جامعـــة اليرموك
كليـــــــة الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الإطار الموضوعي والتّشكيل الفنّي في شعر خليل حاوي

The Thematic Framework and the Artistic Formulation in Khaleel Hawi's Poetry

"قدمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربيّة، جامعة اليرموك تخصّص اللغة العربية وآدابها"

إعداد
علي محمد الطالب قواقزة

إشراف
الدكتور حامد كساب عياط

نوقشت الرسالة بتاريخ:

2009/12/27

1431هـ/2009م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جامعـــة اليرموك
كليـــــــة الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الإطار الموضوعي والتّشكيل الفنّي في شعر خليل حاوي

The Thematic Framework and the Artistic Formulation in Khaleel Hawi's Poetry

"قدمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربيّة، جامعة اليرموك تخصّص اللغة العربية وآدابها"

إعداد
علي محمد الطالب قواقزة

إشراف
الدكتور حامد كساب عياط

لجنة المناقشة:

1- الدكتور حامد كساب عياط ..... مشرفاً ورئيساً

2- الأستاذ الدكتور نبيل حداد ..... عضواً

3- الدكتور نايف العجلوني ..... عضواً

4- الدكتور يوسف عليمات ..... عضواً

1431هـ/2009م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهـــــــداء

إلى والدي العزيز ... عرفاناً بفضله

إلى أمّي

إلى رفاق الدّرب إخواني (فارس، نائل، إبراهيم، وليد، خليل)

إلى أخواتي ... منّي إليكم ... وأنا بينكم

إلى أطفالنا بناة المستقبل

إلى أصدقائي وزملائي الأعزّاء ...

إلى كل من أحب ...

إلى هؤلاء جميعاً أقدّم جهدي المتواضع متضرّعاً إلى الله

أن يكون هذا الجهد خالصاً لوجه الكريم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشّكر والتّقدير

الحمد لله الّذي اختصّ الإنسان بفضيلة البيان، وصلّى الله على محمد سيّد الخلــق وخــاتم النّبيّين المرسل بالنّور المبين، رحمة للعالمين، وعلى آله وسلّم تسليماً كثيراً. والحمد لله الّــذي منّ عليّ بإتمام هذا الجهد المتواضع بفضله وكرمه، فلك الحمد يا ربُّ حمداً كثيراً طيّباً، وبعد: فيسعدني أن أتقدّم بجزيل الشّكر ووافر الاحترام وعظيم الامتنان إلى الدكتور حامــد كسّــاب عياط المشرف على هذه الرسالة لما بذله من جهد وعطاء وسعة صدر، والّذي رافق خطوات إنجاز هذه الرّسالة بكل صدق وإخلاص حتّى اكتملت، فكان خير عون لي في إرساء دعائمها العلميّة بصورتها النّهائيّة، وله الفضل الكبير بعد فضل الله في تطويرها وإخراجها إلى حيــز الوجود، فجزاه الله عنّي خير الجزاء.

كما يسعدني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل والتّقدير وعظيم الامتنان إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بمناقشة الرسالة: الأستاذ الدكتور نبيل حداد والدكتور نايف العجلوني والدكتور يوسف عليمات.

وفي الختام فإنّي أتقدّم بعظيم الشّكر والامتنان لكل من ساهم في إتمام هذه الرّسالة، وأخصّ بالذّكر الأستاذ عدنان الشّريم والأستاذ شفيق النّوباني والأستاذ محمد السوالمة وجميع المدرّسين في مدرسة جابر بن حيان/لواء الرّصيفة، وزملائي في العمل الّذين ما توانوا لحظة واحدة في مساعدتي لإتمام هذا الجهد ليكون نواة عمل علمي تخدم ميادينا الأدبيّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع **الصفحة**

الإهداء ..... ب

الشكر والتقدير ..... ج

قائمة المحتويات..... د

الملخص بالعربية..... ز

المقدمة..... 1

المدخل. 5

1- مولده و سيرته 5

2- ثقافته 11

3- مكانته..... 15

4- شخصيّته وطبعه 17

5- الطّبيعة عند حاوي. 18

6- المرأة..... 19

7- الانتحار 21

الفصل الأول: الإطار الموضوعي في شعر خليل حاوي 26

أولاً- الزمن 27

ثانياً- الموت والانبعاث 38

1- مقاومة الموت 41

2- الرّغبة في الموت. 46

3- الاعتراف بالموت. 48

ثالثاً- الوجودية والنّزعة الإنسانية في الأدب عند خليل حاوي..... 74

1- وجودية الطبيعة 79

2- وجوديّة الإنسان 83

3- وجودية القوميّة العربيّة..... 96

الفصل الثاني: التشكيل الفني في شعر خليل حاوي..... 105

أولا- اللغة الشعرية..... 106

1- اللفظة..... 111

أ - ألفاظ الجنس..... 116

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- ألفاظ اللّون 118
ج- ألفاظ الحيوان والطّير والحشرات 120
د- ألفاظ الخصب والجدب 120
2- الجملة..... 121
ثانيا- الغموض 126
1- أسباب الغموض 128
2-غموض الدّلالات 137
أ- الدلالة اللفظية 137
ب- دلالة أل العهديّة 139
ثالثا- الرمز 141
أ- الصّليب 143
ب- التّنين..... 146
ج- النّاصري..... 147
رابعا- الأسطورة..... 161
خامسا- إشارة الحذف. 178
سادسا- التّكرار. 183
1- تكرار الحروف والأدوات. 186
أ- التّأكيد..... 186
ب- التّوسعة..... 188
ج- الإضاءة..... 188
2- تكرار الكلمة (الفعل / الاسم). 190
3- تكرار الجملة/ العبارة. 192
4- تكرار المقاطع. 194
الفصل الثالث: قراءة في قصيدة الكهف..... 196
القراءة 197
الرؤيا الفكرية 197
لغة القصيدة 207
المرجعيات الشعرية..... 211
البناء الفني للقصيدة..... 215
الموسيقى 216

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة..... 217
ملحق قصيدة الكهف..... 220
المصادر والمراجع. 223
الملخّص بالانجليزية 233

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخّص بالعربيّة

الإطار الموضوعي والتّشكيل الفنّي في شعر خليل حاوي

تهدف هذه الدّراسة إلى التّوصّل إلى الأطر الموضوعيّة والفكريّة في شعر خليل حاوي، كما تهدف إلى معرفة الخصائص الفنيّة الّتي تميّز شعرهُ، وهي تحاول أيضاً أن تعطي ملمحاً لتكوين القصيدة عنده وذلك من خلال تحليل قصيدة متكاملة في ديوانه.

يعدُّ خليل حاوي واحداً من أهمّ الشّعراء الرّوّاد الّذين حقّقوا لأنفسهم مكانة مرموقة على السّاحة الأدبيّة في الوطن العربي في العصر الحديث، ما جعل شعرهُ محطّ اهتمام من قبل عدد من الدّارسين والنّقاد، فقد استطاع هذا الشّاعر أن يشقّ طريقهُ من خلال شخصيّة أدبيّة مستقلّة سواء أكان ذلك على مستوى الرّؤية الفكريّة أم على مستوى الأدوات الفنيّة، وهذا هو السّبب الرّئيس الّذي دعاني إلى تناول شعرهُ في هذه الدّراسة.

وقد تناولت الدّراسة حياة حاوي منذ ولادته حتّى وفاته منتحراً في بيروت سنة 1982م، حيث حاولت أن أتقصّى أكبر قدر ممكن من الرّوايات الّتي تتعلّق بحياة الشّاعر، وملامح شخصيّته، وأسباب انتحاره وحاولت أن أستخلص من ذلك ما يسلّط الضّوء على حياته الشّخصيّة والفنيّة.

وتناولت الدّراسة الموضوعات الّتي أسّست لرؤية حاوي الشّعرية، حيث حاولت بذلك أن أربط بين ثقافة الشّاعر ومشاعره القوميّة من جهة والظّروف التّاريخيّة الّتي عايشها – غير راض عنها – من جهة أخرى، كما ربطت توجّهات الشّاعر الفكريّة الّتي ظهرت في شعره بأهمّ التيّارات الفلسفيّة الشّائعة عالميّاً وبأهمّ التّوجّهات الفكريّة السّائدة في الشّعر العربي الحديث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما تناولت الدّراسة أسلوب الشّاعر وأدواته الفنيّة الّتي مثّلت قـوام رؤيتـه الشّـعرية، إذ حاولت في ذلك أن أتوصّل إلى خصائص لغته، كما حاولت أن أتوصّل إلى مدى فاعليّة أدواته الفنيّة في توصيل الرّؤية الشّعريّة الّتي تبنّاها.

ولكي تحوز الدّراسة على أكبر قدر ممكن من التّكامل، فقد تناولت قصيدة الكهف في تحليل مطوّل باعتبارها أنموذجاً من شعر حاوي يمكن من خلاله التّعامل مع رؤيته الفكريّـة ومـع أدواته الفنيّة بصورة أكثر عمقاً، فالتّعاطي مع نص كامل يعطي إضاءة أكبر لمكوّنات الـنّص وانسجامه الدّاخلي من التّعاطي مع الأجزاء والتّفاريق الّتي لا تتجاوز أن تكون تمثـيلاً علـى فكرة أو خصيصة فنيّة جزئيّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

يعدّ خليل حاوي واحداً من أهمّ الشّعراء الرّواد الّذين حقّقوا لأنفسهم مكانة مرموقة على السّاحة الأدبيّة في الوطن العربي في العصر الحديث، ما جعل شعره محطّ اهتمام من قبل عدد من الدّارسين والنّقاد، فقد استطاع هذا الشّاعر أن يشقّ طريقه من خلال شخصيّة أدبيّة مستقلة سواء أكان ذلك على مستوى الرّؤية الفكريّة أم على مستوى الأدوات الفنيّة، وهذا ما دعا الباحث إلى تناول شعره في هذه الدّراسة.

وتتكوّن هذه الدّراسة المعنونة بالإطار الموضوعي والتّشكيل الفنّي في شعر خليل حاوي من مدخل وثلاثة فصول، تناولت في المدخل حياة حاوي منذ ولادته حتى وفاته منتحراً في بيروت سنة 1982م، حيث حاولت أن أتقصّى فيه أكبر قدر ممكن من الرّوايات الّتي تتعلّق بحياة الشّاعر، وملامح شخصيّته وأسباب انتحاره.

وتناولت في الفصل الأوّل من الدّراسة الموضوعات الّتي أسّست لرؤية حاوي الشّعريّة، وحاولت أن أربط بين ثقافة الشّاعر ومشاعره القوميّة من جهة والظّروف التّاريخية الّتي عاشها من جهة أخرى، كما ربطت توجّهات الشّاعر الفكريّة الّتي ظهرت في شعره بأهمّ التّيارات السّائدة في الشّعر العربي الحديث.

أمّا في الفصل الثّاني فقد تناولت فيه أسلوب الشّاعر وأدواته الفنيّة الّتي مثّلت قوام رؤيته الشّعريّة، وحاولت فيه أن أتوصّل إلى خصائص لغة الشّاعر، كما حاولت أن أتوصّل إلى مدى فاعليّة أدواته الفنيّة في توصيل الرّؤية الفكريّة والفنيّة الّتي تبنّاهما.

ولكي تحوز الدّراسة على أكبر قدر ممكن من التّكامل، فقد تناولت في الفصل الثّالث قصيدة الكهف في قراءة مطوّلة باعتبارها أنموذجاً من شعر حاوي يمكن من خلاله التّعامل مع رؤيته وأدواته الفنيّة بصورة أكثر عمقاً، فالتّعاطي مع نص كامل يعطي إضاءة أكبر لمكونات النّص

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانسجامه الدّاخلي من التّعاطي مع أجزاء متفرّقة لا تتجاوز أن تكون تمثيلا على فكرة أو خصّيصة فنيّة جزئيّة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّني لم أعثر على دراسة مستقلّة سابقة تناولت الجانب الموضوعي والتّشكيل الفنّي والدّراسة التّحليليّة معاً في شعر خليل حاوي، إلا أنّ هناك بعض الدّراسات الّتي عنيت بروافد مهمّة لهذا الموضوع. ومن ذلك دراسة أميرة لطفي واوية: "خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي: البنيتان الإيقاعيّة والدّلاليّة"، والدّراسة رسالة ماجستير/جامعة دمشق، 2005م، درست فيها الباحثة أسلوب الشّاعر في نتاجه الشّعري من خلال بنيتي الإيقاع والدّلالة. وقد تألف بحث الباحثة من تمهيد وبابين، عرضت في التّمهيد حياة خليل حاوي شاعراً وإنساناً. وفي الباب الأول درست "البنية الإيقاعيّة في شعر حاوي" والوزن والقافية، وبنية التّكرار، والصّوت ورمزيّة الأصوات. وتناولت في الباب الثّاني البنية الدّلالية في شعر حاوي، من خلال الصّورة الشّعريّة وخصائصها الحديثة، والاستعارة ومصادرها وتراكيبها والتّشبيه بوصفه مظهراً تصويرياً والرّموز والأسطورة الشّعبية والدّينيّة والتّاريخيّة. ودراسة لمي المغايرة، رسالة ماجستير/جامعة اليرموك، 1996م، "الزّمن في شعر خليل حاوي" الّتي جاءت في تمهيد وثلاثة فصول. وقد كان التّمهيد نظريّاً معنيّاً بجانبين مهمّين، الأول- حياة الشّاعر، والثّاني- الزّمن في الأدب، وخصّص الفصل الأول لرصد دوران ألفاظ الزّمن في شعر خليل حاوي، وتناول الفصل الثّاني علاقة الزّمان بالمكان في شعر حاوي بصفته ألصق عناصر العمل الأدبي بالزّمان، أمّا الفصل الثّالث فقد جاء لوضع ما تمّ الوصول إليه في الفصلين السّابقين موضع التّطبيق على نماذج شعريّة أو قصائد كاملة. ودراسة لآمنة بلعلي، رسالة ماجستير/جامعة الجزائر، 1989م "الرّمز الدّيني عند روّاد الشّعر العربي الحديث: السّيّاب- عبد الصّبور- خليل حاوي- أدونيس" الّتي تناولت فيها الموضوع من خلال تمهيد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وثلاثة فصول، تحدّثت في التّمهيد عن تحديد مفهوم الرّمز، وفي الفصل الأول عن طغيان الملامح التّراثيّة على الرّمز، بحيث يدخل الشّاعر في التّصريح بالمعطيات القديمة مقابل الإشارة المعاصرة، وفي الفصل الثّاني تحدّثت الباحثة عن "مستوى الامتصاص والإخراج" للرّمز الدّيني، أي تلقّي هذا الرّمز ومن ثمّ بثّه في شعر هؤلاء الشّعراء ومنهم خليل حاوي، وفي الفصل الأخير رصدت الباحثة أهمّ تغيرات اللغة الشّعريّة في القصيدة الحديثة متأثّرة بالرّمز الدّيني.

وقد كانت دراستي دراسة وصفيّة تحليليّة حيث جعلت شعر الشّاعر مرجعي الأساسي في أكثر الأفكار الّتي حوتها الرّسالة، فقد انطلقت من تحليل شعره قبل أن ألجأ إلى تحليلات من درسوه، رغبة منّي في تكوين منظور خاصّ، ومفهوم مستقل، أستطيع من خلاله أن أحاور غيري. وقد اعتمدت عدداً من الدّراسات النّقديّة لشعره بوصفها مراجع عنيت ببعض أجزاء من هذه الدّراسة، حيث أفدت من عدد لا بأس به منها، وهذه المراجع على ثلاثة أقسام: الأولى كتب خصّصت بكليّتها للشاعر وشعره، ومنها كتاب إيليا حاوي "مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره" وهو كتاب مهم يرصد جوانب كبيرة من حياة الشّاعر من قبل أخيه، والثّانية دراسات عنيت بالشّاعر وشعره مضمّنة في كتب خصّصت لدراسة جوانب من الأدب العربي الحديث، أو بأسماء بارزة فيه، ومنها كتابا ريتا عوض:"أعلام الشّعر العربي الحديث"، "وأسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربي الحديث" الّتي عنيت بدراسة العديد من الظّواهر الفنيّة في شعر الشّاعر، وكتاب محمود شريح:"خليل حاوي وأنطون سعادة"، والثّالثة مقالات عديدة كتبها مختصّون درسوا فيها جانباً من شعر خليل حاوي أو تناولوا إحدى قصائده أو دواوينه، أو مقابلات وحوارات أجريت معه فوضّحت بعض الجوانب الغامضة المحتاجة إلى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توضيح والّتي اكتنفت الشّاعر، وقد أفدت من هذه الحوارات كثيراً، خاصّة فيما يتعلّق بحيـــاة الشّاعر ونظراته النّقديّة في الشّعر.

أمّا منهجي في الدّراسة فمن المفيد في مثل هذه الدّراسة اللجوء إلى أكثر من منهج للبحـــث والتّحليل وذلك لتعدّد موضوعات أغراضها ولكنّني أفدت فيها من المنهج التّاريخي في الإطار الموضوعي، والمنهج الجمالي في تحليل النّصوص فنيّاً لتحليل قصيدة الكهـــف فـــي الفصـــل الثّالث من الدّراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المدخل:

"ليس باليسير التّكلّم عن خليل الإنسان، دون خليل الشّاعر، الشّاعر والإنسان كانا فيه واحداً، كان يحيا بالشّعر وللشّعر، وكان خليل يحسّ أنّ حياة واحدة لا تكفي، لينال الشّاعر غايته من شعره كان يردّد قول بودلير: "لكي ندرك المحجّة، لا بدّ لنا من شجاعتك يا سيزيف(*)" [1].

1- مولدهوسيرته:

ولد خليل سليم حاوي سنة 1919م في عائلة فقيرة، ويهمّنا هذا كثيراً في معرفة أوضاع الشّاعر الاجتماعيّة، ويساعدنا على التّعرّف إلى نشأته الأولى، الّتي لا بدّ وأنّها قد أثّرت في مشاعره وأحاسيسه. وقد اتّفق أكثر الباحثين على زمن ولادته، "في قرية جميلة من قرى جبل لبنان تدعى الشّوير(*)، ولد خليل حاوي، في الأوّل من شهر كانون الأوّل (ديسمبر) من أبوين مسيحيّين أرثوذكسيّين(*)" [2]، أمّا جميل جبر فيقول: "ولد خليل حاوي سنة 1919م في قرية

(*) كان سيزيف ابن الإله أيول محرك الرياح، مؤسّساً لمدينة كورنيث، التي سميت في العهود السابقة باسم ايثيرا، عاقبه زيوس كبير الآلهة فقضي عليه أن يحمل صخرة هائلة الحجم إلى قمة جبل عال شديد الانحدار ولا يكاد يوصل الصّخرة إلى أعلى الجبل حتى تفلت من يديه وتتدحرج نحو الأسفل، ومن جديد يعود سيزيف يرفع الصّخرة، ولكنه لا يبلغ هدفه أبداً، ولن يدرك نهاية لعذابه، انظر:عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا 1988م، ص191-192.

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1984م، ص9.

(*) شوير تبعد عن بيروت حوالي 40 كم، وتهبط من رأس جبل "ظهور شوير" إلى عمقه، وليس لها حدود طبيعيّة، لكنّها على تماس مع ما تحيط به من قرى، غابة بولوينا، ما موسى، زرعون، القعقور، العيرون ... وتحيط بها غابات الصّنوبر، وتتخلّلها أشجار مثمرة، محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، دار نلسن، السّويد، 1995م، ص177.

(*) الأرثوذكسيّة (لاهوتيّاً) هي: التّقيّد بالعقيدة الّتي تؤمن بها الأكثريّة كما جاءت بالسّلف، (وجماليّاً) هي: انقياد للمذهب التّقليدي، أي الّذي تعترف أكثريّة النّاس بأنّه مطابق للحقيقة، جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، 1979م، ص 14.

[2] ريتا عوض، خليل حاوي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، (سلسلة أعلام الشّعر العربي الحديث)، بيروت، 1983م، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"الهُويّة" (جبل العرب- الدّروز) في سوريّة"[1]، فالخلاف في مكان ولادته قائم، فهل ولد في لبنان، أو في سوريّة؟ وهذا الخلاف يفضي بنا إلى سؤال يتعلّق بتنقّل عائلة الشّاعر بين مكانين، فهل ولد خارج لبنان وحمله أهله إلى الشّوير؟ أو أنّه ولد في الشّوير وبعد ولادته سافر والده وعائلته للعمل خارج بلدته؟

ونتيجة لسوء الأحوال النّاجمة عن الحرب العالميّة الأولى فقد عادت العائلة إلى الشّوير في لبنان وقد درس خليل حاوي في المدرسة اليسوعيّة، وكان من المتفوّقين، وحفظ في سنّ العاشرة ديوان رشيد نخلة، والمساجلات بين شحرور الوادي وطانيوس الحملاوي، حفظ ذلك في المدرسة الإنجيليّة إضافة إلى المزامير. وكانت نشأة حاوي في لبنان وسوريا معاً، وذلك لأسباب تتعلّق بعمل أبيه في مهنة البناء، حيث كان يذهب في مستهلّ فصل الرّبيع إلى سوريا للعمل في منطقة الجولان، وجبل الدّروز، مثله مثل عدد كبير من أبناء الشّوير الّذين اشتهروا بالعمل في البناء، وكانت النّشأة في بلدة الشّوير والعمل في البناء تنمّي في الشّاعر طبيعة تتّسم بطابع الصّلابة الجبليّة، حيث أكسبت شاعرنا طاقة التّحمل والتّحدي، للوقوف في وجه الصّعاب الّتي فاجأته، وهو لا يزال حدثاً طرياً العود[2].

وقد بدأت بوادر تمرّد حاوي على صعوبة ظروفه بالظّهور في سنّ مبكّرة، فتعرّض مرّة للقصاص الشّديد من معلّمه حين رفض أن يردّد مع الطّلبة مقولة: إنّ "الأرثوذكس من الهراطقة"، فحمل الكاهن قضيباً من الرّمان وانهال به عليه، وقد أثّرت هذه الحادثة فيه طيلة حياته؛ حيث اتّخذ العصيان ضدّ الطغاة فكراً وإرادةً. وفي تلك الفترة بالذّات تعرّف خليل على الطّبيعة البريّة للشّوير، فقد ساعدته هذه الطّبيعة على التّأمّل، وعملت على خلق هذه النّفسية

---

[1] جميل جبر، شعراء لبنان، دار المشرق، بيروت، 1991م، ص21.

[2] ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المرهفة لديه، وكان والده آنذاك يخرج للعمل في القرى البعيدة في مطلع الرّبيع الدّافئ – كما أسلفنا– ويعود في مطلع الشّتاء تلافياً للبرد القارس، إذ كان يعمل في جبل الدّروز في أعمال البناء، وفي عام 1929م انتقل خليل حاوي إلى "المدرسة الوطنيّة العالية" الّتي تسمّى بمدرسة "عين القسّيس"، وتعلّم فيها الخطابة، وكان ينال جائزتها كلّ عام[1].

ومن المعروف أنّ الطّفولة تلقي بظلالها على حياة الإنسان المستقبليّة، فهي ترسم معالم شخصيّته، وتسهم تفاصيلُها الدّقيقة في خلق وعيه، كما تفسّر الكثير من ميوله واتّجاهاته، ولا شكّ في أنّ صراع الطّفل مع الفقر، وكفاحه في سبيل لقمة العيش، قد كان لهما أثر بالغ في نفسيّة الشّاعر وحياته وشعره، هذه الطّفولة القاسية جعلته صلباً قويّاً وعلّمته التّحدي والصّمود[2].

عاش حاوي طفولته في كنف أب لديه نوع من الرّقي الفطريّ الّذي كان يظهر في سلوكه بشكل عام، ويتجلّى بشكل خاص في معاملته لأبنائه معاملة فيها كثير من اللّطف، لكنّه لطف القويّ الصّارم. أمّا الأمّ فامرأة قويّة قديرة كان لها أثر كبير في حياته[3]، يصف شقيقه إيليا علاقته بأمه فيقول: "كانت أمّه رفيقته، ومرشدته، ومشجّعته، هي الّتي أسعفته في العودة إلى المدرسة، وكانت تسهر عليه وتعنى بعافيته وتحصي حركاته وسكناته ... إذا افترّ ثغره افترّ ثغرها، وإذا تعبّس تعبّست، وإذا نام ونهض نهضت قبله، لتعدّ له ما يطيب له من طعام أو شراب، إنّه هو الّذي كان موجوداً وهي سعيدة بأن توجد له ومن أجله"[4].

---

[1] محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 81.

