

التَّوجُّهات الفكرية والأنماط التَّنَاصِيَّة في ديوان “بيادر الجوع” لخليل حاوي ”دراسة وصفية تحليلية“

المتنى مد الله العساسة^{1*}، عدنان علي الشريم²

^{1*}قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4298-2055>

²قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إربد الأهلية

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1099-0805>

الملخص

خلفية الدراسة ومشكلتها: شكَّلت بنية النص الشعري لدى الشاعر خليل حاوي في ديوانه “بيادر الجوع” دافعاً مهماً نحو البحث عن مكونات الشاعر الفكرية ومصادره الشعرية المتنوعة. والتي أدت دوراً مهماً في توظيف صور تناسية متعددة. ساعدت بدورها في تشكُّل الصورة الفنية في النص الشعري.

الأهداف: يهدف البحث الكشف عن التوجُّهات الفكرية والأنماط التَّنَاصِيَّة التي يركز عليها ديوان خليل حاوي “بيادر الجوع”. وكذلك الكشف عن دور هذه التَّوجُّهات والتَّنَاصات في تشكُّل الصُّور الفنية. كما يهدف البحث إلى الكشف عن المصادر الشعرية التي اعتمد عليها الشاعر في ديوانه هذا.

الطرق المستخدمة: اعتمد البحث على تحليل النصوص الشعرية؛ للكشف عن توجُّهات الشاعر الفلسفية ومصادره الشعرية. وكذلك إبراز الأساليب الشعرية والتقنيات الفنية، وفق معطيات المنهج الوصفي والتحليلي والأسلوبي.

النتائج: انتهى البحث إلى أنَّ النَّصَّ الشعري في ديوانه “بيادر الجوع” يشكُّل الدَّافع الفاعل تجاه البحث عن مكونات الشاعر الفكرية ومصادره الشعرية. وقد تنوَّعت مصادر الشاعر بين: المصادر الدينيَّة، والتراثية والأدبية واللُّغوية. وقد وظَّف حاوي هذه المصادر عبر تقنية التَّنَاص، بعد أن أضفى عليها دلالات إيحائية تكثيفية، تعكس موقف الشاعر الحضاري والفلسفي.

الاستنتاجات (التوصيات والمساهمة): يوصي الباحثان بدراسة مختلف المضامين الشعرية والظواهر الفنية والأسلوبية التي تُميِّز تجربة الشاعر في مسيرة الحداثة الشعرية العربية.

الكلمات المفتاحية

التوجُّهات الفكرية، المنطلقات الحضارية، التَّنَاص، التراث الأدبي، الحداثة، الأسطورة.

The Intellectual Orientations and Intertextuality Patterns in Khalil Hawi's “Bayader Al-Jow” A Descriptive- Analytical Study

Almothanna Madalleh Alasasfeh^{1*}, Adnan Ali Alshriem²

^{1*}Department of Arabic Language and Literature, University of Jordan
 ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4298-2055>

²Department of Arabic Language and Literature, Irbid National University
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1099-0805>

Abstract

Background & Statement of the problem: The poetic framework within Khalil Hawi's anthology, “Bayader Al-Jow” served as a compelling catalyst for delving into the intellectual aspects and varied poetic influences of the poet. These elements played a pivotal role in utilizing a plethora of metaphorical images, thereby shaping the artistic imagery within the poetic text.

Objectives: The research endeavours to uncover the intellectual directions and intertextual patterns within Khalil Hawi's compilation, “Baydar al-Jow” It also seeks to illuminate the pivotal role these orientations and intertextual elements play in shaping artistic images. Furthermore, the research aims to unveil the poetic sources that influenced the poet's creation within this collection.

Methods: The research depended on the examination of poetic texts to unveil the poet's philosophical inclinations and identify his poetic influences. Additionally, the study aimed to emphasize poetic methodologies and artistic techniques through the implementation of a descriptive, analytical, and stylistic approach.

Results: The research concluded that the poetic text within “Baydar al-Jow” serves as a dynamic catalyst for investigating the poet's intellectual foundations and poetic inspirations. The poet's sources encompassed religious, heritage, literary, and linguistic references. Hawi skillfully employed these sources through the technique of intertextuality, infusing them with condensed yet evocative connotations that mirror the poet's cultural and philosophical stance.

Conclusions (Recommendations and contributions): The researchers suggest delving into the diverse poetic themes, artistic phenomena, and stylistic elements that set apart Khalil Hawi's poetic journey within the realm of Arab modern poetry.

Key words

Intellectual Orientations, Intellectual premises, Intertextuality, literary heritage, Modernism, Myth.

المقدمة

يتناول هذا البحث الشاعر العربي "خليل حاوي" (1919 - 1982)، في ديوانه الثالث "بيادر الجوع 1965"، من خلال مقاربات نصّية تحليلية تستجلي أبرز التوجهات الفكرية والأنماط النصّية التي أسهمت - إلى حدّ كبير - في تشكّل بنية النصّ الشعري عنده، ولعلّ اختيار هذه المجموعة الشعرية من بين المجموعات الأخرى، يأتي لسببين، أولهما: أنّ هذا الديوان لم يحظَ بدراسة مستقلة كغيره من المجموعات التي انبرت لها بعض الدراسات، سواء ما تناول منها المجموعة الشعرية الواحدة⁽¹⁾، أم المجموعتين⁽²⁾، أم تجربة الشاعر بأكملها⁽³⁾، وهي في مجملها، شكّلت الدراسات السابقة التي اعتمد عليها هذا البحث. وثانيهما: أنّ هذا الديوان يجسّد مرحلة التحوّل في رؤية الشاعر ومنطلقاته الفكرية، وفي هذا الصدد يذهب أحد الدارسين إلى القول: "لكن هذه الوحدة [الوحدة بين مصر وسوريا 1958] سرعان ما انهارت، وانهارت معها رؤية خليل حاوي وتطلعاته، وبرز هذا الانهيار في ديوانه الثالث "بيادر الجوع". (اللواتي، 2017، 36).

والدراسة إذ تحاول استجلاء الاتجاهات الفكرية والمصادر الشعريّة في ديوان حاوي "بيادر الجوع"، فهي تنطلق من قضية نقدية جدلية تتمثل في علاقة (المؤلف بنصّه)، وعلاقة (النصّ ببيئة إنتاجه بشكل عام). فمن منظور الدراسات البنوية "توصلت في بعض تصوراتها إلى موت المؤلف وإقصائه بعيداً عن النصّ الأدبيّ؛ لأنّه بمجرد انقضاء دوره في الكتابة وفي إنجاز النصّ الأدبي يصبح بمنأى عن هذا المنتج وعليه أن ينحسر جانباً ويترك إحياء نصّه الأدبي شعراً كان أم نثرًا للمتلقّي، المتلقّي القارئ والمتلقّي الناقد على اختلاف وعي كلّ منهما وثقافته ومرجعياته الفكرية". (البيطار، 2010، 69). ويعدّ مقال رولان بارت "موت المؤلف" (The Death of the Author) الذي نشر عام 1961، التعبير الرسمي عن الانتهاء الكلي لعهد الاحتفاء بالمؤلف، إذ يقول بارت: "إنّ الكتابة هدم لكلّ صوت ولكلّ نقطة انطلاق... مقولة موت المؤلف تهدف إلى إقصاء المؤلف وانتزاعه من النصّ انتزاعاً، بقدر ما تهدف إلى تخليص النصّ من شروط الظرفية وقيودها". (محمد، 1999، 54). وقد وجدت هذه القضية الجدلية دعوات مناهضة سواء على صعيد النقد العربي أم الغربي على حد سواء، ومن وجهة نظر هذه الدراسة، فإننا نذهب إلى أهمية المؤلف للنصّ، ولا يمكن إغفال هذا الدور قبل وأثناء وبعد ولادة النصّ، وفي المستوى ذاته من الأهمية.

وقد أكّد رائد البنوية التكوينية لوسيان جولدمان، هذه العلاقة

الناشئة بين (النصّ والمؤلف) إذ يقول: "وهل يعني ذلك نكران وظيفة الفرد في الإبداع الأدبي أو الفلسفي؟! بالتأكيد لا... لا أحد يزعم نكرانها كون الإنتاجات الأدبية والفلسفية هي من عمل صاحبها، هناك التحام داخلي لمنظومة مفهومية". (البيطار، 2010، 70). وهو، ذاته، يذهب إلى تطوير العلاقة بين النسق الداخلي للنصّ والأنساق الخارجية غير الأدبية والتي لم تدخل في تشكيل الثقافة. (حمودة، 1998، 208).

ومهما يكن من أمر علاقة (المؤلف بنصّه) أو علاقة (النصّ ببيئة إنتاجه)، فإنّ هذا البحث يشير إلى أنّ نصّ حاوي الشعري، هو الدافع الفاعل تجاه البحث في مكّنات مُنتجته الفكرية، ومصادره الشعرية، وذلك نظرًا إلى أنّ حاويًا كان يكشف عن سيكولوجية مزدحمة بالرؤى والمشاعر، وذهنية فكرية مضطربة، ومخيّال شعري غنيّ ومبدع، يختلف عن النظام السائد لدى الشعراء العرب المعاصرين.

يحاول البحث أن يطرح عددًا من الأسئلة، ويثير عددًا من القضايا التي فرضها واقع الدراسة، ولعلّ من أبرزها: ما هي منابع الثقافة والفكرية التي شكّلت شخصية حاوي الشعريّة؟ وهل عكست منابعه الثقافية والفكرية عمقًا ثقافيًا ومعرفيًا ذا خصوصية على شعره؟ وهل تعامل حاوي مع مكّناته الثقافي والفكريّ بفنّية حرفيّة وجدت طريقها إلى النصّ الشعري؟ وما هي أبرز المصادر الشعرية التي اتكأ عليها حاوي في تشكيل صورته الشعرية؟ وكيف تعامل حاوي مع هذه المصادر الشعرية، على اختلاف أنواعها، في ضوء حركة الحداثة الشعرية؟

أولاً: مكانة حاوي في الشعر العربي الحديث

لقد تكوّنت لدى حاوي ثقافة واسعة وعميقة أسهمت، إلى حدّ بعيد، في جعل شعره يكتسب خصوصيّة وفراة من بين التجارب الشعريّة العربيّة الحديثة؛ ولا سيّما أنّه أبدى في مرحلة دراسته الجامعية، اهتمامًا فاعلاً بالفكر والفلسفة، إذ ظلّ حاوي في هذه المرحلة "متربّدًا بين التخصّص في الفلسفة أو في الأدب. لكنّ ميله الجارف إلى الشعر قرّر اتجاهه، فغلب الأدب على الفلسفة في دراسته، وكان يحاول أن يفيد إلى أقصى حدّ ممّا تقدمه الجامعة في مجالات الأدب العربي والإنجليزي والفكر العربي والغربي، بحيث بات إطلاعه وثيقًا على فلسفة الحضارة الإنسانية من الإغريق حتى الفكر العربي". (عوض، 1983، 21 - 22).

لقد تتبّع حاوي في هذه المرحلة المبكّرة من تجربته الشعرية إلى

الشاعر في الرؤيا الحضارية ثم فجيعته بعد أن كشف الواقع زيف الرؤيا". (عوض، 1987، 13).

لقد تركت تجربة الوحدة التي تمت بين مصر وسوريا (1958) رؤية متفائلة لدى الشاعر، إلا أنها سرعان ما انتهت إلى خيبة مريرة، ولاسيما بعد أن انهارت الآمال والطموحات المعقودة، وقد أخذ العمل السياسي العربي بالانكفاء، وكان أبرز حدث صوّر هذا الانكفاء انفرط عرى هذه الوحدة. ومن هنا، فإنّ هذه الأحداث سببت فاجعة لحاوي، فرأى الحقيقة القبيحة أمامه عارية من كل زخرف، بعد أن خدعته فترة من الزمن، بشّر خلالها بغدٍ مشرق للعرب، تبين له بأنّه مظلّم سوداوي، وصار لا بدّ من التعبير عن هذه الرؤى الجديدة المأساوية، فكانت مجموعته "بيادر الجوع 1965".

