويقيم الإعراب ..، ويحسن مقاطع النغم الطوال، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات[2]، بمعنى أن الموسيقى الفطرية لدى العرب كانت تتجاوب مع النفس الإنسانية في مشاعرها الخالية من التعقيد، والتي عرف بها العربي فكان في جاهليته قادرا على ارتجال القصيدة وابتداعها.

غير أن بعض الدارسين بذهب إلى أن العروضيين لم يحققوا لعبة التوازن العروضية، وتبعهم في ذلك الشعراء وقلّلوا من شأن الإيقاع في توازنه الصوتي تطبيقيا، وإن هذا الاستنتاج خاطئ لأنّ فقهاء اللغة وعلى رأسهم الخليل وضعوا تقسيمات للحروف حسب مخارج أصواتها، وكانوا في هذا على جانب

[1]– المرجع نفسه، ص 97.

[2]– غطاس عبد الملك خشبة، تطور الشعر في الغناء العربي، دار المعارف، مصر، ص 23.

كبير من الدقة، قصد تمييز الدلالة وتحديد الفروق بين الحروف في حرارتها ووظائفها ونغميتها، وما يترتب على ذلك من صعود أو هبوط حسب علاقة تركيبها في سياق الإيقاع[1].

ولقد اكتسب الإيقاع الشعري العربي ميزة فريدة في الوزن واللغة حيث كل التجربة العربية غنائية، وهذا الاعتبار يجعله حاملا لعدة صفات وملامح تتشخّص فيها الصورة الأساسية له، بوصفه إيقاعا لغويا في علاقته من حيث الوزن باللغة وبالعرف، فنظام الدوائر الذي أوجده الخليل يتفرع إلى بحور شعرية مختلفة، وتحتوي هذه البحور على ما يسمى الأجزاء، وهي في تنوعها المحدد وردت على قياسات لغوية نابعة من صميم اللغة[2]. على أن هذه اللغة – في حقيقة الأمر – لم تأت لتجسيد أداة تواصل ووعاء اختزان ووسيلة تخاطب وتواصل فحسب، بل جاءت أيضا لتجسد أساس التعامل الشفهي الخطابي في اتساق متطور الصور والدلالات، لأن اللغة لها دلالات أيضا بما تحمله من قدرة على الترميز في ألفاظها وأنساقها وأصواتها وإيقاعاتها، وأن اكتسابها هذا الاعتبار قد تدرج عبر حياة طويلة صاخبة مليئة بالحراك والتفاعل والتأثير عبر حقول إبداعية متفاوتة ومتعددة[3].

ولعلّ كلُّ ذلك يدخل في دائرة تحديد الشعر، وهو ضرورة، لكن في إطار واضح المسعى يخرج من متاهة التعتيم والغموض، لذلك فالشعر عندما يحيد عن قصده الفني ينزل إلى أدنى مستوى والسبب يكمن في موضوعه أولا، وهو منشعب بين بنية القصيدة الفكرية، وتفاصيلها الجزئية، وبين علاقة القصيدة بذات الشاعر أو علاقتها بالقارئ، وبين علاقة الشاعر بنفسه وبموروثه أو بالثقافة الغربية المعاصرة، ومن ثم فلا ينبغي أن نجرم الحداثة، أو نجعلها حركة معادية لكل موروث[4].

ويذهب بعض الدارسين إلى أن الإيقاع الشعري «ذو وترين متلازمين يعرفان ويؤثران معا في نفس السامع وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر

---

[1]- المرجع السابق، ص 24.

[2]- يوسف احمد المطوع، جهود علماء النحو في القرن الثالث الهجري، مطبعة حكومة الكويت، 1976، ص 24.

[3]- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1982، ص15.

[4]- محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة – نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر – مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986، ص7.

داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق»[1]، وإذا كان الوتر الخارجي هو الصوت، فإنّ صداه النغم النفسي ويكون في الأعماق السحيقة، وإذا اكتفينا بالوتر الخارجي فإننا لا نحصل إلا على ترتيب الكلمات والحروف وفق شكل متماثل في البنية والصورة، ويظل هذا الوتر يصدح ليملأ الآذان بإيقاع غنائي عذب، ولكنه لا يتجاوزها إلى حدود النفس، وإذا سيطر هذا الوتر على بنية القصيدة سيطرة تامة، فإنه ينسينا الوتر الداخلي ويلغي دوره شيئا فشيئا إلى أن تصبح الأذن مركز الإحساس الوحيد، ويصبح الإيقاع كدمية تتحرك آليا، ولا تصدر الحركة من تلقاء ذاتها، ولذلك يتحمل الوزن حينذاك تبعة الرتوب الآلي الذي يشبه إلى حد بعيد دقات ساعة ضخمة لا علو فيها ولا انخفاض، ولا تنسبه في حال من الأحوال حركات النفس الداخلية التي تسرع حينا وتبطئ آخر، تعلو وتهبط[2].وهي تعبير عن حركات القلب المتبدلة، وعن ألوان النفس المختلفة في غضبها عن فرحها، وفي امتدادها عن انقباضها، وفي اصفرارها عن احمرارها، وكذا لا يغدو هذا الإيقاع الخارجي شبيها بحركات الموسيقى السمفونية، التي في معظم أحوالها وحركاتها أمواج نفسية تمتد في تناثرها، وتعلو كالأمواج ثم تتجمع في سكونها العميق لتبدأ في التناثر والعلو وهكذا..[3]

إن الإيقاع في الحقيقة – موسيقا، ولقد اجمع النقاد والشعراء على أن هذه الموسيقى أحد مكوّنات الشّعر، فاللّون شبيه الخميرة التي لا تساوي شيئا في ذاتها، ولكنها تمنحها الحيوية والروح للسائل التي تضاف إليه بالقدر المناسب، فالشعر بلا وزن لا يزن شيئا، والإيقاع لدى الرمزيين هو الشعر، وقد يأتي قبله، والكلمات لباس الإيقاع ووظيفتها الأولى إيقاعية إلا أن وظيفة الإيقاع في الشعر لا تقتصر على التنعيم، ففيه يكمن المضمون الضمني الذي يحمل النفس إلى فضاء الشعر، هو أحد مكونات الشاعرية الذي يتم بواسطته التأثر والتأثير والتلاقح بين الدال والمدلول وهو الرباط الذي يصل الحروف بالكلمات والصوت بالمعنى، وهذا ما يخلق المعنى الشعري[4].

---

[1]- أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف، 1949، ص 57.

[2]- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي الحديث، دمشق – مطبعة الجمهورية، ط1، 1991، ص 93.

[3]- المرجع نفسه ، ص 93.

[4]- المرجع السابق، ص 94.

إن الشعر لا يمكن أن يتخلى أبدا عن جوهر إيقاعه العربي، فهو شديد الصلة باللغة الشاعرية ليستعير من اللغات الأخرى النبر وموسيقى المقاطع، لذلك سيظلّ الشعر العربي في تطوره مرتبطا بجذوره، مختلفا في إيقاعاته عن الشعر الغربي. ولاشك أنّه يستفيد من تجارب الأمم في تطور العلاقة بين الإيقاع والصور والمعاني والتوتر، لكن بشرط أن يتجدد هذا الإيقاع من داخله لا أن يكون مستوردا دخيلا على بنية القصيدة، ولعل هذا الحكم لا يناقض حركة الحداثة الشعرية إذا كانت هذا الحداثة امتدادا لأصالة القصيدة العربية[1].

وعلى الرغم من أن الإيقاع باعتباره نظاما، ما يزال يفتقد في كثير من طروحات النقاد على الدّقّة والشّمول والتحديد، ويبدو أنّه لن يكتسب وضوحا مأمولا في العاجل القريب لما حصل فيه من اختلاف النظر – كما رأينا سلفا – ومن ثمّ فلا بدّ من تحقيق مقاربة جديدة تولي هذه القضية الخطيرة اهتماما أكبر، وأن ندرك أن الظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخضة عنه، بل إنها نابعة من التراث كله، ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر، وأنّ أيّ تغيير يطرأ على علاقة البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية.. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسدا واحد أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية المكونة والمتألفة ضمن دائرة هذه البنية[2].