[2] ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، مؤسّسة خليفة للطّباعة، بيروت، 1986م، ص66.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تعرّف في طفولته على واقع أسرته وبيئته، فقد كانت والدته تقصّ عليه في طفولته أخبار المآسي الّتي كانت تحدث للعائلة، وقد كانت تقصّ عليه تلك الأخبار دون وعي منها بتأثيرها الكبير في تكوين شخصيّته، فالوالدة تخبره عن الحرب العالميّة الأولى وعن هجرة أهله إلى الجبل فـ"أجواء جبل الدّروز وحقول القمح وعُذُولُهُ في الغرف والمخادع وجمع السّنابل إثر الحصّادين وجبال البطّيخ الأحمر ... اللّبن والزّبدة والجبنة ... الخير العميم والتّكافل، وليس في القرية من هو جائع، النّخوة والفروسيّة، والعطف على القريب والغريب، إلاّ أنّ ذلك كلّه كان مضمخاً بالعراء والعاهة والأنفاس المحتضرة والمحشرجة ... عشرات المئات من فلان وفلانة أصيبوا بالحمّى والملاريا، وكانت الحمى تستولي عليهم وتخبلهم فينهضون ليلاً مذهولين ويسيرون في الحقول والبراري فتفترسهم الوحوش والضّباع"[1]. وكذلك تخبره عن أقاربه فـ"عمّنا فلان مات بالتّيفوس وأبناؤه الثّلاثة ... أبناء عمّ والدنا كلّهم ذهبوا إلى الجبل وما عاد منهم واحد إلى البلدة، عائلات بكاملها انقطعت، وضاعت أخبارها، كل من يعثر عليه إثر الحرب حياً يكون وكأنه بعثت من بين الأموات مثل (أليعازر)"[2]. ويرى الباحث أنّ هذا الأمر هو أحد الأمور الّتي ساعدت على فكّ شّيفرات شخصيّة خليل حاوي، كلّ ذلك كان له أثر بالغ في شخصيّة حاوي، كما كان له صدى واضح في خياله، الّذي انعكس على نتاجه الشّعري؛ فطفولة كل فرد تُعدُّ الفترة الحاسمة في نموّه العقلي واتّجاهاته العاطفيّة كما سبق وذكرنا.

اضطرّ حاوي في سنّ الثّالثة عشرة إلى ترك المدرسة والعمل في أعمال البناء وبعض الأعمال اليدويّة الأخرى(الباطون والإسكافيّة)، وذلك بسبب مرض أبيه وانقطاعه عن العمل إذ

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص54.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 54- 55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استمرّ في ذلك من عام 1933م إلى عام 1937م ثمّ انتقل إلى مهنة العمار إلى عـام 1940م، لكنّه ترك العمل في هذه المهن بعد شفاء والده، وأقسم على عدم العودة إلى مثل هذه الأعمال، وقد قرّر حاوي في هذه المرحلة أن يهاجر إلى الأردن[1]. فمنعه القنصل الإنجليزي لانتمائـه إلى الحزب القومي السّوري الممنوع في الأردن آنذاك، فتمرّد حاوي على موقـف القنصـل وذهب إلى الجولان، ومنها عبر الحدود مشياً على الأقدام، وانتقل إلى إربد فمعان فالكرك إلى غور الصّافي على ضفاف البحر الميّت، حيث كان عمّه مهندساً في شركة البوتاس العربيّـة، فعمل هناك مدّة سنة، ثمّ عاد إلى لبنان في نهاية عام 1941م، ومعه خمسون ليرة فلسـطينيّة، ثمّ التحق بمهنة تقتضي منه الإشراف علـى بعـض ورش ومسـتودعات تخـصّ الجـيش البريطاني(1942م–1944م)، ولم يهمل خليل الدّرس طيلة فترة عمله، كما كان يقول شـعر الزّجل وينشره أيضاً، ثمّ أعدّ نفسه للعودة المنتظمة إلى الحياة المدرسيّة فدرس الإنجليزيّة على يد أحد أصدقائه، فيما انصرف عام 1945م إلى دراسة الفيزياء والكيمياء والرّياضيّات بنفسه، ثم التحق بكليّة الشويفات فاختصر المرحلة الثّانويّة بسنة واحدة، ثمّ التحق بالجامعة الأمريكيّة في بيروت في تشرين الأول من عام 1947م، ويروي ميشال جحا(وهو ابن صفّه)، أنّ خليلاً كان أكبر منه سنّاً بحوالي عشر سنوات، ويصفه بأنّه كان ناضجاً، أخذ ذلك من خبرتـه فـي الحياة فقد ذاق حلوها ومرّها، وعمل منذ بداية حياته في أعمال البناء الشّاقّة ما أكسـبه قـدرة على التّحمّل[2].

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص81.

[2] انظر: محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص95– 96.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي الجامعة انخرط حاوي في سلك العاملين في إصدار مجلة العروة الوثقى(*)، ونشر فيها أولى قصائده، وتعرّف إلى القوميّين العرب، وحرص على حضور بعض الدّروس الّتي يلقيها سعيد عقل في مدرسة الآداب العليا في الأشرفيّة في بيروت، ودرس على يد جبرائيل جبور وأنيس فريحه وريتشاردز سكوت (Retshards Scots) وإسحاق موسى الحسيني، وتحمّس لرئيس الحزب السّوري القومي الاجتماعي أنطون سعادة[1]. وأكمل خليل حاوي دراسته في الجامعة الأمريكيّة إلى أن حصل على درجة الماجستير منها عام 1955م، وكان عنوان رسالته "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد"، ثمّ حصل على بعثة من الجامعة لنيل درجة الدّكتوراه من جامعة كيمبردج البريطانيّة الّتي تخرّج فيها سنة 1959م، وكانت رسالته بعنوان "جبران خليل جبران، إطاره الحضاري، شخصيّته، آثاره"، ثمّ عاد ليعمل أستاذاً مساعداً في الجامعة الأمريكيّة مدرّساً للفلسفة الإسلاميّة والأدب واللغة[2]. وقد ساهمت مرحلة التّعليم الأولى والمرحلة الجامعيّة التّالية، وما تخلّلهما من أحداث في خلق شخصيّة حاوي المثقّف والإنسان والشّاعر المتمرّد وأخيراً المنتحر.

لقد تمثّل الوضع المأساوي عند خليل حاوي في ثلاثة أوجه متداخلة مترابطة؛ ففي الوجه الأوّل تمثّل في إخلاص حاوي لقيم كان المجتمع يشهد انهيارها وتهتّكها، فالقوميّة العربيّة تستبدل بزي عهر فاجر يلتاط في القدس ... والقوميّة العربيّة يُتم موزّع بين المخيمات السّاقطة والخنادق الفاغرة وحرب الطّعن في الظّهور المنحنية ... والفارس العربي سراب

(*) العروة الوثقى: تأسّست عام 1919م من قبل شباب عرب في جامعة بيروت الأميركيّة يؤمنون باستقلال الدّول العربيّة، وأنشأوا لها مجلّة بخطّ اليد عام 1923م، ولمّا لاقت رواجاً بين طلاّب الجامعة أصبحت ميداناً في مواضع مختلفة من روّادها: جبرائيل جبور، وعفاف بيضون الّتي أهداها خليل حاوي ديوانه "بيادر الجوع"، محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص180.

(1) المرجع نفسه، ص 97.

(2) انظر: إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص 82-83.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معلّق بين بيادر النّفط ورعد الرّعب، لا هو يقدم فيكون له شرف الأسطورة، ولا هو يحجم فيكون لغيره حظّ الرّهان، نزف من الخيبة لم يأت أوان ترجله بعد لأنّه لم يتشكّل بعد ...[1]، والوجه الثّاني متّصل بهذا الشّاعر تحديداً، والتّخلص باعتداد حاوي الكبير بنفسه، كانت له ميّزات عدّة، كل واحدة منها تكفي لتبرير هذا الاعتداد. فهو الّذي صنع نفسه بنفسه حتى لتكاد سيرته تكون أنموذجاً يقدّم قدوة لأجيال الأمّة جمعاء ... وهو الإنسان العبقري الّذي عزّ – إن لم يفقد – نظير ثقافةً ومعرفةً وسعة اطّلاع وخبرة وفنّاً ورهافة حس[2]، والوجه الثّالث متمثّل في تلك الرّؤية المثاليّة للعالم وللذّات، رؤية في أعناقها المطلق بمبادئ ومسلّمات مطلقة لا تغيّب البعد المادي الملموس للمسائل الّتي تتعرّض لها وحسب، وإنّما تغيب معه وبارتباط وثيق به ذلك البعد التّاريخي الّذي يعطيها نسبتها وتميّزها في سياق التّطوّر العام الّذي تندرج فيه. فإذا غاب الوعي المادّي التّاريخي في ضباب المثل المطلقة يصبح أي رهان حول أيّة قضيّة – في خضم إخلاص الشّاعر لهذه المثل– قضيّة حياة أو موت ورهاناً وجوديّاً نهائيّاً، فليس هناك بين الانبعاث والموات سوى خواء الفجيعة[3].

2– ثقافته:

امتاز حاوي بثقافة قلّ أن توافرها ممّن عاصروه، فقد أتاحت له دراسته في المدارس المتعدّدة وفي الجامعة الأمريكيّة ثمّ في جامعة كيمبردج الاطّلاع على كثير من مصادر الثّقافة والأدب والفلسفة العربيّة والعالميّة، فقرأ كل ذلك وأفاد منه، وأهمّ هذه المصادر التّراث العربي بكلّيته، فقد درس في رسالته للماجستير "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد" ودرس في

---

[1] سامي سويدان، في ذكرى خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد (52– 53) ، بيروت، 1988م، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 115.

[3] المرجع نفسه، ص 115.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رسالته الدّكتوراه "جبران خليل جبران، إطاره الحضاري، شخصيّته، آثاره"، كما قـرأ كافّـة دواوين الشّعر العربي المعروفة وقرأ الفلسفة والفكر العربيّين قراءة واعية متبصّرة، إلى جانب قراءته للفلسفة الغربيّة والفكر والأدب الغربيّين[1]. فخليل حاوي بدأ في تشكيل ثقافته معتمـداً على التّراث الّذي درسه وحفظ منه وتأثّر به، ولكنّه وهو المسيحيّ الأرثوذوكسي كان قد حفظ المزامير ونصوص التّوراة في مرحلة مبكرة، ما أسهم في تشكيل جانب مهم من الثّقافة الدّينيّة الّتي ظهرت أصداؤها في شعره وفي شخصيّته، فأخذ يتمرّد على بعض ما تعلّمه في طفولته، فامتلأ بهواجس الأسئلة، وعمل على التّفكر في الوجود، ومكانة الإنسان فيه، مـا قـاده إلـى التّشكك في جدوى الكثير من المعتقدات الدّينيّة؛ يقول الشّاعر في حوار له مع محيـي الـدّين صبحي: إنّ كل نهضة شعريّة في أي أمّة تحمل تراثاً شعرياً عريقاً متراكماً لا بدّ لهـا مـن العودة إلى الينابيع الأصيلة الّتي كانت مصدر كل نهضة في الماضي، وهذه العودة تختلف عمّا يدعى بالسّلفيّة الشّعريّة، ذلك أنّها ليست عودة لإحياء الأنماط والنّماذج الّتي استقرت في قوالب جامدة، بل العودة إلى الينابيع الّتي تفجّرت منها روح حيويّة تولد أنماطاً كثيرة ونماذج عديدة، بهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشّعر الجاهلي والثّورة فـي الشّـعر العبّاسي في نتاج المتنبّي. ولا شكّ إنّنا يلمح في الشّعر الحديث غصة وثورة ونفار من واقـع الحياة العربيّة المعاصرة، وهذه تكون شبيهة بما عاناه المتنبّي الّذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربيّة تشرف على الأفول، وكان المتنبّي يحاول أن يبعثها من جديد، مثلما حـاول الأصيلون من الشّعراء المحدثون في هذا العصر[2].

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص 419.

[2] انظر: محيي الدّين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد (39)، مركـز الإنمـاء القومي، بيروت، 1986م، ص148– 149 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد كان لانتماء حاوي للحزب القومي السّوري عام 1934م أكبر الأثر في تكوينه الفكري والثّقافي، فقد انتمى إليه وهو في سنّ الخامسة عشرة من عمره، وهو المعجب برئيس الحزب أنطون سعادة، والمشابه له في كثير من السلوكيّات والصّفات، إذ ينحدر سعادة من الشّوير الّتي نشأ فيها حاوي، فصار بينهما "شبه عظيم من حيث تركيب الشّخصيّة والمزاج النّفسي واتّفاق كبير على الرّؤية الفلسفيّة والمذهب النّقدي، كلّ منهما كان معتدّاً بنفسه إلى درجة الزّهو والفخر، ومؤمناً بأن له دوراً يضطلع به في سبيل خلاص أمته، ومخلصاً لقيم تراثيّة ومناقب اجتماعيّة تدفعه إلى السّخاء والرّأفة والشّهامة، موغلاً في الصّلابة والتّحدي دون خوف وتحفّظ، متصوّراً نفسه فادياً يموت عن الأمّة ومن أجلها، ويؤمن بالانبعاث فيها"[1].

ولشدة إعجاب حاوي برئيس الحزب أنطون سعادة فقد ترك موته أثراً كبيراً في نفسه، ثم إنّ الشّاعر انفصل عن الحزب وتركه، وهو يعلّل سبب انفصاله بخلافه مع رئيس الحزب آنذاك: جورج عبد المسيح، الّذي كان يعالج كثيراً من المسائل الفلسفيّة الّتي تهمّ الحزب معالجة فجّة. ويضيف حاوي: "انتهى الصّراع إلى إعلان انفصالي عن الحزب إعلاناً ظلّ محصوراً في دوائر الحزب. ولم أخرج به إلى صراع مكشوف على صفحات الجرائد والمجلاّت، وكنت قبل ذلك أعدّ الثّقة في قضايا الحزب القومي الّتي تصطبغ بصبغة فلسفيّة، كما كنت قد تعوّدت أن أعيش محاطاً بالرّفاق الّذين كانوا يحترمون معرفتي في العقيدة وإخلاصي في العمل بها"[2]. فسعادة وحاوي يحملان معاً رؤية فلسفيّة جديدة يتناولان بها قضايا الحياة والكون والفن لتغيير الواقع. وقد آمن سعادة وحاوي بأنّ بعث أدب قومي هو نقطة الانطلاق، وقد رأى سعادة – ووافقه حاوي في ذلك – أنّ الأدب القومي يجب أن ينهض

---

[1] محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 41.

[2] ساسين عسّاف، السّيرة النّاقصة كما أملاها الشّاعر علي ساسين عسّاف، الفكر العربي المعاصر، عدد(26)، 1983م، ص 102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معتمداً على معيار الأصالة، لأنّ الاعتماد على المواضيع الغربيّة لا ينشئ أدباً لمجتمع له خصائصه الخاصّة، فالنّهضة القوميّة السّورية الّتي دعا إليها سعادة لفتح آفاق جديدة للفكر هي منطلق حاوي لإرساء قواعد شعريّة أصيلة، فحوّل حاوي القصيدة إلى مقولات شعريّة، ترجم فيها مبادئ سعادة النّهضويّة إلى واقع جلي، وصار منسجماً مع مقولة سعادة المتعلّقة بالفن الّذي تكمن قيمته بما فيه من هويّة للموضوع، بل فيما ينطوي عليه من قضايا، وفي كيفيّة معالجته تلك القضايا، وفي النّتائج الرّوحية الحاصلة من هذه المعالجة[1]. ومن هنا نقول: إنّ تجربة حاوي في الحزب هي أهم حدث في حياته من جهة تكوينه الرّوحي والنّفسي والمعنوي والشّعري، ولها دور في يقظته الفكريّة، وفي صلابة إرادته، وفي نظرته للإنسان والحياة والفن.

وسعادة الّذي دعا الشّعراء إلى إحياء الأساطير السّورية القديمة واستخدامها في الفنّ لطرح الفكر والشّعور كما ترسمها الأساطير هو الّذي يفتح لحاوي باباً جديداً في القول الشّعري تمثّل فيما سمّي بالشّعر التّموزي، وما ينطوي عليه من مضامين البعث بعد الموت والخصب إثر اليباب، وهذا ما فعله حاوي وكبار القوميّين السّوريّين. ورأى حاوي أنّ أصالة الشّاعر عميقة الجذور، شديدة التّواشج بالرّوح القوميّة واللّغة القوميّة؛ فالثّقافة تتّصل باللّغة اتّصالاً عضوياً، وكل لغة ترتبط بعبقريّة مبدعة، فالإنجليزيّة تأصّلت على يد شكسبير(Shakespeare) والألمانيّة على يد غوته(Gote) والعربيّة تأصّلت في الشّعر الجاهلي والقرآن والمتنبّي[2].

وحاوي المخلص لمبادئ الحزب القومي السوري بدأ ينمو فيه اتّجاه القوميّة العربيّة نتيجة لنكبة فلسطين، وصار ... أثناء تواجده في كيمبردج خاضعاً لتغييرات الشّكّ، فمرّة يؤمن ببعث

---

[1] انظر: محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 50-53.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 54-67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونهضة قوميّة قادمة، وحيناً يرى الشّكّ في ذلك، وجاء انفصال الوحدة بين مصـــر وســـورية ليقلّل من عزيمته، وقد عبّر عن ذلك ضمن رؤية عدميّة في قصيدة "أليعازر" 1962م، ليكون النّوم في قبر التّاريخ أيسر من تحمل عبء الحياة ذاتها، بسبب الألم الّذي سببه وجع انهيـــار الوحدة، وشكّه الدّائم في النّهوض، وخروجه من الحزب. لقد أصيب الشّاعر بما يشبه الإلحـــاد فرأى نفسه وحيداً في الوجود[1].

3- مكانته:

لقد تكوّنت لدى حاوي ثقافة واسعة وعميقة أسهمت إلى حد بعيد في جعل شـــعره يكتســـب خصوصيّة فريدة، زادت في تفرّد حجميّة التّجارب الشّعريّة العربيّة الحديثة، فقد أبدى حـــاوي في مرحلة الدّراسة الجامعيّة اهتماماً كبيراً بالفكر والفلسفة. حيث ظلّ في هذه المرحلة "متردّداً بين التّخصّص في الفلسفة والأدب. لكن ميله الجارف إلى الشّعر قرر اتّجاهه، ففضّـــل الأدب على الفلسفة في دراسته، وكان يحاول أن يفيد إلى أقصى حد ممّا تقدّمه الجامعة في مجـــالات الأدب العربي والإنجليزي والفكر العربي والغربي، بحيث بات اطلاعه وثيقـــاً علـــى فلســـفة الحضارة الإنسانيّة من الإغريق حتى الفكر العربي"[2].

لقد تنبّه حاوي في هذه المرحلة المبكّرة من تجربته الشّعريّة إلى ضرورة الجمع بين الثّقافة الأدبيّة والفلسفيّة، ما جعله قادراً على فهم نفسه من جهة، وعلى فهم تراثه الحضـــاري ومـــا يشتمل عليه من نظرات في الإنسان والوجود من جهة ثانية.

وكان حاوي ممّن يتملّكهم الشّعور بأن عليهم أن يصلحوا المجتمع وأن يقبلوا همّ كلّ إنسان فيه، حيث كان هذا الشّعور يرتقي فيهم إلى الإحساس بأنهم مسؤولون عن أزمات العالم قاطبة

---

[1] انظر: محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 130-132.

[2] انظر: ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص 21- 22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وعلى جميع مستوياتها الفكريّة والفنيّة والثّقافيّة. ولمّا كان خليل شاعراً ومفكراً مميّزاً فقد رسا عليه همّ المعرفة والحقيقة الّتي لا تنفصم عنده عن الإبداع الشّعري[1]، يقول عزّ الدّين إسماعيل في تجربة حاوي الشّعريّة الأولى كانت: "محاولة عسيرة في التّعبير عن رؤيا تتوهّج عبر ضباب متكاثف، وتنبثق من ضغط أزمة مرهقة لجّت فيها الحدود وتعدّدت الأبعاد، واتّحد ما هو ذاتي بما هو قومي إنساني كوني"[2].

ولهذا فانّ الرّؤية الّتي يصدر عنها حاوي هي محاولة للكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة الفلسفيّة والعلميّة والشّعريّة، وهي ذاتها الرّؤيا الّتي كشف عنها في تعريفه للشّعر، يقول: "ولمّا كان الشّعر كما عرفته مراراً رؤيا تنير تجربة، وفناً قادراً على تجسيدها، كانت السّمة الّتي ينفرد بها الشّعر تنحصر في طبيعة تلقي الرّؤيا والتّعبير عنها. وهذا أمر قد تنبّه إليه أرسطو حين قرّر أنّ الشّعر يعادل الفلسفة في الكشف الكلّي المطلق، ويختلف عنها في التّعبير عنه. فهو في الفلسفة كلّي مجرّد، أمّا في الشّعر فهو كلّي حسّي عينيّ"[3].

ومن هنا يصف غالي شكري حاوي بأنّه: "القائد الثّوري للحركة الحديثة في تجديد الشّعر، لأنّه معايشة حارّة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضاريّة المختلفة الّتي يجتازها، إنّه تيّار لا يعايش أحد الجوانب كالقوميّين والاشتراكيّين – دون بقية الجوانب، وهو لا يتّخذ مبادرة ردّ الفعل فيتسلّق الأسوار ويهرب رافضاً هذه الحضارة بكل ما فيها. إنّه يختار الطّريق الصّعب، فيرفض الحلول الجزئيّة الّتي تقدمها الرّؤية الفكرية للواقع والفن، كما يرفض التّجاوز والتّخطّي إلى مرحلة الرّؤيا الشّعرية الحديثة في الغرب، وإنّما هو يختار معاناة حضارتنا في

---

[1] حليم جرداق، من ذكرياتي مع خليل، مجلّة الآداب، عدد(6)، يونيو، 1992م، ص 78.

[2] عزّ الدّين إسماعيل، في قضايا الشّعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، إعداد محمود أمين العالم وآخرون، أعدّ الكتاب للنّشر ريتا عوض، المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، إدارة الثّقافة، تونس، 1988م، ص193.

[3] انظر: محيي الدّين صبحي، مطارحات في فنّ القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978م، ص 47– 48.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مختلف جوانبها السّالبة والموجبة، فيتّخذ موقف الرّفض الصّارم لكل ما هو سالب، ويتبنّى في صرامة مذهلة كل ما هو موجب، ويتحمّل أعباء القيادة الثّورية لجبهة الشّعر ..."[1].

4- شخصيّته وطبعه:

إنّ "خليل حاوي ذو شخصيّة لطيفة ودمثة، كان أنيساً جداً ... وفي المواقف الحرجة شرساً جداً، يجمع المتناقضات، يتلافى الشّر ما استطاع، أمّا إذا وقع فلا يتراجع. كان مستعدّاً في شراسته هذه حتى للقتل، لم يكن عدوانيّاً أبدا، ولكنّه كان لديه عنفوان بيت الحاوي على تطرّف وعنف، وشهر سلاحه أكثر من مرّة وكنت متأكّداً أنّه قادر على القتل إذا اضطرّ لذلك ... "[2].

وهو خفيف، نظيف، متواضع، يسلّم، يزور، يعود، يهدي وروداً وكتباً ومراجع في النّقد الأدبي، ومسبحته تلازمه، صريح في الحديث عن ماضيه، ولا تكلّف، يخبرك أين أخفق وأين نجح، عن امرأة، عن الشّعر، عن التّجربة السّياسيّة والأكاديميّة، لكنّه لا يشغل نفسه بالقيل والقال[3].

خليل حاوي بسيط، قنوع، بريء، جبلي أصيل، وجهه قُدّ من صلابة وعطف ... يحدّثك ببساطة ووضوح عن أثر كانط(Kant) على كوليردج (Colelidge)، كما يحدّثك عن مفهوم الاستعارة عند أرسطو(Aristotle) وعند الجرجاني ... ثم يسمعك عن تصوّره الكلّي العيني في فلسفة هيجل(Hegel)، وينشدك المتنبّي أحبّ الشّعراء إلى قلبه[4]، وكان شأنه شأن سيزيف الأسطورة، يجري دائماً في ما يشبه الكابوس، صخرة تسحقه كلّما بدا له أنه بلغ القمة[5].

---

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، القاهرة، 1968م، ص 29.

[2] جميل جبر، شعراء لبنان، ص 50.

[3] انظر: محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص25-26.

[4] المرجع نفسه، ص 26.

[5] جميل جبر، شعراء لبنان، ص 51.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبشكل عام فقد كانت شخصيّته كما يقول يوسف الخال: "معقّدة جداً، وكانت سوداويّة مبنيّة على مجموعة خيبات أمل، وكان لديه شحّ في علاقاته مع النّاس، حتّى في شعره كان يتعذّب كثيراً عندما ينظم الشّعر"[1].

إنّ شخصيّة حاوي شخصيّة فذّة تعطي في سلوكها كما في شعرها نموذجاً حيّاً لنبي رائع في عصر مارق، "ففي مثاليّته المطلقة كان ... يتميّز عن شعراء زمنه وسياسيّيه ومأجوريه ... في ذلك الانغماس الكلّي في القضيّة الّتي يتبناها، ويعيش التزاماته الإنسانيّة والفكريّة والأدبيّة والأخلاقيّة ... حتى نهاياتها المنطقيّة دون مراوغة أو تخاذل أو وصوليّة"[2].

5- الطّبيعة عند حاوي:

أحبّ حاوي الطّبيعة والتنزّه في الكروم والحقول وحيداً في معظم الأحيان. وشارك في مواسم الأفراح والأتراح في محيطه، ولا سيّما في السّهرات الشّعبيّة. وكثيراً ما رافق مواطنيه إلى المعصرة والبيدر وأوقد الصّاج ورقص الدّبكة وأنشد الأغاني البلديّة وشذّب الدّوالي وجمع أكوام الزّعتر[3]، لقد كان حاوي يعتني بالكروم في البلدة، وكان يتقن تشذيبها، واشتهر بهذا الأمر، ولم يكن بعض أهل البلدة يقبلون أن يرتاد أحد كرومهم لتتقيتها من دونه، كان "يدرّخ" الدّوالي، أي أنّه يدفنها لكي تنمو وتتجدّد ... ثم أنّها تبعث في الرّبيع من لحدها، وقد شرّشت وتعمّقت جذورها، وامتدّت أغصانها، وعادت فتية، بعد أن كانت خربة مواتاً ... ويتفقّد تلك الدّوالي في الرّبيع، وهو طرب لانبعاثها وتجدّدها وخروجها من قبرها، وكأنّها نزعت عنه أكفان التّراب، واغتذت منه، وكان لها واسطة الحياة بعد أن كانت وسيلة موات[4]. وكأنّ

---

[1] جهاد فاضل، من لقاء جهاد فاضل مع يوسف الخال ضمن كتاب قضايا الشّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، 1404هـ/ 1984م، ص 293.