فبعد أن خرج حاوي من ديوانه "النّاي والريح" منتشياً بالنّصر والانبعاث، نجده يقع في ظلمة "الكهف" - القصيدة الأولى من ديوان "بيادر الجوع" - وفي هذه القصيدة الأولى "يبدّر الشاعر بذور المأساة كلّها، انطلاقاً من تجربته الفردية هو، باعتباره مبدعاً، هي الخيبة حتّى من الخلق، وتلك أفجع صرخة في سيمفونية خليل "بيادر الجوع". (صفي، 1965، 9). فالشاعر في هذه القصيدة يثير قضية الزمن المتوقف، والعقم الذي يكبل الوطن العربي من جديد، وترك الإنسان العربي ككهف مهجور يُعَيّب النّيب عنه كلّ حياة وحركة. لقد مثلت قصيدة "الكهف" ذروة التعبير عن الشعور بالعجز أمام الزمن الجامد، فمنذ البداية يطالعا حاوي بإحساسه الذي فقده تجاه حركة الزمن المتبدلة، إذ يقول:

"وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور/ وغدوت كهفًا في كهوف الشطّ". (حاوي، ديوان "بيادر الجوع"، 7).

فالزمن أصبح كالصخرة على صدر الشاعر، الذي غدا كهفًا من الكهوف، وقد تملّكه الإحساس باليأس من إمكانية تغيير الأوضاع، بل استسلم لما حلّ به بعد أن تحطّمت سفينة (السندباد)، وفقد هاجس الرحيل معناه في نفسه، إذ يقول:

"عابنتُ رعب زوارق/ تهوي مكسّرة الصّدى،/ عبثًا يدوي عبر أقبيتي الصّدى/ يلقي على عينيّ ليلَ جدائل/ في الريح تعول، تستغيث،

ضرورة الجمع بين الثقافة الأدبية والفلسفية، فتغدو هذه الثقافة وسيلة فاعلة وقادرة على فهم نفسه من جهة، وفهم تراثه الحضاري وما يشتمل عليه من نظرات في الإنسان والوجود من ناحية ثانية. ولهذا، فإنّ الرؤيا التي يصدر عنها حاوي هي الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة الفلسفية والعلمية والشعرية، وهي ذاتها الرؤيا التي كشف عنها حاوي في تعريفه للشعر إذ يقول: "ولما كان الشعر كما عرّفته مرارًا، رؤيا تنير تجربة، وفنًا قادرًا على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها". (صحي، 1978، 47).

لقد ظهرت مكانة حاوي متميزة بين شعراء الحداثة العربية، وهذا يرجع إلى وعيه العميق لحركة التجديد التي شهدتها الشعر العربي منذ بداية حركة البعث والتجديد، إلا أنّ ما يميز حاوي في حركة تجديده، عودته إلى الينابيع التي صدرت عنها نهضة الشعر العربي في الماضي البعيد، وهي تختلف عمّا يُدعى بالسلفية الشعرية التي تقعن بإحياء الأنماط والنماذج القديمة ولا تتخطاها إلى الينابيع التي تفجرت منها روح حيوية تولّد أنماطًا ونماذج.

ولا غرو أنّ جعل الناقد غالي شكري خليل حاوي، أثناء حديثه عن مرحلة الرؤيا الحديثة للشعر العربي، من أصحاب التيار الرابع الذي يصفه بقوله: "فهو القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر". (شكري، 1968، 29، 30).

ثانيًا: الاتجاهات الفكرية في ديوان حاوي "بيادر الجوع" لقد أسهمت معارف واتجاهات فكرية عديدة في تشكّل شخصية حاوي، ولعلّ اتّساع دائرة الأدب التي تلقاها في مرحلة التعليم الجامعي، كما أشرنا آنفاً، والتي تجاوزت دائرة الأدب العربي إلى الآداب العالمية، صقلت - بشكل لافت - شخصية حاوي، بحيث بات إطلاعه وثيقاً على فلسفة الحضارة الإنسانية من الإغريق حتى الفكر العربي، والذي انعكس بدوره في بنائية القصيدة لديه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حاويًا "قد عبّر في نتاجه الشعري عن الانبعاث الحضاري الذي عاشه على مستوى الرؤيا لا الواقع، ثم عن فجيعته بالرؤيا التي كذبها جمود الانحطاط ودوران صورته المتكررة في دوامة فارغة، فجاءت دواوينه الثلاثة: "نهر الرماد" 1957، و"النّاي والريح" 1961، و"بيادر الجوع" 1965، وقصائده الأخيرة: "الأم الحزينة" و"ضباب وبروق" و"الرعد الجريح" - لتعبر عن تجربة

وترتمي". (حاوي، الديوان، 8).

معطيات أسطورة بروميثيوس⁽⁴⁾ وهي الأسطورة التي ربطت بين المعرفة الإنسانية والنار، أو بين سعادة الإنسان في بدائيتها، وشقاء الإنسان بمعرفته". (الشرع، 1993، 92 - 93). يقول حاوي:

"هل كنتِ غير صبية سمراء/ في خيم العجر،/ خيم بلا أرض وأوتادٍ وأمتعة تعيقُ". (حاوي، الديوان، 21).

ثم ينتقل إلى المقطع الثاني متحدِّثًا على لسان العجربة عن حيويتها المتدفِّقة في عروقها، المندفعة ببراءة نحو التفاعل الجريء مع الطبيعة؛ فالعجربة- هنا- امتداد للبداية السمراء وللحولة البريئة، لأنهنَّ يحملن الصفات نفسها، ويعبَّرن عن مفهوم واحد، إذ يقول:

"جسدي يئن، يضيق، يلهث، يستحيل/ علفاً، تلاًلاً غضة، غوراً، حقول/ النعنع البري يمرج في مطاوي/ السفح/ والريحان أدغلاً بأوديتي يهيج/ تلهو وتمرح فيه قطعان الوعل/ وتروح تمخره، خيول البحر ترحمها خيول". (حاوي، الديوان، ص25).

وفي المقطع الثالث، تصطدم العجربة بعالم المدينة، وتشتدَّ جدَّة المواجهة في المقطع الرابع، عندما يرميها الكاهن الموسوي- "رمز العقد والكثافة: الروحية والعقلية والاجتماعية والأخلاقية، التي تُكدِّسها الحضارة في طبيعة الإنسان على مدى الزمن المتطاوُل منذ فارق أصوله الأولى". (مروة، 1986، 133)- بالخروج على تعاليم الوصايا العشر، وبأنَّها ساحرة تأكل الأطفال وتصيد الرجال، بينما كانت هي عاجزة عن ردِّ التُّهم عنها، إذ يقول حاوي على لسانها:

"ما زلت أجهل ما الذنوب وكيف/ تُغتسل الذنوب/ وأخاف من" باسم الصليب". (حاوي، الديوان، ص30).

ولهذا، تُصَدِّق كلام الكاهن، وتهرب إلى كهف بعيد مهجور، نتعرف إلى ملامحه في المقطع السادس؛ إنَّه كهف تضربه الصواعق، ويشيع في جنباته البرد والخدر، وهي فيه بدمغتها الحمراء على جبينها، دمغة الخطيئة، إلى أن عفا عليها الزمان وأصبحت عجوزاً. إنَّ هجوم مجتمع المظاهر والزَّيف والقيود المصطنعة عليها جعلها تتحول من تقاحة الوعر الخصب، إلى عجوز شمطاء تبحث في المزابِل عما يقيم إودها. يقول حاوي على لسانها:

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

"وفي شفتي التوجُّع والصَّلَاة/ العار يفصح كهفي المطوي/ في منفى الكهوف/ وهل أصبح بمن يرحي المعجزات الساحر الجبار كان هنا ومات؟..../ هذي العقارب لا تدور/ رباه كيف تمطُّ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور!". (حاوي، الديوان، 13، 15).

فالشاعر هنا يوصلنا إلى حالة من اليأس الكامل من إمكانية البعث، في طقس فلسفي يبدو كصلاة إنسان ضيَّع هدفاً عظيماً، وهو بالنسبة للشاعر مفتاح رؤيته الفنية، ومركز تجربته الحضارية التي غدت فراغاً في الجوّ الفراغ. وبسؤال الشاعر الأخير: "كيف تجمد، تستحيل إلى عصور؟"، تنتهي صدمة البداية من واقع يكذب الرؤية الانبعاثية ليدخل في قلب المعاناة وفقدان البراءة المجسَّدة في "جنية الشاطئ" القصيدة الثانية من مجموعته الشعرية "بيادر الجوع".

تتشكَّل قصيدة "جنية الشاطئ" من ستة مقاطع، لكل منها عنوان فرعي، ونستطيع من خلال المقدمة النثرية التي استهل بها الشاعر القصيدة، أن نخرج بكل ما أراد أن يوصله إلينا. إذ يرى الشاعر في العجر وخيمهم المشرعة للريح، المكان الذي بقيت فيه حيوية الفطرة والبراءة الأولى، إذ لا تقاليد أو قيود اجتماعية أو مادية تحدّ العجر من انطلاقهم نحو عالم البساطة في المعيشة والفكر والالتزامات. وفي هذا الصدد يذهب الناقد "علي الشرع"، إلى القول: "ولعل قصيدة "جنية الشاطئ" التي يُظنُّ أنَّها كتبت في مطلع الستينات تُقدِّم هذا التصور الشعري لدى خليل حاوي. لقد قدَّم حاوي لهذه القصيدة بمقدمة نثرية تسهم إلى حد بعيد في توجيه القارئ نحو فهم معيَّن. والقصيدة تقوم على أساس المقابلة بين حالة البراءة- أو حالة عدم الإدراك الواعي- وهي الحالة الممثلة بصورة العجربة- وبين- حالة الوعي أو الإدراك المعرفي، وهي الحالة الممثلة بالكاهن الموسوي. والعجربة، كما يقول حاوي بمقدمته النثرية: خير رمز للحيوية المندفعة، ولشجرة الحياة... ولقدرة الإنسان في حال البراءة، على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة، والعجربة"، والعجربة أيضاً ذات أوصاف "رحبة معمة ترمز إلى الأرض في تجدد حيويتها وفي بكارتها...، ولعل القارئ يخلص في هذه المقدمة النثرية إلى أنَّ خليل حاوي يتأمل في حدود القصص الديني وبخاصة في إطار الإشارات التوراتية الصريحة إلى شجرة الحياة وشجرة المعرفة. غير أنَّ هذه التأمُّلات ليست بعيدة عن

أخيراً". (حمود، 1996، 300)، ونذكر بعض ما ورد منها في (الكتاب المقدس): "فقلت مرثاً ليسوع: يا سيد لو كنت ههنا لم يمت أخي لكني الآن أيضاً أعلم أن كل ما تطلب من الله يعطيك الله إياه قال لها يسوع: سيقوم أخوك". (الكتاب المقدس، الإصحاح الحادي عشر).

تتكون قصيدة لعازر من سبعة عشر مقطعاً لكل واحد منها عنوان فرعي، وهي تمثّل قَمّة المأساة التي عاشها حاوي في "بيادر الجوع"، وفي هذا الصدد، تقول ريتا عوض: "وأما "لعازر عام 1962"، ذروة هذه التجربة الشعرية، فهي نفي لمبدأ الانبعاث الحضاريّ بعد الموت المتجذّر في النفس الإنسانية الذي جسّدته الأساطير وبشّرت به الأديان السماوية". (عوض، 1983، 66).