إنّ هذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة، لها علاقة عميقة بالإنسان في مستواه الفطري، فالإيقاع باعتبار علاقته هذه بالإنسان، له بعد نفسي إنساني حين يحيل مستواه على التلذذ، فضلا عما كان له من قوة سحرية في الماضي، وكذلك للإيقاع بعد شعري بلغ من مرونته حدّا قرّبه كثيرا من الشعر، وجعل معناه مستعصيا على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة[3].

[1]- المرجع نفسه، ص 94.

[2]- صفي الدين الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، ص 18.

[3]- المرجع السابق، ص 19.

**ب- الإيقاع عند حاوي.**

إنّ الإيقاع من أهم مكوّنات الشعر كما مرّ بنا من قبل، وهذا ما يعتقده حاوي نفسه عندما يرى أنّه من أبرز مقومات الشعر وعناصره، حيث إنّ أي قصيدة تخلو من الإيقاع، هي إلى النثر أقرب منها إلى الشعر، وذلك مذهب حاوي ومعتقده في الإيقاع، ففي حوار لجميل جبر معه يقول " أما الإيقاع فهو أهم عناصر الشعر. فكل قصيدة تخلو من نمط معين من الإيقاع يميزها عن الإيقاع المعهود في

النثر، فهي لا تخرج عن نطاقه، وأعتقد أنّ الوزن ضروري، أمّا القافية فيمكن التساهل في أمرها، فالشّعر الجيد منذ أقدم العصور لم يخل من نوع من أنواع الإيقاع الموزون الذي يسبغ على القصيدة انضباطا ونظاما"[1].

ويسهب حاوي في حديثه عن هذه المسألة، حين يسأله الأستاذ جهاد فاضل: قضية الإيقاع تكاد تعدّ القضية الأساسية في حركة الشّعر الحديث، فيجيب وفق نظريته الخاصة في هذه القضية بأنّ الإيقاع يصدر أصلا عن انفعال يزداد نزوعه نزوعا تلقائيا إلى التبلور في صيغة وزن كلما ازداد توهج الانفعال وانطلاقه، وذلك أمر بديهي يتخطى الشعر إلى سائر الفنون كالرقص والموسيقى، حيث يكون الإنضباط عامل انطلاق يولي الراقص والموسيقى القدرة على التعبير عن الخفايا والأسرار في عالم النفس والوجود، وليس الإيقاع الشعري المنضبط بوزن سوى معادل للحركات الموزونة المنتظمة في الرقص .. لهذا كله يكون الإيقاع الشعري المنضبط بصيغ الأوزان المتحررة من القيود القديمة وسيلة حتمية يستحيل الاستعاضة عنها ببديل لها في مجال الصياغة الشعرية[2].

ويبدو حاوي متأثرا في مسألة الإيقاع بـــ "صامويل تايلور كولردج " في فلسفته الإيقاعية، حين يذهب إلى أن الوزن مثل الخميرة التي لا تساوي شيئا في ذاتها، و لكنها تمنح الحيوية و الروح للسائل تضاف إليه بالقدر المناسب، و الشعر بلا وزن ناقص [3]، فيعترف حاوي اعترافا صريحا في هذا الشأن بما يعتقد "كولردج "حين يقول حرفيا «و يقرر الشاعر و الفيلسوف كولردج أن مصدر الوزن في الشّعر حالة من التوازن تنتج عن انطلاق الإنفعال و جهد الشاعر جهدا تلقائيا للسيطرة على الانفعال، وهي حالة تديم الصراع الذي يولدها، و تحيل الوزن إلى عامل نمو عضوي يتحد بلغة الانفعال الطبيعية و هي لغة التعبير بالصور. و يعترف الناقد الحديث "ريتشاردز " أنه يتابع كولردج

[1]- جميل جبر، خليل حاوي (شعراء لبنان)، ص 62.

[2]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص 279.

[3]- خليل الموسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي الحديث ، ص94 .

في تعيين طبيعة الوزن و تأثيره على المتذوق حين يقرر أن الوزن يصبح الوسيلة الحتمية الوحيدة حين يصل التعبير إلى أقصى درجة الدقة و الصعوبة »[1]

و يفيد الوزن بحسب خليل حاوي – في إسباغ إطار خاص على التجربة الشعرية يجعلها كلا متكاملا و كيانا يصهر العناصر التي تدخل في تكوينه، أما تأثير الوزن على المتذوق فهو أشبه بتأثير الخمرة خلال حديث شيق، أو أشبه ما يكون بالخميرة التي لا قيمة لها بذاتها و لكنها تضفي على الشراب الذي تمازجه روحا و توهّجا[2].

أما عن أثر الإيقاع الخاص بقصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر، فيجيب حاوي جهاد فاضل بأنه من الأفضل العودة إلى باحثين موضوعيين ثقات، و يشير إلى أن أبرز ما صدر حتى ذلك الحين بشأن قصيدة النثر بحث مفصّل لـ- "سوزان برنار" ورد في خلاصته ملاحظة من الخطورة بمكان مضمونها، أن ليس ثمة قصيدة بين قصائد النثر من بودلير إلى اليوم لا يشف كيانها عن نظام من الإيقاع المنضبط بالوزن السكندري يشيع في مفاصلها و سياق نغماتها، فيكون عامل بلورة و تكثيف يمنعها من التشتت و الانفراط، فضلا عما تنطوي عليه من قوافٍ داخلية و جناس لفظي متكاثف. وقد أبدت "سوزان برنار" –بحسب حاوي- أسفها للأثر السيئ الذي خلفه شيوع قصيدة النثر في الشعر الفرنسي الحديث، ذلك أنها شجعت كثيرين ممن لا يملكون حسا فطريا بالإيقاع على نظم الشعر. و يعتقد خليل حاوي أن هذا الحكم نفسه يسري على الكثير من شعراء قصيدة النثر في شعرنا العربي الحديث[3].

إنّه إذا اعتبرنا قصيدة النثر –بنظر حاوي- صيغة مغالية لما يدعى الشعر الحر، جاز التأكيد على صحة ما قرره "اليوت" بأن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة، ذلك أن الحرية لن تكون أبدا هروبا من الوزن في الشعر، و إنما هي في السيطرة عليه و إتقانه...و كان أن شاع في نتاج الشعر الحديث كثير

[1]- جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث، ص 279

[2]- المرجع نفسه ، ص 279.

[3]- المرجع السابق، ص 280 .

من النثر الرديء تحت طائلة أنه شعر حر. أما شعراء قصيدة النثر، فإنّهم طائفة –باعتقاد حاوي– تجهل قيمة الإيقاع المنضبط في الشعر، و حواجز البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لابد منه لكل شاعر يأبى أن تنحل قصيدته إلى مجموعة من الصور المشتتة. إن شعرا كهذا يفتقر إلى أهم خصائص الشعر وهي الوحدة العضوية. و نجد في شعر هؤلاء طلبا للصور المدهشة و الصور المفاجئة على حساب وحدة القصيدة و سياقها العام ..و مما يلاحظ في شعر هؤلاء أن الانجذاب إلى صور ملتقطة من النتاج السوريالي تفرض عليهم طبيعة المضمون في شعرهم مكثفة، و أفكار مكتنزة تذوب في وهج الشعور، بل عن تجارب مجتلبة تنطوي على فراغ في فراغ، و أننا لنفتقد في نتاجهم فيضا و فورانا يضيق عنهما الإيقاع المنضبط فيبرران الثورة عليه..[1]

لقد كان الإيقاع من أهم عناصر الشعر –كما يرى حاوي– حين كان الشعر مرتبطا بالرقص المقدس و الصلاة، و يستخلص مما سلف أنه كذلك في أحدث التطورات الشعرية، و كل قصيدة لا يمكن أن يكتشف فيها نمط معين من الإيقاع، فمن الأجدر أن تنقل إلى نطاق النثر و ليس ما يمنعها متى توفرت فيها الشروط المطلوبة من أن تكون نثرا جيدا و أدبا كبيرا، لهذا كله كان خير نمط من الإيقاع ما كان منضبطا بوزن تحرر من قيوده القديمة[2].