[2] سامي سويدان، في ذكرى خليل حاوي، ص115.

[3] جميل جبر، شعراء لبنان، ص 22.

[4] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره، ص 75.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حاوي بهذا العمل الذّي يقوم به يصوغ لنا قصيدة من قصائده في الانبعاث والتّجديد ومقاومة الموت، هذه الفكرة الّتي سنلقي عليها الضّوء بصورة مفصّلة في الفصل الأوّل – وجوديّة الطّبيعة – من هذه الرّسالة.

6- المرأة:

تعرّف حاوي على كثير من فتيات بلدته إلاّ أنّ حبّه قد كان لديزي الأمير العراقيّة، وهذه الإشارة لابدّ أن تقودنا إلى تناول علاقة حاوي بالمرأة عموماً، وإلى سبب عدم زواجه، وإن كنّا لا نستطيع القطع بسبب واضح في هذا، ولكن من خلال أقوال وشهادات من عرفوه نستطيع يقول ساسين عساف: إنّ خليل حاوي كان يخشى على الشّعر من المرأة، فقد خشي الشّاعر إنّه إن تزوّج لن يستطيع التّوفيق بينهما، وفي هذا يقول: "لم التق بالمرأة التي يمكن أن تكون رفيقة تملأ جوانب نفسي، وتشبع رغباتي المختلفة والمتنوّعة، من فكريّة وشعوريّة وحسيّة، المرأة تابع لي، تابع مسحور دون أن أستجيب لها استجابة تامّة. العلاقة كانت علاقة رفقة يشوبها الصّراع المستمر أكثر ممّا هي علاقة رجل بامرأة تبلغ حدّ الاندماج التّام. شعور بالإخفاق في هذا المجال. لم أعط العناية الجدّية الوافية لهذا الموضوع، شعور مضمر في نفسي أن الشّعر يقتضي من الشّاعر وقف الحياة عليه وحده، وبخاصة عندما يكون الشّعر ملتزماً بثورة انبعاث حضاري مطلقة علاقات ثقافيّة وحسيّة وشعوريّة مع المرأة الغربيّة، الشّعر يستولي على نفسي بكلّيتها وإنّ أقرب النّساء إليّ – كما قالت إحداهن – تأتي في المرتبة العاشرة بعد الشّعر، كان هناك نوع من التّعويض في تعدّد الصّداقات"[1].

ومن خلال تتبّعي لسيرة حاوي، فقد لاحظت أنّه أحبّ عدّة نساء، ولكنّ حبّه كان لديزي الأمير الّذي طال لأكثر من عشر سنوات، أمّا أنّه لم يتزوّج فهذا أمر يتعلّق بخصوصيّات

---

[1] ساسين عساف، السّيرة النّاقصة كما أملاها على الشاعر ساسين عسّاف، ص 103.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حياته، وعلى حد تعبيره الّذي سبق أن أوردناه فإنّه لم يلتق بالمرأة الّتي تملأ جوانب نفسه، فمعظم الشعراء يقولون هذا الكلام، فهو يريد بالدّرجة الأولى من المرأة أن تملأ نفسه، وتشبع رغباته المتنوّعة وأولها الفكريّة والشّعوريّة، وأنّه ليس هناك علاقة حقيقيّة تجمع بينه وبين المرأة الّتي يحبّها، إلاّ أنّ الحقيقة هي شعور مخفي في نفسه، ويرى الباحث أنّ خليل حاوي يرفض كلّ النّساء المنتظرات الصّابرات ويبحث عن المرأة المتخيّلة (امرأة الشّعراء المتخيّلة)، ففي موقفه من "البدويّة السّمراء" ما يدلّ على رفضه لمعظم نساء وطنه. ولم أر أنّ حاوي تحدّث عن امرأة ما في شعره، مثل نزار قباني مثلاً أو أي شاعر غزلي آخر، وفي حين نجده قد تحدّث عن المرأة بما هي الشّريك الحضاري رمز الأرض العربيّة، حتّى المرأة المومس التي يراها في قصيدته "نعش السّكارى":[1]

أنت يا موطوءة النّهدين

يا نعش السّكارى!

أتغنّين لنا الحُبّ ونجواهُ ولينه

وصفاء الأمس في أرض السّكينه.

فحاوي لا يرفض المرأة قطعاً، ولكن لديه إشكاليّه في ذلك، فهو يتناول المرأة وفق رؤيته الكليّة الحضاريّة بالدّرجة الأولى. فهي المرأة عند حاوي المجرّدة، وهي ليست السّيدة الفلانيّة أو الفتاة الفلانية حتى نتتبّع سجل الشّاعر الشّخصي من خلالها، وفي قصيدة "أليعازر" ثمّة امرأة، فإنّ المرأة في هذه القصيدة سيّدة الموقف وهي وحدها الّتي تحكي، فإذا كان لحاوي موقف من المرأة، فإنّه الموقف الّذي ينسجم مع طبيعة تكوينه الفكري والقومي. أي أنّه لم يكن مهتماً بالجسد كثيراً، بل ما يهمّه هو السّموّ الرّوحي الّذي تتطلّبه الحياة.

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 1993م، ص40-41.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد يتساءل البعض، ما علاقته بالمرأة تلك التي حاشها من الشّارع وأحضرها إلـــى البيـــت؟ وهذا ما نجده في قصيدة "جحيم بارد":[1]

ليتني ما زلت في الشّارع أصطادُ الذّباب

أنا والأعمى المُغنّي والكلاب

وطوافي بزوال اللّيل،

بالحانات من باب لباب

أتصدّى لذئاب الدّرب ..!

ماذا؟ ليتني ما زلت درباً للذّئاب.

هل كان حاوي عاجزاً عن إرضاء هذه المرأة جنسيّاً حتّى نقمت عليه هذه النقمة؟ يرى الباحث أنّ خليلاً ضدّ الابتذال، ضدّ السّقوط في شتّى المجالات، إنّه يريد أن يصنع لها وجوداً عاليـــاً، فتكون لديه شامخة سامية، لا وضيعة ساقطة. وهذا ما سأتحدّث عنه في الفصـــل الأول فـــي وجودية الإنسان، وفي هذا الصّدد نحن مدعوون إلى القول: إنّ عـــدم زواج حـــاوي مـــرتبط بالفلسفة الوجوديّة، وعزوفه عن الزّواج مثل عزوف الوجوديّين الآخرين عنه.

7- الانتحار:

إنّ الوجود هبة مجانيّة، ومهما اختلفت الآراء في الحكم على قيمة هذه الهبة فإنّ من المؤكّد أنّ الغالبيّة العظمى هنا تتمسّك بأهداب الحياة، وترى في الوجود نعمة كبرى لا تعادلها نعمـــة أخرى. وهذا ما عناه مالرو(Marlowe) حينما كتب، يقول: إنّ الحياة لا تساوي شيئاً، ولكن شيئاً لا يساوي الحياة ...! صحيح أنّ ثمّة أشخاصاً ينتحرون، ولكن المنتحر يعـــرف قيمـــة الحياة، بل هو يعلّق عليها من الأهميّة أكثر مما تستحق: بدليل أنّه على استعداد للتّنازل عـــن

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحياة نفسها، إذا لم تجيء كما يطلبها هو، فالمنتحر لا يتخلّى عن الحياة، إلاّ لأنّه يحب الحياة أكثر من اللازم... إنّه يفضّل الموت على حياة لا تكون من الخصب والامتلاء بحيث تستحق أن تعاش! فليس في الانتحار دليل على تفاهة الحياة، بل إنّ فيه اعترافاً ضمنيّاً بقيمة الحياة، وإلاّ لما أقدم المنتحر على التّخلص من الحياة، لمجرّد أنّها لم تحقّق كل ما يهدف إليه من أسباب البقاء[1].

مات حاوي موتاً مأساوياً عام 1982م لتكتمل حياته، وتتّسع الأبعاد المأساويّة لمصيره، فقد اختار مصيره وهو المؤمن بالمصير القرباني للشّاعر – النّبي الّذي يموت فرداً ويبعث جماعة، وكأنّ الأرض لا تخصب إلاّ بدم أنبيائها، وكان حاوي نوعاً فريداً من هؤلاء يتمتم بالرّؤى والرّموز والحالات الحدسيّة العليا تحت ظلّ الموت بوصفه نبيّاً مختاراً اصطفته أمّة الأرض لهذا المصير القرباني الّذي يكون فيه مصير الضّحيّة على جبهته في الآن الذي يحيي فيه دمه النّار عروقاً يبست فيها الخطايا[2].

وفي الحديث عن ظاهرة الانتحار عند الشّعراء يرى خليل الشّيخ "أنّ هذه النّهاية الفاجعة هي الّتي قد تمنح الشّاعر في كثير من الأحيان قدراً واسعاً من الشّهرة والاهتمام. وقد تضفي عليه طابعاً شعورياً، فكأنّ جدليّة الموت والبعث بعد هذا الانتحار تتعانقان، ففي حين يتحوّل المنتحر إلى رماد تنهض من هذا الرّماد عنقاء النّقد والبحث لتلقي على أدبه المزيد من الأضواء"[3]. وهذا ما نلمسه بعد السّماع عن انتحار شاعر، إذ يصبح أدبه محطّاً للاهتمام مثلما حصل مع حاوي الّذي حمل فكراً فلسفيّاً وإنسانيّاً وقوميّاً، ومرّ بكثير من الأزمات التي شكّكته

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، سلسلة مشكلات فلسفيّة، مكتبة مصر، القاهرة، 1971م، ص 32.

[2] خليل الشّيخ، ظاهرة الانتحار عند الشّعراء العرب المعاصرين ضمن كتاب دراسات نقديّة في أعمال السّياب، حاوي، دنقل، جبرا، سعيد الغانمي وآخرون، تحرير فخري صالح، المؤسّسة العربيّة، بيروت، 1996م، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بحقيقة الله والوجود والكون على الرّغم من أنّ الكثيرين قد أجمعوا على إيمانه بالله، لكنّه إيمان مختلف عمّا نجده في طقوسيّة الأديان و"لقد جرى ربط انتحاره بالغزو الإسرائيلي للبنان، وظلّ انتحاره يفسّر على أنّه احتجاج على هذا الغزو بكل ما يحمله ويشير إليه من دلالات، وأنّه نتيجة ضمنيّة له، وتمّ انتحاره إثر إطلاقه رصاصة من جفت صيد على رأسه، وكان حريصاً على أن يجلس قرب بالوعة المطبخ لينزف دمه، ويتسرّب خارج المنزل كي لا يعذّب أمّه بالتّنظيف"[1].

فرهافة حس حاوي واضطرابها، وخوفه على أمّه من التّنظيف وتجاوزه إلى ما قد يصيبها من ألم إثر موته، ما يلفتنا إلى أنّ سبب الانتحار لدى حاوي لا يتمثّل بالاحتجاج أو الانفعال اللّحظي أثر اجتياح لبنان، يقول الشّيخ: "إنّ انتحار حاوي بما كان ينطوي عليه من حيويّة وقلق وعصابيّة ليس وليد الانفعال اللّحظي أو الغضب السّريع أو الرّغبة في الاحتجاج، وإن كان كل انتحار يتضمّن ذلك بطبيعة الحال، كما أن إقدامه على الانتحار قد سبقته محاولات لم يكتب لها النّجاح، فانتحاره تعبير عن رغبة دفينة عميقة الغور في النّفس، يتعانق فيها الشّخصي والفلسفي، وهي لحظة وجدت تعبيراً عن نفسها في أثناء الغزو الإسرائيلي، حيث يعكس هذا الغزو لحظة انهيار للأمّة لم يكن حاوي وهو الباحث عن البطولة، والمجسّد لجراحاتها ونزيفها قادراً على تحمل نتائجها، فقاده ذلك إلى موت يشبه ما أسماه دوركهايم بالانتحار الإيثاري"[2].

وقد سبق أن تحدّثت عن تشكك حاوي في كثير من المسائل الوجوديّة خاصة ضمن الفترة الّتي قضاها في كيمبردج، ولعلّ هذا الاضطراب الفكري والروحي يدفع بطريقة ما إلى عدم

---

[1] رجاء النّقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشّعراء، دار سعاد الصّباح، الصفاة، 1992م، ص 496.

[2] انظر: خليل الشّيخ، ظاهرة الانتحار عند الشّعراء العرب المعاصرين، ص 66- 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقبل فكرة الخضوع للحياة بكل منعطفاتها. ويخلق فهما خاصا لمسألة البعث والموت، هذا بالإضافة إلى ثقافته المتنوّعة واطلاعه على الفلسفة الغربيّة وتأثره بها "فانهار إيمانه القديم بأنّه متعالٍ منفصل عن العالم وبانبعاث الفرد ومعاده، وهذا ما خلق له أزمة وجوديّة دائمة، إنّها المفارقة بين شهوة الخلود المغروزة في القلب وبين الشّكّ في إمكانه النّاتج عن العقل"[1].

إنّ انتحار حاوي لم يكن بالضّرورة انتحاراً سياسياً، وإن كان الشّاعر بالتّأكيد رجلاً وطنيّاً مرهف الحسّ. وإذا كانت الأسرة والمرأة بما تشكّلانه من خلق للهدوء والإقبال على الحياة عاملين هامّين، فإنّ خليل حاوي قد حرّم كل ذلك على نفسه بسبب توتّره وعصبيّته وخوفه على الشّعر، وبسبب موقفه العام من المرأة وتجربته معها الّتي لم يوفّق فيها ما زاد من سهولة إقباله على تجربة مدمّرة للذّات كالانتحار. فهذا العالم الضّيق بمأساويّته الواقعيّة والسّياسيّة دمّر حلم حاوي بالحياة الّتي يؤمن ببعثها فكريّاً، فدار شعره ضمن دائرتها، فمن الموت إلى الحياة ومن الحياة إلى الموت حيث "يشكّل الموت في شعر خليل حاوي ظاهرة ملفتة للانتباه، لأنّه يجسّد لحظة العودة إلى الرّحم بكل ما تضمّنته هذه العودة من طمأنينة وعزلة وابتعاد عن عيون الآخرين"[2]؛ "لهذا ظلّ الموت يشكّل إحدى الموتيفات المهمّة في شعر حاوي بغضّ النّظر عن الكيفيّة الّتي تجلّى فيها، فتارة يكون الموت شكلاً من أشكال الانتماء للجماعة، وتارة يكون فرداً يعكس فقد الشّاعر وشقاء عزيمته متضمّناً رؤاه السّياسيّة والفلسفيّة والحضاريّة، مشيراً إلى علاقته المأزومة بالمرأة التي ينبثق عنها الإحباط واليأس لهذا تبرز الرّغبة بالموت في ثنايا النّصّ الشّعري"[3]، ولكن السّؤال المحيّر يظلّ قائماً: لماذا انتحر خليل حاوي؟

من الممكن أن نجد الحل في نصوصه الشّعرية قبل أن نجده لديه كإنسان يعيش في هذا العالم أو كمدرّس جامعة أو كصاحب مشكلات يعاني منها معظم النّاس، أي أنّه ما مات بسبب مشكلة ما مثلاً، وإنّما لأسباب أعمق من هذه.

---

(1) محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 11.

(2) خليل الشّيخ، ظاهرة الانتحار عند الشّعراء العرب المعاصرين، ص 66.

(3) المصدر نفسه، ص 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد كان خليل حاوي شاعراً عربيّاً، لديه تصوّرات خاصّة عن شرق كان له مجد وحضارة عظيمة، وهو مؤمن بانبعاثها، مهموماً بالقضيّة القوميّة الّتي يؤرّقه غيابها. وفي الحقيقة أنّه يصعب الدّخول إلى تعقيدات النّفس الإنسانيّة لحظة إقدامها على إنهاء حياتها بمثل هذا الأسلوب المؤلم، فرسالة حاوي لشرح سبب وفاته تمثّلت بمجرد بندقية أطلقت الرّصاصة فدمّرت الجبهة بعد يأس من بعث حياة تستوعب مبادئه وأخلاقه، وتشكّكه في إمكانية تحقيقها، أو خلق هدوء لعيش الإنسان على الأرض فلقي "الموت بعقل راجح، ووعي فائق، وعزيمة صادقة، وفي ثورته على الحضارة السّلفية والعجز والعقم والفراغ، عاد إلى الينابيع الحيويّة في النّظرة الأصليّة، عاد إلى الأرض الطّرية الّتي تغنّى بها وحنّ إليها"[1].

وقد يكون لمجريات حياة الشّاعر تأثيرها المباشر على اتّخاذ قراره بالانتحار، ولكن البشر عادة لا ينتحرون بهذه البساطة، وإلا رأينا العشرات بل المئات يلقون بأنفسهم من أعلى إلى الأرض، أو يشربون السّم، أو يفجرون رأسهم بطلقة نارية لمجرد أنهم واجهوا خيبة عاطفيّة أو أزمة ماليّة. ولا بدّ من الاعتراف أنّ قرار الانتحار لا يتّخذ بتأثير الحدث الخارجي وحده، فالحياة تراكم ترسّبات الهزائم والأحزان في أغوار النّفس دون أن تطفح نذرها بالضّرورة على السّطح كي يحترس من نتائجها الشّخص المصاب أو أصحابه المقربون، هكذا تأتي اللّحظة المروّعة، فيرفع الكائن البشري المفجوع فوهة مسدّسه إلى صدغه ثم يطلق النّار![2].

---

[1] محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 152.

[2] شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد(6)، حزيران(يونيو)، السّنة الأربعون، 1992م، ص 57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

الإطار الموضوعي في شعر خليل حاوي

الإطار الموضوعي في شعر خليل حاوي

يهدف هذا الفصل إلى تحديد الأطر الموضوعيّة والفكريّة في شعر خليل حاوي، والّتي أسّست لرؤيته الشّعريّة وتوجّهاته الفكريّة الّتي ظهرت في شعره بأهمّ التّيارات السّائدة في الشّعر العربي الحديث.

أولاً- الزّمن:

يعيش الإنسان في ظل شعور قوي بالزّمن، وهذا الشّعور سببه في الواقع إحساس قوي بالذّات، فهو بطبيعة الحال يعي ذاته، ويكوّن خبرته عن هذه الذّات عن طريق إحساسه بالزّمن، كما أنّ الإنسان موجود زماني باعتبار أنّه كما يعيش الحاضر، يعيش الماضي، إذ ينتزع منه أجمل ما انطوى عليه عمره، ثم إنّه لا يعيش إلاّ من أجل المستقبل الّذي يريد الزّمان أن يوجده، وهو يسعى في حاضره من أجل أن يكون خيراً من ماضيه وحاضره[1].

وقد أراد الله لهذا الوجود أن يرتبط بالزّمان وأن يوجد في نطاقه، وقد أدرك الإنسان وهو أحد عناصر هذا الوجود أو أهم عناصر علاقته بالزّمن من حيث وجوده فيه، ومن حيث إنّ تحقيق إمكانات حياته إنّما يتمّ فيه وبسببه. ولمّا كان إمكان التّحقق أمراً غير متناهٍ، بينما زمان الإنسان الّذي هو وجوده متناهٍ، فسوف يكون الزّمن قوّة سلب لإمكانيّة التّحقق الكامل للوجود[2]. وقد شعر الإنسان تجاه الزّمن بالقلق والمرارة، وعزا إليه ما يحسّ به من شقاء، وما يلاقيه فيه من عناء؛ إذ إنّ سعادته الحقيقيّة تكمن في اكتمال التّحقّق المبرأ من أي مظهر من مظاهر السّلب أو النّقصان في التّحقيق[3].

---

[1] انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، ص 310 -311

[2] عبد الرحمن بدوي، الزّمان الوجودي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1983م، ص 253.

[3] المرجع نفسه، ص253.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد صوّر خليل حاوي هذه الأزمة المستحكمة بينه وبين الزّمان في نتاجه الشّعري، وأحسّ بالعداء الزّمني لها، فآمال الإنسان لا تتحقّق في الزّمان كاملة، فهو ينغّص العيش، ويفرّق الأحبّة ويقصيهم، ويجعلهم يحسّون بظلم الدّهر، ما أبرز الأزمة بين الإنسان والزّمان فهو يوجّه إليه ظلماً متعمّداً، أي أنّ الزّمان يعنى بهذه المواقف الصّعبة الّتي يضع الإنسان فيها. ولقد أحسّ حاوي بأنّ الزّمان يتقلّب من حال إلى حال، ويتأرجح به بين الامتلاء والتّحقّق من ناحية، والخواء والانتقاص والسّلب والألم والشّقاء من ناحية أخرى، وإن كان يميل باستمرار إلى مخلوق آخر متغيّر، ويظلّ هكذا إلى أن يفضي به إلى حالة من الضّعف أو التّناهي أو الفناء. وقد كان الزّمن عند حاوي العاصف العاتي جامداً بطيئاً مغرقاً بالقدم ثابتاً في الشّرق، لا تؤثّر فيه الحوادث. يقول في قصيدة "البحّار والدّرويش":[1]

قابعاً في مطرحي من ألف ألف

قابعاً في ضفّة "الكنج" العريق

طُرقات الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كلّ طريق

بينما كان الزّمن في الغرب ذا إيقاع سريع إلى درجة أنه يولد في كل حين، ولكنّه مقرون في أكثر الأحيان بالموت، وهو زمن غير رحيم، وغير عميق لتصبح منجزاته جزءًا من النّفايات الّتي تخلّفها وراءه. يقول:[2]

وهج حمّى حشرجت في صدر فاني

خلّفت مطرحها بعض بُثُور،

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص14- 15، 17.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 16 -17.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورماد من نُفايات الزّمان

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثّواني

كما كان الزّمن لدى حاوي ثوان صدئة وأوقات غير محبوبة كما عبّر في قصيدة "السّجين":[1]

قبل أن تصدأ في قلبي الثّواني

لا صدى تحصيه، لا حمّى انتظار

وكأنّ العمر صخرة ثقيلة على صدره ليس فيها إحساس بحركة أو حياة. يقول في قصيدة "في جوف الحوت":[2]

عُمرُه ما كان عُمراً،

كان كهفاً في زواياهُ

تدبُّ العنكبوت

والخفافيش تطير.

لم يلتفت حاوي إلى الزّمن بوصفه مشكلةً خاصةً بمقدار ما التفت إليه بوصفه إشكالية حضارية، فحاوي شاعر اندمج بهموم أمّته الّتي تعاني مشكلة كبيرة مع الزّمن. فهي لا تستطيع أن تجاري التّقدّم الّذي حقّقه الغرب أو تلحق به.

إنّ الإنسان بحاجة دائماً إلى ما يشعره بأنّ الزّمن لا يسير به في اتّجاه واحد، "فإنّنا لا نسكن الحاضر فقط، إنّنا نسترجع الماضي ونستبق المستقبل. فليس وعي الإنسان عداد ساعة ينبض

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 73

[2] المصدر نفسه، ص 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

دائماً بنفس الإيقاع ويمضي قدماً باستمرار، إنّه قد يعود إلى الوراء بواسطة الـذّكرى، وقـد يرتمي إلى الأمام بواسطة الخيال، والحاضر والماضي والمستقبل أنات تخـتلط كلّهـا معـاً وتتداخل في الذّهن"[1].

إنّ للإنسان قدرة على استرداد الزّمن المفقود بعدة طرق منها الحلم والذّكرى الّتي تضـفي صفة الاستمرار على حياة الإنسان وتحميه من الشّعور بالانقطاع التّام عن ماضيه، وكما يقول هانز ميرهوف (Hanz merhof)[*] في كتابه "الزّمن في الأدب": فإنّ "المحتويات المختلفـة لذاكرة الإنسان في أوقات مختلفة ينتمي بعضها إلى بعض، وهذا الشّعور بالانتمـاء بـدوره، تظهره واقعة كون استحضار حادث مفرد وفريد من الممكن له إعـادة بنـاء حيـاة إنسـان بأكملها"[2].

وما الشّعر بطبيعته إلاّ محاولة للتّعبير عن لحظات مـن الـزّمن النّفسـي، أو الدّيمومـة الشّعورية، أو هو محاولة لالتقاط إيقاعيّة من إيقاعيّات ديمومة الحياة، من خلال تجربة ذاتيّـة أو زمانيّة نفسية[3]. ولهذا فإنّنا عندما نتحدّث عن إنسان مثل خليل حاوي نجد حساسيّته للزّمن فاقت حساسيّتنا، وشعوره بالاضطرابات الّتي أقلقته وفي نهايته المفجعة قد فاقت شعورنا. فهو يرفض الزّمن الّذي يمشي بسرعة، ليبني جسده بتمهّل ويتحدّى الصّراع الّذي في داخله، مـن خلال أمله في بثّ الأجيال القادمة وقدرتها على ترويض الزّمان وإصلاحه.

---

[1] سمير الحاج شاهين، لحظة أدبية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1980، ص153.