ثالثاً: المصادر الشعريّة وأنماطها النصّية ودورها في تشكّل الصورة الفنيّة

ما زالت الصورة الفنيّة تحظى باهتمام الدارسين بوصفها "أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنيّة في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تُعدّ الصورة مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها". (البيطار، 2010، 7). ولعلّ ما يهّمنا في هذا الجانب من الدراسة، الوقوف عند مصادر الصورة الفنيّة التي يتكئ عليها الشاعر، وهي كما اتّضحت لنا، تتوزع على ثلاثة مصادر شعرية، أولها: المصادر الدينية، وثانيها: المصادر التراثية، وثالثها: المصادر اللغوية والمخيّال الأدبي.

المصادر الدينيّة

تشكّل المصادر الدينيّة إحدى أبرز مصادر الشاعر التي يتكئ عليها في بناء صوره الشعريّة، وقد وظّف حاوي المصادر الدينية فيما بات يعرف بالنّصّ أو النّصّات (Intertextuality)، وهو ما يذهب سولرس Sollers إلى تعريفه بقوله: "كلّ نصّ يقع عند ملتقى مجموعة من النّصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكّدها ويكتفّها ويحوّلها ويعمّقها في نفس الوقت". (نظرية النّصّات). والنّصّات على حدّ تعبير جوليا كرسيفا: "تفاعل نصّيّ يحدث داخل نصّ واحد". (Pierr Marcde Biazzi) (موقع إلكتروني).

إنّ المقصود بالمصادر الدينية هنا، ما جاء من أقوال ومواقف متنوعة في الشرائع السماوية الثلاثة: الإسلامية والنصرانية واليهودية، إذ لا يختلف بناء الصورة الفنيّة الذي يستند على قول، أو حادثة دينية،

"ألهو يطيب لي التنكر/ أتقي اللعنات، أسخر بالبشر/ هيهات يعرف من أنا، عبثاً، محال/ شمْطاء تنبش في المزابل/ عن قشور البرتقال". (حاوي الديوان، 33).

وهكذا، كان مصير الغجريّة مغايراً لمصيرَي البدوية والحلوة البرينة؛ لأنّ الظروف التي أحاطت بالغجريّة كانت أقوى من الظروف التي أحاطت بهما، بمعنى أنّ عالم الرؤى البكر قد انتهى إلى مأساة مروّعة في أعماق حاوي، ستظهر جليّة في القصيدة اللاحقة "لعازر عام 1962"، ففي هذه القصيدة يطالعنا عنوان مفارق لما هو معروف لدلالة لعازر، رمز القدرة الإعجازية في الحياة والانبعاث، كما جاءت في الكتاب المقدس، وهو في هذا الجانب يمثل دلالة إيجابية، ولكن شكّل اقترانه بعام (1962) من خلال تركيب الإضافة؛ ليدل على العام الذي انهارت به الوحدة بين سوريا ومصر، وهو يمثل في هذا الجانب دلالة سلبية، فيتضح لنا منذ الوهلة الأولى انزياح الرمز عن دلالته القارة في ذهن المتلقي. ولا نعجب بأن يبدأ حاوي قصيدته برغبة "لعازر" في العودة إلى القبر، ما دام لم يبعث بعثاً حقيقياً. يستهل حاوي قصيدته:

"عمّق الحفرة يا حفّار، عمّقها لقاع لا قرار/ لفّ جسمي، لفّه، حنّطه، واطمره/ بكلس مالح، صخر من الكبريت فحم حجري". (حاوي، الديوان، 35).

وإذا كانت القصيدة تُعبّر عن فجيعة الشاعر لانفصام الوحدة بين سوريا ومصر، فإنّ تأكّيده على البعث المشوّه، يُشكّل إدانة للأساس الذي قامت عليه الوحدة، والمنهج المطبّق الذي يحمل في داخله سبل التّفريق، الأمر الذي جعل زعماء الحكم يختلفون، وإنّ بدا لهم الهدف نفسه ظاهرياً، إذ إنّ اتّحادهم كان اتّحاد حكام، وأنظمة تحاول أن تقوم في وجه أيّة حركة مناهضة في الداخل، وليس اتحاد الشعوب، بل إنّ الشعوب ذاتها، غابت في اضطهادات السلطة بين الاتهام والتخلف والتهميش، فكان طبيعياً أن تفشل الوحدة، وكان حاوي يُدين كلّ هذا في قصيدته؛ ولعلّ ما جاء على لسان حاوي ما يؤكد هذه الإدانة، إذ يعلّل صمته بعد قصيدة لعازر بقوله: "يرجع صمتي الذي استمر سنوات إلى أزمة حضاريّة وإلى موقفي منها...". (صبحي، 1978، 67).

وقد بنى حاوي قصيدته هذه على قصة (لعازر)، وقد كانت هذه القصيدة: "أكثر قصائد حاوي تعبيراً عن ذاته الحقيقية الفلقة المعذّبة. حيث يبدو متشبّهاً بالموت رغبة في الموت نفسه- وهو الذي انتحر

فالنص الشعري، هنا، يلتقي بتناسق قرآني كما جاء في قوله تعالى: "وَوَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَالسَّلْوَى". (البقرة، آية، 57)

ويأتي تناسق قرآني آخر، يستعيره الشاعر ويحوّره باتجاه رؤيته، إذ يتحدث عن أحلامه وأمنيته، بأن يعيش حياة هادئة بعيدة عن الحاجة والقلق، حياة سهلة يتحقق فيها المستحيل، ولعلّ تحقق المستحيل الذي ينشده حاوي، يأتي في سياق تناسق قرآني يبين قدرة الله تعالى الخارقة، كما يوضحها النص القرآني، إذ يقول: "بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ". (البقرة، آية، 117). وفي قصيدة "الكهف" يقول حاوي:

"ما يشتهي قلبي تجسّده يدي/ في الطين يخفق ما تغيبه الظنون:/ حورٌ، يواقيتُ، عماراتُ/ بضربة ساحر: "كوني تكون". (حاوي، الديوان، 10).

ومن اللافت، هنا، أنّ حاويًا في قصيدته "الكهف"، يوظف التناسقات القرآنية، التي تتقاطع مع النص الشعري في إطاره الخارجي، أما على مستوى الانزياحات الدلالية لهذه التناسقات، فتهمين لغة الشاعر وتوجيهه للفكرة والدلالة، بما يتلاءم ورؤيته التي تهيمن على النص.

أ. المصادر النصّانية

يرجع تأثر حاوي بالمصادر النصّانية إلى مرحلة مبكرة من طفولته، إذ تلقى تعليمه المبكر على يدي معلمتيه "ملكة" وشقيقتها، وفي هذا الصدد يقول إيليا حاوي: "كانتا تُدرّسان القراءة والكتابة في كتب أعدت لهما، وكانتا تستلان الكتاب المقدس على الترجمة الإنجيلية وتأخذان في تلاوة أسفار منه. وقد استطاع الشاعر أن يستفيد من عدد كبير من تلك الرموز والشخص والأحداث والمواقف والأقوال التي وردت في الكتاب المقدس. ومن أبرز الرموز النصّانية التي جاءت في ديوان "بيادر الجوع":

1. الصليب: يعدّ الصليب من الرموز الجزئية التي استمدّها الشاعر من الكتاب المقدس "العهد الجديد"، وقد وظّفه حاوي في قصيدة "جنّة الشاطئ" بصورة سلبية عندما قال على لسان الجنّة:

عنه في حالة استخدام المصادر التراثية بأنواعها. والشاعر الذي يتعامل مع المصدر الديني، ينبغي أن يكون مستوعبًا للحادثة التي يوظفها، مدرّجًا لأبعادها، وحدود طاقاتها التي يمكن الاستفادة منها، حتى يبتعد عن الوقوع في مصيدة نظم هذه الحادثة، أو توظيفها بشكل لا يخدم الصورة الفنية، أو القصيدة ككل، ويكون الفشل آتياً من سوء فهم الحادثة والموقف، فيأتي بعيداً عن روح النص الشعري. وهذا لا يعني أن تتوافق الصورة الفنية مع نص الحادثة الدينية، إنّما تكون هذه الحادثة نقطة ارتكاز الشاعر سواءً أكانت موافقة أم معاكسة، جزئية أم كلية، بحيث يفهم التوظيف من خلال القرائن الأخرى في سياق القصيدة المتكامل.

المصادر الإسلامية

تكاد مجموعة حاوي الشعريّة "بيادر الجوع" تخلو من المصادر الإسلامية، هذا إذا ما استثنينا قصيدة "الكهف"، التي تحيلنا، للوهلة الأولى، من خلال عنوانها إلى تناسق قرآني جليّ، على الرغم من وجود اختلاف في الوجهة والمنحى فيما بينهما، وهو ما جاء متمثلاً في سورة "الكهف"، التي تجسّد بدورها حقيقة البعث بعد الموت لفتية عانوا مرارة الكفر عند قومهم وطغيان مليكهم، فلاذوا إلى كهفهم فارين بدينهم ومعتقدهم. وفي سياق النص القرآني تتحقق معجزة الله، في حتمية الموت والبعث، فيميتهم الله ثلاثمئة وبضع سنين، ثم يبعثهم من جديد؛ ليكونوا آية للعالمين. يقول تعالى: "إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا". (الكهف، الآية 10).

ولكننا إذا ما تأملنا نصّ حاوي، فإننا نجد أنّ كهفه مختلف عن كهف الفتية، فقد جعل النص القرآني كهف الفتية مبعثاً للحياة والتجدد، أمّا نصّ حاوي فقد جعل كهفه متحجراً وزمناً متجمداً، ومهدداً للموت والعدم، يقول حاوي:

"وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور/ وغدوت كهفًا في كهوف الشطّ/ يدمغ جبّتي/ ليل تحجر في الصّخور". (حاوي، الديوان، 7).

وفي قصيدة الكهف، أيضاً، يلتقي حاوي مع النص القرآني في حادثة "المائدة" التي أنزلها الله على بني إسرائيل، إذ يقول:

"يا من حللت وكنّت لي/ ضيفاً علي غير انتظار/ وملأت ماندتي/ بطيب المنّ والسّلوّى". (حاوي، بيادر الجوع، 10).

"وصدئ لعين:/ باسم الصليب لعل يطردها الصليب". (حاوي، الديوان، 29).

3. التنين: لقد أخذ حاوي هذا الرمز من الكتاب المقدس- (العهد الجديد)، وقد ورد التنين في الكتاب المقدس غير مرة ومن ذلك: "وظهرت آية أخرى في السماء. هو ذا تنين عظيم أحمر له سبعة رؤوس وعشرة قرون. وعلى رؤوسه سبعة تيجان وذنبه يجرد ثلث نجوم السماء. فطرحها إلى الأرض. والتنين وقف أمام المرأة العتيدة أن تلد حتى يبتلع ولدها متى ولد". (الكتاب المقدس، سفر، رؤيا يوحنا اللاهوتي، 12: 3).

فالشورة السلبية التي انطوى عليها رمز الصليب، تتحدد في أن العبارة المقتبسة من القصيدة جاءت على لسان الكاهن الموسوي، رمز التخلف والتصلب الروحي والعقلي والاجتماعي، والذي حول جنينة الشاطئ الفتية الجميلة إلى شمساء تنبش في المزابل، فيبدو أن الهجوم، هنا، ليس على الفكرة المتجسدة في الصليب، بقدر ما هي هجوم على بعض من يستترون وراء الصليب؛ لتنفيذ تأويلات بالية، وهذا الأمر هو الذي جعل جنينة الشاطئ العجبرية تخشى هذه العبارة، لأنها لم تعرف الخطيئة من قبل، لذا لم تعرف أيضاً الكيفية التي يكفر بها المرء عن ذنوبه، إذ تقول:

فقد رسم حاوي في قصيدة "لعازر" للتينين صورة شبيهة بتلك الموجودة في النص الذي أوردناه من "العهد الجديد"، ولكن هذه الصورة ارتبطت (بقصة خرافية)⁽⁵⁾ تتحدث عن الفتيات اللواتي كن يُقدمن أضحيات بشرية لتنين متوحش إلى أن جاء الخضر وقتله.