فالإيقاع كما يرى الدارسون علاقة بين الحروف و الكلمات، و المفردة وما يجاورها، و حالة نفسية تنشأ عن صوت و توقع و عن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم، أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات و السواكن في نسق محدد الطول، و ليس إلا إقليما صغيرا من أقاليم الإيقاع الشاسعة، أما الإيقاع فروح تسري في الشعر، و تحتكم إلى نفسية الشاعر و السامع على حد سواء، على حين يتجول الوزن مع الزمن، ومع ازدياد خصوبة التجربة إلى قيد حقيقي يحد من الاندفاع الحر للعواطف و الانفعالات، و يكبح تدفق المشاعر التي تضيق ذرعا بالوزن، فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب الذي يفتح نوافذ الأفق على مداها لاستيعاب حركة التدفق الحر، و الاندفاع

[1]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص281 .

[2]– المرجع نفسه، ص 282 .

العارم للمشاعر و الانفعالات، و يقوم الإيقاع على التناسب و التتابع و عنصر الإدهاش في القصيدة، من ثمة لا غرابة أن يكون الشاعر المعاصر أقدر على الإدهاش من الشاعر القديم أو المحافظ، لأنه يجرب الأصوات المختلفة و يعيش حالة الخلق المستمر[1].

نستطيع القول مما سلف إنّ الإيقاع نابع من الشعر، يحتكم إلى أحاسيس الشاعر و مشاعره و أفكاره، و تبرزه عاطفته، فهي نابعة منه متأصلة فيه ولا يكون الأصل فرعا عن تصور الشعر، فليس هناك تحكم في التزام إيقاع أو موسيقى معينة تفرض على الشاعر بل هو حر في صياغة شعره و تقديم أفكاره على النحو الموسيقي المؤثر فينا، و نحن نبحث من الإيقاع و الموسيقى عن الجمال، و عن الجمال الفني وفي الشعر، و لم يقل أحد أنه-أي الجمال- مقصور على نمط معين من الموسيقى دون سواه، فكل الموسيقى و كل الإيقاع مظهر من مظاهر الجمال .

تأسيسا على الذي سبق، نستخلص أن حاوي كان يحرص على الإيقاع و يناضل دونه و يدعيه و يقيم عليه. له عنده بعد وجودي، حيث إنّه الخطوة الأولى التي خطاها الإنسان إلى النظام ضد اللانظام [2]؛ وإنه حالة تثبيت وخط إيضاح، دون أن يتصف بالعامل النثري لأن نغميته تذره يثبت دون إثبات، وينتظم دون نظام حاد ولأنه مرسل ومبثوث من الروح، والإيقاع هو ضد النثر، والنثر طبيعة معبر عنها بلفظة، إنه الشيء بلا نظام، فيما يكون الشعر، وهو نقيضه، ملتما متآلفا، موقعا ومنتظما غير منثور[3]، فالإيقاع هو بذلك، روحي وعقلي في آن معا، له من العقل التعبير عن النظام، ومن الروح الإيحائية غير المحددة، وتكراره في القصيدة هو عامل خلق وانتظام، يمنع التبدد ويضاعف من تبعة الشاعر، ويفرض عليه عسرا داخليا في تأليف الوجود ومن دونه ينفلت، ويتشرد وتتناثر أحداقه ورؤاه، ومن وجه آخر، الإيقاع هو سبيل بين الوعي واللاوعي، وهو يحمل روح الحلم والنشوة، وهي كلها من المؤثرات الإبداعية. وأهمية الإيقاع لدى خليل حاوي توازي أهمية اللغة وبعث

[1]- المرجع السابق، ص 282 .

[2]- عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف – بيروت، ط 1، ص18 .

[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

له قبل فقد نبضه، وهو فضلا عن ذلك يحتضن النغم الداخلي ويغذيه، وحين يوشك أن يتداعى ويهلك، فمنه يتلقفه ويبعثه من جديد ويمنحه رئة وأنفاسا، بل إن الإيقاع هو باعث الذهول الشعري "بتعبير إيليا حاوي"، وهو الذي ينير الرؤيا ويمهد لها ويضمها ويحتضنها. إنه أشبه ما يكون بروح القصيدة[1].

ويذهب الناقد إيليا حاوي إلى أن شعر شقيقه كان شعر ارتياد وريادة، وأنه الشعر الصعب المراس والعسير، وهو الذي أدخل عليه أشجانا وأنغاما عذبة جديدة، حين قال:«ونحن نعلم يقينا، أن خليلا أولج أنغاما جديدة على الشعر العربي، وكان فيه الشاعر والثائر والشهيد... »[2].

ولعلّ من أكثر صفات الإيقاع حضورًا وتأثيرا في تشكيل العناصر الأولى لبنية النص الإبداعي، هو كونُهُ من بين جميع العناصر الجمالية في هذا النص، وإذا ما نظرنا إليه في علاقته بالشعر خاصة، فإنه يُعدُّ قوتَه الرئيسة وطاقته الكبرى.. ويمكن القول إن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيًا من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة، والتي صارت تُحدد جزءا كبيرا من مصير القصيدة المعاصرة، إذ أفادوا ممّا في هذه المرحلة من خبرات جمالية، فوعوا بعمقٍ معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع

والتنافر والنّشور، فَصَقلَ هذا الوعيُ إحساسهم وهذَّبَ طباعهم، وأتَاحَ لهم صياغة قصائدهم الصياغة التي تمنح الكلمات دلالة كبرى، وتقوي جانب الرمزية فيها، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر وجها لوجه مع إيقاع مسيطر يطلب تشكيله، ألزم الشاعر أن يُخضِعَ الكلمات لمقتضى هذا التشكيل، فصارت تشكيلات الكلمات هي التي تخلقُ القصائد وليست الأغراض كما كان سلفا.[3]

أمّا اللّغة الشعرية في القصيدة، فتبدأ فاعليتها الإبداعية حين تبدأ من نقطة الصفر، إذ يتجلى الإيقاع في عنصرها، وإن كان بصورة أقل من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلبس الصوت اللّغوي من دلالات

[1]- إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 26 (عدد خاص بخليل حاوي)، حزيران، تموز، 1983، ص 38.
[2]- المرجع نفسه، ص 39.
[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص19.

ورموز ومفاهيم تُشَتِّتُ التركيز الصوتي وإيقاعيته، وإن كانت بدورها تنبع منه وتتوالدُ في إيقاعات جديدة أكثر اتساعًا وخفاءً وتجريدًا.[1]

إنّ الإيقاع يقلُّ كلما ابتعد النّص الشعري عن مظاهر الصّوت وموسيقاه على المستويين الوزني واللغوي، ولعلّ أبرز دليلٍ على قلةِ قوةِ الإيقاع وانحسارها، تَطوّرُ القصيدة العربية ومراحل تحوّلها الموسيقي من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة، فالشعر الحر فقصيدة النثر.. ولو أن هذا الاحتفاء بصوتية الإيقاع لم يَعُدْ مُعبرًا عن الإيقاع بدقّة، بل أصبح عنصرا واحدًا من مجموعة كبيرة من العناصر المشكلة في امتزاجها لهذا المفهوم .. من ثمة يمكن القول إن نظام الإيقاع هو صيغة للعلاقات نحو: التناغم والتعارض والتوازي والتداخل، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، يتدخل في العمل الإبداعي الشعري تدخلا تفصيليا ليُسهم مع سائر العناصر الأخرى في منح هذا العمل بعده الإبداعي.[2]

غير أنّ القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية، لا تقوم على الإيقاع وحده، بل لابد أن يلتحم هذا الإيقاع بالوزن، ليُكمل أحدُهما الآخر في تناسب وتناغم شديدين، على أن ثمة فارقا دقيقًا بينهما، ولكي نميز هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدةً نوعيةً مستقلة، والصوت باعتباره حدثًا ينطقُهُ المتكلم ويُخرجُهُ بطريقة خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لامٌ أو ميمٌ، أو ضمّةٌ أو فتحةٌ مثلا، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية، كدرجته عُلُوًا وانخفاضًا، ومداهُ طولا وقِصَرًا، ونبره قوةً وضعفًا.. وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصّوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه والنّسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره.[3]

يمكن القول تأسيسا على ما سبق، إنّ المقصود بالإيقاع هنا هو وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي هو توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَرِ

[1]- المرجع نفسه، ص20.
[2]- المرجع نفسه، ص21.
[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص22.