[*] مير هوف، هانز، أستاذ الفلسفة في جامعة كاليفورنيا في لوس إنجلوس، حرّر كتاب "فلسفة التّـاريخ فـي عصرنا" وألف مقالات نقديّة وفلسفيّة عديدة، مير هوف، هانز، الزّمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسّسة سجلّ العرب، القاهرة، 1978. المقدمة، أ.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] عبد اللّطيف الصديقي، الزّمان، أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعية، بيروت، 1990، ص144.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والزّمن ليس وهماً أو اتفاقاً أو عملاً يمكن التّحكم به والسّيطرة عليه، بل هو قـوّة يجـب التّعامل معها على أساس أنّها قوّة متحرّكة، متطوّرة، متجدّدة، ولن يستطيع الإنسان مهما بلـغ شأنه من تطوّر أن يحدث نوعاً من التّوافق بين زمن واقعي وزمن مستقبلي أو لا نهائي يسمّى الخلود، أو على الأقل نوع من الانبعاث المتجدّد حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر فيها المـوت جزءاً ضرورياً من الحياة[1]. إنّ إشارة حاوي للولادة تعني عنايته بالزّمن وتولّده، فهو دائـم التّأمل والتّرقب والانتظار لذلك اليوم الّذي يخلق المعجزات ويحقق انتقال الإنسان العربي من مرحلة الرّكود والجمود إلى مرحلة التّجدد والانبعاث. يقول:[2]

أترى يولدُ من حُبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

فارس يمتشقُ البرق على الغول،

على التّنين، ماذا هل تعودُ المعجزات ؟

إنّ هذه التّساؤلات هي إحساس ذاتي داخلي يعصف بنفس الشّاعر ويسبّب له الحدس الّـذي ينتظر فيه بداية الإشراق لمسيرة الزّمن العربي، ذلك الزّمن الّذي امتشق النّور والإيمان فـي الماضي امتشاقاً صاعقاً، ودكّ به كل معالم الظّلم والوثنيّة، وصنع فجراً مشعّاً ما زالت أنواره تضيء، وشُعلته تتّقد يوماً بعد يوم، برغم السّحب الّتي استطاعت أن تحجب نـوره المتولّـد دائماً[3].

---

[1] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، دار الافاق الجديـدة، بيـروت، 1980، ص336.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص128.

[3] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، ص350.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ المشكلة كلّها هي التّصدي للزّمن والشّاعر عندما يأخذ على عاتقه أن يعيد لحضارته وحدة التّجربة، ويبدأ حركة المراجعة الشّاملة للرّواسب قد تكون البدهيّات الأوليّة، وينطلق في حركة التّصعيد نحو الأصول، فإنّه مدعو إلى معاناة وجدان التّجربة الحضاريّة كلّها، من خلال موقفه من مشكلة الزّمن[1]، "فالزّمن الحق، هو الميلاد والنّضج والإخصاب، إنّه لا يهبط دون الحياة ليغدو كهفاً وقبواً للرّواسب، ولا يعلو فوقها ليصبح تجريداً وهندسة، وعندما يلتصق الزّمن بالحياة من الدّاخل، وعندما يصبح إنساناً من خلال تجربة المبدع، فإنّ الزّمن يتحوّل إلى حركة إيقاع بين الخصب والعقم"[2].

وللزّمان مغزى خاص عند الإنسان عامّة، لأنّه لا ينفصل عن مفهوم الذّات، فنحن نعي نموّنا العضوي والنّفسي في الزّمان، وما نسمّيه الذّات، أو الشّخص، أو الفرد، لا تحصل خبرته، أو معرفته إلاّ من خلال تتابع اللّحظات الزّمانيّة والتّغيرات الّتي تشكّل سيرته[3]. والزّمن في الأدب، الّذي نحن بصدده، هو الزّمن الإنساني، إنّه وعينا للزّمن بوصفه جزءًا من الخلفيّة الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزّمن في نسيج الحياة الإنسانيّة والبحث عن معناه، إذن فهو لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانيّة تعتبر حصيلة هذه الخبرات[4]. ولا يكون الزّمن ذا معنى خاص عند الإنسان إذا تساءل: من أكون أنا؟ وإنّما إذا قال: ماذا صرت أنا؟ أي بمعنى الوقائع التّاريخيّة الموضوعيّة مضافاً إليها نمط التّرابطات الّتي لها مغزى، الّتي تشكّل بدورها السّيرة الحياتيّة أو هويّة الذّات الشّخصيّة[5]. و يظلّ

---

[1] مطاع صفدي، الكون والفساد، الفكر العربي المعاصر، عدد (26)، حزيران، تموز، 1983، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص10.

[3] مير هوف، هانز، الزّمن في الأدب، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإنسان موجوداً زمانيّاً، إذ إنّه يقع ضمن مسار التّاريخ، ويحيا في وجود زماني، كما أنّه يعرف مسبقاً أنّه سيموت.

إنّ حاوي يخاف من هول الزّمن، ومن العدميّة الجارية في عروق الكون المبثوثة في حناياه، ويقعي دونها نائحاً معوّلا، يستذكر عليها أيّام العائلة الرّيفيّة والطفولة والوالدة الرّحيمة[1]. ولننظر إلى هذه الصّورة الّتي يتجلّى فيها أثر الزّمن، حيث تتحوّل حلوة الحي إلى امرأة متهدّلة الثّديين ملتوية الأنف، فالزّمن ذو أثر سلبي على الإنسان، يقول حاوي في قصيدة "دعوى قديمة":[2]

حلوةُ الحيّ
تُرى من مطّ ثدييها إلى البطن
وألوى أنفها منقار بُومه؟

ولأنّه أيضاً يخاف على نفسه أيضاً من قسوة الزّمن، هذه القسوة الّتي تواجهنا في حياتنا، وتبدّل الجميل فيها بالقبيح، وتحوّل الطّاهر العفيف إلى عاهر مبتذل، يقول:[3]

إنّها دعوة قديمة
عفّنت في سلّة للمُهملات
مالها قاع، وفيها مارد
يبتلعُ الحقّ الموات.

---

[1] إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد(26) ، حزيران، تموز، 1983، ص31.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص34.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص34- 35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فحاوي يدرك قوّة الزّمن وتأثيره على الموجودات، ويدرك سيطرة القوي على الضّـعيف، وهو كذلك يكتم أنفاس الشّاعر، لأنّه هو الحوت، ونحن نختنق في داخله من شدّة الضّغوطات الّتي تحيط بنا معه.[1]

حُشرت في مصهر الكبريت،

في مستنقع الحمّى،

رستّ في جوف حوت

مُضغةً يجترّها الغازُ الجحيميُّ السّعير،

حشرجات تتعالى

سُحُباً صفراء في وجه القدير

والضّمير

ولكن حاوي يحاول رغم هذه القسوة الخانقة أن يستعيد الزّمن المفقود مـن خـلال الحلـم والذّكرى، فكيف يحنّ في "دعوى قديمة" إلى زمن الطّفولة:[2]

ضحك أطفال، سرير دافئ، حلم،

حكايات بجنب النّار، أعياد، وليمه

ما جرى بعد الوليمه

للرّياحين الصّغار

إنّ هؤلاء الأطفال هم مكان الشّاعر، فالطّفولة عند حاوي تتمّ بالاشـتباك بالحاضـر ليكـون الأطفال وكأنهم لحظة التقطها من زمانه الذي قسا عليه.

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص64- 65.

[2] المصدر نفسه، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالتّأكيد فلقد قسا الزّمان على حاوي، لأنّه أيضاً العدوّ الأكبر للإنسان، فهو يحجّر الأشياء ويظهر رتابتها ويوقفها عن التّجدد، وهو كما قلت آنفاً – اعترى حلوة الحي وجعل أنفها ملتوياً كمنقار البومة ومطّ ثدييها إلى البطن، وهو الّذي أحرق الشّاعر في قصيدة "السّجين" ونثر أشلاءه وبعثرها:[1]

قبل أن تمتصّني عتمةُ سجني

قبل أن يأكُل جفنيّ الغبار

قبل أن تتحلّ أشلاءُ السّجين

رُمّةً، طيناً، عظاماً

بعثرتها أرجلُ الفيران

رثّت من سنين.

صحيح إنّ الزّمن يقضي على الجمال والشّباب، إلاّ أنّ الإنسان كلمّا تقدّم في الحضارة وزاد سعيه الدّائم إلى التّقدّم استطاع أن يشعر بقيمة الزّمن، لأنّه العنصر الأساسي في الحياة، وقد كان في مقدرة حاوي أن ينهض من ذلك كلّه وأن يستعيد حالة من التّفاؤل الوجودي حين اكتشف أنّ الحياة لا يمكن أن تنهار أو تستسلم أو تتداعى وأنّها تحمل قوّتها في رحمها، وأنّ لها بطلاً إلهيّاً قديماً يبتلعها، هذا اليقين كان محوراً دائريّاً في شعره، وكان حاوي يستشرف الحضارة كفعل تقدّم، ومع ذلك فإنّ الزّمن في كلّ مكان، فهو الّذي يحتضن الأشياء والأجساد في رحمه، وهو أبو الصّيرورة والذّات والفرديّة مع ذلك فإنّها تزول وإن بقيت الحياة[2].

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 73– 74.

[2] ايليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص484.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

إنّ الزّمن من أعظم الحتميّات القاهرة والكُليّة والوجوديّة عند خليل حاوي، وهو الدّاء الّذي لا علاج له، وقد كان الشّاعر يحاول أن يقبض عليه بيديه ولكنّه كمن يقبض على الماء والهواء، أي أنّه موجود ولكنّه مفقود، وقد كان الأشدّ حضوراً والأشدّ وجوداً، ولكنّ نفسه لا تقدر أن تتحمّل قسوته وعبثه، يقول في قصيدة "وجوه السّندباد":[1]

لم ترَ الغربة في وجهي
ولي رسم بعينيها
طريّ ما تغيّر
آمن في مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الّذي جارت عليه
دمغةُ العمر السفيه
كيف – ربّي – لا ترى
ما زوّر العمرُ وحفّر،
كيف مرّ العمرُ من بعدي،
وما مرّ

وقد ظهرت لنا رؤيا الشّاعر بالانبعاث بعد موت طويل عبّر عنها من خلال صورة الجليد، ثمّ جاء توظيف العنقاء للتّعبير عن مفهوم الانبعاث في قصيدة "بعد الجليد". حيث يريد الشّاعر أن يحدث انبعاث الأمّة حتّى وإن كان ذلك لا يتمّ إلا بالعناء والنّار واللهيب، يقول:[2]

إن يكن، ربّاهُ،
لا يُحيي عروق الميّتينا

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص193– 194.
[2] انظر: المصدر نفسه، ص95– 96.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غيرُ نار تلذُ العنقاء، نار

تتغذّى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النّار

ما يمنحُنا البعث اليقينا

إلاّ أنّ هذا الانبعاث كان انبعاثاً مشوّهاً وهذا ما نجده في قصيدة "أليعازر 1962م" وهذا مـــا حدث طبعاً بعد تحطّم الوحدة بين مصر وسوريا، يقول حاوي:[1]

أترى تبعث ميتاً

حجّرته شهوة الموت،

ترى هل تستطيع

أن تُزيح الصّخر عنّي

والظّلام اليابس المركوم

في القبر المنيع

وبعد أن بعث "أليعازر" من موته بعد أسابيع تقول زوجته بعد أسابيع من بعثه:[2]

كان ظلاً أسودا
يغفو على مرآة صدري
زورقا ميتاً
على زوبعة من وهج
نهديّ وشعري.

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص315- 316.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 320- 321.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد حاول حاوي تحدّي الزّمن بالحبّ والذّكرى والأحلام، والبعث والنّهوض من قبر هـذه الحياة، لكنّه وجد نفسه أمام أمّة لا تستطيع أن تتحمّل المسؤولية أو العمل على إحـداث هـذا الانبعاث، فتسرّب اليأس إلى نفسه ووصلت العبثيّة الموجعة إلى قلبه، ولكنّ حاوي في ديـوان "الرّعد الجريح" تفاءل ببطله، بعد أن سيطر الهلاك عليه، وهو يطلب منه أن ينقذه من الموت لأنّه البطل المخلّص والمنقذ له، يقول: "وكاد يسيطر إيقاع الهلاك على القصيدة من المسـتهل إلى الخاتمة، ثمّ تجلّت الرّؤيا هالة من هول الرّعد ومهابة الجبل في طلعـة بطـل مخلّـص، صاغه دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيويّة الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقـة هائلة عبر هجوع طويل"[1]. ولكنّ يبدو أنّ هذا التّفاؤل بالبطل جاء مختلطاً باليأس، ثم انتهـى إلى الحرب بعد صراعه مع البومة، يقول في قصيدة "ضباب وبروق":[2]

وأرى الفارس يهوي ويغيب

وأرى البومة تهوي وتغيب

بين شطّين من الموج العُباب

ولكن البومة تموت، والبطل يموت أيضاً.

ثانياً- الموت والانبعاث:

يعتبر الموت والانبعاث من أهم المضامين الّتي عالجها خليل حاوي في شـعره، كونهمـا يشكّلان معاً ظاهرة كبيرة لديه، وقد ارتبط هذا المضمون في شعر حاوي، بالمضامين الشّعرية الأخرى ضمن رؤية فنيّة عميقة، وقد جاءت هذه المضامين ضمن بنية فكريّة معقّدة تتّكئ على أبعاد نفسيّة ودينيّة وأسطوريّة ورمزيّة موغلة في التّعقيد، وتحتلّ هذه القضيّة في شعر حاوي

---

[1] خليل حاوي، الرّعد الجريح، دار العودة، بيروت، 1979، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المنزلة الأولى، ولا شك في أنّ هذه المضامين تجسّد همّ الأمة العربية في موتها وانبعاثها، على الرّغم النّكسات الكثيرة الّتي ألمّت بها والموت والحرب اللّذين أحاطا بها، وقد استشرف الشّاعر من خلال هذا الواقع في هذه الرّؤى المظلمة مستقبلاً أكثر حياة.

وقد استشرف حاوي مستقبلاً مليئاً بالحياة والخصب، مستقبلاً أكثر نضارة من الواقع المتجمّد، رغم قضية الموت الّتي تأتي في مقدمة مشكلات الإنسان الفلسفيّة، الّتي أثارت لدى الشّاعر ضروباً من التأمّل، فدفعته إلى النّظر في أسرار هذا الوجود، فقد "كان الإنسان وما يزال يعدّ مجابهة الموت قضيّته الوجوديّة الأولى، وهي قضية صراع مرير وطويل اتّخذت أشكالاً متعدّدة ومختلفة على مرّ الأجيال في تاريخ الحضارة الإنسانية"[1]، ولكن "الإنسان البدائي، كالطّفل يؤمن إيماناً قاطعاً بالانبعاث، وقد ذكر جيمس فريزر أنّ بعض البدائيّين يوصون بأن يدفنوا في المكان الّذي ولدوا فيه، لأنّهم يؤمنون أنّ أرواح الموتى تعود إلى المكان الّذي اتّصلت فيه بالجسد، ويظنّ البدائيون أيضاً أنّ أجسادهم تنتظر هناك حتّى تلوح فرصة أخرى لولادة جديدة"[2].

ومن هنا فقد "عادل الإنسان بين الأم والأرض: فأحشاء الأرض كأحشاء الأم، تعطي الحياة، وقد عدّ يونغ تعلّق الإنسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة"[3]. إلا أنّنا نلاحظ أنّه عندما تتكشّف آمال الجيل الجديد في بعث الحضارة العربيّة من سراب فإنّ الإنسان العربي المثقّف يواجه مأساة الخيبة؛ فقد أحسّ المثقّف العربي في هذا الجيل أحياناً أنّه على عتبة فجر جديد، ومن هنا انطلقت الرؤيا الّتي بشّرت بالانبعاث، ثم كانت

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974م، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص40.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المأساة حين تكشّفت الرّؤيا عن سراب، وحلّت فجيعتان: الأولى تمثّلت في أنّ الواقع لم يتغيّر وفقاً للرؤيا، والثّانية تمثّلت هي الأخرى في سؤال مضمونه – كيف تكذب الرّؤيا مع أنّ يقينها يعلو على يقين الواقع؟ هنا فقد هذا الجيل الإيمان بالانبعاث، ولم يكن لديه إيمان غيبي يهـرب إليه من مأساة الواقع، فدار في حلقة مفرغة من اللاّجدوى والعدميّة[1].

وعليه فإنّ المتأمّل في أسماء دواوين خليل حاوي الخمسة: (نهر الرّماد 1957م)، و(النّاي والرّيح 1961م)، و(بيادر الجوع 1965م)، و(الرّعد الجريح 1979م)، و(من جحيم الكوميديا 1979م)– يجد أنّ معظمها يختزل تجربة المفارقة والتّضاد بما تحويه من تضادّ أبعاد الصّراع الفلسفي الّذي كان– خليل يعيشه ويحس بتأريقه، فكل هذه الأسماء تقوم على اتّصال بـالموت والحياة. فالنّهر الجاري يدلّ على الخصب والانسياب والحيويّة والنّشاط، لكنّه يضـاف إلـى الرّماد بما هو رمز للخراب والدّمار، وتضاف كذلك البيادر رمز الخير والشّبع والعطاء إلـى الجوع، تلك الكلمة القاسية الّتي تدلّ على الإنسان الجائع الشّاحب، ويضاف الرّعد وما يحملـه من خير ووعد بالخصب إلى الجريح الّذي ينزف دماً، ولكي تكتمل الصّورة يضاف الجحـيم رمز العذاب إلى الكوميديا الّتي تدل على الفرح والانتصار.

ويرى الباحث أنّ للموت حضوراً بارزاً وملحاً في قصائد ديوان (نهر الرماد) كلّها تقريباً، ما عدا قصيدة "عودة إلى سدوم"، وقصيدة "المجوس في أوروبا"، وهي نسبة عالية جداً لا نجد لها مثيلاً في أيّة مجموعة شعريّة عربيّة معاصرة، ويرى الباحث حضور الموت فـي هـذا الّديوان منقسماً إلى ثلاثة أقسام:

---

[1] انظر: ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتّعبير، دراسات نقديّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979، ص69– 70.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1. مقاومة الموت: يتجلّى ذلك في قصائد: دعوى قديمة وبعد الجليد وحب وجلجلة و الجسر.
2. الرّغبة في الموت: وتشمل القصائد: في جوف الحوت وجحيم بارد والسّجين.
3. الاعتراف بالموت، ونجده في قصائد: البحّار والدّرويش وليالي بيروت والجروح السّود وسدوم.

من العناوين السّابقة الّتي تشكّل هذا الدّيوان (نهر الرّماد) نجد سيطرة عالم الموت والجدب، أي أنّ الرّؤيا متشائمة، أمّا في الدّيوان الثّاني وهو (النّاي والرّيح) فقد كانت الرّؤيا متفائلة، حيث وقف عالم الخصب والانبعاث على قدميه كما سنرى، وفي الدّيوان الثّالث (بيادر الجوع) انهار عالم الخصب والانبعاث، وانهزم الشّاعر أمام عالم الجدب والموت مرّة أخرى، وبذلك فقد عاد إلى الرّؤيا المتشائمة الّتي عمّت الدّيوان الأول، إنّ عالم الجدب والموت من جهة، وعالم الخصب والانبعاث من جهة أخرى، بقيا يتأرجحان ويتصارعان لدى خليل حاوي منذ الدّيوان الأول، وقد استمر هذا الصّراع حتى الدّيوان الخامس(من جحيم الكوميديا)، وحتّى موت الشّاعر الّذي جاء متّسقاً مع تفوق عالم الموت والجدب على عالم الخصب والانبعاث لديه كما ذكرنا آنفا، إنّ هذا التّردّد أشبه ما يكون بمسار نظري سار عليه الشّاعر في تجربته الشّعريّة لمضمون الموت والانبعاث، وسيبدو هذا الاتّجاه في الدّراسة التّطبيقيّة من خلال نّماذج مختارة من شعر خليل حاوي، ما سيسهم في إيضاح مسألة الموت والانبعاث في شعره.

1- مقاومة الموت:

تبدو مقاومة الموت لدى خليل على هيئة إنسان عليل يعاني المرض الجسدي المصحوب بهبوط في الرّوح المعنويّة لديه، فنراه يصرخ في أعماق اللّيل وهو يتخبط في العالم السّفلي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمدينة، عالم الحانات والمواخير[1]، وهذا ما عبّر عنه حاوي في قصيدة "دعوى قديمة".[2]

وأنا ثوب بلا ظلّ، بلا ضوء

سوى البسمة في عينيّ

تستعطي التحيّة

ضعف أعصابي، ارتفاع الضّغط
والحمّى اللّئيمة.

أو على هيئة العودة إلى الوطن، وكأنّ الغربة هي الموت ذاته فيهتف متوسّلاً لربّه أن يبعثه من جديد، يقول:[3]

آه ربّي! صوتهم يصرخُ في قبري:
تعال !!
كيف لا أنفضُ عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
.....
" رُدّني، ربّي، إلى أرضي "
" أعدني للحياة "

وفي قصيدة "بعد الجليد" تبدأ مرحلة جديدة من مراحل تجربة حاوي الشّعريّة، فبعد صور الحزن واليأس والألم والعبث المسيطر على القصائد السّابقة لهذه القصيدة تظهر في هذا المقطع صور البعث المرتبطة بالفرح والحيوية والانطلاق:[4]

كيف ظلّت شهوةُ الأرض

تدوّي تحت أطباق الجليد

---

[1] شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، ص58.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص31– 32.

[3] المصدر نفسه، ص102.

[4] المصدر نفسه، ص 94.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شهوة للشمس، للغيث المغنّي

للبذار الحيّ، للغلّة في قبو ودنّ

للإله البعل، تمّوز الحصيد،

شهوة خضراءُ، تأبى أن تبيد

فيستخدم الشّاعر الرموز الجنسيّة المألوفة في الأساطير القديمة، فالأرض امرأة لديها رغبة متأجّجة بالذّكر، وهو "العاشق المنتظر تمّوز هو الشّمس والمطر، والبذرة الحيّة، والظّلال والخمر، وهو الإله بعل، الميّت المنبعث، واهب الحياة كما جاء في الأساطير ... وما رغبة الأنثى وحنينها للذّكر وشوقها إلى وصاله سوى تأكيد لاستمراريّة الحياة والانتصار على الشّيخوخة والعجز والموت"[1]، فالانبعاث غلب الموت لأنّ الأرض نفسها راغبة بالحياة، متشوّقة إلى حرارة الشّمس الّتي ستذيب طبقات الجليد، جليد الموت طبعاً، وتبعث فيه الحياة والخصوبة من جديد.

ويرمز حاوي بذلك إلى ردّ الانبعاث الحضاري بعد الانحطاط والجمود، ولكن حاوي في هذه القصيدة لا يشير إلى الأمّة العربيّة وحدها بل إلى الأمم الشّرقيّة كلّها، لذلك يذكر نهر الكنج في الهند مع نهري الأردن والنيل، ويقول داعياً إلى النهضة إنّ: "أمماً تنفضّ عنها عفن التّاريخ"[2] ولا يقول أمّة واحدة،؛ ما يدعو إلى نهضة هذه الأمة. يقول حاوي:[3]

ثم تحيا حرّة خضراء تزهو وتُصلّي

لصدى الصّبح المطلّ

وتُعيد

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص 42.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص96.

[3] المصدر نفسه، ص97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من ضفاف "الكنج" "للأردنّ " " للنيل "

تصلّي وتُعيد

خليل حاوي شاعر موت وشاعر حياة معاً، وإن كان تصويره للحياة قائماً على ضـــرورة تقديم النّذور للإله "بعل" ليعود الخصب، فإنّه يستخدم أسطورة العنقاء وهي طائر خرافي يموت محترقاً بالنّار ويلتهب رماده ثم يعود إلى الحياة جديداً متجدّداً، "فتغدو النّار سبيلاً إلى الحيـــاة بعد الموت، لأنّ العودة إلى الحياة لا تتمّ بدون ألم وبدون اكتواء باللّهب، ويعني الشّاعر بذلك إنّ تحقيق النّهضة نضال شاق لا يطال إلاّ بالتّضحية، وإنّ الخلاص من الجمـــود لا يـــتم إلاّ بعبور الموت وتخطيه إلى الانبعاث"[1]. يقول حاوي في قصيدة "عصر الجليد":[2]

إن يكن، ربّاه،

لا يحيي عروق الميّتينا

غير نار تلدُ العنقاء، نار

تتغذّى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النّار

ما يمنحنا البعث اليقينا

ثم تنتهي هذه القصيدة بما يشبه الصّلاة لإله الخصب "تموز" في ترديد يشبه النّشيد لكلّ الأمـــم الشّرقيّة، متوسّلة إلى الإله ليبارك الأرض ويعيد إليها الحياة، لتعطي رجالاً أقويـــاء ينتشـــلون

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص42.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص95- 96.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بلادهم من المعاناة وعفن التاريخ، وليحقّقوا النّهضة الحضاريّة المطلوبة، وهـذا مـا يريـده حاوي:[1]

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض الّتي تُعطي رجالاً

أقوياء الصُّلب نسلاً لا يبيد

يرثون الأرض للدّهر الأبيد،

بارك النّسل العتيد

بارك النّسل العتيد

بارك النّسل العتيد.