"ما زلت أجهل ما الذنوب وكيف/ تغتسل الذنوب/ وأخاف من "باسم الصليب". (حاوي، الديوان، 29 - 30).

لقد جاء التنين في قصيدة لعازر صورة لـ "لعازر" الميت الحي الذي يلتهم باستمرار حياة الفتية التي عبرت عنها العذارى. وقد عاد حاوي في هذه القصيدة يؤكد ما آل إليه (لعازر) من انقلاب كبير على مبادئ النبيلة، وقيمه السامية التي كان يؤمن بها في الماضي، وجاء ذلك في تشكيل فني أكثر تأثيراً، لأنه أدق تصويراً. يقول حاوي:

"كان عبر السأم المحموم/ يمتد الصقيع/ ميتاً خلفته في الدار/ تنيناً صريع/ يقصر اللذة من جسم طري/ ويروي شهوة الموت وغله/ ليس يشنف سوى العهر/ متى انحرفت له الجئات/ في أعضاء طفلة". (حاوي، الديوان، 70، 71).

2. الجلجلة: وهي رمز يرتبط بالصليب والصليب، وتدل على اسم المكان الذي صُلب فيه (شبيه) السيد المسيح (عليه السلام)، كما ورد في الإنجيل: "وفيما هم حارجون وجدوا إنساناً قيروانياً اسمه سمعان، فسخره ليحمل صليبه (33) ولما أتوا إلى موضع يُقال له جلجثة، وهو المسمى «موضع الجمجمة» (34)". (انجيل متى: 27: 33 - 34).

4. الناصري: لقد استخدم حاوي هذا اللقب؛ للدلالة على شخصية (المسيح عليه السلام)، أو الصورة التي تحمل أبعاده ومفاهيمه وطبيعته. ففي قصيد "لعازر 1962" يستخدم حاوي كلمة (الناصري) في أربعة مواضع، اثنان منها جاء على لسان "لعازر" الذي استبعد أن يقوى المسيح على إحيائه وإعادته كما كان قبل موته:

وقد جاء هذا الرمز في قصيدة "لعازر عام 1962"، غير أن الشاعر لم يسع إلى إعادة الجلجلة إلى الحياة، بل إن توظيفه لهذا الرمز قد أماته بسبب لعازر الذي تحول إلى تنين متوحش يلتهم مظاهر الحياة على تلة الجلجلة، وقد صور الشاعر هذه العملية على لسان زوجة (لعازر) المنكوبة بقوله:

"صلوات الحب والفصح المغني/ في دموع الناصري/ أترى تبعث ميتاً/ حجرتة شهوة الموت /.../ "صلوات الحب/ يتلوها صديقي الناصري". (حاوي، الديوان، 43، 44).

"الدخان الموحد المحرور/ يجري من غصوني وثماري/ في أهازيج البراري/ ويدوي في بخور الصلوات/ ويرتعي جلجلة الصلب". (حاوي، الديوان، 68، 69).

وأما الموضعان الآخران، فقد جاء الأول منهما على لسان زوجة لعازر، التي استغربت في المقطع الأول موقف (المسيح) اللامبالي أمام تنين يلتهم حياة العذارى علانية، إذ يقول حاوي: "وعلى الشاطئ طفل

وهذه الصورة الفنية في قصيدة "لعازر" شيء متوقع، ومنسجم مع السياق الكلي لها، لأنها كانت نبوءة بهزيمة العرب أمام العدوان الصهيوني عام 1967، هذه الهزيمة التي لم تكن لنقع لولا قيام (لعازر) بما يمثلته من مضامين وأبعاد تجسد قمع الحياة واقتراسها.

”ملكى على جن المغاور والبحار/ المنّ والسلوى/ وخمر ليس تعرفه الجرار“. (حاوي، الديوان، 10).

6. حادثة المائدة: وتمثل هذه الحادثة الناصية، الثلث الأخير للصورة الكلية التي تكررت غير مرة في قصيدة ”الكهف“، وبهذا يصبح الشكل النهائي لتلك الصورة الفنية على النحو الآتي:

”يا من حلت وكنت لي/ ضيفاً على غير انتظار/ وملأت مائدتي/ بطيب المنّ والسلوى/ سكبت الخمر/ ممّا ليس تعرفه الجرار/ أعطيتني ملكاً على جنّ المغاور والبحار/ ما يشتهي قلبي تجسده يدي/ في الطين يخفق ما تغيبه الظنون“. (حاوي، الديوان، 10).

فمن خلال الأحداث الثلاثة الأخيرة التي عرضنا لها، اتضح لنا كيف تداخلت هذه الأحداث في تكوين صورة واحدة، وكانت تتداعى في ذهن الشاعر كالشلال الهادر، مُسقطاً ما سبقها من رموز وأحداث سبقتها في المرحلة الزمنية.

7. قصّة لعازر: لقد وظّف حاوي في قصيدته ”لعازر عام 1962“ قصّة لعازر توظيفاً كلياً، حتى غدت تشكّل الهيكل الرئيس للقصيدة. والقصّة تتحدث عن رجل صالح اسمه لعازر كان صديقاً حميماً للسيد (المسيح)، فأصابه مرض قضى على حياته، بينما كان المسيح غائباً، فلما رجع بعد أيام، ركضت إليه (مرثا) زوجة (لعازر) وقالت له: ”فَقَالَتْ مَرْتَا لِيَسُوعَ: «يَا سَيِّدُ، لَوْ كُنْتُ هَهُنَا لَمْ يَمُتْ أَخِي!» (21) لَكِنِّي الْآنَ أَيْضًا أَعْلَمُ أَنَّ كُلَّ مَا تَطْلُبُ مِنَ اللَّهِ يُعْطِيكَ اللَّهُ إِيَّاهُ» (22) قَالَ لَهَا يَسُوعُ: «سَيَقُومُ أَخُوكَ» (23)“. (الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، 11:21 - 23).

إنّ (لعازر) حاوي يختلف عن لعازر المسيح (عليه السلام)؛ فهو لا يرغب بالبعث والعودة للحياة من جديد، ولعل عدم رغبته بالعودة للحياة تأتي لكرهه للحياة التي تسلب الإنسانية، وتحيلها إلى ركام مشؤوم، ولهذا فهو يعلل الرحمة بالمعلونة؛ لأنّه غير مقتنع بالحياة. إذ يقول حاوي:

”صلوات الحب والفصح المغني/ في دموع الناصري/ أترى تبعث ميتاً/ حجرته شهوة الموت/ ترى هل تستطيع/ أن تزيج الصخر عني/ والظلام اليابس المركوم/ في القبر المنيع/ رحمة ملعونة أوجع من حمى

ناصرى/ يغرس البلسم في دنيا القرار“ (حاوي الديوان، 55). بينما في الموضع الثاني: بيّنت زوجة (لعازر) الأثر السيئ المؤذي الذي أحدثته صور (لعازر) المختلفة: لعازر التنين- الدخان الموحل المحرور) في تلة الجلجلة، وجروح الناصري وجروح أحبائه من حوله، يقول حاوي: ”ويرمي جروح الناصري/ وجروح المريمات/ حسرة الأنثى تشهت في السرير/ مهدت شهوة نهديها...“. (حاوي، الديوان، 69).

لقد جسّدت شخصية (الناصرى) عند حاوي، بعداً رمزياً يوحى بقوة المسيح العاجز؛ أي عجز إصلاح الواقع العربي، الذي أدّى في نهاية المطاف، إلى هزيمة كبرى أمام العدو الصهيوني عام 1967.

5. جرار الخمر: وهي قصّة وردت في الإنجيل كمعجزة من المعجزات، التي يزعمها أصحاب الديانة النصرانية واليهودية بحق المسيح، عليه السلام، وهي قصة تحوّل جرار الماء السنة إلى خمر: ”وَفِي الْيَوْمِ الثَّلَاثِ كَانَ عُرْسٌ فِي قَانَا الْجَلِيلِ، وَكَانَتْ أُمُّ يَسُوعَ هُنَاكَ، وَدُعِيَ أَيْضًا يَسُوعَ وَتَلَامِيذُهُ إِلَى الْعُرْسِ. وَلَمَّا فَرَغَتِ الْخَمْرُ، قَالَتْ أُمُّ يَسُوعَ لَهُ: «لَيْسَ لَهُمْ خَمْرٌ». قَالَ لَهَا يَسُوعُ: «مَا لِي وَلَكَ يَا امْرَأَةُ؟ لَمْ تَأْتِ سَاعَتِي بَعْدُ». قَالَتْ أُمُّهُ لِلْخُدَّامِ: «مَهْمَا قَالَ لَكُمْ فَافْعَلُوهُ». وَكَانَتْ سِنَّةُ أَجْرَانٍ مِنْ حِجَارَةٍ مَوْضُوعَةٍ هُنَاكَ، حَسَبَ تَطْهِيرِ الْيَهُودِ، يَسُوعُ كُلُّ وَاحِدٍ مَطْرَيْنِ أَوْ ثَلَاثَةً. قَالَ لَهُمْ يَسُوعُ: «امْلَأُوا الْأَجْرَانَ مَاءً». فَمَلَأُوهُمَا إِلَى فَوْقٍ. ثُمَّ قَالَ لَهُمْ: «اسْتَقُوا الْآنَ وَقَدِّمُوا إِلَيَّ رَبِيسَ الْمُتَكَلِّفِ». (الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، الإصحاح الثاني عشر، الآيات 1 - 8).

ففي قصيدة الكهف، حيث كان الشاعر يعاني مرارة الهزيمة، وتحطيم الرؤى المشرقة في عقد الستينيات، تمّ توظيف القصة في الصورة الفنية التي عبّرت عن مناجاة حاوي للمخلص الذي لم يستجب لنداءاته، إذ يقول حاوي:

”يا من حلت وكنت لي/ ضيفاً على غير انتظار/ وملأت مائدتي/ بطيب المنّ والسلوى سكبت الخمر ممّا ليس تعرفه الجرار“. (حاوي: الديوان، 10).

وقد عاد الشاعر إلى تكرار هذه القصّة في موضع آخر في القصيدة ذاتها، ليبين أنّ كلّ ما أعطاه إياه (المسيح)، لم ينتشله من إحساس بتوقف الزمن، الذي يوحى بتوقف الحياة، إذ يقول:

الرَّبيع/ صلوات الحب يتلوها صديقي النَّاصريّ". (حاوي، الديوان، 44، 43).

عميق، وعصارة فكر ناضج، وقد تصل إلى مستوى الفلسفة والنبوءة". (عزيز، 2002، ص45).

والشاعر في هذه القصيدة "يصوّر من خلال شخصية (لعازر) ذلك البعث العربي المجهُض الذي فجّع الشاعر بعد أن عاش حياته يبشّر ببعث عربيّ جديد، حتّى إذا ما تحقّق ذلك البعث إذا به بعث كاذب، أو على حدّ قول الشاعر مخاطباً لعازر في المقدمة النثرية للقصيدة: "وكيف تبعتك العناية وأنت ميت حجّرتة شهوة الموت، وفي طبيعة الانبعاث أن يكون متفجراً من أعماق الذات". (حاوي، 1962، 33).

"كان ظلّاً أسوداً/ يغفو على مرآة صدري زورقاً ميتاً/ على زوبعة من وهج". (حاوي، الديوان، 48).