الكلام أو في أبيات القصيدة... وهو أيضا النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظّن أو المفاجئة التي يولدّها سياق المقطع على حين يُحدّدُ الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت.[1]

من هنا فالإيقاع متغير، بينما الوزن ثابت من جهة أنه نمط مجرّد يُتعرف عليه بواسطة التقطيع، وذلك بخلق نظام توقعاته الخاص، وسرعان ما يُصبحُ إدراكه آليا، والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن مقومًا أساسًا في التأثير الجمالي للنص.. والوزن ضمن هذا السياق العام هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ إن الإيقاع سابقٌ للموسيقى والشعر، وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي، من ثم عدّ الإيقاع أسمى من الوزن أبدا، فليس الوزن قياسا إلى الإيقاع إلاّ وعاءً مشكلا من أبعادٍ منتظمة يستوعب التجارب الشعرية،[2] والتجربة هي التي يُختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أنّ لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرةً خاصةً على استيعاب نمط معين من التجارب.. إلاّ أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا دون تدخّل الرّوح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يُولدُ من امتزاج التجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند القارئ، إنما تظهر بإيقاعها.[3]

أما بالنسبة إلى الإيقاع في علاقته بحركة القصيدة، فإن هذه الأخيرة تعتمد في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع عناصرها المكونة بين الثبات والتحول، ومن وضع الثبات والتحول ونقيضه تنشأ حركة القصيدة وتحدد مساراتها فيها، فإذا كان الإيقاع صفةً ملازمةً لكلِ عملٍ شعري، إذ لا يستطيع الشّعر أن يُقدِّم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فالإيقاع ينبعُ مبدئيا من حركة القصيدة

[1]- المرجع نفسه، ص23.
[2]- المرجع نفسه، ص 23.
[3]- المرجع نفسه، ص24.

ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا، لذلك لا قاعدة مسبقةً لحركةِ القصيدة، لأن ذلك يرجع إلى طبيعة النظام الحركي الذي تقوم عليه.[1]

كما أن الإيقاع يمكن أن يستوعب التجربة الشعرية والشعورية في آن معا، وعليه فهو ينبعُ في هذه الحال من المناخ النفسي الذي يعيشه الشاعر، هو من ثمة خاضع لسلطان تجربته الشعورية ، بالنظر إلى كونه نابعًا من النّفس ومن الأجواء الداخلية للشاعر والقصيدة.[2]

إنّ حركة القصيدة ينبغي أن تكون حركة الدفعات العاطفية النفسية والصور التي تفرض صيغها العامة، فشكل القصيدة إنما يتحددُ من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلماتٍ أو مقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع، فكلما قَلّ عدَدُ الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، وكلّما زاد عددها بدا سريعها، وليس ثِقَلُ الإيقاع نقصا في جودة القصيدة، فقد يحتاجُ المنشئُ إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالةٍ نفسيةٍ معينة، أو لإيقاع حالةٍ نفسية معينة..[3]

على ضوء ما سبق تشكّل وعي خليل الإيقاعي، إذ تجلّى حينَ عدَّهُ هو نفسُه أبرز عناصر الشعر، ورأيهُ في ذلك أنّ كلّ قصيدة تخلو من سمتٍ إيقاعي ما، لابدّ أن تكون أبعد من الشعر، ورأى خليل كذلك أن الوزن ضرورة، على حينٍ أنّ التّساهل في مسألة القافية أمرٌ جائزٌ وممكن.[4] والإيقاع في شعره عنصرٌ بارزٌ من عناصر التجسيد والتعبير، حيثُ إنه عنصر داخلي، من دونه تتهافت القصيدة وتخبو، وهو الإيقاع الذي يحفقُ بخفقِ التجربة ويسير مسارها، يطول، يقصر، يمتد، ينبتر، يصخب، يتوتر، يستقر، يتكرر..، إلا أن الإيقاع في شعر "حاوي" ليس إيقاعا خطابيا، إنه الغلاف الروحي الذاهلُ العبارة والتجربة ككل.[5] وهذا المعنى يعضده ما ذهب إليه شقيقه إيليا حاوي حين قال: "ولستُ أزعم أن خليلا كان يدرس الإيقاعات في شعره وفقًا ملدُربةٍ وواعية ومتَعَمّدَة.إلا أن خليلا

---

[1]- المرجع السابق، ص29.

[2]- محي الدين اللاّذقاني، من مقال (القصيدة الحرة –معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، مج 16، ع1، 1997، ص44.

[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص29.

[4]- جميل جبر، خليل حاوي، ص62.

[5]- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص216.

كان من عبيد الشعر...، وكان الإيقاع يتولّد لديه في حالة أولى يَنهلُّ من ذاته بذاته وهو أمْرٌ تقبله الغريزة على شرائط.. فالحالةُ تبدعُ نغمًا أو أنّ النَّغم يُبدعها، أو أنهما يتولدان بعضًا من البعض الآخر ليقين عجيبٍ والج في سر الخلقِ والعبقرية"،[1] ففي الأنشودة الواحدة يتحول خليل حاوي من إيقاع إلى آخر وفقا لطبيعة المرحلة، فحينا يشجو النّغم ويتآلف، كما في قوله:

**داري التي أبحرتْ غَرّبْتِ معي**

**وكنتِ خير دارْ**

**في دَوخَةِ البحارْ**

**وغربَةِ الدّيارْ**

**واللّيلُ في المدينهْ**

**تمتَصُّني صحراؤه الحزينهِ**[2]

وحينًا آخر يعنُفُ الإيقاعُ ويتعاظم كما في قوله:

**عُدتُ في عينيَّ طوفانٌ من البرقِ**

**ومن رَعدِ الجبال الشاهقهْ**

**عُدتُ بالنّارِ التي من أجلها**

**عرّضتُ صَدري عاريا للصاعقهْ،**

**جَرفتْ ذاكرتي النّارُ وأمسى**

**كل أمْسى فيكَ يا نهرَ الرّمادْ:**

[1]- المرجع نفسه، ص219.

[2]- خليل حاوي، الديوان، ق السندباد في رحلته الثامنة، ص255.

**صلواتي سِفْرُ أيّوبَ، وحُبّي**

**دَمعُ ليلي، خاتمٌ من شهرزادْ**[1]

وحينًا آخر نُلفي النغم يتسارع ويتعجل كما في "وجوه السندباد":

**مُتْعَبٌ، دوامةٌ، عمياء،**

**هذا اللّولبُ المُلتفُّ حولي،**

**ذلك التيار دوني والدوّارْ،**

**مُتعبُ..ماءٌ..سريرْ..**

**متعبٌ ..ماءٌ.. أراجيحُ الحريرْ..**

**متعبٌ ..ماءٌ..دُوارْ..**

**وتلمّسْتُ حديدَ الجسْرِ**

**كان الجِسرُ ينحَلُّ ويهوي،**

**صور تهوي، وأهْوي مَعَها،**

**أهْوي لِقاعٍ لا قرارْ**

**وتلمستُ صديقي، أين أنتَ،**

**كيف غابْ؟**

**ألضبابُ الرَّطْبُ في كفّي**

[1]- المصدر السابق، ق عودة إلى سدوم، ص149.

**وفي حلْقي وأعصابي ضبابْ**

**رُبّما عادتْ إلى عنصرها الأشياء**

**وانحلَّتْ ضبابْ.**[1]

فهذه الأبيات تعبير إيقاعي محض، فضلا عن الأسلوب والعبارة والصورة، والإيقاع هو العامل الأكبر هنا، وخليل حاوي كثيرا ما أتقن هذه الإيقاعات في كثير من أناشيده، إلاّ أنّ طبيعة الإيقاع والقوانين والسّنن التي طبعت شعره هي تمامًا مثل الروح يغنّي حضورها ويقنع من دون تفسيرها.[2]

وفي "سدوم" يغلب الإيقاع الصّلب الشديد على ما يزيد على ثلثي الأنشودة بينما يطغى الإيقاع الغنائي الحزين على الثلث الباقي مثلما يقول:

**ماتَتِ البَلوَى ومُتنا مِن سنينْ**

**سَوفَ تبْقى مثلما كانت**

**ليالى الميِّتينْ**

**لا أذِّكارٌ يُلهِبُ الحسْرَةَ**

**من حينٍ لحِينْ**

**وحين يقول:**

**وَدَوَت جَلجلةُ الرعدِ**

[1]- المصدر السابق، ق "وجوه السندباد"، الصفحات: 244-245-246.