ولعلّ أفضل قصيدة تجسّد روح المقاومة هذه في أرفع تجلياتها هي قصيدة "الجسر"، الّتي يختم بها مجموعته بحفر الجدار الصّخري المطبق عليه في محاولة شبه يائسة للخروج من عالم يختنق فيه، فيناجي الأطفال والزّهر، وموجة الحياة الرائعة، متحدّياً نذر المرض والموت الشّخصي والاجتماعي، وكذلك نراه فجأة يقطع معراجه الرّوحي كي يهمس بلهجة محبطة كل الاحباط [2] قائلاً:[3]

اخرسي يا بُومةً تقرع صدري

بومةُ التّاريخ منّي ما تريد ؟

في صناديقي كُنوز لا تبيد

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص98.

[2] شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، ص60.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص141.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولكن هيهات! فالبومة لن تخرس، بل سوف ترفع نعيقها وشؤمها حتّى تصل إلى الشّاعر وإلى كل مكان، وسوف تتداعى حتّي تصل إلى مستوى أكثر خطورة في نعيقها هذا الّـذي يبشّـر بالشّؤم.

2- الرّغبة في الموت:

ولعلّ رغبة حاوي في الموت وجه آخر لروح مقاومة الموت الّتي مرّت مناقشـتها، هـذه الرّغبة تعبّر عن اقترابه من دائرة الظّلام والصّمت، وهذا تعبير عن حالة نفسيّة يعبّـر فيهـا الشّاعر عن رغبته في الرّاحة بعد العناء الّذي لا طائل منه، فقد راوح حاوي بين حياته وموته في "جحيم بارد" قائلاً:[1]

الرؤى السّوداءُ، ربّي، صرعتهُ

خلّفتهُ بارداً مُراً مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت

فحاوي يبدأ هذه القصيدة بلهجة متردّدة بين الحياة والموت، ولكن هذه اللّهجة كانـت لصـالح الرّغبة في الموت ضدّ الرّغبة في الحياة، ولكن هذا التّردّد سرعان ما يذهب ويتلاشـى فـي قصيدة "في جوف الحوت":[2]

ومتى يُمهلُنا الجلاّدُ والسّوطُ المُدمّى؟

فنموت

بين أيدٍ حانيات،

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص63.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في سكوتٍ، في سكوت

ولكن ما المصير النّهائي للشّاعر؟ إنّه الموت بين أيدي معذّبيه، يقول حاوي:[1]

رست في جوف حوت

مُضغةً يجترّها الغازُ الجحيميُّ السّعير،

حشرجاتٍ تتعالى

سُحباً صفراء في وجه القدير

والضّمير

إنّه الموت القاسي لحاوي بين يدي معذّبيه، فقد ابتلعه الحوت أو كاد. ونجد حاوي في قصـــيدة "السجين" يعود إلى الموت لأنّه هو أصلاً راغب في الموت:[2]

قبل أن تمتصّني عتمةُ سجني

قبل أن يأكُل جفنيَّ الغبار

قبل أن تتحلّ أشلاءُ السّجين

رمّة، طيناً، عظاماً

بعثرتها أرجل الفئران

رثّت من سنين

.....

كيف تلتمّ وتحيا وتلين،

تشتهي عودة للموت

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص64- 65.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص73- 74.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

3- الاعتراف بالموت:

لقد عاش حاوي مأساة الإنسان العربي الّذي يعي حقيقة التّحديات الّتي تواجهها الحضـــارة العربيّة، ولم تجد لنفسها خلاصاً من المأزق الذي وقعت فيه، لذا فإنّ حاوي يعبّر عن حالة من العبث الوجودي، ومنذ ديوانه الأول (نهر الرماد) كان الشّاعر يعاني من الموت الحضاري في الشرق والغرب، فـــ"لم ير غير طين ميّت هنا، وطين حار هناك، طين بطين"[1]، ونلاحظ من خلال العنوان الّذي اختاره الشّاعر لديوانه طبيعة الرّؤيا الّتي يعبّر عنها "فنهر الرماد " – كما أشرت سابقا – يرمز إلى الموت والجدب والاضمحلال.

ويشّكل هذا الموت في شعر خليل حاوي "ظاهرة ملفتة للانتباه، لأنّه يجسّد لحظة العودة إلى الرّحم بكل ما تعنيه هذه العودة من طمأنينة وعزلة وابتعاد عن عيون الآخرين"[2]، ونجد هـــذا في قصيدة "البحار والدرويش":[3]

خلّني للبحر، للرّيح، لموتٍ

ينشُرُ الأكفان زُرقا للغريق،

مُبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوءُ في عينيه مات

لا البطولات تنجّيه، ولا ذلُّ الصّلاة

وهذه الصّورة ترد على جواباً على حديث الدّرويش الشّرقي الّذي سافر إليه الشّاعر بحثاً عن المعرفة ولكن دون جدوى، "ويصبح الموت بالنّسبة لحاوي أمراً واقعاً، وكـــأنّ كـــل مراحـــل المقاومة والتردّد والرّغبات قد انتهت ولم يبق إلاّ تقديم لوحات معبّرة عن منظر واحد يتجلّـــى

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص9.

[2] خليل الشّيخ، ظاهرة الانتحار عند الشّعراء العرب المعاصرين، ص67.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في الموت "تنوّعت الأسباب والموت واحد"[1]، ولا سبيل إذن إلى الخلاص في الذّهاب بعيداً ما دام الموت مصاحباً الشّاعر في كل مكان، فليعد إذن إلى بلده، وليستسلم لموته المحلّـي فـي مدينته "بيروت" وفي عالمها السّفلي وهذا ما جرى معه في قصيدة "ليالي بيروت":[2]

مُخدعي ظلُّ جدار يتداعى

ثُمّ ينهارُ على صدري الجدار

وغريقاً ميّتاً أطفو على دوّامة

حرّى ويُعميني الدُّوار

.....

عمرُنا الميّتُ ما عادت تدمّيه الذّنوب

والنّيوب

ونجد في قصيدة "الجروح السود" ألفاظاً وعبارات تدلّ على الموت بصورة مباشرة مثـل: "جنازة"، "خرساء"، "مرارة"، "ثقل بلا طعم"، "جروح"، "دم يسود في الجروح"، وهذا يدلّ على أنّ الموت مسيطر على حاوي في هذه الجزء من القصيدة. وفي قصيدة "سدوم" يتحوّل الموت إلى رؤيا كابوسيّة شاملة للعالم وهو يحترق وينهار، ويتداعى إلى الأسفل:[3]

ماتت البلوى ومُتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميّتين

لا أذكار يُلهبُ الحسرة

من حين لحين

---

[1] شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، ص61.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص25-27.

[3] المصدر نفسه، ص79.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا فصولٌ،

سوف نبقى خلف مرمى

الشّمس والثلج الحزين

وفي الدّيوان الثّاني (النّاي والرّيح) تتلاشى معظم الأجواء المظلمة الّتي عمّت في الـدّيوان الأوّل (نهر الرّماد) كما أشرنا سابقاً، فقد عمّ الأمل والإيمان بحتمية انبعاث الأمّة العربيّة بعد ما تحجّرت، هذا الجوّ المشبع بالفرح وبشارة الانبعاث يظهر فـي قصـيدة "فـي صـومعة كيمبردج":[1]

بيني وبين الباب أقلام ومحبّرة،

صدى متأفف،

كُوم من الورق العتيق.

.....

إلى متى أزني، وأبصقُ

جبهتي ، رئتي

على لقب وكرسي

أضاجعُ مومياء؟

"فالشّاعر المنقطع إلى الدّراسة في حجرته في جامعة كيمبردج كالنّاسك المنقطع إلـى التّعبـد والصلاة، يثور على وضعه هذا ويرفض دور التلميذ السّاعي بالدّراسة إلى الحصول على لقب "دكتور" ... للوصول إلى المراكز العليا، ويأبى التّحول إلى ما يشبه المومياء المحنّطـة فـي

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص169- 170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المكتبات لا يعرف سوى أوراق الكتب القديمة الصفراء والأقلام والمحابر"[1]، وللدّلالة على الرّغبة في التّحرر والانطلاق والثّورة، استخدم حاوي رمز الرّيح، الرّيح الغاضبة للثورة، تحطّم التحجّر والجمود وتنفي التّقاليد البالية، يقول في قصيدة "النّاي والريح في صومعة كيمبردج":[2]

ريح تهبّ كما تشير عباراتي

للرّيح موسمُها الغضوب،

للرّيح جوعُ مبارد الفولاذ

تمسحُ ما تحجّر

من سياجات عتيقه

فيصفُ الرّيح هنا بأنّها جائعة لا يقف أي شيء في وجهها مهما كان، وهي كمبارد الفولاذ تقطع وتبرد دونما كلل، وهذا بمجمله دلالة على القوّة والرّغبة في تأكيد المقاومة ضد الجمود.

ويرسم حاوي في المقطع الّذي يلي المقطع السّابق مباشرة صورة جميلة للانبعاث بعد الموت؛ "فيصوّر الأرض امرأة عذراء تشتهي الذّكر الّذي سيخصبها لتعطي الحياة، ويرمز إليه بليل الرّعد العاصف، المبرق غضباً، الحامل للمطر المخصب، والواعد بالشّمس الواهبة دفء الحياة، ويخصب الأرض وتنبت الكروم، والكرمة رمز "للمسيح" الّذي قال: "أنا هو الكرمة الحقيقية"، أي أنّ الكرمة كالمسيح، رمز للحياة الأبدية وللانبعاث بعد الموت"[3]، يقول حاوي في هذا الشأن:[4]

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص48.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص180.

[3] انظر: ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص49- 50.

[4] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 80-181.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويعودُ ما كانت عليه

التّربةُ السّمراءُ في بدء الخليقه

بكراً لأوّل مرّة تشتهي

بحضن الشّمس، ليلُ الرّعد

يوجعُها وتستمري بروقه

ماذا سوى أرض تعُبُّ

الحلم، تنبتُهُ كروماً والكرومُ

لها شروشُ السّنديان،

لها عروق السّنديان

فيستخدم حاوي في هذه القصيدة – في صومعة كمبردج – كلمات لها دلالات الثّورة والتّحرّر والانبعاث، فنجد مثلا كلمة الرّيح رمزاً للتحرر "وتخصب مرّة أخرى"، "وتعصف"، "نهضت"، "يوجعها"، والفعل يوجع يدلّ على وجع الرّغبة وليس وجع المرارة، وكذلك "الحلم" و"الكروم"، ودلالة الفعل "يزهو" يدل على الفرح والانتصار والارتياح لروح الانبعاث:[1]

بيتاً واحداً يزهو بأعمدة الجباه

يزهو بغابات من المُدن الصّبايا

لين أرصفة وجاه

أيصحُّ عبر البحر تفسيخُ المياه؟

وتصف ريتا عوض تلك المدن بعذارى حسان "ولدن لتوّهن من الأرض كما خرج منها الإنسان الأول وقت الخليقة، ويستعيد الشّاعر في هذه الصّورة للمدن كل ما تحمله الغابات من معاني الاخضرار الدائم والخصب والحياة والنمو والصّلابة والتّجدّد في الأرض، والشّموخ إلى

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السّماء وتقارب الأشجار وتناسقها وتكاتفها وكثافتها"[1]، ويريد حاوي من جملة "أيصحّ عبر البحر تفسيخ المياه" أن يقول: إنّه لا يمكن تفريق مياهه، ليدلّل به على الأمّة العربيّة أمّة واحدة لا يجوز تفريقها، فقد انفتح على إيمان جديد بالقوميّة العربيّة والوحدة العربيّة وحتمية انبعاثها، بعد ما انفصل عن القومية السورية.

وفي قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة"، يعبّر حاوي عن الانتقال من مرحلة التّخلف إلى مرحلة التّقدم، ومن التّحجّر إلى الحيويّة والانبعاث، والسّندباد بدوره "هو رمز للإنسان العربي الثّائر على التخلّف والانحطاط النّابعين من ذاته، والمنعكسين فيها، وما هدم الذّات وبناؤها من جديد سوى تحقيق للانبعاث الحضاري العربي، لأنّ الإنسان هو مبدع الحضارة"[2]، "وممّا يحكى عن السّندباد في رحلته أنّه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثّة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة ... والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزّمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين"[3]. وإذا كان حاوي يبني رمز السّندباد ليعبّر عن الانبعاث بعد الموت فإنّه يتحدّث أيضاً عن داره رمز الوطن العربي الّذي سوف ينقذه السّندباد – وهو الإنسان العربي – من التحجّر والضّلال إلى النّهضة. يقول في قصيدة السّندباد في رحلته الثّامنة":[4]

داري الّتي أبحرت غرّبت معي،
وكنت خير دار
في دوخة البحار
وغربة الدّيار،

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص225.

[4] المصدر نفسه، ص227.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والأمر المفرح والأكثر إشعاراً وتأكيداً على الإيمان بالانبعاث هو أنّ السّندباد لـــيس إنســـاناً عاديّاً، بل هو من يحمل الأحلام الكبيرة لدى حاوي:[1]

رويتُ ما يروون عنّي عادةً
كتمتُ ما تعيى له العباره
ولم أزل أمضي وأمضي خلفهُ
أحسّهُ عندي ولا أعيه.

وهذا الكتمان هو شيء لا يعرفه حاوي، إنّه أمر غريب، يقول:[2]

أحسُّهُ عندي ولا أعيه

وكيف أنساقُ وأدري أنّني

أنساقُ خلف العري والخسارة

على الرّغم من أنّ هذا الأمر الّذي يحسّ به غريب عنه ولا يدري كنهه إلاّ أن حاوي يحـــسّ بالانبعاث، وهذا الأمر هو الّذي يريده في تجسيده للرّؤيا الانبعاثيّة:[3]

بئر جفاف فوّرت،

وفوّرت من عتمتي منارَه

أعاينُ الرّؤيا الّتي تصرعني حيناً،

فأبكي،

كيف لا أقوى على البشاره؟

فهو يتساءل عن البشارة؛ فالبشارة هي الرّؤيا الّتي يشاهدها ويتصوّرها، إنّها رؤيـــا انبعـــاث العرب كما انبعث عيسى عليه السّلام، يقول إنه يحلم بالانبعاث:[1]

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص229.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص229- 230.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص259- 260.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحتلّ عينيّ مروج، مُدخنات
وإله بعضُهُ بعل خصيب
بعضُهُ جبّارُ فحم ونار،
مليونُ دار مثلُ داري ودار،
تزهو بأطفال غصُون الكرم
والزّيتون، جمر الرّبيع

فحاوي يعبّر عن الأطفال الّذين يعدّهم الأمل بالغد المشرق، فيسود "الخصب في الأرض اليباب وينهزم التّمساح، الحيوان الّذي منع الماء عن ري الأرض حتى جفت وماتت فيها الحيـــاة"[2]. يقول:[3]

أمّا التّماسيحُ مضوا عن أرضنا
وفار فيهم بحرُنا وغار
وخلّفُوا بعض بقايا
سُلخت جلُودُهُم،
ما نبتت مطرحها جلُود،

وبالتّالي فإنّ حاوي يعود من رحلته يبشّر بالانبعاث الحتمي والواقعي.

إنّ رحلة حاوي نموذج أصلي متجذّر في أعماق النّفس الإنسانيّة عبّر عن ذاته عبر مراحل حضاريّة مختلفة عند كلّ الشّعوب، فأصبحت الرّحلة عنده انتقالاً من حالة الانحطاط الأخلاقي والاجتماعي والفكري إلى حالة انبعاث حضاري شامل[4]، وعلى الرّغم من أنّ التّفاؤل عمّ في قصائد ديوان"الناي والرّيح"، الّتي بشّرت بالرّؤيويّة الانبعاثيّة، إلاّ أنّ الواقع المتحجّـــر فجـــع

---

(1) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص262- 263.
(2) ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص58.
(3) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص266- 267.
(4) انظر: ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص58- 59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشّاعر بهذه الرّؤيا، فجاء ديوان (بيادر الجوع) معبّراً عن تجربة شعريّة واحدة محطّمة في قصائده الثّلاث "الكهف" و"جنيه الشّاطئ" و"أليعازر" 1962م.

ففي قصيدة "الكهف" يعبّر الشّاعر عن مأساة العقم والعجز عن تغيير الواقع الذي تحجّر فيه الزّمن واستحالت الدّقائق فيه إلى عصور، ولا أريد أن أطيل في هذه القصيدة لأنّها ستأتي فيما بعد محلّلة تحليلاً وافياً إن شاء الله في الفصل الثالث من هذه الرسالة. أمّا قصيدة "جنيه الشّاطئ" فيشير الشّاعر في مقدمتها النّثرية إلى أنّها تقوم على الصّراع بين البدائيّة الفطريّة والحضارة المدنية من خلال حضور شخصيّتين؛ الغجرية ممثلة للفطرة، والكاهن الفاعل باسم الحضارة والمقتحم للفطرة، وترمز هذه القصيدة إلى حالة البراءة الأولى المتمثّلة في غجرية تدفعها براكين الحيويّة المتفجّرة في داخلها إلى الحياة، ويصوّر الشاعر ألم البراءة أمام المعرفيّة المتداعية الّتي تمثّلت بالكاهن، إذ تحولت الغجرية، رمز البراءة والحيويّة إلى شمطاء بعد الاحتكاك بالحضارة المزيّفة الّتي تقتل الحيوية[1]، يبدأ المقطع الأول بـ "خيم الغجر" بالتّساؤل على لسان الغجريّة: يقول حاوي في قصيدة "جنية الشّاطئ":[2]

هل كنتُ غير صبية سمراء
في خيم الغجر.

وقد جاء الفعل "كنت" ليدلّل على تحوّل في الوقت الحاضر ممّا كانت عليه، فتأتي صورة لصبية سمراء يلوّنها الاحساس بعواطفها وفطرتها، ويقدم الشّاعر على لسان الغجريّة وصفاً للخيم فهي:[3]

خيم بلا أرض وأوتاد وأمتعة تعيق،
الرّيحُ تحملها فتبحرُ
خلف أعياد الفصول
تحطّ من عيد لعيد في الطّريق

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرّؤيا والتّعبير، ص74.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص293.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فليس في الخيم ما يعيق الحركة، ما يدلّل على التّنقل المستمر، فلا يوجد ارتباط بحضـــارة، بل ليس هناك ما يعيق الرّيح من أن تطيّرها في الهواء، فتطير في كلّ فصل من مكـــان إلـــى آخر إمعاناً في التنقّل؛ إذ إنّ الغجر يشتركون بأعياد الفصول والمواسم، فتحلق الخيام وتبتعـــد في الرّحيل، وتمسح الرّيح ما تخلّفه الخيام من أجواء السّهر اللّيلية طاوية بذلك الطّقوس الّتـــي تحقّق التّرابط الاجتماعي والبناء الثّقافي لمجتمع الخيم، وهذا ما يظهـــر جليـــاً فـــي المقطـــع التالي:[1]

والرّيحُ تمسح ما تخلّفهُ

العشيّة من أثر

للهرج والنّيران في خيم الغجر

فالصّبية تتحرّك في أجواء الانطلاق من كل القيود الزّمانية والمكانيّة، فالمكان لا ارتباط بـــه، والتّنقّل هو الّذي يحكم ذات الصبيّة والجماعة ضمن مجتمع قائم على انعدام الإحساس بالزّمن، وبالتّالي فإن هذا العالم الفطري البسيط، وضمن قوانين التّصاعد الطّبيعي للحضارة لن يبقى بل إنّه سيزول، ولعلّ اجتماع كلمتي "هرج ونيران" يقودنا إلى استجماع عناصر البـــراءة حيـــث السّهر والنّار وتجمع فئة من النّاس لا تعمل على تحقيق إنتاج حضـــاري يتجـــاوز الحاجـــات الإنسانية للإنسان.

من القسم الأول من هذه القصيدة – جنيه الشاطئ – نتبيّن أنّ الرؤيا بالتّحرر والانطـــلاق والحيويّة غير مكتملة، فقد كانت متشائمة وعادت إلى وضعها كما كانت في "نهـــر الرمـــاد"،

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص293- 294.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فحاوي يعبّر في هذه القصيدة عن موت جسدي للبشر، وإذا أردنا أن نعمّق هذا الاكتساح الجسدي نقول مع حاوي في "خيول البحر":[1]

والرّيحانُ أدغالاً بأوديتي تهيج
تلهو وتمرحُ فيه قطعان الوعول
وتروح تمخره، خيولُ البحر تزحمها خيول
تُرغي وتكتسح الخليج

فنجد هنا أنّ الاكتساح الجسدي يعمّ البيئات، وتضجّ ضمن تصاعد حيوي للأفعال المضارعة، "تلهو"، "ترغي"، "تكتسح"، لتتشابك كل الحواس الحركيّة والذوقيّة والصّوتيّة ضمن هذه الحالة وداخل هذا الحلم المهيمن على جسد الغجريّة البدائيّة المتعطشة لهذه الفحولة. وفي مقطع "الكاهن الموسوي و الدينونة" تحتضر الشّخصية الثّانية في هذه الأجواء الأسطوريّة، "فالكاهن الموسوي" يقود إلى أجواء الكنائس والتّوراة والطّقوس الأولى في الحضارة، وتقدم له الغجرية وصفاً غريباً بشعاً، إذ سيمثّل هذا الكائن تدخّل الحضارة في تشكيل الذّات والمجتمع وإخضاع الفطرة لسطوته، فهو متسربل بثياب سوداء ومقنّع بالرّماد، وهذه صور ترتبط بالموت لا بالحياة. ويتمتم الكاهن بكلام ليس مفهوما كالرّغوة، إذ ترى من خلال الرّغوة الصّفراء كبريتاً تجمد في مغارة، واللّون الأصفر لون محيّر لا يملك وضوح الأبيض والأسود هذا فضلاً عن كونه دالاً في الأغلب على الإنباء. يقول حاوي:[2]

يُرغي عليّ الأسودُ الدّاجي
المقنّع بالرّماد
وأرى خلال الرّغوة الصّفراء
كبريتاً تجمّر في مغارة

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص297.
[2] المصدر نفسه، ص299.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتأتي بشاعة الشؤم في استخدامه لكلمة الغراب فهو يبشر بالشؤم ليأتي التّساؤل ضمن هذا التّأزم الجسدي والنّفسي، فماذا يفعل؟ يقول حاوي في قصيدة "جنية الشّاطئ:[1]

أيشقُّ عن كبدي لينهشه الغراب

كادت تمزّقني الكلاب،

لليوم أرجف، أُغمض العينين...

أصرخ ... لا أُطيق

وتأتي بشاعة الفعل "يشقّ"؛ فالشّقّ يصل حتّى الكبد، والغراب ينهشه بالاتّكاء على فعل مضارع يؤكّد بشاعة الفعل ويحتويه، ويلقي الشّؤم والبؤس بظلاله على كلّ المستقبل لتصير لعنة "الكاهن" ملاصقة للإنسان أينما مضى.

ونأتي إلى ديوان (بيادر الجوع) في قصيدة "أليعازر"1962م، الّتي تمثّل ذروة التّجربة الشّعرية، وهي من الصّور الّتي تأثرت بفكرة إخفاق البعث وعدم حصوله، "إنّ السّبب في فجيعة حاوي من حياته كان لانفصال الوحدة بين سوريا عن مصر عام 1961م، وقد كانت تجربة الوحدة الّتي تمّت بين هذين القطرين العربيّين عام 1958م حدثاً تاريخياً عظيماً للمؤمنين بالقوميّة العربيّة، إذ رأوا فيها منطلقاً لتحقيق الوحدة العربيّة الكبرى، وجاء الانفصال ضربة قاسية جدا للآمال الوحدويّة العربيّة، وقد بنى حاوي أمله بالانبعاث الحضاري على حدث الوحدة الذي رأى أنّه سيعمّ الوطن العربي بأسره، لتعود الدّولة العربيّة الكبرى وتحقق نهضتها وانبعاثها الحضاري"[2].

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص300.

[2] انظر: ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص64- 65.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتعدّ هذه القصيدة رمزاً لمأساة الأمّة العربيّة في معاناتها للانبعاث المشوّه الّذي يبدو أقسى من الموت، وإذا كانت القصيدة تعبّر عن فجيعة حاوي لانفصام الوحدة بين سوريا ومصـــر، فإنّ تأكيده على البعث المشوّه يشكّل إدانة للأساس الّذي قامت عليه الوحدة، والمنهج المطبـــق الّذي يحمل في داخله سبل التّفريق، الأمر الّذي جعل زعماء الحكم يختلفون، وبالتّالي ســـوف تضيع الوحدة وتفشل، ويكون الانبعاث مشوّها بالتّأكيد، وحاوي يدين كل هذا في قصيدته.

وقد جاء في كتاب محيي الدّين صبحي "مطارحات في فن القول" على لسان حـــاوي، مـــا يؤكّد هذه الإدانة، إذ يعلّل حاوي صمته بعد قصيدة "أليعازر" بقوله: "يرجع صمتي الّذي استمر سنوات إلى أزمة حضاريّة وإلى موقفي منها ... والواقع أنّي كنت قد عانيت فـــي تطـــوري مرحلة من الرّفض الجارف أدّت إلى اكتشاف قيم الحضارة من جديد وكانت تجربـــة شـــبيهة بالإشراق الصّوفي تجلى فيها الحاضر ماضياً والانبعاث المقبل حاضراً يقوم بمسح الحاضر، غير أنّ التّجربة الّتي عاينتها فيما بعد تكشّفت عن رؤيا مفجعة تنفي ما أكّدته من قبل وتشـــير إلى أنّنا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصلي، وكان بعض النّقاد قد نعتني "بشاعر الانبعاث الأول" فلم يمنعني ذلك من الإخلاص لتعيين التّجربة والرّؤيا وإعلان ما تكشف لـــي، إن مـــا يدعى بالانبعاث لم يكن سوى تكراراً لترسبات عصر الانحطاط وليس عـــودة إلـــى الينـــابيع الحيويّة في الفطرة الأصليّة. ثم كانت قصيدة "أليعازر" عام 1962م التي عدّها بعـــض النّقـــاد تعبيراً شمولياً عن مرحلة بدأت قبل الهزيمة وما برحت تمتدّ إلى اليوم"[1].