المصادر التراثية

لقد تنوّعت المصادر التراثية التي يستمد منها حاوي كثيراً من صُوّره الشعريّة، فهناك مصادر أسطورية وتاريخية، وأدبية، إلا أنّه ليس من الضروري أن تكون حاضرة في كل قصيدة أو في كل مجموعة شعريّة، فقد توظف بشكل فاعل في واحدة أو أكثر من هذه المجموعات الشعرية، ويتناقص توظيفها في إحدى المجموعات، بل ربما يختفي كلياً. ولا يعني تناقص التوظيف التراثي أو غيابه في واحدة من هذه المجموعات، وبخاصّة إذا ما علمنا أنّ توظيفها كان فاعلاً في غيرها من المجموعات، عدم وعي الشاعر بأهميتها في بناء الصورة الفنية والفكرية الكامنة في هذا التراث. وليس أدلّ على وعي حاوي لأهمية التوظيف التراثي بشتى مصادره في الشعر، ما جاء على لسانه هو، إذ يقول: "إنّ كلّ نهضة شعريّة في أمة تحمل تراثاً شعريّاً عريقاً متراكماً يحتمّ علينا العودة إلى الينابيع التي صدرت عنها كل نهضة شعريّة في الماضي... وللشعر الحديث مصدر آخر غفل عنه الشعراء غفلة تامة خلال العصور، هو ما يحمله التراث الشعبيّ من أساطير تعبّر تعبيراً تلقائياً عن ضمير الأمة". (صبحي، 1978، 54). ومن أهم المصادر التراثية التي وظفها حاوي في "بيادر الجوع":

- التراث الأسطوري

تتعدد تعريفات الأسطورة بالنظر إلى أصلها، أو مضمونها، أو سماتها، أو وظائفها⁽⁶⁾، ومهما يكن من أمر هذه المحددات، فإنّ الأسطورة وفق تعريف (إرنست كاسيرر) تشكّل "أعمق ما أبدعه الإنسان، لاسيّما في العصور السابقة، فهي رؤية مستتيرة، وتأمل

لقد شكّلت الأسطورة عند حاوي إحدى أبرز أدواته الفنية، وملمّحاً تقنياً من ملامح قصيدته الشعريّة، ورمزاً إيحائياً مكثفاً، ليجيء توظيفه للأسطورة توظيفاً موفقاً لما يحمله هو من رؤى وتطلّعات فكرية عبّر تجربته الشعريّة. وقد أشارت بعض الدراسات إلى أنّ حاوياً "كان له باع طويل في توظيف الأسطورة، وإن لم تزد هذه الأساطير عن أربع، هي: عوليس (أوليسيس)، وتموز وعشتار (بعل وعشتروت)، والعنقاء (طائر الفينيق)، وبروميثيوس. وقد تركّزت هذه الأساطير بالدرجة الأولى- في المجموعة الشعرية الأولى، بينما اختفت تماماً في قصائد ما بعد جحيم الكوميديا". (عفانة، 1994، 190).

أما في مجموعة "بيادر الجوع"، فإنّنا نقف على اثنتين من هذه الأساطير: الأولى، وهي أسطورة (تموز وعشتار) التي جاءت في قصيدة "لعازر عام 1962"، والثانية: هي أسطورة (بروميثيوس) التي جاءت في قصيدة (جنّة الشاطئ).

1. أسطورة (تموز وعشتار): و"هي أشهر أساطير الموت والانبعاث والخصب والنماء لدى الشعوب القديمة؛ فقد ظهرت في مصر باسم (إيزيس وأوزيريس)، وفي بابل وآشور (عشتار وتموز)، وفي فينيقيا (عشتروت وأدونيس)، وعند الكنعانيين (عشتروت وبعل)، وفي بلاد اليونان، تحت اسم (أفروديت وأدونيس)". (منصور، د. ت، 108).

لقد تجسّدت أسطورة (تموز وعشتار) رمز الخصب والنماء، في قصيدة "لعازر عام 1962" من خلال تمكّن (لعازر) من تحويل الخصب إلى أضراس جراد تأكل كل مظاهر الحياة، ولعل استخدام حاوي هنا للأسطورة لم يأت بلفظة صريحة ومباشرة "لتموز" و"عشتار"، ولكننا نجده يرسم ببراعة فنية عالية تلك العلاقة بين رموز هذه الأسطورة ورموز قصيدته، يقول حاوي:

"امسحي البرق، امسحي الميت/ امسحي الخصب الذي ينبت في السنابل/ أضراس الجراد" (حاوي، الديوان، ص61).

ويجيء تحويل الخصب هذا بعد أن حاولت زوجة لعازر أن تغريه

2. أسطورة بروميثيوس:“هي إحدى أشهر الأساطير الإغريقية، وتفيد كلُّ التقارير الأسطورية أنَّ (بروميثيوس) ارتبط بواحد من النِّصَورات الأسطوريَّة الغربيَّة عن خلق الكون والحياة. ولعلَّ دور بروميثيوس الأسطوري قد تعاضم كثيرًا باقتترانه بفكرة خلق الجنس البشري وتعميق دورهم في الوجود“. (الشرع 1993، 7 وما بعدها). ولقد أشار البحث في موضع أنف، أنَّ حاويًا في قصيدته “جنية الشَّاطي”، يحاول أن يقيم مقابلة بين حالة البراءة أو حالة عدم الإدراك الواعي، وهي الحالة التي تُمثِّلها صورة العجريَّة، وحالة الوعي أو الإدراك المعرفي التي يمثِّلها الكاهن الموسوي. وهو ما كشفه حاوي في مقدمته النثرية للقصيدة. يقول حاوي في مقدمة قصيدة جنية الشَّاطي:“وكأننا بحاوي هنا، يتأمل شجرة الحياة وشجرة المعرفة، وهي تأملات، على حدِّ تعبير الناقد “الشرع”، ليست بعيدة عن معطيات أسطورة بروميثيوس، وهي الأسطورة التي ربطت بين المعرفة الإنسانيَّة والنار، أو بين سعادة الإنسان في بدائيته، وشقاء الإنسان بمعرفته.“ (الشرع، 1993، 92 - 93).

ومن هنا، يمكن القول: إنَّ الأسطورة والرموز الأسطوريَّة، شكَّلت مرجعًا تراثيًّا خصبًا، اتكأ عليه حاوي في ثنايا قصائده؛ ليعكس من خلالها منطلقاته الفكرية ومواقفه وآرائه التي يؤمن بها إزاء مشروعه الحضاريِّ والنهضويِّ، هذا من ناحية، وليحقق من خلالها توازنًا نفسيًّا في بنية النصِّ إزاء حالتي الانكسار والأمل من ناحية أخرى.

التراث الأدبي

إنَّ ثقافة حاوي الواسعة، بالإضافة إلى حُبِّه الشَّدِيد لدراسة فنون الأدب العربي القديم على وجه التخصيص، أتاح له الانفتاح على كثير من هذه الفنون الشعريَّة، وربما النثرية التي تتقاطع مع نصِّه الشعري بأسلوب تناسيٍّ تحويريٍّ يخدم رؤيته ومنطلقاته وأيدولوجيته؛ فقد أدخل ظاهرة “الحبِّ العذري” بوصفها رؤيا غير مثمرة عند العرب في قصيدة “لعازر عام 1962”، ومن مظاهر تأثره بالتراث الأدبي العربي، استلهامه قول الشاعر العربي (ذي الرمة) إذ يقول:

“أخطُّ وأمحو الخطَّ ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع“. (أبو صالح، 1993، 387).

وقد جاء هذا التأثير واضحًا في قصيدة “الكهف” والتي عبَّر فيها عن ذروة إحساسه بالعجز أمام الزمن الجامد المتوقف إذ يقول:

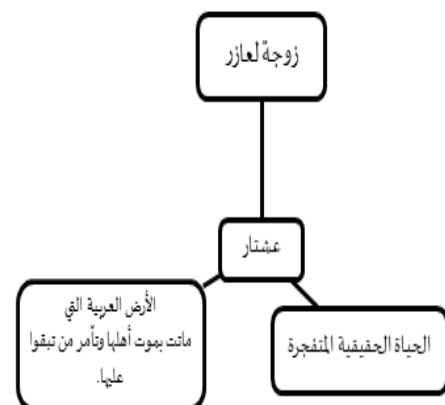
بكل الوسائل كي يخصبها، ولكنها فشلت معه، كما فشلت مع (المسيح) من قبل:

”حسرة الأنتى تشبَّهت في السرير/ مهدت صهوة نهديها/ تهاوت زورقًا يلهث في شط الهجير/ خلف بعل لا يجبر/.../ كان عبر السام المحموم/ يمتد الصقيع/ ميثًا خلَّفته في الدار/ تنينًا صريع“ (حاوي، الديوان، 69 - 70).

وقد بدت براعة حاوي في صنع علاقات مترابطة بين رموز الأسطورة ورموز قصيدته والتي برزت على النحو التي تبينه الترسيمتين الآتيتين:

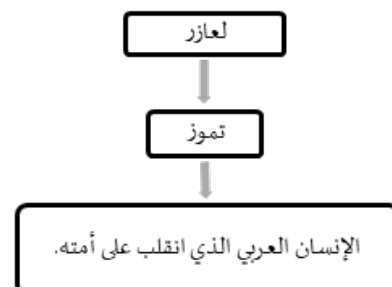
الترسيمة الأولى: زوجة لعازر = عشتار = (الحياة الحقيقية المتفجرة) وربما، الأرض العربية التي ماتت بموت أهلها وتآمر من تبقوا عليها.

الشكل رقم (1) العلاقة الدلالية بين زوجة لعازر وأسطورة عشتار



الترسيمة الثانية: لعازر = (تموز) = الإنسان العربي الذي انقلب على أمتة.

الشكل رقم (2) العلاقة الدلالية بين لعازر وأسطورة تموز



الصبيّة السمراء من لعنة النَّاسِك الموسويّ، وذلك في مشهد تصويريّ ممتدّ، إذ يصفه قائلاً:

”أَنْسَلُ للكهف المعلق/ فوق أمواج المضيق/ رمل، نفايات، كلاب/ مرفأً خرب عتيق/.../ 6 - عجوز مجنونة كانت بروق الليل تلعب/ في زوايا الكهف تفرشه شرر/ حمى وبرد، عتمة، لهب خدر“. (حاوي، الديوان، 30، 31).

لقد استطاع هذا المشهد التصويريّ أن يكشف ملامح عديدة للكهف المرعب الذي اختبأت فيه جنبة الشاطئ بعد أن كانت تقاuche الوعر الخصيب، فهو كهف في جرف صخريّ تصطدم به الأمواج، وهو مهجور مليء بالقاذورات، تقطنه الكلاب الضالة، والبروق في الليل تزيد من منظره المخيف، فتارة يضيء وتارة تسوده العتمة، وتارة يصيب الصبيّة السمراء حمى وتارة برد، إنّه كهف لا يصلح لعيش البشر، ومع ذلك ذهبت إليه، ثم تتحوّل فيما بعد إلى عجوز شماء تنبش في المزابل.

ج. ازدواجية اللغة

تعني ازدواجية اللغة، استخدام الشاعر إلى جانب اللغة الفصيحة ألفاظ من اللهجة المحكيّة، وهي إحدى مظاهر الحداثة الشعريّة، ولكنها يمكن أن تكون سلاحاً ذا حدين، فهي قد تلقى بالصورة الفنية من حيث اللفظ ودلالته في بحر الركاكة، وقد تضيف للصورة الفنية قوة تأثيريّة كبيرة في أعماق المتلقي، من خلال تقريبه إلى جو النص. وهذه ظاهرة بارزة بشكل واضح عند حاوي، ولعلّ السبب في هذه الازدواجية يرجع إلى قربه إلى مرحلة قوله للرّجل الشّعبيّ، وهو فنّ شعريّ يؤدّي بلهجة محكيّة دارجة. فهناك ألفاظ فصيحة تستعمل في اللهجة المحكيّة بالصيغة نفسها والمدلول نفسه من مثل (مطّ) و(تمطّى)؛ فقد وردت كلمة (مطّ) بمعنى مدّ في قصيدة ”الكهف“ في ثلاث مرات، حيث يقول:

”وعرفت كيف تمطّ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور“. (حاوي، الديوان، 7، 9، 15).