[2]- إيليا حاوي، خليل حاوى في سطور من سيرته وشعره، ص221.

**فشقَّتْ سحُبًا حمراءَ حرَّى**

**أمطرتْ جمرًا وكبريتًا وملحًا وسموم**

**وجرى السيلُ براكينَ الجَحيمْ**

**أحرقَ القرية, عرّاها,**

**طوى القتلى ومرَّا**

وحين يقول:

**عَبَرَتنا محنةُ النارِ**

**عَبَرْنا هَوْلَها قبرًا فقبرا**

**وإذا نحنُ عواميدٌ من الملحِ,**

**مُسُوخٌ من بلاهاتِ السنينْ**[1]

نلاحظ الإيقاع الصلب الشديد في المجموعتين الأوليين، ولاسيما في الثانية (وَدَوَت جَلجلةُ الرعدِ...) حيث فيها جماع الشّدّة والعنف: هو: "يهوه" حيث يغضب فيصبّ جام عنفوانه على مدينة العهر "سدوم" فكان الموت إحراقا ورجما. ثم تنقلب شدة الإيقاع فتخفت لتسمح المجال للتعبير عن الوجدان من خلال تصوير الألم الذي يحسه "حاوى" بحكم أنه جزء من الزمرة التي أصابتها لعنة السماء (عبرتنا محنة النار) فكان لزاما أن ترافق التعبير عن هذا المعنى غنائية من السمات والعلامات الدلالية

[1]- خليل حاوي، الديوان، الصفحات: 109- 112- 113.

عليها والمولدة لها في آن معا، فضلا عن تواتر ضمير المتكلم الجميع (عبرتنا محنة النار، عبرنا هولها، وإذا نحن عواميد...)[1].

أما في "الجسر" فنلاحظ وجود قسمين غنائيين يسيجان الأنشودة، وقسم أوسط هو الأطول وسمة الإيقاع فيه الشدة والصلابة:

**وكفاني أنّ لي أطفالَ أترابي**

**ولي في حبّهم خمر وزادْ**

**من حصاد الحقل عندي ما كفاني**

**وكفاني أنّ لي عيد الحصادْ**[2]

- ويشتد الإيقاع حين يقول في وسط النشيد:

**ما له ينشقّ فينا البيت بيتين ؟!**

**ويجري البحر ما بين جديد وعتيقْ**

**صرخة ، تقطيع أرحام،**

**وتمزيق عروق،**[3]

- ثم تخفُتُ الشدَّةُ في القسم الثالث المسيّح للأنشودة:

**فرحي في كلّ ما أطعمت**

**من جوهر عمري**

**فرح الأيدي التي أعطت وإيمان وذكرى،**[4]

[1] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج2، ص32.

[2] - خليل حاوي، الديوان، ن الجسر، ص165.

[3] - المصدر نفسه، ن الجسر، ص167.

[4] - المصدر نفسه، ن الجسر، ص171.

إن سمة الإيقاع في القسمين الأول والثالث من هذه الأقسام الثلاثة، – وهما القسمان اللذان يسجيان الأنشودة –، سمة الإيقاع فيهما الغنائية الآسية، أما القسم الأوسط الذي اجتزأنا منه بعض الجمل الشعرية فتميزّه الشدّةُ والصّلابة، وإذا نظرنا في خصائصه وجدناه يقوم على الرؤية بما هي تصوير المواقع (ويجري البحر ما بين جديد وعتيق، تقطيع أرحام، تمزيق عروق)، كل هذه رؤيا، وطبيعي أن واقعا كهذا لا يمكن للذّات الشاعرة إلا أن ترفضه وتحقد عليه، كما يقوم هذا القسم من ناحية أخرى ومن زاوية فنية عن حضور القص بشكل واضح أبرز أدواته الوصف والحوار الذي قام بين الشاعر والبومة التي تقرع صدره.

أما في القسمين المسيَّجَين للنشيد، فإن الغنائية فيهما تأتي من غياب القص غيابا تاما أولا، ثُمَّ إنها تأتي بعد ذلك من تعلق الخطاب بالذّات والوجدان والانفعال ثانيا[1].

ما نستطيع أن تنتهي إليه هنا، أنّ الخَوضَ في مسألة الغنائية والشدّة في الإيقاع، وجود أنواع من الإيقاع بعضها هو إلى الغنائية الحزينة أقرب، وبعضها صلب وشديد، وبعضها الآخر وَسَطٌ بين الغنائية والصلابة.

أمّا الإيقاع العام الذي يستقطب جُل أناشيد حاوي، فإيقاعٌ درامي يقطُرُ أسى وجوى ولوعة وفجيعة، فحين كان يأسى حاوي، يأسى معه رمزه، ويأسى معه النشيد برمته، فيأسى الإيقاع لأّنه نابع من عمق المأساة[2].

بعد أن عرضنا إلى الإيقاع في الشعر الحديث عامة، وفي شعر حاوي بخاصة، نحاول أن نثير مسألة شائكة، مثلث ظاهر شعرية في جل مجاميعه ، وهي كذلك تعد ظاهرة حتى على مستوى الذائقة الإيقاعية القديمة، وهي ما أطلق عليها "ابن رشيق" المداخل والمدمج، وقبل أن نقف عند هذه الظاهرة على استواء مجاميع حاوي إجمالا، يحسن بنا أن نقف عندها، وهي مسالة "التدوير" وموقف بعض دارسي الشعر الحديث وأقطابه فيها.

[1] – خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج2، ص62.

[2] – محي الدين اللّاذقاني، (القصيدة الحرة)، مجلة فصول، مج 16، ع1، 1997، ص44.

**ج– التدوير باعتباره ظاهرة في أناشيد حاوي:**

لاشك أن التدوير ظاهرة حتى في الإيقاعية القديمة، وهي كمفهوم ظاهرة ترابط شطري البيت إيقاعيا، وذلك بتقسيم كلمة قسمين، قسما يتعلق بالصدر وآخر بالعجز، وهو ما اصطلح عليه ابن رشيق مصطلحين آخرين هما المداخل والمدمج، والمداخل في الأبيات ما كان قسمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا[1]. ولئن كان هذا المصطلح متعلقا بشعرية تقليدية تقوم على ثنائية توازنية بين صدر وعجز، فقد صار متداولا في الخطاب النقدي الحديث، وذلك بشحنه بمفهوم مغاير لم يعد به عبارة عن تقاسم الكلمة بين نهاية الصدر وبداية العجز، وإنما أضحى له معنى مقابل تماما إذ يقوم على مفهوم تقسيم الوحدة الإيقاعية الدنيا – أي التفعيلية – إلى قسمين الأول في نهاية السطر الأول وقسمها الثاني في بداية السطر الموالي، فيكون التدوير في القديم عبارة عن تضحية باللفظة لفائدة اكتمال الكلمة، وفي الحديث عبارة عن تضحية باكتمال التفعيلة لفائدة تمام اللفظة[2].

وتذهب "نازك الملائكة" في "قضايا الشعر المعاصر" إلى أن للشاعر الحديث الحرية في أن يركب في شطره الشعري ما شاء من تفعيلات. وهذه الحرية هي التي تفرض عليه أن يقيم أشطره على مبدأ الاكتفاء، وتبرر أسباب التدوير في القصة القديمة بأنها ضغط مزدوج يمارس على المبدع، ضغط العروض من ناحية، وضغط النحو والدلالة من ناحية أخرى، وبما أن مقولة الشطرين المتساويين والبيت قد انتفت من ذاتها، وبما أن إكراهات العروض قد ضعفت بدورها إلى حد يقارب التلاشي،فليس للشاعر أن يدور مطلقا وإنّما عليه احترام وحدة الشطر الذي يبني بأن لا ينهيه إلا

[1]– ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل – لبنان – ط 5، 1981، ص117.

[2]– خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 248.