يستعير حاوي شخصية أليعازر من الإنجيل، حيث مات أليعازر وبعثه المسيح بعد أيام من موته، لكنّ شخصيّة "أليعازر" في القصيدة تكتسب أبعاداً جديـــدةً، إذ تمثّـــل مأســـاة المـــوت والانبعاث المشوّه للحضارة العربيّة، وقد ورد في الإنجيل: "فقالت مرثا ليسوع: يا سيّد لو كنت

---

[1] محيي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، ص67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ههنا لم يمت أخي لكنّي الآن أيضاً أعلم أن كل ما تطلب من الله يعطيك الله إيّاه فقال لها يسوع: سيقوم أخوك"[1]، وفي بداية القصيدة يخاطب أليعازر الميّت حفّار القبور طالباً منه تعميق الحفرة إلى قاع لا قرار له يجعلهُ يختفي ولا يظهر على وجه الأرض، وهذا كلّه راجع إلى كرهه للحياة. يقول حاوي:[2]

عمّق الحفرة يا حفّارُ،

عمّقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشّمس

ليلاً من رماد

وعندما يأتي المسيح ليعيده إلى الحياة، لا يصدّق "أليعازر"، وهو الآن في قبره، فقد حجّرته شهوة الموت. يقول حاوي:[3]

ترى هل تستطيع

أن تُزيح الصّخر عنّي

والظّلام اليابس المركوم

في القبر المنيع

إنّ القوى المتحكّمة في نفس "أليعازر" وهو في القبر هي قوى الموت وشهوته فلو بعث أصلاً منه ستكون الرّحمة بالنسبة له ملعونة وأوجع من حمّى الربيع[4].

---

[1] الإصحاح الثاني عشر.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص313.

[3] المصدر نفسه، ص 316.

[4] المصدر نفسه، ص316

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه الحمّى هي حمّى الرّعب والرّؤيا اللّعينة، ومن شدّة الألم والوجع يرمز لهما حاوي بالأفعوان والغول:[1]

برق فوق رأسي يتلّوى أفعوان
شارع تعبره الغولُ
وقطعان الكهوف المعتمة

وهذه القطعان من الكهوف المعتمة لن تتحوّل إلى شهوة للحياة بمجرّد عبور الشّاعر الذّي يمثّل مظهراً من مظاهر الحياة والحركة. إنّ قصيدة "أليعازر" تجسّد العقم الّذي آلت إليه الأمّة العربية، وتعبّر عن تكسّر الرؤى الّتى سبق له أن صاغها بوعي مختلف، وهذا ما قاده إلى الانجرار إلى الطّرف السّالب في ثنائيّة الموت والبعث، حتّى أنّ المسيح رمز القوّة الغيبيّة يعجز عن بعث الحياة في "أليعازر" فالتّغيير الّذي يأتي من الخارج عاجز عن تحقيق النّتائج المأمولة ما دام الجسم الّذي يراد له التّغيير لا يساعد نفسه من أجل انبعاث أصيل نابع من داخله. ويرفض الانبعاث، وأهل المدينة غارقون في سبات عميق وعاجزون عن بعث الرّؤيا:[2]

عبثا تلقي ستاراً أرجوانياً
على الرّؤيا اللّعينة
وبكت نفسي الحزينة
كنتُ ميتاً بارداً يعبرُ
أسواق المدينة

وبعد مرحلة تالية تعاني زوجة أليعازر مأساة عودة زوجها ميتاً إلى الحياة وتعيش فجيعة الانبعاث المشوّه، تقول عوض: "فجعت بآمال الانبعاث، وضيّعت ما بيدها، وتخلّت عن إيمانها بالقوى الغيبيّة فرفضت الصّلاة وواجهت المسيح، رمز القدرة الإلهيّة المتجسّدة، بتحدّ كبير،

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص317.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص319- 320

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأعلنت إيمانها بعجز الآلهة الساكنين في عالم أثيري عن تفهم البشر وحل مشكلاتهم. ويقف الإنسان وحيداً في مواجهة الموت والحياة، فإمّا أن تتفجّر الحيوية من أعماقه فيحيا أو تحجّره شهوة الموت، "كأليعازر"، فيموت حتّى لو ظلّ جسده يتحرّك"[1]، تقول زوجة أليعازر بعد أسابيع من بعثه: [2]

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدري

زورقاً ميتاً

على زوبعة من وهج

نهديّ وشعري

لقد توقعت زوجة "أليعازر" أن يبعث زوجها حيّاً، لكن الحقيقة أنّها فجعت به فووجهت بظلّ إنسان لا بالإنسان الحقيقي الّذي كانت تعرفه. ويبدو "أليعازر" في المقطع السّابق كالشّبح الأسود، لأنّه يحمل في عينيه ظلام القبر، وهو كالزّورق الميّت، وكأنه فرض عليها هذا الإنسان الغريب المرعب في معاشرته. يقول حاوي:[3]

يتشّهي وجعي، يُشبع

من رعبي نيوبه،

كنتُ أسترحم عينيه

وفي عينيّ عارُ امراة

أنّت تعرّت لغريب

---

[1] انظر: ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث. ص66- 67.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص320-321

[3] انظر: المصدر نفسه، ص322- 323.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذن، فهو ساديّ يشتهي رعب المرأة وآلامها، ومن هنا فإنّه يفقد إنسانيّته، وتتجرّد الحيوانيّة فيه وتتمثّل عارية في صورة الفولاذ المحمّى"، و"الخنجر المجنون والأعمى"، و"النّمر الجائع" الّذي يسعى إلى إشباع "نيوبه"، فتصبح المرأة "علفاً" لهذا الحيوان[1]، وتحاول في المقطع التّالي، أن تقنع جارتها بما أقنعت به نفسها أن زوجها قد بعث صحيحاً. يقول حاوي:[2]

جارتي يا جارتي

لا تسأليني كيف عاد

عاد لي من غربة الموت الحبيب

لكن الزّوجة لا تريد أن تبقى على خداع مع جارتها والنّاس والجميع، وحتّى مع نفسها هي وتنسى صور الانبعاث حين عبّرت عنه باللّون الأخضر الّذي يرمز إلى عودة الرّبيع أي القيامة والاستمراريّة حتى النّهاية، يقول حاوي:[3]

وستار الحزن يخضرُّ
ويخضرُّ الجدار،
عند باب الدّار ينمو الغار، تلتمّ الطّيوب

لكنّها تعود إلى التّعايش مع هذا الميّت الغريب الّذي ينزف الكبريت وتتساءل الزّوجة؟:[4]

(ولماذا عاد من حفرته)

(ميتاً كئيب)

(غيرُ عرق ينزف الكبريت)

(مسودّ اللّهيب)

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص79.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص324

[3] انظر: المصدر نفسه، ص324- 325.

[4] المصدر نفسه، ص 327.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّنا نجد أنّ الزّوجة تعيش في تجربة تحيط بها ليالي الثّلج، ولن تجد من يزيل طبقات الثّلج عن صدورها وهي رمز العقم والبوار، إنّه المحو الكلي والعدميّة:[1]

غيبّيني في بياض صامت الأمواج

فيضي يا ليالي الثّلج والغربة

فيضي يا ليالي

وامسحي ظلي وآثار نعالي

وصورة الزّوجة نجدها قد انتهت إلى حالة من الجنون ورغبة في الانتقام من الـنّفس، وهـي تشتهي الموت الحقيقي:[2]

الحواسُّ الخمس فوهاتُ مجامر

تشتهي طعم الدواهي والخراب

تشتهي طعم دمي

طعم التّراب

وهذا دليل على تراجع الحياة إلى الوراء بسبيل الانطفاء والخمود، وفي نهاية القصيدة تنتهـي بالحفرة الّتي بدأت منها:[3]

أنطوي في حفرتي

أفعى عتيقة

تنسج القمصان

من أبخرة الكبريت، من وهج النّيوب

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص334.

[2] المصدر نفسه، ص 357.

[3] المصدر نفسه، ص360.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه الحفرة هي النّهايةُ الّتي رضيت بها المرأة كما رضي بها "أليعازر" في مطلع القصيدة، وقبلت بمعاشرة الزّوج الحاقد المنتقم، الّذي ماتت في نفسه القيم لأنّها هي ذاتها انجرّت إلى حفرته. والشّاعر في هذه القصيدة يصوّر من خلال شخصيّة "أليعازر" ذلك البعث العربي المجهض الّذي فجع الشّاعر بعد أن عاش حياته يبشّر ببعث عربي جديد، حتى إذا ما تحقّقّ ذلك البعث إذا به يراه بعثاً كاذباً، أو على حد قول خليل حاوي نفسه يخاطب "أليعازر" في المقدمة النّثريّة للقصيدة: "وكيف تبعثك العناية وأنت ميّت حجّرته شهوة الموت. وفي طبيعة الانبعاث أن يكون متفجراً من أعماق الذات"[1]. وأليعازر في هذه القصيدة "ليس ميتاً موتاً حقيقياً، بل إنّه ميّت وسط أموات من جيله، فقبره هذا الوجود ... وهو قرير بموته، غير شاعر بمسؤولية وجوده الحقيقي ... يخشى تبعات البعث، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن تبعثه، لأنّه على قلقه الضئيل في موته ... يخاف ما يكلفه البعث من مشقّة، ويبعث أليعازر رغم ذلك على يد المسيح، ولكنه بعث مجهض أليم، نلمح آثاره على زوجته... الّتي يستخدمها الشّاعر في القصيدة رمزا للحياة الحقيقيّة المتفجّرة ... ليصور عن طريق موقف "أليعازر" منها بعد بعثه وسلوكه الذي يرشح موتاً في مقابل تفجّرها بالحياة والحيويّة، ومدى طيبة أمله في ذلك البعث الّذي تم"[2].

ونأتي إلى ديوان (الرّعد الجريح) الّذي اتّخذه حاوي رمزاً للبطل المخلص الّذي يحمل جراحه ليفتدي أبناء أمّته كما افتدى المسيح بجراحه كل إنسان، فقد جاء بعد بروز البطل الفلسطيني الفدائي مؤكّداً بذلك الحياة في العروق العربيّة، وإذا كان العضو الفلسطيني في الجسم العربي ما زال حيّاً، فإنّ الأعضاء جميعاً لابدّ أن تكون حيّة وإن أصابها حيناً بعض

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 310.

[2] انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 94-95.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخمول، وهذا ما أكّدته الحرب العربيّة مع إسرائيل عام 1973م حيث برز الإنسان العربي المقاتل بطلاً أسطوريّاً أعاد للعرب كرامتهم الضّائعة[1].

ولم تكن "الهزيمة العربيّة بنت السّاعة ولم تكن خطأً استراتيجيّاً أو تكتيكيّاً ولم تكن مسؤولية هذا البلد العربي أو ذاك ولم تكن خطيئة زعيم عربي أو آخر. كانت الهزيمة العربيّة مسؤولية كل إنسان عربي في القرن الأخير في تفاعله مع الواقع الحضاري وكانت إعلاناً عن تقصير الحضارة العربيّة عن تقديم الاستجابة الصّحيحة للتّحدي الّذي تواجهه"[2]، من هذا المنطلق يرى الباحث إنّ قضيّة فلسطين هي المؤشّر الدّال على موت الحضارة العربيّة أو انبعاثها، لأنّ التّحدي الصّهيوني هو تحدّ حضاري بالدّرجة الأولى، وموقف العرب منه واستجاباتهم الفكريّة له هو القرار لحضارتهم الّتي تحمل في أحشائها طاقة الاستمرار أو أن شعلة الحياة قد خمُدَت ولم تعد قابلة للاشتعال من جديد. ولنتذكر الهزيمة المرعبة الّتي لحقت بالعرب في الحرب مع دولة إسرائيل عام 1967م، ما عمّق الفاجعة لدى الشّاعر وأشعرته بأنّ النّهضة مموّهة ومنحلّة.

وتأتي قصيدة "الأم الحزينة" أول قصائد ديوان (الرّعد الجريح) الّتي كتبها حاوي تعبيراً عن ازدياد الفجيعة وتعمق الألم بعد أن أعلن الواقع عن نفسه بصراحة لا تحتمل الرّد، والمأساة في هذه القصيدة ليست مأساة البطل الفرد الّذي يخلّص الأمّة، بل المأساة مأساة الأرض والحضارة، فالأم تعاني أحزان الموت البطيء في أعماقها، وقد استمدّ حاوي قصيدته هذه من "التّراث المسيحي حيث كانت مريم العذراء، هي الشّخصيّة المأساويّة التي عانت بموت ابنها موت جزء من ذاتها دون أن تعرف يقيناً أنّه سيبعث. ولم يعان المسيح مأساة الموت لأن موته

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص79.

[2] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص100.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لم يكن سوى سبيل لانبعاث يقيني هو الحياة الأبديّة"[1]، وبرأي الباحث فإنّ المـوت طريقـة للانتصار، بل هو المشاركة الفعّالة والحقيقيّة في هذه الحياة، يقول في قصيدة "الأمّ الحزينة:[2]

ما لأم شيّعت
ألف مسيح ومسيح؟
وأراقت دمها المجنون في أعياد حزن؟
وانتشت بالحزن واشتفّت جنونه؟

إنّ الأم حزينة، فألف مسيح قد ماتوا في مكان مظلم ليؤكّدوا الموت الأبـدي الّـذي لا يتلـوه انبعاث، وتسيطر صور المأساة والسّواد على القصيدة.[3]

ليس في الأفق

سوى ضفّة نهر، وبيوت لا تبين

صدئت في خيم المنفى المفاتيح

بأيدي العائدين.

إن هناك صمتاً وصداً للقلوب من شدة هذه المأساة:[4]

ليس في الأفق

سوى صمت السّؤال

عن حماة القدس،
والعار المغنّي خلف آثار النّعال

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص101

[2] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] المصدر نفسه، ص12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعد هذا الصّمت والحزن كتب حاوي قصيدة "ضباب وبروق" عام 1971م الّتي تعبّـر عـن المرارة من اعتياد الهزيمة فصارت جزءًا طبيعيّاً من حياة الأمّة اليوميّة، فاختفى الحزن ليحلّ محلّه سخرية مريرة أشدّ إيلاماً من الحزن[1]، يقول:[2]

كان أجدى
لو تبرّجت
وبرجت البغيّ الهرمة

وفي الأصل نجد من عنوان القصيدة "ضباب وبروق" أنّ حاوي يرمز بالضّباب إلى الضّـياع والحسرة والوهم، ويرى حاوي أن ينفي الشّك باليقين في ظهور المخلّص:[3]

يتجلّى فارس غضّ منيع

فارس يمسح غصّات الحزانى والجياع

ويعرّي الفعل

من اسم وظرف وقناع

هذا الفارس المخلّص جاء ليعيد للأرض الحزينة الخصب بعد ما كانت يباباً، ولكن بعد ذلـك تعود الرّؤيا مليئة بالضّباب وبالرّؤيا الضّبابية الممتزجة بالأشباح والسّراب:[4]

وأرى عبر الغياب

شبحاً يُبحرُ في البحران

يُغويه السّراب

تلتقيه في ضباب التّبغ

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص109.

[2] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص33- 34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أشباح يغشّيها الضّباب

ثم عبّرت قصيدة "الرّعد الجريح" عن عودة البطل حيث تنزاح الغشاوة وينقشع الضّباب، فتبدو الجنّة درة خالصة ملتمعة تتوّج قمة التّقديس، "ويعود الإنسان إلى صفاء العيش الأول، إلى حياة رعوية بريئة يتوثق فيها ارتباطه بالأرض ويعمل بالزّراعة فيبدع صورة إنسانيّة متكاملة من الطّبيعة هي ما يدعى بالحضارة الإنسانيّة الّتي يرى هايدغر أنها تتحقّق بالزّراعة وفنّ العمارة ويسميها عودة إلى "المسكن" تنتشل الإنسان من السّقوط في العدميّة"[1]، يقول:[2]

وقلوب وُلدت

في صفوة العيش البريء

راوحت ما بين

كدّ، عرق، زرع

وشحّ في الحصيد

.....

حيثُ يجري

النبعُ والموّالُ في ظلّ طري

ألفت طيب اللّيالي

حول نار الموقده

وبعد ذلك يعود الفارس البطل إلى الأرض ليعيد ولادتها من جديد، وقد بيّن حاوي أقوى اللّحظات في هذه القصيدة في تبيان نبض الحياة في لأرض، فيأتي الرّعد، ويصل إلى

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ص132.

[2] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص68-70.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأعماق؛ إلى أعماق الصّخر القاسي، وتسيل السّيول، وينطلق التّراب الأحمر إلى وجه الأرض دلالة على الصّفاء، ويجلو ما علق به من أدران الأرض:[1]

وتعرّت عن سيول ورعود مزبده

وتهاوت صوب شلاّل

من الرّعد العُباب

يمخرُ الأرض

ويرمي بالتّراب الأحمر الرّيان

من قلب التّراب

يلتقي صخراً رخاماً

فيصفّيه ويجلو مقلعه

ورغم ما سبق من المصاعب فإنّ الإنسان سوف يكون سعيداً، يمجّد الرّعد الجريح الّذي أخصب الأرض الخراب:[2]

وتهلّلنا، ومجّدنا

جراح الرّعد،

مجّدنا لآلي الرّعد

في الأرض الخراب

ممّا سبق نستنتج إنّ قصيدة "الرّعد الجريح" كانت منطلق التّعبير عن صورة البطل المخلّص، وحتّى تكتمل هذه الصّورة فقد جاءت قصيدة الشاعر "رسالة الغفران من صالح إلى

---

[1] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 70-71.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص71-72.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثمود" الّتي استلهم فيها حاوي هذه الحادثة من قصص القرآن الكريم، حيث قصّة النّبي صـــالح الّذي بعثه الله إلى قومه ليدعوهم إلى الإيمان فأعلنوا المعصية ولم يستجيبوا له.

ومن الواضح في أول القصيدة أنّها تبدأ بمباركة رحم الأم الّتي ولدت البطل علـــى ظهـــر الخيول فيكون البطل صورة للمسيح المخلّص الّذي ولد من الأرض العذراء، فيبارك الشّـــاعر الأرض الّتي تنجب الأبطال المخلصين:[1]

وتباركت رحم الّتي ولدت

على ظهر الخيول

– ولدت وما برحت بتول–

بطلاً يروّي سيفه

لهبُ الشّهاب

من منبع الشّهب الّتي التمعت

حروفاً في الكتاب

وفي المقطع التّالي من القصيدة يرسم حاوي صورة البطل العربي المخلّص مفيداً هذه الصّورة بشكل خاص من رموز الموت والانبعاث، ومعادلاً بين شخصية هذا البطل وبـــين شخصـــية النّبي محمّد (صلّى الله عليه وسلّم)، يقول:[2]

ضرباتُ مطرقة

وميثاق يرسّخه دويُّ المطرقه

واذا بأقبية الجحيم

---

[1] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص93.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 100–101.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غُرفُ المرايا المشرقة

بطل يبارك رحمة

الموت الرحيم،

يجتازُه ويعود يحملُ

ظلّه وصداهُ

بلّوراً وخمره

ويعادل حاوي بين هجرة النّبي العربي محمّد – صلّى الله عليه وسلّم– وصحبه من مكّة المكرّمة وبين هجرة الفلسطينيّين من وطنهم، ويجعل الشّاعر العودة الفلسطينيّة حتميّة كعودة المهاجرين إلى البلد الأمين مكّة، وهذا ما نجده في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود".[1]

عاد الأمين مكرّماً تحدو به

خيل كريمة

يُمناهُ تخلع نعتهُ

نعتاً على أرض مكرمة،

على بلد أمين

وبعد ذلك فان البطل سيشهر سيفه ليكون الإشراق للكون والأرض، وعندما تطلع الشّمس ستكون واهبة الخصب والإشراق أيضاً، ولأن السّيف مفتاح الانتصار على صور الظّلام

[1] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 107.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتجسّدة في التّنين الغاضب الّذي منع الماء من ري الأرض فصارت يباباً، يقتل البطل التنين وتعود الأرض جنّة خضراء[1]، يقول:[2]

وغدا تطيب الجنّةُ الخضراءُ

في شمس تسيلُ على الشّفار

ما أشرقت يوماً

على الشّعراء،

في "حلم النّهار مدى النّهار"

ثالثاً- الوجودية والنّزعة الإنسانية في شعر خليل حاوي:

الوجوديّة اتّجاه فلسفي إنساني له موقف من التّفكير الاجتماعي والدّيني والفنّي، وقد انتشرت مفاهيمه أثناء الحرب العالميّة الثانية وبعدها، على أنّ له مبشّرين وزعماء ظهروا قبل ذلك، مثل الفيلسوف الدانمركي كيركجارد (Kirkgard) الّذي عاش في القرن التاسع عشر، والفيلسوف الألماني مارتن هيدجر(Martin Heidegger) الّذي يرجع إليه الدّور في صياغة هذا الاتّجاه[3].

ويعتقد الوجوديون أن لكل شيء ماهيّة ووجوداً، فالماهيّة هي مجموعة الخصائص والمميّزات الّتي يتصف بها الشّيء، وعلى هذا فإنّ تلك الماهيّة هي حيّز الموجود ولبّه وحقيقته، أمّا الوجود فهو تواجد الشّيء بالفعل في حيّز هذا العالم. والشّيء لا تكون له ماهيّة أو صورة إلا إذا وُجد بالفعل أولاً؛ ولذا فإنّ الوجود- في نظر الوجوديّين- سابق على الماهيّة الّتي هي جملة من الصّفات الثّابتة الّتي يتميّز بها الشّيء، في الأشياء تكون أولاً، ثم تتولّى هي

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص81.

[2] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 105.

[3] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة، دار الشّعب، القاهرة، 1900م، ص316.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بذاتها اكتساب الماهيّة أو الصّورة الّتي تريد أن تتواجد بها وتصوغها. ويعتقد جان بول سارتر(Jean paul Sartre)- زعيم الوجوديّة المعاصر- أن وجود الأشياء يأتي بعد ماهيّتها إلا مع الإنسان، الّذي يتحقّق وجوده أولاً ثم تتحقّق ماهيّته[1]، وبهذا يكون "الوجود دائماً تعبيراً جديداً في الحياة، غير أنّ هذا التّعبير يختلف من إنسان إلى آخر، كما أنّه اختلف على مدى طريق طويل من الكفاح البشري عبر التّاريخ"[2]. ولقد فقد الوجود الإنساني كثيراً من معناه، فأصبح سليب الهدف لدى هؤلاء الّذين آمنوا باتّجاه علمي جامد يعتبر أنّ أفعال الإنسان لا تصدر عن إصراره الخاص، وإنّما هي ثمرة لقوى فطريّة واجتماعيّة تسوقه في طريق محدود كما لو كان خرطوماً لا إرادة فيه ولا ذاتيّة[3].

والاتّجاه الإنساني المرتبط بالفهم الوجودي يُعنى بالمضامين الّتي تقلق الإنسان، كما يُعنى مشاعره وأحاسيسه وقضاياه وآماله، وآلامه وطموحاته في الحياة، وهو بهذا لا يمثّل اتّجاهاً فنيّاً بسمات أو مبادئ فنيّة معينة. وهو ليس وليد ظروف معينة في الأدب العربي أو نتيجة لتجديد مقصود ومتعمّد، "وشعراؤنا يعانون فيه من مشكلات الحياة والإنسان، ويصوّرون بأشعارهم أماكن القهر والجهل في شتّى نواحي المجتمع، وتولّدت في نفوسهم مشاعر جديدة وأهداف جديدة، ومطامح تختلف كليّاً عمّا كان يألفه أسلافهم – من الشّعراء السّابقين – وذلك لسبب بسيط وهو أنّ الشّعراء من قبل لم يكونوا يفكّرون فيما حولهم ولم تكن- مشاكل البشريّة ميداناً لأشعارهم"[4]، فإنّ من أبرز مميّزات التّجربة الشّعريّة الحديثة "ابتعادها عن الذّاتيّة المغلقة وانطلاقها للتّعبير عن قضايا الحضارة الإنسانيّة، وبهذا عاد الشّاعر الحديث إلى الدّور

---

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة، ص317.

[2] محمد سعيد العشماوي: تاريخ الوجوديّة في الفكر البشري، ط4 ، سينا للنّشر، القاهرة، 1992م، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

[4] مفيد محمد قميحة، الاتّجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، ص43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الّذي كان له بداية الحضارة الإنسانيّة حين كان نبيّـاً، وكاهنـاً، وسـاحراً، وقائـداً سياسـيّاً واجتماعيّاً. وعاد الشّاعر إلى احتلال دوره الحقيقي الكبير في التّراث الحضاري بما هو كشف رؤيا تنير آفاقاً جديدةً، وتكتشف حقائق الحياة والوجود"[1].