لقد وُفّق الشّاعر في استخدام هذه المفردة، لأنّ كلمة (مطّ) تنقلنا إلى التفكير بمادة (المطاط)، التي أخذ اسمها من معناها. وقد أكسبها الشاعر معنى آخر، برز من خلال السياق العام للقصيدة، وهذا المعنى الإيحائي هو التمدد باسترخاء، وبطء، وتدرّج.

”وماذا سوى كهفٍ يجوع، وفم يبور/ ويد مجوفة تخطّ وتمسح/ الخط المجوّف في فتور؟/ هذي العقارب لا تدور،/ ربّاه كيف تمطّ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور!“. (حاوي، الديوان، 69، 70).

إنّ مثل هذه السّياقات الأدبيّة التي ترد في نصّ حاوي، ما هي إلا شواهد على التوظيف النصّيّ الأدبيّ، ولسنا هنا في صدد رصد جميع التّناسّات الأدبيّة وهو ما لا يتناسب ومساحة الدّراسة الضيّقة، ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ قراءة نصّ حاوي قراءة معقّدة، جديرة بالكشف عن تلك التّقاطعات والصّور على نحو واسع ودقيق.

المصادر اللّغوية والمخيّال الأدبيّ

لقد مثّلت ثقافة حاوي اللّغوية، علاوة على مخياله الأدبيّ، مصدرًا مهمًا من مصادر تشكّل الصّورة الفنّيّة الحديثة بمختلف أنواعها، وقد تجلّت بنائيّة الصّورة الفنّيّة الحديثة وفقًا لكيفيّة تعامل الشّاعر مع اللغة وألفاظها، مفردة كانت أم مركّبة، في ثلاثة جوانب:

أ. التّشكيل اللفظيّ الحديث

يتّم التّشكيل اللفظيّ الحديث في بناء الصّورة الفنّيّة عند حاوي من خلال إقامة شبكة من العلاقات بين الألفاظ، والتي قد تختلف عن تلك العلاقات التي ألفناها في شعرنا القديم، فهي على الرغم من أنّها تقوم على الاستعارة والتشبيه، إلّا أنّ الرّوابط فيما بين الألفاظ تأتي مفاجئة تُغني فنّيّة الصّورة الشعريّة. ومن الأمثلة على هذا التّشكيل اللفظيّ الحديث، ما جاء في قصيدة ”لعازر عام 1962“، إذ بصوّر الشّاعر جوع الزوجة الجنسي بالصحراء التي تنتظر هطول المطر لتدبّ فيها الحياة، ويعود إليها الخصب، وكان هذا في غير موضع، نذكر منها ما جاء في تحديّها (المسيح) وفضح الحقيقة المرعبة التي آل إليها زوجها:

” سوف أحكي/ وأعرّي جوع صحرائي وعاري“. (حاوي، الديوان، 14، 15).

ب. المشهد التصويريّ

إنّ من أبرز الظواهر الفنّيّة في شعر حاوي، تلك المشاهد التصويريّة التي يقيمها في ثنایا القصيدة، وقد اعتاد حاوي رسم صورة مشهديّة، يُفصّل فيها لحدث ما، أو لشخصيّة معيّنة، أو لمكان من الأمكنة؛ ففي قصيدة ”جنبة الشاطئ“ يرسم لنا حاوي صورة الكهف الذي هربت إليه

وفي موضع آخر يستخدم حاوي لفظة (يرش) بمعنى (نَفَضَ)، وهي ما جاء في قصيدة “لعازر عام 1962” على لسان زوجة لعازر:

”وأدري كيف يزهر ميّت/ يزهر يَرشُ الصَّحْكُ المزهر“.(حاوي، الديوان، 71، 72).

فبالزوجة، هنا، تريد أن تصوّر الزَّهو والانبساط الذي يصيب زوجها الحيّ الميّت، حينما يرى آثار تعذيبه على ضحاياه، إذ كان يَرشُ صِحْكه رشا لكثرة سروره وتلذذه بهذه المشاهد الدموية.

وفي ضوء ما تقدّم، فإننا نلاحظ أنّ حاويًا في مصادره اللغوية، التي تشكّل مكوّنًا من مكوّنات بنية النصّ الشعريّ الداخليّة، كان ينطلق من خصوصيته هو، الشاعر الحدائّي الواعي لصياغة النصّ الشعريّ الحدائّي، الذي ينأى بنفسه عن الموروث الفنّي التقليديّ المقيدّ بأطر وقوالب تعبيرية جاهزة، وهو هنا، يتجاوز هذا الموروث إلى عملية خلق جديد، تفتح المجال واسعًا أمام فضاء التأويل. وهو ما وصفه أدونيس في قوله: “إنّ القصيدة الحديثة خلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق، محل لغة التعبير” (أدونيس، 1972، 40)، ولذا، فإنّ حاويًا يتجاوز حدود التعبير/ اللغة العادية، ذات البعد الدلالي، التي تعبّر عن الشيء أو المعنى ذاته، إلى لغة شعرية حدائّية ذات أبعاد إيحائية تأويلية.

رابعًا: قراءة تطبيقية في قصيدة “الكهف” للشاعر خليل حاوي تبدأ قصيدة “الكهف” بحوارية ذاتية يجريها الشاعر مع ذاته، وقد كشف عن هذه الحوارية دلالة إسناد ضمير المتكلم إلى الأفعال: (وعرفتُ، وغدوتُ، وتركتُ، وعابنتُ). ويبدو أنّ هذه الحوارية قد مرّت باللاوعي الشعوري لدى الشاعر، أو لنقل: مرت بمرحلة سبقت مرحلة خلق القصيدة، وقد نستدلّ على هذا، من خلال (واو) الاستئناف (في(وعرفتُ)؛ لتؤكد أنّ الشاعر كان تحت تأثير إحساس لا يكاد ينفلت من تأثيره القوي. فالقصيدة تعلن عن ولادتها بعد أن مرّت بمخاضات التشكّل في اللاوعي الشعوري لدى حاوي.

ونحن، هنا، لا بدّ من أن نتساءل: ما هذا الإحساس الذي يهيمن على الذات الشعاعية من قبل أن تبدأ ولادة القصيدة، والذي أجبره على أن يقيم حوارًا مع ذاته؟ إنّه الإحساس باليأس من إمكانية تغيير الأوضاع،

أو بتعبير آخر، الإحساس بانعدام فعاليّته هو الشاعر أمام فعاليّة الزمن. وفاعلية الزمن، كما يعلن عنها، تتجسّد في تبلّد حركته وتحجّر ها؛ فعلى الرغم من أنّ التبلّد والتحجّر لا يوحيان بمعاني الفاعلية وتأثيرها، إلا أنّ الزمن يكتسب هذه الفاعلية التي تتّصف بأنّها مدمّرة من هذا التبلّد والتحجّر في حركته.

إنّ الفعل (وعرفتُ) يوحي بدلالة (الإحساس)، ولاسيّما أنّنا نحس بالزمن وبحركته. فالشاعر يعلن عن فاعلية الزمن الذي عبّر عنه بدلالة “الدقائق”، وقد استخدم أسلوب التجسيد؛ إذ يصفها بالكانن الذي يحرك أرجله. وقد عمّق الشاعر فكرة الزمن المتبلّد؛ باستخدام كلمة (تمطّ)، فهي توحى بدلالة التمدّد باسترخاء وبطء وتدرج. فهو الزمن الذي تحوّلت فيه الدقائق، ذات الدلالة القصيرة من الزمن، إلى عصور، ذات الدلالة الزمنية الطويلة.

إنّ فاعلية الزمن الذي كشف عنها حاوي تطلّ الذات الشعاعية، فأصبح كهفًا متحجّرًا، وقد غيّب ليل الكهف وظلمته هذا الشاعر عن وعيه، “فالليل” الذي يوحي بظلام الكهف الذي تحوّل إليه الشاعر، يدمغ جبهته أي؛ يشج رأسه، فيغيب عن وجوده، فلم يعد ذا فاعلية تمكّنه من الإحساس بهذا الوجود، يقول: “وعرفتُ كيف تمطّ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور/ وغدوت كهفًا في كهوف الشطّ/ يدمغ جبهتي/ ليلٌ تحجّر في الصّخور”.

ثم يستأنف تصوير هذا المشهد المؤلم الذي آل إليه بسبب تدميرية الزمن، فهو يصبح فريسة لخليل البحر، فيصور آلامه وعذابات بعد أن لاكت أحياء البحر المفترسة لحم أحشائه فتلاشى في صحراء المدى رمز الموت والفناء. وقد استخدم الشاعر الفعل (تعلك) ليعمّق الشعور بالمعاناة والعذاب الذي يستشعره لدى المتلقّي. إنّ دلالة الفعل (تعلك) المأخوذة من الفعل (علك) لم تخرج عن مدلولها المعجمي، وهي: “علك: علكتِ الدّابةُ اللَّجَامَ تَغْلُكُهُ عُلْكًا: لَأَكْنُهُ وَحَرَكَتُهُ فِي فِيهَا”. (ابن منظور 2003، جذر: (علك)). يقول حاوي: “وتركتُ خيل البحر تعلكُ/ لحم أحشائي/ تغيبه بصحراء المدى”

لقد بدأ الشاعر، الذي لجأ إلى كهفه المهجور على إحدى الشواطئ القصية، يتملّكه أحاسيس الخوف والرعب من هول الأشياء التي تتحطّم من حوله، فهو يرى الزوارق تتحطم وتهوي مُخَلّفة صدى مخيفًا، وقد ترك صداها دويًا شديدًا عبر دواخله، ثم لا ينفكّ الشاعر يصوّر

أحاسيس الظلمة التشاؤمية التي تهيمن عليه، فلم يعد يبصر ما حوله، بعد أن بات قابلاً في كهفه المظلم، وهو في الواقع الانطواء على الذات، فيرى في ذاته كهفًا مظلمًا يحجب عن عينيه الرؤية، يقول: "عابث رعب زوارق/ تهوي مكسرة الصدى،/ عبثاً يدوي عبر أقبيني الصدى/ يلقي على عيني ليل جداول"

ثم يعود الشاعر إلى مناجاة ذاته، فهو في هذه الحالة المدمرة، لا يملك إلا البكاء والصراخ بصوت عالٍ، وهو يستغيث من هول ما أصابه من فزع وخوف. فيتملكه إحساسه بالموت والعبثية أمام فاعلية الزمن التدميرية، فتبدو رؤية الشاعر التشاؤمية، فمظاهر الحياة تتلاشى، وهي ما أوحى به دلالة (غيب انسحاب البحر)؛ أي إن الحياة فيما يمثلها البحر تطالها فاعلية الزمن التدميرية؛ لهذا فإن إحساس الشاعر بموت كل مظاهر الحياة في البحر تتجلى إلى ناظره، ومنها السمك الذي رآه ميتاً بعد أن انسحبت مياه البحر، وكذلك الثمار المتعفنة والقشور. يقول: "في الريح تعول، تستغيث، وترتمي./ غيب انسحاب البحر/ يرسب في دمي/ سمك موات، بعض أثمار معفنة، قشور"