حين يستوفي وحداته الإيقاعية[1]. وأما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن في مقابلها تقييدا في التشكيلة، فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها، وإنما يفرض هذا التقليد لأسباب جمالية وذوقية، لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر..[2]

غير أن بعض الدارسين يرى في هذا الموقف – على انسجامه الداخلي نسبيا – قصورا عن تمثل الأبعاد الإيقاعية للتدوير، حيث انه بقي موقفا سجينا في تصوره لمفهوم التدوير في النص القديم، لأن مفهوم القصيدة في الشعرية القديمة صار في حكم الغائب، ثم باعتبار أن القصيدة الحديثة مؤسسة على رؤية مغايرة من حيث الماهية والبناء والوظيفة، لذلك كان ضروريا تغير صورة البيت ووظيفته، فما عادله وجود خارج الصلة مع أبيات أخرى، بل إن العلاقة بين الوحدتين – القصيدة والبيت – تنقلب، فما عاد البيت أصلا والقصيدة فرعا، وإنما صارت القصيدة هي الأصل والبيت هو الفرع والجزء، وهذا ما جعلها معيارا للبناء والدلالة[3].

أما لدى خليل حاوي، فالتدوير ظاهرة شائعة في مجاميعه كلها، وتقريبا في كل أناشيده، غير أن حضورها متفاوت من أنشودة إلى أخرى، فتنخفض نسبته أحيانا، وترتفع في مؤشر دال على طغيانه أحيانا أخرى حتى ليكاد يمثل الأصل. وهو ما يظهر جليا في جل أناشيده التي عرضنا إليها في هذا البحث، والتي يتعذر كتابتها، ولذلك خصّصنا لها ملحقا يستطيع من خلاله المطلع العودة إليه متى ما اقتضى الأمر ذلك .

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 95.

[2]– المرجع السابق، ص 95.

[3]– خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ج2، ص 249.

فهذا الجدول يحتوي على جل أناشيد الملحق التي تطغى عليها ظاهرة التدوير:

| الأنشودة | عدد الأسطر المدورة | نسبتها | عدد الأسطر المكتفية | نسبتها |
|---|---|---|---|---|
| في جوف الحوت | 08 | %50 | 08 | %50 |
| الجسر | 13 | %54 | 11 | %46 |
| ليالي بيروت | 15 | %55 | 12 | %44 |
| السندباد في رحلته الثامنة | 90 | %65 | 47 | %34 |
| عند البصارة | 32 | %71 | 13 | %28 |
| وجوه السندباد | 63 | %78 | 17 | %21 |
| الكهف | 31 | %81 | 07 | %18 |
| لعازر عام 1962 | 136 | %82 | 29 | %17 |
| الناي والريح في صومعة "كامبردج" | 67 | %83 | 14 | %16 |
| جنية الشاطئ | 39 | %90 | 04 | %09 |

مما يلاحظ من خلال الجدول أن الأناشيد الأربع الأولى يتراوح حضور التدوير بين خمسين بالمائة وخمسة وستين بالمائة، في حين إنّه في الأناشيد السّتّ الموالية ترتفع نسبته إلى أن تبلغ تسعين بالمائة في

"جنية الشاطئ"، فما الذي يجمع بين أناشيد المجموعة الأولى، ثم بين أناشيد المجموعة الثانية، ومن ثمة ما هي العلة الفاعلة بعمق في ظاهرة التدوير هذه ؟

لعل النظرة السريعة في الجدول يمكن أن تتيح لنا اعتبار النفس علة للظاهرة، ذلك أن الجامع بين أناشيد المجموعة الأولى قصر نفسها، في حين تتميز أناشيد المجموعة الثانية بطول النفس[1]. غير أن بعض الدارسين يذهب إلى أن العلة الحقيقية حظ الأناشيد من المنزع الدرامي، فلما حضرت هذه النزعة في كل الأناشيد تقريبا، ظهر فيها التدوير. ولما كان الفعل والتوتر والتحول متفاوتا من أنشودة إلى أخرى، تفاوتت آنئذ نسبة توظيفها للتدوير، والأناشيد الأربع الأولى في الجدول أناشيد تعبيرية فيها تصوير الأحوال ومدارها الوجدان والانفعال، على حين أن أناشيد المجموعة الثانية تقوم على الحدث المتحور والمواقف المتقابلة دون أن ينفي ذلك وجود انفعال ووجدانية[2].

ومما لا شك فيه أن التدوير عامة، وفي هذه الأناشيد خاصة، يقوم بأداء وظائفه المختلفة، لعل منها مساهمته الحاسمة في خلق تجاوبات فضائية بين وحدات في الأنشودة تنتمي إلى ذات المستوى أو إلى مستويين مختلفين، ومنها مساهمته في إبراز التجاوزات الصوتية، وذلك بإخراج ما هو من الحشو مخرج التبئير الدلالي، وذلك – مثلا – بإعطاء مقاطع الأسطر الشعرية مكانة مقاطع الجمل الإيقاعية. وثمة وظيفة أخرى تتمثل في التأثير في كافة الأداء اللفظي، ذلك أن التدوير يجعل زمن الإفضاء بالجملة الإيقاعية ممططا لأن جملة موزعة على سطرين تستغرق لأدائها زمنا أطول مما لو كانت موزعة على سطر واحد. وثمة وظيفة رابعة تكمن في خلق حيوية إيقاعية في الأنشودة مرجعها افتقار التفعيلية إلى ما بعدها لتتمّ من ثمّة وظيفة خاصة تكمن في علاقة التدوير بالمعاني الشعرية في القصيدة[3].

[1]- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج2، ص 251.
[2]- المرجع نفسه، ص 251.
[3]- المرجع نفسه، ص 252.

مما سبق يمكن أن نذهب إلى أن المعنى الشعري الجزئي يتيح لنا تفسير ظاهرة التدوير في قصائد تنتمي إلى شعراء آخرين معاصرين لحاوي مثل السياب وغيره إلا أن ذلك ليس تفسيرا صائبا في الأحوال كلها، وإنما قد يفسر هذه الظاهرة تفسيرا أقرب إلى الإحاطة على ضوء الوظائف السابقة التي رأينا[1].

[1]- المرجع نفسه، ص 253.

# خاتمـــــــة

**خاتمـــــــــــة:**

حاولت هذه الدراسة أن تلقي الضوء على تشكيل الرّمز المقدس وإعادة صوغه الصّوغ الجديد لدى رائد الشعر العربي الحديث "خليل حاوى" كما حاولت أن تجتلي مسالك هذا الصّوغ الجديد من خلال إسقاط ملامح الأسطورة بمختلف مظانها على رموز الدّين.. ولقد انتهت في خاتمة المطاف إلى مجموعة من النتائج توزعت بين أسفار هذا البحث، نوردها فيما يأتي:

1- لاحظت هذه الدراسة تماهي حاوي الشديد في العهد الجديد، إلى الحدّ الذي يشعرك أنه كان يستنسخ مضامين الإنجيل، فضلا عن التماهى في العهد القديم حين تعلّق بإلهه "يهوه" فمن يقرأ أناشيد "حاوي" يُحسُّ برهبة الأجواء الكهنونية والصلوات الكنسية الابتهالية، فيبدو شعره ومقدماته النثرية في كثير من الأحيان وكأنها أسفار من التوراة، وطورا تبدو استنساخات انجيلية تُستلهمُ في صياغاتٍ شعرية.

2- خليل حاوي يخلقُ رَمزَهُ الأسطوري الخاص في كثير من جوانب تجربته الأسطورية كما رأينا مع السندباد –مثلا- وكان ذلك يمُرّ عبر إعادة الصوغ الجديد صوغا أسطوريا، ولعلّ في هذا علامة كبرى على مدى وعي خليل الأسطوري، إذ إنه حين كان يستنطق الأسطورة ويستلهمها، لم يكن أثناء ذلك يعيدها مادةً غُفلا، بقدر ما كان يعيد تشكيلها صوغا آخر جديدا أشدَّ تعلُّقًا وانغرازا في تربة أمّتهِ وفي راهنه وعصره، ولقد تجسّد وعيُ الاستلهام من ثم في إبداع أسطورة جديدة أو خلق رمزٍ أسطوري جديد –كما ذكرنا خاليا- وتجلى هذا بينًا في أنشودة "السندباد في رحلته الثامنة".

3- أناشيد حاوي كثيرا ما ينتابها التوتر الشديد والقلق الشعري، والذي غالبا ما يجعل هذه القصيدة لديه حفرةً تدخلها الذات ولا تخرج منها فيما بعد.

4- أما على مستوى الرؤيا فقد مثلت القصيدة عند حاوى تجربةً شعريةً تتجاوز الرؤية إلى الاستبصار لأجل أنها أعادت الصياغة الحدسية الكشفية للشعر، فمارست القصيدة لديه من ثم دور الكشف والنبوءة.