وقد صار من واجب الإنسان أن يجعل من القيم روح الحضارة، فهي الّتي سترفّ بجناحيها الحانيين على إنسان المستقبل، وتمهّد الطّريق أمام الإنسان المعاصر، للانتقال مـن مرحلـة الدّمار الفكري الشّامل إلى مرحلة بناء الحضارة الشّاملة، وبالتّأكيد ذاك هو طريق الخـلاص، وليس في استطاعة الإنسان أن يحبس نفسه في قمم، فإنّ قطب الأنا لا يستطيع أن يعـيش إلاّ في علاقة بقطب الغير، حقاً إنّ المرء يولد بمفرده، ويموت بمفرده، ولكنّـه لا يحيـا إلاّ مـع الآخرين وبالآخرين وللآخرين، وإذا كان قد وقع في ظنّ البعض أنّ الشّعور الفردي إنّما هـو ذلك الوعي الخاص الّذي نستشـعر معـه أنّنـا موجـودون وحـدنا دون الآخـرين فـإنّ هيدجر(Heidegger) يقرّر أنّ الوجود بدون الآخرين هو نفسه صورة من صور الوجود مع الآخرين، بمعنى أنّ الشّعور الفردي لا ينطوي في أي حال انفصال مطلق عن عالم الغيـر، الّذي هو من مقومات الوجود الإنساني بصفة كاملة[2].

ونحن في هذا الصّدد نريد الإنسان الّذي يحيط به الوجود، لأنّ الإنسان يحمل همّ ذاته في هذا الوجود من ناحية، والعالم كلّه من ناحية أخرى، وكأنّما "يشرع للوجود بأسره حيث يشرع لنفسه! ولكن يشعر أولاً – وقبل كلّ شيء – بأنّه موجود فرد قد قذف به وحيداً إلى هذا العالم، وسط إمكانيّات خاصة عليه وحده أن يكتشفها ويسعى إلى تحقيقها"[3]، وقد كـان الفيلسـوف الفرنسي ديكارت (Dicart) يقول: "أنا أفكّر فأنا إذن موجود" وكأنّ الفكر البشري هو الّـذي

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص24.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص153.

[3] المرجع نفسه، ص195.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكوّن طبيعة هذا الوجود. وجاء المفكّر الفرنسي مين دي بيران (Maine de Biran) يقول: "أنا أفعل، أو أنا أريد، فأنا إذن موجود"، وكانت حجّة بيران (Biran) أنّ المرء لا يوجد حقاً إلاّ حين يدخل إلى العالم الواقعي تغييراً أصيلاً يحمل طابعه الخاص، بحيث يجعل من فعله شهادة شخصيّة على قدرته الإبداعية[1]، وبهذا تكون الرّؤيا الوجودية الّتي يؤدّيها صاحب كل رسالة نوعاً "من المعرفة الّتي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظّاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلّب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشّاعر الأصيل الّذي لا تلمح وراء نتاجه شبحاً من أشباح أسلافه أو معاصريه، سواء أكانوا عرباً أم غربيّين، وبكلمة أخرى هي القدرة الهائلة الّتي يجب أن يتّصف بها الشّاعر على صهر ما يستمدّه من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصّة إلى الوجود وطريقته في التّعبير"[2]، "فالحياة عمل، ونشاط، وجهد، وإنتاج، وخصوبة، وإثمار ووفرة، وإبداع، والإنسان الّذي يعمل قلّما يشعر بالحاجة إلى التّساؤل عن معنى وجوده، لأنه يشعر بأن في نشاطه الإبداعي ما يحمل في ذاته مبررات وجوده، وأنت حين تأخذ على عاتقك النّهوض برسالة هامّة تعمل في سبيلها، فإنّك تستشعر عندئذ أنّ ثمّة غاية تحيا من أجلها"[3]، فكل إنسان يريد أن يوصل رسالته ستعترضه بالتّأكيد بعض الظّروف الّتي تسعى بمقتضاها إخفاق هذا الجهد، ولا بدّ لنا من القول إنّ الإنسان لا يمضي إلى هدفه كما يمضي الهدف نحو الطّريق المطلوب تحقيقه، على الرّغم من أنّ هناك شعوراً دائماً بالهدف أو الغاية نحو تحقيق الهدف المطلوب الّذي يريده الإنسان.

إنّ الإنسان لا يستطيع أن يزعم أنّ المستقبل مضمون حتماً، فالمعركة لا تكون أكيدة دائماً، مع أنّ المستقبل هو الرّجاء والأمل الوحيد لنا لنضع أكفّنا على هذا الوجود، وطريق الإنسانيّة

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، ص39.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص277.

[3] زكريا إبرَاهيم، مشكلة الحياة، ص40.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

طريق وعر شائك مليء بالعوائق والصّعوبات، ولن يكون هذا الطّريق متقدماً نحو الأمـــام إلاّ إذا اعتبرنا أنفسنا منتمين لأنفسنا ولغيرنا حتّى لا نكون شاذّين وفوضويّين. واللاّمنتمي هـــو: "الإنسان الّذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانيّة من أســـاس واهٍ، والّـــذي يشـــعر بـــأنّ الاضطراب والفوضويّة هما أعمق تجذّراً من النّظام الّذي يؤمن به قومـــه"[1]، وهـــو إنســـان استيقظ على الفوضى، ولم يجد شيئاً يدفعه إلى الاعتقاد بأنّ الفوضى ستكون إيجابيّة بالنّســـبة للحياة[2].

هذا تمهيد بسيط لمعنى الوجود والنّزعة الإنسانيّة، وهو متّصـــل بتجربـــة خليـــل حـــاوي الشّعريّة؛ فقد بدأ وعى على هذه الحياة ووجدها تنطوي على موجودات لا سند فيها ولا ملاذ، وقد أدّى ذلك إلى إحساسه بالفشل الوجودي نتيجة تأثّره بـــالظروف الاجتماعيّـــة والسّياســـيّة والفكريّة، ما قاده إلى عدم القدرة على الانسجام بين الإنسان والعالم.

إنّ هذا العالم الممزّق الّذي ينعكس تمزيقه على أنفسنا أفراداً وجماعات ويمعن في تمزيقها إلى أقصى الحدود لا يمكننا الخروج منه إلاّ بالتّفكير والعمل المعتمدين على القيم والإبـــداع، ويرى حاوي أنّه مسؤول عن هذا العالم وما فيه، ومن فيه لأنه جزء منه والنّاس الّـــذين فيـــه يرافقونه ويرافقهم في وسط الأشياء الّتي هي الأساس، فتكون موضع تفاهم بيننا حينا، وموضع تنازع بيننا أحيانا، فيؤثّر فعله فيهم، وتؤثّر أفعالهم بدورها فيه، ويكون مجمل أفعالنا مؤثّراً في صيرورة العالم الّذي يحتوينا جميعاً، والصّيرورة هي الجانب المتحرّك من الوجود المشخّص، لقد ذهب حاوي إلى قوّة عارفة من الذّات، من حيث هي حركة تتحقّق بالفكر، وهـــي ثبـــات يتحقّق بالفعل والوجود، فصارت عنده الصّيرورة في الجانب المتحرّك للوجـــود الشّخصـــي.

---

[1] ولسن، كولن، اللاّمنتمي: دراسة تحليليّة لأمراض البشر النّفسيّة في القرن العشرين، نقله إلى العربيّة أنيس زكي حسن، ط4، منشورات دار الآداب، بيروت، 1989، ص5.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص6- 7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالتّأكيد فإنّ ظاهرة الوجود هي شغل حاوي الشّاغل الّذي يبحث وراءه ويبحث عنه، ليجده ويضعه تحت بؤرة المجهر؛ لأنّها شكّلت ظاهرةً بارزةً في شعره، وقد اهتمّ الباحث وشغل أول ما شغل بتلمّس الأسباب الكامنة وراء ظاهرة العبثيّة في حياته وشعره، وتحاول هذه الدّراسة أن تتبنّى بالقرائن النّصية سر طغيان هذه الظّاهرة على شعره، إذ رأيت أن خليل حاوي كان ذا نزعة وجوديّة عبثيّة، وهي نزعة تقوم على محددات ثلاثة متلازمة هي:

1- وجودية الطبيعة.

2- وجودية القوميّة العربيّة.

3- وجودية الإنسان.

وفيما يلي تفصيل ذلك:

1- وجوديّة الطّبيعة:

لقد "تعرّف خليل حاوي على الطّبيعة البريّة تعرّفاً حيّاً ودانياً منها غاية الدّنو. فقد كان يجمع أترابه ومن أبناء البلدة عامّة، ويمضون إلى الأحراج والغابات والحقول المنتشرة حول البلدة، كانوا هناك يتعاملون مع أعشاش العصافير... وكانوا يكتشفون الثّمار البريّة ولهم معرفة بالأشجار ومواسمها وما تكون عليه في كل فصل، وكانت لهم معرفة بالزّهور – يجمعونها باقات باقات ... وكذلك الأعشاب الّتي تؤكل وكانوا يسمّونها "سلقاً" وكان لخليل أثرة خاصة للصّعتر البري ... وكان يعرف الخضار البريّة ومواقعها في البلدة ومواسمها ... ثم إنّهم يعرفون الكروم والينابيع وكانوا يقصدنوها ليشربوا منها ... وكان يؤثر ينابيع "عين الصّرفد" و"المشرع" والمحاقين في الغابات، وهي ينابيع برية لأصحابها، وقد احتفرت في الزّمن القديم، وكانت لا تزال تدور في زمنه، وقد محقت الآن لأنّ الحقول والغابات أهملت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكستها الأعشاب والطحالب"[1]. وقد تعرّف خليل على الطّبيعة وأسرارها عن كثب، واختزن منها واستفاد كثيراً في توظيفه لبعض أنواع الطّبيعة في شعره، وأن يذكر كثيراً الطّحالب في شعره، ويذكر كذلك مواسم الحصاد ومواسم القطاف، هذا أمر طبيعي وارد فيه... وهـذا مـا نجده في قصيدة "البحّار والدّرويش":[2]

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النّبات

طحلب شاخ على الدّهر ولبلاب صفيق

وكان خليل يهرع في أسبوع الآلام مع صحبه إلى البوادي والحقول وينفقون النّهار كلّه في جمع أزهار الرّبيع، وهم يغرقون في الوحول، ويشتمّون الزّهر ويعانقونه بأيديهم ... وفي تلك الجولات اختزن خليل مآثر الطّبيعة، واغتبط بعودتها، وكانت قيامة المسيح موثوقة في ذهنـه بعودة الرّبيع[3]، يقول في قصيدة "بعد الجليد":[4]

أنت يا تمّوزُ، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

فقد وظّف حاوي هذه الحادثة في قصيدته ليدلّ لنا على أن الرّبيع رمز من رموز الأمل وبعث الرّوح، حيث تزهر الأرض وتعود إليها الحياة. وكان حاوي يذوق الطّعم في الأشياء الأولـى من خضار وعسل ولحوم وعلاقات إنسانيّة. إنّه يرجع إلى أوائل سنيّ عمـره ليعثـر علـى الحقيقة، فقد تبيّن له أنّ الحقيقة ما كانت أمامه وإنّما وراءه، وقد انتابه هذا الشّعور في زمـن

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص89.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص، 13.

[3] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص142.

[4] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من المدنيّة والتّرف والنّعيم الزّائفين. رأى خليل أنّ حاجاته كانت قليلة في تلك الدّيار الرّيفيّة، بحكم قلّة حاجات عشرة القوم الطّيبين الذّي تقوم بينهم على البراءة وامتناع التّكلّف بين أحضان الطّبيعة[1]. كذلك، فإنّ الشّهوة هي من مقومات الحياة عند خليل، الشّهوة البريئة بلا عار ولا حساب، يقول في قصيدة "وجوه السّندباد":[2]

أتقن الدّوخة من خضر لخضر،

عاد من عرس الغجر

دمغة في وجهه،

.....

في زوغة الشّمس،

وحمّى المعدن المصهور،

في البركان، في وهج الثّمار،

موجة تغزلُ في المرج فراشات،

وتغفو في خوابي الخمر

تغفو في قوارير البهار

فزوغة الشّمس والمعدن المصهور والبركان ووهج الثّمار وغزل الفراشات في المروج وخوابي الخمر وقوارير البهار، كلّها رموز للشّهوة في وجود الطّبيعة عند خليل، وفي نواحي الكون؛ ففي الشّهوة عنصر فعّال وبريء يمثّل عنصراً من عناصر الطّبيعة ومظهراً من مظاهرها. وفي حديثنا عن تعرّف خليل على الطّبيعة بالخبرة، وتعرّفه على كلّ الأشياء

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص544.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص202-203.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الموجودة فيها، وعلاقته بها، فإنّ حضور الحريّة – حريّة الطّبيعة – وتجلّياتها المختلفة موجودة بفعاليّة في شعره. فشوق "الإنسان إلى الحريّة لا يعادله شوق آخر، وسعادته بها تفوق كل سعادة. فهو لا يشعر بإنسانيّته إلاّ في أجوائها، وبدونها يبقى أسيراً ضائعاً يفتّش عن ذاته فلا يعثر عليها"[1]. ولأنّ حاوي جائع للحريّة فإنّه يحنّ إليها، ويفتّش عن عوالم الصّفاء والبراءة، وبالطمأنينة من خلالها، فهو يعبّر عن حنينه للحريّة الملتحمة بالطّبيعة الّتي لم تشبها ملامح الحضارة الحديثة؛ يقول في قصيدة "حب وجلجلة":[2]

بي حنين لعبير الأرض،

للعصفور عند الصّبح، للنّبع المغنّي

لشباب وصبايا

من كنوز الشّمس، من ثلج الجبال

لصغار ينثرون المرج

من زهو خُطاهم والظّلال

من بيوت نسيت أن وراء

السّور مرجاً وظلال

إنّ حاوي من خلال المفردات في المقطع السّابق يسعى إلى السّعادة الحقيقيّة للإنسان، الّتي تكمن في وجوده الأول المندمج في الطّبيعة، وهذا ما يقودنا إلى مناقشة صورة الإنسان الوجوديّة في شعره.

---

[1] مفيد محمد قميحة، الاتّجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، ص196.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص103-104.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

2- وجودية الإنسان:

خلق الله الإنسان كائناً متميّزاً بالعقل، ومن هنا كان لابدّ له من أن يفكّر، وأن يرتـدّ إلـى ذاته، وهذا يجعله يتخطى إطار العالم الخارجي ويعلو عليه ليتمكّن من التّفكير، ومن تأمّل ذاته ووجوده[1]. والإنسان المثالي هو الّذي تحقّق بوجوده وأفعاله، ما يدعوه إلى أن يعلو على نفسه بالفعل، وأن يرتفع فوق هذا الوجود بفكره وعقله، وبهذا يشعر باندفاعة قويّة وعميقة بذاتـه، وبصيرورته، وبالله تعالى، فيتكوّن الإنسان الحق. ولكن المأساة في هذا كما يقول حاوي تتمثّل في بطل يجسّد أمّة أو حضارة دون وجود مثل هذا الفرد أو وجود الإيمان به، فالمتنبّي تأمّـل عن أمّة، وتألّم عنها، وتفجّع عنها كذلك، لأنّه كان هو ضميرها مـن دون أمـراء عصـره وحكّامه[2].

لقد كان خليل يعتبر نفسه الرّجل الّذي اختير ليتحدّث باسم وطنه وباسم الإنسانيّة، فهو بشر يتحدّث إلى بشر ولكن دون جدوى، فعمل الشّاعر هو "أن يتصارع مع صمت العالم، وما كان خلوّاً من المعنى فيه ويضطرّه أن يكون ذا معنى، إلى أن يتمكّن من جعل الصّـمت يجيـب، وجعل اللاّوجود موجوداً. ويعلّق أرشينالد ماكليش على أبيات اقتبسها من قصيدة نثريّة لشاعر صيني قديم هو لوكشي بقوله يحدّد فيها مهمّة الشّاعر: "نحن الشّعراء نصارع اللاّوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصّمت لتجيبنا الموسيقى، إنّنا نأسر المساحات التي لاحدّ لها في قدم مربّع من الورق، ونسكب طوفاناً من القلب الصّغير بقدر بوصه"[3]. ويرى إيليا حاوي إنّ فعليّة وجود الإنسان لدى خليل حاوي هي "في خروجه من الحيرة والغباء والعجمة من نفسـه

---

[1] زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، ص29.

[2] محيي الدين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، ص149.

[3] انظر: ماكليش، آرشينالد، الشّعر والتجربة، ترجمة سلمى خضـراء الجيوسـي، دار النّهضـة العربيّـة، ومؤسسة فرنكلين، بيروت، 1963، ص 17-18، نقلا عن علي عشري زايد، عن بنـاء القصـيدة العربيـة الحديثة، مكتبة دار الفصحى، القاهرة، 1978م، ص 9-10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الحياة ومن الكون. وليس له من وجود إلاّ بقدر اتّصاله بكليّة الحقيقة ونهائيتها، وبـذلك تكتمل إنسانيّته وتتحقق، وبها يدرك وجوده الفعلي، وإن كان ما ورائيّاً، ميتافيزيقيّاً"[1]. وقد كان حاوي عندما خرج من طفولته ومن فتوّته شديد الاهتمام والعناية بالأحكام

التي تقدّر أقدار الكون وتبيّن له أنّ "الإنسان هو وحده المسؤول عن كينونتـه وفعليّتـه فـي الوجود، وأنّ الحضارة هي فعل إنساني مشترك، وأنّها هي فعل وجود جماعي ضـدّ المـوت والهزيمة والتّقبل والتّلقي في الوجود"[2]، وقد فتح عينيه على هذا الوجود فوجده لا يستأهل أن يحيا الإنسان فيه، ووجده يبعث على اليأس والغثيان بل يبعث على العبثيّة، وأنّ على الإنسان أن يبحث له عن مخرج، فهو منذ الدّيوان الأوّل يخرج من معرفة الغيـر، ومـن مرجعيـة الغرب، إلى معرفة الذّات باحثاً عن فرادة شخصيّتة من خلال تخاطبه مع قومه وهم (مرجعيّة الشّرق)، يقول في قصيدة "البحّار والدّرويش":[3]

بعد أن راوغهُ الرّيحُ رماهُ

الرّيحُ للشّرق العريق

.....

آه لو يسعفُه زهدُ الدّراويش العُراة

دوّختهُم "حلقات الذّكر"

فاجتازّوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص11- 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالدّرويش في موقفه كاهن متأمّل، يقوم بدور المراقب عن بعد، ليس له دور فاعل في حركة هذا الكون، فيعود إلى محطّته الشّرقيّة، باحثاً عن وجوده، وهذا البحث الإيقاظي علّم صاحبه نهضة إنسانيّة لقومه تليق بحضورهم في هذا العالم المعاصر، والدّرويش هو الصّوفي القعيد، الّذي قبع في مكانه من ألف ألف عام، وعند بابه تنتهي كل الطّرق، وليست الحضارة سوى بثور وفورة في الطّين:[1]

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفّة "الكنج" العريق

طرُقاتُ الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كل طريق

وبكوخي يستريحُ التوأمان:

اللهُ، والدّهرُ السّحيق

ويبدو الحسّ البروميثي بيّناً من خلال مقارنة الشّاعر بين فلسفة الشّرق وفلسفة الغرب، فقد وصف حاوي نظرة الشّرقيّين للوجود من خلال صوت الدّرويش السّابق[2]، أما فلسفة الغربيّين فقد بدت على لسان الشّاعر في صورة غول مخيف:[3]

ذلك الغول الذي يُرغي

فيُرغي الطّينُ محموماً، وتتحمُّ المواني

وإذا بالأرض حُبلى تتلوّى وتُعاني

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 14-15.

[2] علي الشّرع، الفكر البروميثي في الشّعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1993، ص87.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فورة في الطّين من آن لآن

فورة كانت أثينا ثُمّ روما

ولعلّ من الواضح أنّ خليل حاوي "لا يجد فرقاً كبيراً بين فلسفة الشّرقيّين وفلسفة الغـربيّين؛ فالشّرقي انتهى، فالطّريق مسدود، و"طرقات الأرض مهما تتناءى عند بابي تنتهي كلّ طريق، وبكوخي يستريح التوأمان: الله والدهر السحيق"، أمّا الإنسان الغربي، وهو الذي ازبدّ وأرغي وأثار القلق على وجه الأرض، وملأ أرجاء السّماء بضجيجه، فقد انتهى بدوره إلـى النّتيجـة نفسها"[1]، يقول:[2]

وهج حمّى حشرجت في صدر فاني

خلّفت مطرحها بعض بُثُور،

ورماد من نُفايات الزّمان

ذلك الغُولُ المعاني

ما أراهُ غير طفل

من مواليد الثّواني

وتجربة حاوي حضاريّة ووجوديّة، بمعنى أنّها تعبّر عن الحضارة كفعل إنقاذ لهذا الإنسان من إخفاقاته وعاهاته، وكسبيل لوجوده، وقد بقي شعور حاوي بعبثيّه الوجود غالباً على حياته، لقد انتظر طويلاً في بحثه عن وجوده، وأدرك أن هذا الوجود مدان، وعجزت رؤيته عن إيجـاد المخرج، ولكنّه في الوقت نفسه لا يستطيع أن ينكر وجوده. ومن هذا المنطلق يبدأ بالبحث عن إجابة للسؤال: كيف يستطيع الإنسان أن يتقدّم في حياته إلى الأمام منتظراً أجله؟

---

[1] علي الشرع، الفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث، ص88.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص16-17.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد شغلت مدينة بيروت حاوي كثيراً، فشملت هذه المدينة جميع الفضائل المتمثّلة بـالخير والمحبّة والعدل، كما جمعت تحت لوائها "توق الإنسان وطموحه إلى أسمى الغايـات وأنبلهـا بعيداً عن كل أشكال التّعصّب والتّفرقة والاختلاف"[1]، فالإنسانيّة لا تدعو إلى كل ما يفرّق بين الإنسان والإنسان، كما تدعو إلى نبذ التّخاصم والتّحارب بين البشر[2].

ويعتبر الحديث عن الحرّية والقيم والعدالة الإنسانيّة حديثاً وهميّاً إذا لم يتحقّـق للإنسـان المنطلق الصّحيح القائم على الحياة الكريمة ... فليست الإنسانيّة بنظره إحساسـاً، ولا تبرعـاً برغيف؛ وإنّما هي إقرار الحق، واحترام النّظام بحسن توزيع الحقوق[3]. ولكن حـاوي فـي قصيدة "ليالي بيروت" يتحدّث في غموض شفيف عمّا دخل البلاد من تيّارات أخلاقية حطّمـت كل معاني الجمال الخُلقي والإنساني، فضاعت فيها الفضيلة، وأصبحت على حافّـة الهاويـة بسبب ما يعانيه أهلها من فقر وبسبب بحثهم عن الثّراء بوسائل مشروعة أو غير مشـروعة. كما أضحت مرتعاً خصيباً للموبقات والدّسائس، والفتن المدمّرة باسم الدّين والدّفاع عنه، فأهلها لا يهتمّون بغير ذواتهم، ويفكّرون في مُتعهم واتّباع رغباتهم في مذلّة قاتلة، وخسّة سـافلة[4]. يقول في المقطع الأخير من القصيدة:[5]

ما علينا لو رهنّاهُ لدى الوحش،

أو لدى الثّعلب في السّوق المريب

وملأنا جوفنا المنهوم

---

[1] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] انظر: عزّ الدّين منصور: دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، مؤسّسة المعـارف للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1405هـ/1985م، ص75- 76.

[5] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من وهج النضار

أمّا بداية القصيدة فتشير إلى المعاناة الكبيرة الّتي يعانيها الشّعب العربي اللّبناني:[1]

في ليالي الضّيق والحرمان

والرّيح المدوّي في متاهات الدّروب

من يُقوّينا على حمل الصّليب؟

من يقينا سأم الصّحراء؟

من يطرُدُ عنّا ذلك الوّحش الرّهيب؟

عندما يزحفُ من كهف المغيب

واجماً محتقناً عبر الأزقّة

إنّ ليالي بيروت تحكي مأساة أمّة تحطّمت أدبيّاً واقتصاديّاً واجتماعيّاً، فشخصيّة المجتمع قد انتهت إلى الغفوة الطّويلة والجمود الكامل، يقول حاوي:[2]

وغفونا غفو دُب قطبيّ

كهفُهُ منطمس، أعمى الجدار

فالكهف منطمس، والجدار أصم، ولا فرجة فيه، ولا أمل في الخلاص منه، و"إنّ بيروت تعيش في أزمة نفسيّة، وضائقة ماليّة، وفساد خلقي، وضياع ديني، وتخلّف حضاري، تحوّلت إلـى وحش رهيب، حيث الأعين المشبوهة، والأشباح الذّميمة، وظهر في أهلها جميعاً عندما عاشوا لنزواتهم وشهواتهم"[3]، يقول:[4]

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، ص78.

[4] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص23.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أعين مشبوهةُ الومض

وأشباح دميمة

ويثورُ الجنُّ فينا

وتُغاوينا الذُّنُوب

والجريمة

من خلال المقطع السّابق نجد أن بيروت تعيش في دنياها الخاصّة بعيدة عن حياة المجتمعات الحديثة، الغنيّة، والمرهفة بأخلاقها وحضارتها. وكذلك فإنّنا نجد في المقطع التّالي ذكره فئة من النّاس هم فئة الكادحين المحرومين الّذين يعيشون على هامش الحياة في حين نجد مقابلهم أناساً آخرين غرقوا في ملذاتهم وبطرهم:[1]

إنّ في بيروت دنيا غير دنيا
الكدح والموت الرّتيب
إنّ فيها حانةً مسحورةً،
خمراً، سريراً، من طيوب،
للحيارى

ومجتمع بيروت مجتمع ضائع وفق نظرة حاوي حيث تمثّل المدينة عالماً خاصّاً لا تميّزه أي مزايا إيجابيّة.