لم يقف إحساس الشاعر عند موت مظاهر الحياة المتمثلة في البحر، بل يجسد هذه الإحساس على ذاته، فيرسم له صورة عبثية تتجلى فيها صورة الموت، ولكن بأسلوب لا يخلو من السادية (التعذيب الذي يمارسه الشاعر على ذاته)؛ فقد بدأت يده تذوب وتغرق في الرمل، ثم أخذت الريح تفتت يديه الغارتين في الرمل، بل يسمع صفيرها في عروقه. إنه الموت الكلي، فلا يحس بألم السكين العتيقة التي لا تقوى على البتر وهي تحز جسد مراراً. إنه الإحساس بموت كل مظاهر الحياة أمام فاعلية الزمن المتبدل. ثم يعلن الشاعر بعد إحساسه بالموت أنه غير قادر على الثورة في وجه هذه القوة المدمرة؛ قوة الزمن المتحجر. حيث الدقائق تتحول فيه إلى عصور، يقول: "وبدي تميع وتنطوي في الرمل،/ ربح الرمل تتخرها، وتصفر في العروق/ ويجز في جسدي وما يدميه/ سكين عتيق،/ لو كان لي عصب يثور/ رباح كيف تمطأ أرجلها الدقائق/ كيف تجمد، تستحيل إلى عصور"

إن الشاعر الذي انتهى في المشهد السابق إلى موت مظاهر الحياة، وانسحاقه هو أمام فاعلية الزمن المدمرة، وإحساسه بعد قدرته على الثورة والتغيير، لا يملك غير مناجاة المخلص، الذي يرمز إلى الإنسان الذي يتمتع بصفات خارقة تمكنه من التغيير. وقد عرض الشاعر لهذه المناجاة بأسلوب فني مؤثر، فهو يوظف القصة الإنجيلية (قصة المائدة)،

وذلك بما تنطوي عليه من إحياءات دلالية تنسجم ورؤية الصورة الفنية التي عبر من خلالها عن قدرة الإنسان على تغيير واقعه، وصنع حضارته، والتغلب على أوجاعه. فقد جاء في الإنجيل ما يشير إلى "قصة المائدة"، وهي: "...كان عرس في قانا الجليل، وكانت أم يسوع هناك، ودعي أيضاً يسوع وتلاميذه إلى العرس، ولما فرغت الخمر قالت أم يسوع له، ليس لهم خمر، قال لها يسوع ما في لك يا امرأة لم تأت ساعتى بعد، قالت أمه للخدم مهما قال لكم فافعلوه، وكانت ستة أجران حجارة موضوعة هناك. يسع كل واحد مطرين أو ثلاثة، قال يسوع، املاؤا الأجران ماءً فملأوها إلى فوق، ثم قال لهم استقوا الآن وقدموا إلى رئيس المتكأ فقدموا...". (الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، الإصحاح الثاني عشر، الآيات 8-1). يقول حاوي: "يا من حللت وكنت لي/ ضيقاً على غير انتظار/ وملأت مائتي/ بطيب المن والسلوى/ سكبت الخمر مما ليس تعرفه الجرار/ أعطيتني ملجأ على جن المغاور والبحار/ ما يشتهي قلبي تجسده يدي/ في الطين يخفق ما تغيبه الظنون:/ حور، يواقيت، عمارات/ بضربة ساحر: "كوني تكون"/ النار تزهو ملء موقدتي/ وتنثر، والربيع/ يحبو ويفرش غرفتي/ غيب الصقيع والشمس تأوي من ضباب القطب / أدفنها، وتمضي مطمئنة/ أني بغيبتها أحرّ الجمرة الخضرا/ وأخصب أرضنا من غير منة"

إن الصورة الفنية التي يرسمها الشاعر لهذا المخلص الذي يرمز به إلى (السيد المسيح)، هي مستمدة من إحياءات القصة الإنجيلية، وقد نستدل على هذا التوظيف من خلال مفردات الصورة، إذ يقول: "وملأت مائتي/ بطيب المن والسلوى/ سكبت الخمر مما ليس تعرفه الجرار". وفي هذه الصورة ينقلنا الشاعر إلى أحلامه وأمنيته التي يحققها له هذا المخلص، وهي حياة سهلة يتحقق فيها المستحيل، فيصبح يملك جن المغاور والبحار، وأصبح كل ما يتمناه قلبه يتجسد بين يديه، ثم تمتلئ حياة هادئة تزخر بمظاهر التمتع والرخاء، فيها كل مظاهر المادة، إذ يقول: "في الطين يخفق ما تغيبه الظنون:/ حور، يواقيت، عمارات/ بضربة ساحر: "كوني تكون". و يبدو أن الشاعر هنا قد تأثر بسباق قرآني في قوله تعالى: ﴿يَدْبِغُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (البقرة، آية، 117).

ومن آمنيات الشاعر في المشهد السابق، أن يحيا حياة هادئة دافئة لا يحتاج فيها إلى شيء، ولا يقلقه أمر، وقد جاء الدال في "النار تزهو ملء موقدتي وتنثر" للدلالة على دفء الحياة التي يحلم بها، فلا شيء يُنغص هذه الحياة، فالفعل (تزهو) يوحي بالتفتُّح والعطاء والرخاء. وقد

والصلاة/ العار يفضح كهفي المطوي/ في منفي الكهوف/ وهل أصبح
بمن يرّجّي المعجزات/ الساحر الجبار كان هنا ومات؟/ من جثة الجبار/
كيف تبخّرت خرق/ وكيف تكوّرت شبحاً غريب/ يمضي وتنفضه
الدروب إلى الدروب“.

وينتهي الشاعر في ختام قصيدته إلى إثبات فكرة الموت لكل
الموجودات أمام فاعلية الزمن التدميرية، يعلن موته هو أمام هذه القوة،
وهو في هذا يبدو متأثراً بالموروث الأدبي حيث يستدعي فكرة الشاعر
(ذي الرمة) في تلاشي الأشياء والموجودات أمام فاعلية الزمن، يقول
ذو الرمة: “أخط وأمحو الخط ثم أعيد بكفي والغربان في الدار وقع”
(أبو صالح، 1993، شرح ديوان ذي الرمة، 387). فالشاعران يؤكدان
أنّ الأشياء والموجودات بما فيها الكتابة، التي يفعلها الإنسان، وهي
دلالة على وجوده- لا بدّ لها من الزوال والتلاشي أمام فاعلية الزمن
التدميرية.

الخاتمة

لقد خلص البحث إلى تسجيل أبرز النتائج والملحوظات على النصّ
الشعريّ عند حاوي في ديوانه “بيادر الجوع” (1965)، ولعل من
أبرزها:

أولاً: لقد تشكّلت لدى حاوي مكونات فكرية وثقافية وفلسفية،
تجاوزت حدود المحليّة إلى الثقافة العالميّة في أوسع جوانبها؛ وقد
أسهمت، إلى حدّ بعيد، في صقل شخصية الشاعر الفنيّة، التي يمكن
للمتلقي أن يرصدها في بنية النصّ الشعريّ عنده.

ثانياً: لقد شكّل نصّ حاوي الشعري، الدافع الفاعل تجاه البحث في
مكونات مُنتجته الفكرية، مصادره الشعريّة؛ ليظهر لنا أنّ حاوياً كان
يكشف عن سيكولوجيّة مزدهمة بالرؤى والمشاعر، وذهنيّة فكرية
مضطربة، ومخيّال شعريّ غني ومبدع، يختلف عن النظام السائد لدى
الشعراء العرب المعاصرين.

ثالثاً: تنوّعت المصادر الشعريّة التي اتّكأ عليها حاوي في تشكيل
صوّره الشعريّة، كونها مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها، وقد
توزّعت بين المصادر الدينيّة، والتراثيّة والأدبيّة واللغويّة. ليجيء
توظيفها عبر تقنية فنيّة حديثة هي، التناص أو ما يُعرف (بالنّعلق
النّصي).

جسد الشاعر الربيع فجعله يحبو ويفرش غرفته، وهو مدلول العطاء
الغامر الذي يحلم به الشاعر، وكذلك الصقيع رمز الموت قد رآه ينسحب
إلى آخره، فلا يعد ثمّة خطر على الحياة. والشمس التي تأتي من البرودة
تغدو دافئة وتمضي مطمئنة بعد أن تغيب، ويصبح الشاعر قادراً على
إخصاب الأرض وبث مظاهر الحياة فيها.

إنّ كلّ ما يتمناه الشاعر، هو أن يصبح قادراً على تغيير الواقع
المتردّي الذي آلت إليه أمّته، لذلك يتمنّى أن تكون له قدرة خارقة كقدرة
المسيح يغيّر من خلالها المستحيل، وقد جاء التعبير “وأخصب أرضنا
من غير منّة”؛ ليجسد أحلام الشاعر وأمنيّاته التي طالما حلم أن تتحقّق
لأمّته، في ظلّ تحقق مشروع الوحدة التي تمّت بين (مصر وسوريا).

ثم يعود الشاعر إلى مخاطبة المخلص، الذي سبق أن ناجاه في
المقطع السابق، ولكنّ الشاعر في هذه المرّة، يبيّن أنّ كلّ ما أعطاه إياه
المسيح من قدرة خارقة على تغيير الواقع المتردّي، لم تكن قادرة على
انتشاله من إحساسه بتوقف حركة الزمن؛ أي توقف سيرورة الحياة
ومظاهرها، يقول: “يا من حملت إليّ طيب المنّ والسلوى/ بسطت يدي
على جنّ/ تجسّد ما أريد/ وخجلت من فقري،/ سفحت دمي، ذبحت لك
الوريد/ لا تحتجب بمغاوير الأفق/ المجمر والمصفّح بالحديد،/ عينا
سمّرتا على أفق/ الحديد بلا جفون/ وأخاف من كبريت صاعقة / يفجر
فيهما ضجك الجنون/ ما عدت أعرف من تكون“

فالشاعر، هنا، يبدأ يُشكّك بقدرة المخلص على التغيير، فهو على
الرغم من كلّ ما حقّقه له من أمنيات كالسيطرة على الجنّ، وتجسيد
الأمنيات، إلّا أنّه لا يزال عاجزاً أمام قوة الزمن المتحرّج، وقد بذل
الشاعر كلّ ما يملك من أجل هذا التغيير، فهو يسفح دمه من الوريد إلى
الوريد، دون أن يحدث شيئاً. ومما يعزّز إحساس الشاعر بعدم قدرة
المخلص على إحداث التغيير، أنّه يطالبه بأن لا يحتجب بمغاوير الأفق،
فهو دائم التحديق بهذا الأفق المحصّن بالنار والمصفّح بالحديد.