5- تجلّى لنا أنّ إبداع "حاوى" ولاسيما ما اتّصل منه بالمجاميع الخمس، كأنه تأريخٌ لمرحلة حاسمةٍ من تاريخ الأمة الحديث، وبخاصةٍ انعطافتها الكبرى التي تمثلت –برأينا- في هزيمة حزيران 1967.

6- إذا اعتاصت الأنشودةُ أو استغلقت عند خليل حاوى تراه يُمَهّدُ لها بمقدماتٍ نثريةٍ مومئة تفُكُّ رموزها وتفتح مغاليقها.

7- ومن خلال معاينة شعر حاوي لمسنا أنّه رسالي، وهذه الرّساليةُ جعلته أقرب إلى النبرة الحزينة والنسغ الدرامي، وهو ما هيمن على جُلّ أناشيده.

8- وعلى مستوى الإيقاع يمكن رصد قيامه واستناده إلى الحالة النفسية، ولعلّ الملمح الأبرز فيه هو نسْغُهُ الدرامي الآسي الحزين، وهو إلى ذلك إيقاع الغريزة والفطرة الإنسانية الأولى، يرنو هذا الإيقاع عند خليل حاوي إلى المستقبل ويتوق إليه، باعتبار المستقبل المشرق –برأيه- لابدّ أن يحمل إيقاع الفطرة الأولى.

9- لاحظنا سيطرة القلق الشعري على مستوى جزء غير يسير من أناشيد حاوي، وهو قلق يتكثّف حينما يشتدّ الصّراع النّفسي داخله، والقلق جعله من العصابيين في كثير من الأحايين.

10- اصطبغت جلّ أناشيد خليل حاوي بالمسحة الدرامية، لاسيما أنّ في شعره دوما صوتين نقيضين دائمين، طالما كان يترجّح بينهما، وكلاهما صوتان تولّدت منهما مأساته باستمرار.

11- وعودا على مسألة الإيقاع عند خليل حاوي، لاحظنا بجلاء تواتر ظاهرة التّدوير في جلّ أناشيده إلى الحدّ الّذي يكاد يمثل الأصل، وهو ما انجلى بيّنا على استواء جلّ أناشيده التي عرضنا إليها في هذا البحث.

وفي الختام نتوق ونأمل أن نكون قد وفقنا في إلقاء الضوء على بعض جوانب هذه الدراسة المتعلقة بالدين في صلته بالأسطورة ومدى التمازج بينهما، لاسيما التوراة والانجيل لأوجه الشبه بينهما والأساطير فإن كنّا على شيء من التوفيق فمن الله وحده، وإن لم نكن على شيء، فحسبنا الجهد والسعي ولاريب أن استمرار الدرس في هذا المسلك بعد ذلك قد يتيحُ القدر الأنفع في التحليل والتذليل والإيضاح من لدن أصحاب الشأن في هذه الدراسات، والله من وراء القصد.

# ملخص بالأجنبية

## *Résumé*

Le symbole religieux sacralisé ainsi que le mythe même sont une caractéristique distinctive dans la créature de K.Hawi. Attendu que l'apogée de sa perception poétique s'est bien illustré lors de son retour au mythe, qui pour lui est un retour aux sources précoces de l'expérience et de l'inspiration humaine. En plus de ça, l'expérience même de notre poète qui a poussé dans la religion du christianisme même, en lequel il a cru, puisque il n'a jamais dissimulé son attachement à l'évangile depuis son enfance.

Eventuellement ce qui aurait aidé à mythologiser les symboles des deux testaments, généralement, était que le christianisme et le judaïsme eux-mêmes étaient deux édifices mythiques qui ressemblent à un point considérable au symbolisme dans les mythes l'époux, le phénix et autres comme les mythes de la fertilité, de la stérilité, de l'époque païenne, sans oublier l'Islam comme l'une des religions références dans la poésie du poète.

A la lumière de ce qui a précédé, notre étude est venue garnie de mythe et de religion, le façonnage mythique du symbole religieux dans la poésie de Khalil Hawi. Nous nous sommes basés sur ses cinq ensembles poétiques comme témoin de recherche. De découpage de notre œuvre est comme suivant :

Une entrée, une préface et cinq chapitres entre originalisation et développement.

A l'entrée, nous avons rappelé les effets critiques et créatifs de notre homme.

Dans la préface, nous avons fait une allusion au symbole religieux sacré.

Le 1er chapitre est venu comme originalisation de certaines sources du mythe dans la poésie de Khalil Hawi, et un rappel du contexte psychique et mytique dans sa poèsie.

Le 2ème chapitre, pour nous est une théorisation du côté religieux de l'étude. Nous avons traité les semences du religieux sacralisé chez notre poète. Nous avons rappelé les vigines des symboles religieux dans sa poésie comme l'Azare … etc.

Le 3ème volet est une analyse du mythe dans notre étude. Nous avons pris comme objet d'étude, les procédés de l'emploi du mythe chez K.Hawi, caractéristiques dans les poèmes de hawi comme le syndibade qui sont une spécificité dans sa poésie.

Dans le 4echapitre, nous avons essayé d'analyser les symboles religieux d'un aperçu mythique, c'est-à-dire comment le poète a-t-il superposé les superposé les traits mythique sur ses symboles religieux comme « L'azare » et « EL Kahf » etc….

Nous avons clôturé notre recherche par un 5e chapitre, ou nous avons fait signé à deux sujets importants dans cette poésie : la prophétie poétique et la nature rythmique par la prophètiepoètique, nous visions le rôle explorateur exercé par le poème chez notre homme, par le rythme, nous ne visons pris la mesure et la rime mais le teint et la cadence interne reliée à l'état psychique de l'auteur qui c'est parmi l'une de ses caractéristiques.

Le procédé d'étude suivi dans notre étude est celui dit descriptif analytique lorsqu'il s'est agi des profils du mythe, nous avons tiré profit du procédé dit critiqué légendaire-vu l'union entre le mythe et la

poésie d'un côté et le mythe et la religion d'un autre. Nous avons aussi bénéficié du procédé dit cymiàtique.

Lors de l'étude de certains poèmes quand il s'est agi de l'étude de certains fondements (rythmiques et figurants).

Nous avons conclu à un nombre de résultats dont les plus importants sont :

Le grand attachement du poète à l'Evangile et surtout lorsqu'il traitait les significations de la crucifixation, du sacrifice, du salut, des souffrances du christ, de l'azare…etc. Parmi les grands résultats auxquels nous sommes parvenues dans cette recherche, la création du symbole c'est-à-dire que le poète crée son symbole religieux dans la majeure partie de son expérience mythique et cela à travers sa reformulation nouvelle mythique que ressemble au mythe même c'est ce qui représente une marque spécifique dans la conscience mythique de Khalil Hawi.

# قائمة المصادر

# والمراجع.

* القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

**1- المصادر:**

**أ- الدواوين الشعرية:**

- خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

**ب- المعاجم العربية:**

1 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج 2، ط 1، 1991.

2 - محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت، مج 3، د ت.

**2- المراجع العربية:**

*الكتاب المقدس، العهدان، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، القاهرة، مصر، إص3، ط4، 2006.

1- إبراهيم علي أبو خشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب

2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط 3، 2001.

3- إحسان عباس، بدر شاكر السّيّاب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1992.

4- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 5، 1992.

5- أحمد بسام، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2006.

6- أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية، فلسطين، الإصدار الأول، 2002.

7- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النّكسة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

8- أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979.

9- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، 1997.

10- أحمد كمال زكي، نقد –دراسة وتطبيق- دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

11- أحمد محمد المعتوق، اللّغة العليا، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006.

12- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1998.

13- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1992.

14- إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.

15- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط3، 1992.

16- أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف، 1949.

17- أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار، بيروت، ط 2، 1979.

18- أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من أوغاريت، دار النهار، بيروت، ط 2، 1980.

19- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

20- إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1984.

21- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد0

22- جميل جبر (من سلسلة شعراء لبنان)، دار المشرق، بيروت، ط1، 1994.

23- جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، دار الشروق، ط1، 1984.

24- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق- المغرب، 2001.

25- حسن حنفي، التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 4، 1992.

26- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.

27- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، 2009.

28- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي الحديث، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط 1، 1991.

29- خليل حاوي، رسائل الحب والحياة، دار النضال، بيروت، ط 1، 1993.

30- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003.

31- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1983.

32- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005.

33- خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات،ط1، 2008.

34- رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2009.

35- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975.

36- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1979.

37- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982.

38- ساسين عساف، الكتابة الفنية، جروس برس، طرابلس، 1985.

39- سامح الرواشدة، مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006.

40- سامي سويدان، جسور الحداثة المعلّقة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

41- سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، رؤية نقدية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي، ط 1.

42- صفي الدّين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق هاشم محمد الرّجب، دار الرّشيد للنشر، بغداد، 1980.

43- طلال المير، النبوءة في الشعر العربي الحديث، مجد –بيروت- ط1، 2009.

44- عادل الفريحات، إضاءات في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق، 1980..

45- عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1981.

46- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار اكتاب العربي، القاهرة، ط 1، حزيران، 1986.

47- عبد الرحمن أبو عوف، فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

48- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو د ت، د ط.

49- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صنعاء للنشر والتوزيع –عمان- ط1، 2010.

50- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، ط 3، 1993.

51- عزّ الدّين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، ط 1، 1986.

52- عزّ الدّين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة – بيروت.

53- عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- دار العودة ودار الثقافة –بيروت.

54- علي البطل، الصورة في الشّعر العربي حتّى القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها وتطورها-، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

55- علي عبد المعطي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، ط 1، 1982.

56- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنّشر والتوزيع والإعلان –طرابلس- ليبيا، ط1، 1978.

57- غطاس عبد الملك خشبة، تطور الشعر في الغناء العربي، دار المعارف، مصر.

58- فخري صالح، عين الطاشر في المشهد الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003.

59- فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط 1، 1997.

60- كامل فرحان صالح، الشّعر والدّين –فاعلية الرّمز الدّيني المقدس في الشعر العربي-، دار الحداثة، لبنان- بيروت، ط1، 2005.

61- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية عن البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، إسكندرية، ط1، 2007.

62- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي، دراسة بنيوية في الشعر –دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981.

63- كمال الدسوقي، الطب العقلي وعلم الأمراض النفسية، دار النهضة، بيروت، لبنان.

64- لويس عوض، نصوص النقد الأدبي اليوناني، الهيئة المصرية العامة، ج 1، ط 2، 1989.

65- ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، -قراءة في الإبداع العربي المعاصر- دار الأهالي للطباعة- دمشق-ط1- 1995.

66- مجدي محمد شمس الدين، القصص بين الحقيقة والخيال (دراسات أدبية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

67- محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية، شركة الشهاب للنّشر والتوزيع، ط2. د ت.

68- محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986.

69- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العامة للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

70- محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.

71- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرّواد والسّتينات)، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2001.

72- محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1956.

73- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو، مصر، ط 3.

74- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

75- محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر.

76- محمد منير منصور، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة، دمشق، 1987.

77- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

78- مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

79- الهادي العيادي، الكتاب المقدّس في المنجز الشعري العبي الحديث، دار سحر للنشر –تونس، ط1، 2007.

80- هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، دار التلوين، دمشق، ط1، 2009.

81- وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آدم، مؤسسة فكر، ط1، 1981.

82- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ج 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982.

83- يوسف أحمد المطوع، جهود علماء النحو في القرن الثالث الهجري، مطبعة حكومة الكويت، 1976.

84- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.

85- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

**3- المراجع المترجمة:**

1- جان بارتلمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1970.

2- جفري بارندر، المعتقدات الدينية عند الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1996.

3- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها وأساطيرها وأنساقها، ترجمة مصباح عبد الصمد، مجد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، بيروت، لبنان، ط 3، 2006.

4- جيمس هنري برستدرت، انتصار الحضارة، ترجمة أحمد فخري، ط 1، القاهرة، د ت.

5- ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1978.

6- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ج 1، دار المعارف، ط 2، 1959.

7- كريستوفر فركوديل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1982.

8- كلود ليفي ستراوس، الأناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1995.

9- ليف تولستوي، ما هو الفن، ترجمة محمد البخاري، دار الحصاد، دمشق، ط 1، 1991.

10- هيرمان نور ثروب فراي، الأدب والأسطورة، ترجمة، د. عبد الحميد شيحة، نهضة مصر، القاهرة، 1989.

11- ويليام ويمزات، وكلين بروكس، النقد الأدبي، ج 4، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1976.

**4- المراجع الأجنبية:**

1- Demerson (Guy) : La mythologie Classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »Droz , Genève, 1972.

2- Barthel (Pierre) Interprétation du langage mythique et théologie biblique, Brill- Leiden 1963.

**3-** Albouy (Pierre) : la création mythologique chez Victor Hugo. Corti, Paris, 1963.

4- Durand (Gilbert) , Les structures anthropologiques de l'imaginaire ? Bordas. 1969.

**5- الموسوعات:**

1- موسوعة المصطلح النقدي، مج 3، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط1، بيروت، لبنان.

**6- المجلات:**

1. عالم الفكر، مج 15، ع 1، 1984، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

2. فصول، المجلد 16، العدد1، 1997، صادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

3. فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مج 3، ع 4، 1983.

4. مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد26 (عدد خاص بحلوي)، 1983، بيروت، لبنان.

5. مجلة عالم الفكر، العدد3، 1985، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

6. المعرفة، ع 361، تشرين الأول (أكتوبر)، 1993.

7. المعرفة، ع 388، سنة 34، كانون الثاني (يناير)، 1996.

8. المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ع 197، 1978.

9. الموقف الأدبي، ع 134، حزيران، 1982، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

# الفهـــــرس

# الفهــرس.

**مقدمة**..... أ- ح

**مدخل: المجاميع الخمس ومضامينها**

المجاميع الخمس ومضامينها..... 02

**الفصل الأول: *السياق النفسي والأسطورة في شعر حاوي**

- مقاربة في مفهوم الأسطورة ودلالتها..... 10

تمهيد/ الشعر والأسطورة..... 16

أولا: المنزع الأسطوري في الشعر العربي المعاصر ..... 23

ثانيا: الموروث الأسطوري في شعر خليل حاوي..... 28

ثالثا: المنهج النفسي والنقد النفساني..... 32

رابعا: السياق النفسي للرمز عند حاوي..... 37

**الفصل الثاني: *الشعر والقداسة.**

أولا: الملمح الدّيني في الشعر..... 47

ثانيا:الشعر العربي الحديث والمقدّس..... 50

ثالثا:بذور المقدس الدّيني في شعر خليل حاوي..... 57

**الفصل الثالث: * أسطرة الرّمز وعمق الدلالة**

- تمهيد..... 63

أولا: جنية الشّاطئ: الرمز المؤسطر والبعد الدلالي..... 64

ثانيا: الأسطورة والقلق الشعري في "النّاي والرّيح "..... 71

ثالثا: الوعي الأسطوري في (السندباد في رحلته الثامنة)..... 78

**الفصل الرابع: * الرمز الديني بين الاستلهام والأسطرة.**

أولا:ملحمة "لَعَازر عام 1962" بين أسطرة الإحياء والبعث الشائه والرؤيا الفاجعة..... 93
ثانيا: "الكهف"/ الروح القرآني والومض الإنجيلي..... 120
ثالثا: "في جوف الحوت" / الملمح الديني في العنوان والمتن..... 129

**الفصل الخامس: *الومض الإستشرافي و الإيقاع في شعر خليل**

أولا: الومض النبوي في شعر خليل حاوي..... 140
أ- خليل حاوي بين النبوءة الشعرية والرؤيا البعثية..... 143
ب- المنحى النبوي في متن حاوي..... 151
ثانيا: البنية الدرامية في شعر خليل حاوي..... 160
أ- درامية الشعر المعاصر..... 164
ب- النّسغ الدرامي في أناشيد حاوي..... 167
ثالثا: الإيقاع في متن حاوي الشعري..... 173
أ- الإيقاع والشعر الحرّ..... 173
ب- الإيقاع عند حاوي..... 182
ج- التدوير باعتباره ظاهرة في أناشيد حاوي..... 196
**خاتمة** ..... 201
**ملخص بالأجنبية (Resumé) ...**..... 205
**قائمة المصادر والمراجع** ..... 210
**الفهرس**..... 222

.