إنّ الشاعر يعود إلى يأسه الكامل في عودة البعث الحضاري من
جديد، وقد جاء تعبيره في شكل طقسي يبدو كصلاة إنسان ضيع هدفاً
عظيماً، وهو بالنسبة للشاعر مفتاح رؤيته الفنيّة، فهو طالما قام بدور
النبي إلّا أنّه ينتهي إلى الشك في رسالته هذه، هذا من ناحية وهو مرتكز
تجربته الحضارية التي غدت فراغاً في ذلك الجو الفراغ، من ناحية
أخرى، يقول حاوي: “اللعنة الحمراء في شفتي/ وفي شفتي التوجّع

الهوامش

- 1 - من الدراسات التي تناولت مجموعة شعرية واحدة للشاعر خليل حاوي، انظر: ببيضون، ب. (1958)، "نهر الرماد رائد الاتجاه الوجودي"، مجلة "الأداب"، العدد الخامس. وانظر: حاوي، 1961، المضمون الوجودي في الناي والريح، مجلة "الأداب"، العدد الرابع. وانظر: صالح، م. (1984)، "السقوط والانبعث من خلال نهر الرماد، مجلة "الحياة الثقافية"، العدد 30.
- 2 - من الدراسات التي تناولت مجموعتين للشاعر خليل حاوي، انظر: طرابيشي، (1961)، خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح من الماساة إلى الملحمة، مجلة "الأداب"، العدد 9. وانظر: اللواتي، (2017)، الانبعث في شعر خليل حاوي (قراءة في ديوانيه الأولين: "نهر الرماد"، و"الناي والريح")، مجلة: "أنساق"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر، المجلد الأول، العدد الأول.
- 3 - من الدراسات التي تناولت تجربة خليل حاوي الشعرية، انظر: حاوي، (1983)، قراءة في شعر خليل حاوي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، العدد 26. وانظر: خليل الموسى: الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي، مجلة "الموقف الأدبي"، العددان 149، 150، 1983. وانظر: عوض، (1984)، خليل حاوي، ط2، بغداد: المكتبة العالمية. وانظر: حاوي، (1992)، خليل حاوي. ملامح في سيرته وشعره، مجلة "الأداب"، العدد 6. وانظر: عفانة، (1996)، الصورة الفنية في شعر خليل حاوي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية. وانظر: المغاربة، (1996)، الصورة الفنية في شعر خليل حاوي، رسالة ماجستير، الأردن: جامعة اليرموك.
- 4 - أسطورة بروميثيوس: هي إحدى أشهر الأساطير الإغريقية، وتفيد كل التقارير الأسطورية أن بروميثيوس ارتبط بواحد من التصورات الأسطورية الغربية عن خلق الكون والحياة، والمتنبعون لنسب الآلهة الأسطوريين يشيرون إلى أن بروميثيوس هو ابن أخي كرونوس، وابن عم زيوس Zeus، وذكروا من إخوته أطلس Atlas إله المحيطات، وارتبط بروميثيوس بشكل أساسي بثورة زيوس على أبيه كرونوس، وعلا شأنه واعتبر من مؤسسي النظام الإلهي الجديد، أو كما خبرنا بروميثيوس نفسه العقل المدبر لنشوء هذه النظام. ولعل دور بروميثيوس الأسطوري قد تعاضم كثيرا باقتترانه بفكرة خلق الجنس البشري وتعميق دورهم في الوجود. فقد أشير في محاورات إفلاطون، على لسان بروتاغوراس Protagoras إلى أن بروميثيوس هو الذي خلق الكائنات الحية بما فيهم الإنسان بمساعدة أخيه إبيميثيوس Epimetheus. انظر: الشرع، 1993، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث،

رابعاً: لقد أضفى حاوي على تناسلاته الشعرية المختلفة أبعاداً دلالية تكثيفية إيحائية، مكنته من التعبير عن موقفه الحضاري وأيديولوجيته، الذي ينطلق منها في تجربته الشعرية بأسلوب فني وشعري راق.

خامساً: لقد برع حاوي في خلق انزياحات دلالية لمختلف التناسلات والتقاطعات التي تحدث بين نصه من جهة، وغيره من النصوص أو الأشخاص أو الرموز أو الأساطير الأخرى من جهة أخرى، لتهيمن لغة الشاعر وتوجيهه للفكرة والدلالة، بما يتلاءم ورويته التي تهيمن على النص الشعري نفسه.

سادساً: لقد انطلق حاوي في توظيف مصادره اللغوية من خصوصية الشاعر الواعي لصياغة النص الشعري الحداثي؛ لنجده ينأى بنفسه عن الموروث الفني التقليدي المقيّد بأطر وقوالب تعبيرية جاهزة، ليتجاوز هذا الموروث إلى عملية خلق جديد تفتح المجال واسعاً أمام فضاء التأويل.

وأخيراً، يُوصي البحث الدارسين إلى تناول تجربة حاوي الشعرية بصورة شاملة، ودراسة مختلف المضامين الشعرية والظواهر الفنية والأسلوبية التي تميز تجربة الشاعر في مسيرة الحداثة الشعرية العربية؛ وذلك لما ينطوي عليه نصه الشعري من مستوى فني عالٍ، ومخيال شعري غني، ودورهما في بناء الصورة الشعرية الحداثيّة، التي تتنوع فيها مصادر الشاعر وظواهره الفنية والأسلوبية والجمالية.

المراجع العربية

- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين. (2003). لسان العرب تحقيق عامر أحمد حيدر. بيروت: دار الكتاب العلمية.
- أبو صالح، عبد القدوس. (1993). ديوان ذي الرمة شرح الإمام أبي نصر بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي (ط.3). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- البيطار، هدية جمعة. (2010). الصورة الشعرية عند خليل حاي (ط.1). أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية.
- حاي، إيليا. (د.ت). مع خليل حاي في مسيرة حياته وشعره (د.ط.). بيروت: دار الثقافة.
- حاي، خليل. (د.ت). بيارات الجوع (ديوان). (د.ن).
- حمود، محمد. (1996). الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها (ط.1). بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
- حمودة، عبد العزيز. (1998). المرايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك. مجلة "عالم المعرفة"، ع (232)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- زايد، علي عشري. (1997). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي.
- سعيد، ع، (أدونيس). (1972). زمن الشعر (ط.2). بيروت: دار العودة.
- الشرع، علي أحمد. (1993). الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث (ط.1). الأردن: منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا.
- شكري، غالي. (1968). شعرنا الحديث إلى أين؟ مصر: دار المعارف.
- صبحي، محيي الدين. (1978). مطارحات في فن القول "محاورات مع أدباء العصر"، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- صفدي، مطاع. (1965). "بيادر الجوع" عن المعاناة والمسؤولية تأملات في شعر خليل حاي. مجلة "الأدب"، ع7.
- عزيز، كارم محمد. (2002). الأسطورة فجر الإبداع الإنساني (ط.1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية.
- عفانة، "محمد سهيل" جواد موسى. (1994). الصورة الفنية في شعر خليل حاي (رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية).
- عوض، ريتا. (1983). أعلام الشعر العربي الحديث- خليل حاي (ط.1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عوض، ريتا. (1987). أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث (ط.1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- اللواتي، إحسان بن صادق. (2017). الانبعاث في شعر خليل حاي (قراءة في ديوانيه الأولين: "نهر الرماد"، و"النأي والريح"). مجلة "أنساق"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر، 1(1).
- محمد، عبد الناصر. (1999). نظرية التوصيل وقراءة النص (ط.1). القاهرة: المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات.
- مروة، حسين. (1986). دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي (ط.3). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- منصور، أنيس. (د.ت). الأسطورة في الشعر العربي الحديث. القاهرة: مكتبة عين شمس.

منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، 7 وما بعدها.

5 - هناك أصول أسطورية لقصة الخضر مع التتين تعود إلى عهد الأساطير اليونانية، نذكر منها انقاذ برسيس لأندروجيدا من براثن التتين البحري الذي كان ينوي التهامها. انظر: عفانة، "محمد سهيل" جواد موسى (1994): الصورة الفنية في شعر خليل حاي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 195. نقلاً عن: دريني خشبه: أساطير الحب والجمال عند اليونان المجلد الثاني، 144 - 145.

6 - انظر المزيد من تعريفات الأسطورة، (عزيز، (2002) الأسطورة فجر الإبداع الإنساني، ط1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، 36 - 51.

Translated References

- Abu Salih, p. (1993). *Diwan Dhul-Rama, Explanation of Imam Abi Nasr bin Hatim Al-Bahili, Sahib Al-As-mai* (3rd ed.). Beirut: Al-Risala Foundation.
- Afana, M. (1994). *The Artistic Image in Khalil Hawi's Poetry, "Master's Thesis"*, Amman: University of Jordan.
- Al-Bitar, H. (2010). *The Poetic Image of Khalil Hawi* (1st Ed.). Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, National Books House.
- Al-Lawati, E. (2017). *The Resurrection in the Poetry of Khalil Hawi (a reading in his first two collections: "The River of Ashes" and "The Flute and the Wind")*, "Ansaq" magazine, Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences, Qatar University, M. (1), p (1).
- Al-Sharaa, P. (1993). *Promethean Thought and Modern Arabic Poetry*(1st ed.). Jordan: Yarmouk University Publications, Deanship of Scientific Research and Graduate Studies.
- Awad, R. (1983). *Signs of Modern Arabic Poetry - Khalil Hawi* (1st Ed). Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
- Awad, R. (1987). *The Myth of Death and Rebirth in Modern Arabic Poetry* (1 ed). Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
- Aziz, K. (2002). *The Legend, the Dawn of Human Creativity*(1st ed). Cairo: The General Authority for Cultural Palaces, Popular Studies Library.
- Hammoud, M. (1996). *Modernity in Contemporary Arabic Poetry its statement and manifestations* (1st ed). Beirut: The International Book Company.
- Hamouda, P. (1998). *Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction*. Alam Al-Maarifa magazine, p. (232), Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
- Hawi, E. (N.D). *with Khalil Hawi in the Course of his Life and Poetry*. (D.I), Beirut: House of Culture.
- Hawi, K. (N.D). *Bayader Al-Jow (Divan)*.
- Ibn Manzoor, C. (2003). *Lisan Al-Arab, investigation* by Amer Ahmed Haidar. Beirut, Dar Al-Kitab Al-Alamiyyah.
- Mansour, A. (N.D). *The Legend in Modern Arabic Poetry*, Cairo: Ain Shams Library.
- Marwa, H. (1986). *Critical Studies in the Light of the Realist Approach* (3rd ed). Beirut: Arab Research Foundation.
- Muhammad, P. (1999). *Theory of Communication and Text Reading* (1st ed). Cairo: The Egyptian Library for Publications Distribution.
- Saeed, A. (1972). *The Time of Poetry* (2nd ed). Beirut: Dar Al-Awda.
- Safadi, M. (1965). "Bayader Al-Jow" on Suffering and Responsibility, Reflections on the Poetry of Khalil Hawi, "Al-Adab" Magazine, p. 7.
- Shukri, G. (1968). *Our modern poetry To Where?* Egypt: Dar al-Maarif.
- Sobhi, M. (1978). *Discourses on the Art of Saying "Conversations with Writers of the Age"*. Damascus: Publications of the Arab Book Union.
- Zayed, P. (1997). *Evoking Heritage Figures in Contemporary Arabic Poetry*. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

سيرة ذاتية مختصرة للباحث

المتنى مد الله العساسة

أستاذ مشارك في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية. يقوم بتدريس مساقات مختلفة في برامج البكالوريوس والماجستير والدكتوراه. بريد الكتروني: mothannahabashneh@gmail.com



إعلان عدم تضارب المصالح

يعلن ويتعهد الباحثين أنه لا يوجد أي تضارب للمصالح مع أي شخص أو مؤسسة. وإن هذا البحث لم يسبق نشره بأي طريقة كانت سواء مكتوبة، مقروءة، منشورة، مرئية أو مسموعة.

إعلان الدعم المادي

هذا البحث لم يحصل على أي دعم مادي.

مساهمة الباحثين

المتنى مد الله العساسة:

1. الحصول على البيانات البحثية.
2. الإشراف العام على المشروع البحثي.
3. تنقيح وتدقيق البحث.
4. قراءة النسخة الأخيرة من البحث.

عدنان علي الشريم

أستاذ مساعد في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إربد الأهلية، يقوم بتدريس مساقات مختلفة في برنامجي البكالوريوس والماجستير في تخصص اللغة العربية وآدابها. بريد الكتروني: drad-nanalshriem@yahoo.com



عدنان علي الشريم:

1. صاحب الفكرة البحثية.
2. تحليل البيانات.
3. دراسة ثبات وفاعلية الدراسة.
4. منهجية البحث.
5. إدارة المشروع البحثي.
6. قراءة النسخة الأخيرة من البحث.