يتحدّث حاوي في قصيدة "نعش السّكارى" عن المرأة الّتي ترتزق بجسدها، يقول إيليا حاوي: "ما كان خليل يقبل أن تهان المرأة بجسدها وأن ترتزق به، وفعل الجنس كان ينبغي، بالنّسبة إليه، أن يكون فعل حريّة ومعانقة لفرح الوجود من ذاته بذاته. والمرأة عنده كما كانت عند الشّاعر العربي القديم عياراً لتآلف الحياة وترفها ونعيمها وذلّها وهوانها. وما دامت المرأة

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص23- 24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنتهك وتغتصب وتعترك في اللّيل مع الذّئاب، فإنّ الحياة التي خيّل أنّها تمّت وتقدّمت ما زالت في دغلها القديم والإنسان يتخلّف ويتراجع، وهو يحسب نفسه عادياً إلى الأمام"[1]، يقول:[2]

ولماذا أنت ما زلت

تغنّين العذارى

وصبايات العذارى،

وصفاء الظّل والينبوع في "صنين"،

والأُم الّتي ترحمُ، والأهل الغيارى ؟

أنت يا موطوءة النّهدين

يا نعش السّكارى!

وتغنّين، كأنّ الظّلّ في عينيك

ما مات، ولا الينبوع غارا

وينتهي حاوي من هذا إلى أن انتظار تحقق وجوده انتظار عقيم، وأن إمكانيّة تغيير الواقــع، أمر مستحيل يقول في قصيدة "عودة إلى سدوم":[3]

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لا يُحسُّون الهلاك

وقد حدّد الشاعر موقف الإنسان من الحياة بالموت، لأنّه أوجد للوجود الإنساني كنهه، بعدما كانت المحاولات لتحقيق الحياة الحقيقيّة قد كتب عليها بالعبثيّة، يقول:[4]

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص480.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص39- 40.

[3] المصدر نفسه، ص 127.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص90- 91.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عبثاً كنا نصلّي ونصلّي

غرّقتنا عتمة اللّيل المهلّ

عبثاً نعوي ونعوي ونعيد

عبر صحراء الجليد

نحنُ والذّئبُ الطّريد

عبثاً كنّا نهزُّ الموت

نبكي نتحدّى

إنّ الأبيات الشّعريّة السّابقة تدلّ على ضياع الأمل وسيادة الظّلام، فهما يتّحدان معاً ليكوّنا الموت، ولا فائدة تجنى من وراء ذلك الموت. وإن كنت أرى مثل هذا الرّأي، فالموت طريق للانتصار، ولو خاض خليل تجربته بكل ما فيها من مرارة وألم وثورة ورغبة في التّغيير لربّما توصّل إلى نهاية أخرى غير الانتحار، فهو يريد من "البدويّة السّمراء" في قصيدة "البدوية السّمراء" أن تعود إلى مركزها البكر قبل أن تلوّثها المدينة أو تجرّدها من المعاني العقليّة؛ يقول في قصيدة "النّاي والرّيح في صومعة كيمبردج":[1]

وحدي مع البدوية السّمراء

كنتُ مع العبارة

في الرّمل كنتُ أخوضُ

عتمتهُ وناره

شربُ المرارات الثّقال

بلا مرارة

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص179– 180.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي محاولة العثور على الكلمة العربيّة في صفاء براءتها، "تفطّن حاوي إلى أنّ الوجـود تكمن فيه قواه، وأنّ البدويّة في جمالها ونشوتها وطهارتها يمكن أن تعبّر عـن تلـك الحالـة الأولى، حيث كانت الحياة وجوداً محضاً وقبل أن تقع في الماهيّة ولعنة الفكر والضّمير كمـا يقول سارتر. فالبدويّة هي الحياة ذاتها عارية بلا اعتراف ولا حدود ولا قيود، لا قبل ولا بعد، ولا من دون ولا من أعلى، مكتفية بذاتها"[1]. ويركّز حاوي على الصّفاء والبراءة لهذه الإنسانة لأنّه يريد منها العفّة الّتي تشكّل الحيّز الأكبر من فكره، بل إنّها تمثّل الحقيقة لديه، ولا يمكـن الاطمئنان والهدوء والتآلف دون عفّة، والرّجوع إلى ذلك الصّفاء، إلى الوجود الأول، فالعفّـة كانت هاجساً كبيراً عند الشّاعر، يقول:[2]

من تُرى يحتلُّ ذاك الفندق الرّيفيّ

عُرسُ الجن فيه ... مُحرقة!

لهبُ الرّقص،

ورقص في اللّهب،

والتّعب

إلا أن حاوي يتساءل عن ثوبها من مزّقه وأهانه وذهب بعفّة صاحبته:[3]

صاح: "هذا الكأسُ لي

من أهرقه؟ "

ضحكت:

"ثوبي الدّمشقيُّ الحرير

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص497.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص200- 201.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص201- 202.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لستُ أدري، لم أسل من مزّقه؟"

لعلّه الشّرقي يفتقد السّعادة، لأنّه يفتقد البراءة الّذي مُزّق ثوبُها، وهذا يدفعنا إلى الحديث عن هذه المرأة المستباحة الّتي تدعو إلى الشّهوات والانحرافات، وهذا ما عبّر عنه حاوي في قصيدة "قطار المحطّة":[1]

لو كان يعصم عفّة الأُنثى امتناع

ما غوّرت درب، مدى السّاقين،

واسعة مُشاع

تجتاحُها حمى الحماة بلا انقطاع

بشر يمدُّ لسانهُ فأراً

ويمخر مُزبلة

العارُ أصلُ طباعه

لن يُخجله

وكان حاوي يعتقد "أنّ الأخلاق كلّ لا يتجزأ، وأنّ الشيء يكون بذاته وبما يماثله، فكيف يكون النّاس أسوياء ما داموا أبناء الحرام والفحش – المرأة الموطوءة والمطروقة؟ خليل حاوي يحسّ بأنّ في الفعل الجنسي المكره نوعاً من الإكراه النافي للشّخصيّة والماهيّة والإرادة، وأنّه يوشك أن يدع الوجود بالإرادة والفعل أمره مستحيلا"[2].

---

[1] انظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، 1979م، ص13– 14.

[2] انظر: إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص280–281.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونرى حاوي في قصيدة "سدوم للمرّة الثّالثة" يائساً، ويأسه هذا يأس وجودي فهو يائس من صَلاح أمور الإنسان في لبنان خاصة وفي البلاد العربيّة عامة، وربّما في العالم كافة، يقــول في هذه القصيدة:[1]

أمسي احتراق

واحتراق غدي

وخطوة مرهقة مرهقة

تهمُّ في الظّن ولا تبتدي

في سبخة محروقة محرقة

يحترقُ التّراب!

يحترقُ الحجر!

يحترق السّحاب!

فخطوات حاوي مُرهقة، وهو يؤكّد لنا بذلك أنّ كلّ شيء يحترق أمامــه، التّــراب والحجــر والسّحاب. وهذا يدلّ على الذّل والأنانيّة، وقد عانى حاوي أكثر من ذلك؛ فقد عانى مــن قلّــة الكرامة، ومن العبوديّة ومن غياب الحريّة، إنّ هذه الأمور تدلّ على العاهات النفسيّة الّتي تملأ البيئة والمحيط، يقول إيليا حاوي: إنّ العاهات النفسيّة أي حين يكون الشّعب ذليلاً متآكلاً منافقاً مادياً زانياً ومتحجّراً بالقيم، إنّه متى كان كذلك، فإنّ هذه الشّرور تولّد فيه اللّهب القاتل الــذي يحرق التّراب، والحجر كما جرى في لبنان[2]، يقول:[3]

حوافُر الذّواب

---

[1] انظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص57- 58.

[2] انظر: إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص725-726.

[3] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص58.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ترصّعُ الأوحال بالحُفر

لقد أسهم حاوي في الانتفاضة الفكريّة الجديدة الّتي نقلت الإنسان العربي من مرحلة الجهل إلى مرحلة المعرفة والثّورة على كل الأوضاع الّتي تحكمّت بمسيرته ومنعته من السّير نحو بناء الحياة المشرقة، وعليه أن "يحمل أعباء المرحلة القادمة الّتي تنقل أمّته وبلاده إلى مسار صحيح يواكب العصر مواكبة حقيقية وفاعلة، ويتمثّل قيم الحضارة الحديثة تمثّلاً واعياً وإيجابيّاً، بحيث ينفض عن كاهل هذه الأمة كل أعباء الماضي، وكل ما يسم إنساننا العربي بسمات التأخر والجهل"[1].

إنّ وظيفة الإنسان الكبرى – في الوقت الحاضر– هي متابعة المهمّة الّتي بدأها حاوي، والّتي يجب استكمالها جيلاً بعد جيل، وإنّ إنجاز هذه المهمّة هو ما يتيح للإنسان تحصيل السّعادة الّتي ما زالت عنده حلماً، وتحقيق وجوده على هذه الأرض الّذي ما زال متزعزعاً، بل هو الفكر الإنساني الصّحيح الّذي ينتظر الإرادة الإنسانية المصمّمة ليصبح متاحاً إخراجه إلى عالم الواقع، فلنكثر من الإرادة المصمّمة ولنعززها في موقع التّنفيذ، حتّى نخرج من العالم الإنساني الّذي ما زال ناقصاً، إلى العالم الّذي يسعى إلى أن يكون مكتملاً في إنسانيّته، لم يتوقّف هذا الأمر عند حاوي ومجتمعه فحسب بل لا بدّ من تجاوزه إلى المجتمعات العربيّة كاملة، ليشمل البشريّة جمعاء، ولم يكن الأمر إصلاح الدّاخل فقط، بل إصلاح علاقات المجتمع الخارجية الأخرى أيضاً، ليكون هذا امتداداً لذاك، فالدّاخل والخارج متلازمان، وإذا كانت البشريّة قائمة– حتى الآن– على مجتمعات منفصلة بعضها عن بعض، كان لا بدّ من الجمع بينها وفق قيم كليّة إيجابيّة تربط جماعات الأمّة بها، وهذا ما تناوله حاوي، كما سيتبيّن في الجزء اللاحق.

---

[1] انظر: محمد مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص151–152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- وجودية القوميّة العربيّة:

يمثّل القرن العشرون للوطن العربي ملحمة متّصلة الحلقات من المآسي والجراحات، فمنذ مطلع القرن العشرين وإلى يومنا هذا لا تزال الجراح نازفة في كل مكان من وطننا العربي، وإذا كان الشّاعر نبض الأمّة وإحساس الشّعب فإن تجربة كثير من الشّعراء جاءت معبّرة ما تتعرّض له الأرض العربيّة من احتلال، وقد عبّر كثير من الشّعراء - وخصوصاً أولئك الذين عاشت شعوبهم تحت نير الاحتلال والسّلب للثّروات - عن ذلك.

وقد ارتبط تطوّر الشّعر المعاصر بالأحداث الّتي واجهت الوطن العربي، حيث بات الشّاعر غير منعزل عن هذه الأحداث، وتبدو عقيدته من خلال وطنيّته الّتي انبثق منها مذهبه القومي، فهو "مغرم بالقوميّة إلى أبعد حدود الإيمان"[1].

ويرى الباحث أنّ الشّعر القومي لا يقتصر فقط على الحديث عن موضوعات تتعلّق بقضايا الأمّة السّياسيّة فقط، بل يتجاوز ذلك إلى الحديث عن هموم الوطن والطّموحات والتطلّعات الوطنيّة على مستوى القطر والأمّة العربيّة سواء بسواء، وليس من الغلط في شيء أن نقول إنّ: "صلة خليل بالقوميّة العربيّة ما كانت سياسيّة مقيّدة بنظام أو حزب أو دولة أو فئة، وإنّما هي حالة ثقافيّة وحضاريّة، وكانت فعل الوجود له ضدّ مواقف العدم"[2].

فوطنيّته لا تتجزّأ ولا تنفصل، بل هي وحدة متّصلة الجوانب والأهداف، وبهذا فهو يسعى إلى أن لا تتحوّل الأمّة العربيّة إلى صخر متحجّر، بل إنّه يقوي إيمان المواطنين الّذين يعيشون على هذه الأرض ويدعمهم بمشاعر القوّة الفكريّة والعزيمة والإرادة، وحاوي عربي المنشأ والمنبت وهمّه نهضة لبنان وسائر الأقطار العربيّة، وغايته أن يرى بلاد العرب جمعاء

---

[1] عبد المجيد الحر، خليل حاوي شاعر الحداثة والرومانسية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م، (سلسلة الاعلام من الأدباء والشعراء)، ص72.

[2] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص449.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مزدهرة بالعطاء بحيث تحقّق مكانتها في العالم الحديث "ولعلّ الظّروف التي تلت النّكسة وما صاحبها من قصور في التّطلّع إلى مثل عليا تنبثق عن قضايا حضاريّة كبرى يعانيها الشّاعر، هي الّتي جعلته يقتصر على الاحتفال بهموم شخصيّة آنيّة وقضايا جزئيّة يستحيل أن تكون مادة صالحة لخلق شعر عظيم"[1]، يقول حاوي: "يبدو لي الآن، أنّي كنت مستهلّ تجاربي الشّعريّة، أعاني قضية المصير العربي ومصير الإنسان في عصرنا الحاضر، وقد أدركت أنّها قضيّة ثورة ورفض، وبعث لقيم جديدة أصيلة، وقد حاولت أن أبلغ بالثّورة والرّفض، إلى الكشف عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القوميّة، وعن العناصر الحيّة في تراثنا وتراث الإنسان، وفي محاولة كهذه يكون العنف وسيلة حتميّة لا يتم بدونها هدم المفاهيم الحضاريّة المتحجّرة ... ولعلّه يصحّ على الحضارة العربيّة والشّعر العربي في المرحلة الحاضرة رأي الشّاعر الإيرلندي سنج: "إنّ على الشّعر أن يكون عنيفاً متوحّشاً قبل أن يكون إنسانيّاً أو جماليّاً"[2]، وشعر حاوي كما نلاحظ عنيف جداً، فقد سار متحرّياً وساعياً مع نفسه حتّى تجلّت له القوميّة العربيّة وشاهدها بأمّ عينيه يقول في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة":[3]

ما كان لي أن احتفي

بالشّمس لو لم أركُم تغتسلُون

الصُّبح في النّيل وفي الأردنّ والفرات

من دمغة الخطيئه

فحاوي مؤمن إيماناً قوياً بالقوميّة العربيّة، وقد كان يتلهّف شوقاً للوحدة العربيّة، يقول متشوّقاً: "هل تتحقّق وأنا طيب؟ إذا تحقّقت بعد موتي أتمنّى أن يذهبوا إلى قبري وينادوا: خليل تحقّقت

---

[1] انظر: جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص 283- 284.

[2] عزّ الدّين إسماعيل، في قضايا الشّعر العربي المعاصر، ص 199.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص266.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الوحدة"[1]، وتأكيداً على شدّة قوميّة حاوي وجدناه في السّنتين الأخيرتين من حياته يردد مقولته: "لا فضل لمسلم على مسيحي إلاّ بمقدار ولائه القومي"[2].

كان خليل يؤمن بالقوّة الّتي تحقّق الوحدة، وبالرّجال الأقوياء الّذين يحقّقونها، وكان خليل يجد في أبطال الفتوح العربيّة آباء محقّقين للجيل الجديد أو النّسل الجديد الذي تغنّى به، وحنّ إليه حنيناً شديداً لا يغنيه عنه أمر آخر، ولا يعوّض عنه شيء دونه، ولكنّ الشّاعر يبدو مشدوداً أمام نسل الأقوياء أولئك الفاتحين الّذين جاءوا بهذه الضّآلة وهذه الضّحالة[3].

إنّ تركيز حاوي على الشّمس الجالبة للإشراق والحرّية، الباعثة للأمل في هذا النّسل الّذي سيعيد للأمّة العربيّة قوّتها هو رمز للتّحرر من القيود التي رافقت الجيل، لعلّه يصل إلى أحلامه وبطولته ففي كيمبردج جمعته إلى الطّلاّب العرب كانت وحدة الهدف في التّحرّر والغبطة ببطولة عبد الناصر قد جمعت حاوي إلى الطلاب العرب في كيمبردج، فأصبحت القوميّة العربيّة بالنّسبة إليه، أداة صمود وتضافر في الحياة، بها يزهو المرء، ويحسّ أنّه ذائب كفرد في مجموع يدافع عنه ويحميه ويسعفه على تحقيق ذاته وأحلامه ... ووسيلة لمحاربة الانقراض الذّاتي وفعل العدم ... ثم إنّ خليلاً جعل يعدِ بُعد ذلك بفكرة القوميّة العربيّة، الّتي كانت بالنّسبة إليه قضاءاً وقدراً، وليس له حريّة أو اختيار إزاءها، يحيا ويموت بها ومن أجلها، وفي النّهاية فإنّه قد تعوّد عليها، وذاب فيها ولم يعد له أي وجود خاص من دونها[4].

وقد عبّر حاوي عن إيمانه بحتميّة الوحدة العربيّة في قصيدة "في صومعة كمبردج":[5]

ماذا سوى عقد القباب الأبيض

---

[1] محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] انظر: إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص146- 147.

[4] إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي ، ص137.

[5] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بيتاً واحداً يزهو بأعمدة الجياة

يزهو بغابات من المدُن الصّبايا

لين أرصفة وجاه

أيصحُّ عبر البحر تفسيخُ المياه؟

فلا يصحّ "تفسيخ المياه" ولا تفريق الأمّة العربيّة، خاصّة وأنّه يرى تجربة وحدة مصر وسوريا سنة 1958م الّتي أزالت من نفسه مظاهر الجدب والانحطاط وحلّت محلّها مظاهر ولادة أمّة عربيّة واحدة، ولكن عام 1961م شهد انفصال الوحدة بين مصر وسوريا، وقد فجع حاوي بهذا الانفصال، الّذي يعدّ صورة من صور الانحطاط. بهذا تكون الهزيمة الّتي مني بها العالم العربي سنة 1967م من أشدّ المؤثّرات المنكرة في فكر خليل حاوي، حتّى أنّه وهو في جامعة كيمبردج تلقّى نبأ موت أبيه الّذي له في قلبه مكانة خاصّة فلم يكن شيئاً أمام الهزيمة الّتي حلت بالأمة، فقد تيبّس كامل جسده كالحجارة، ولم يعد يعي ما حوله. وهكذا لم يعد يفكّر بالمجيء إلى لبنان من أجل المشاركة بجنازة أبيه وذلك بسبب موت حلمه بالوحدة العربيّة والقوميّة، وفقدان أمله في تحقيق وحدة أمته[1].

وقد عبّر الشّاعر في قصيدة "أليعازر عام 1962م" عن فجيعته، وكانت ذروة تجربته الشّعريّة في ديوان (بيادر الجوع) قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة كما يقول الشّاعر. أي أنّه تنبأ بنكسة عام 1967م قبل وقوعها، لأنّ الهزيمة هي النّتيجة الحتميّة للانحطاط[2]، يقول:[3]

كيف يُحييني ليجلو

عتمة غصّت بها أُختي الحزينة

---

[1] ساسين عساف، ساسين عسّاف، السّيرة النّاقصة كما أملاها الشّاعر على ساسين عسّاف، ص 115.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربي الحديث، ص 116.

[3] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 316- 317.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دون أن يمسح عن جفنيّ

حمّى الرّعب والرؤيا اللّعينة

فهذه رحمة لإليعازر لكنّها ملعونة لا تستطيع أن تحييه أو تزيل عنه الرّعب والرّؤيا الكاذبة.

وقد جاءت قصيدة "الأمّ الحزينة" لتصوّر موت الأرض وجفاف مياه الحياة، حيث مات الكون بموت مبدعه – على حد تعبير الشّاعر، ولا تعود الهزيمة العربيّة هزيمة عسكريّة سياسيّة أو حتّى حضاريّة فحسب، وإنّما موتاً كونياً ونهاية للحياة نفسها بمظاهرها جميعاً[1].

يقول حاوي:[2]

ما لوجه الله صحراء

وصمت يترامى عبر صحراء الرمال،

ما لضيف غاضب

يوقد ناره

حول الآفاق جدرانُ مغارة

وتؤكّد ريتا عوض على هذا الموت الكوني الكبير، فإذا كانت مريم العذراء "الأم الحزينة" لموت ابنها المسيح، فإنّ الأمّة العربيّة قد "شيّعت ألف مسيح ومسيح"[3]، ونلاحظ سيطرة صور الحزن والسّواد على القصيدة كلّها:[4]

ليس في الأفق سوى دخنة فحم

من محيط لخليج،

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، ص77.

[2] خليل حاوي، الرّعد الجريح ، ص7.

[3] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص78.

[4] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص11– 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليس في الأفق

سوى ضفّة نهر، وبيوت لا تبين

صدئت في خيم المنفى المفاتيح

بأيدي العائدين،

ليس في الأفق

سوى صمت السّؤال

عن حماة القدس،

والعار المغنّي خلف آثار النعال

ولا يرى حاوي في هذه الأجواء سوى الدّخان الأسود المنتشر من المحيط إلى الخليج. وهذا ما أوصله واقع الأمّة العربيّة المهزوم، الّذي ظلّ يرافقه طوال حياته، كيف لا؟ وقد صـــدئت مفاتيح بيوت اللاّجئين في أيديهم ورقاب نسائهم، حتّى وصل إلى مرحلة ندم فيها على حملـــه لأعباء أُمّته، فقد كان أجدى له لو أنّه غاب في أفكاره الخاصّة البعيدة عن هموم النّاس، يقول في قصيدة "ضباب وبروق":[1]

كان أجدى
لو بنت كفّاك بُرجاً متعالي
في جنايا صمته

يرفلُ وَهَجُ الطّيب

وفي وهج اللاّلي

وغلالات من الوهم المغالي

.....

[1] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص27- 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان أجدى

لو تبرّجت

وبرّجت البغيُّ الهرمة

طالما غرّبتُ في الخمرة

عن طبعي وحالي

غبتُ في طبع صبيّ لا يبالي

غبتُ في طبع الّدوالي

وظلّ حاوي يعاني وجع الهزيمة، ولكنّه ظلّ يتقوّى برغبة شديدة في رؤية تحقّق معنى الوجود وهدف الحياة، فهو يرى في فكره جسراً يحقّق للشّرق آماله وطموحاته. يقول في قصيدة "الجسر":[1]

من كهوف الشّرق، من مستنقع الشّرق

إلى الشّرق الجديد

أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد

سوف يمضون وتبقى

ويرى حاوي أنّ الطّريق من الجنوب اللّبناني هوالأمل، يقول:[2]

أنبت الصّخر ودعنا نحتمي

بالصّخر من حمّى الدّوار

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص318.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولكن في النّهاية دخلت القوات العسكريّة الإسرائيليّة أرض لبنان واجتاحت مدينـــة "بيـــروت" وكانت النّتيجة كما عبرّ عنها الشّاعر في قصيدة "قطار المحطّة" قتلى وأكفان وجنائز:[1]

في زحمة القتلى

على كفن وتابوت وبئر ضيّقه

عانيتُ خطاً يمّحي

بين الزّمان ولا زمان

عانيت خطاً يمّحي

بين التّوهُّم والعيان

أعددتُ للأعمار في الدّنيا

جنائز مطلقة

ولنا أن نتساءل هل القوميّة العربيّة عند حاوي وجود لا يمكن الدّخول إليه إلاّ مـــن بـــاب فلسطين؟ وهل قضيّة القوميّة العربيّة لديه من الضّيق والمحدودية بحيث لا يمكن الولوج إليها إلاّ من باب فلسطين؟

إنّ فلسطين قد شغلت قلب حاوي وعقله، فقد كان فلسطينياً بالعواطف والمواقف، إلا أنّه لم ينتم إلى منظّمة، ولم ينخرط في جماعة... كان مع فلسطين الأولى، الطّاهرة، البريئة، الحاملة عارها، والمضرّجة بدمها، والمهجرة من منازلها[2]، فقد شكّلت قضية فلسطين هاجس حـــاوي اليومي، وقد أثّرت على مجرى تفكيره وتطلّعاته وآماله، فإذا اتّفق العرب أحسّ بالسّرور، وإذا

---

[1] انظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص9- 10.

[2] أنظر: إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص14-15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اختلفوا أحسّ بالكآبة، وبالتّأكيد فإنّ اجتياح إسرائيل للبنان سنة 1982م قد بدّد مبرّر وجـــوده، فانتحر ليعطي درساً في أصول العيش الكريم الذي يأبى الهزيمة.

كانت هذه القضيّة الّتي عاشها الشّاعر قتلاً وقصفاً ودماراً منذ سنة 1948م هـــي المحـــكّ للهمم العربيّة والباعث الرّئيسي إلى كل تغيير حصل في شتّى أرجاء بلاد الأمّة العربيّة، فلقـــد شعر الإنسان العربي عند ضياع فلسطين وطرد شعبها من دياره بقوة الضّربة الّتـــي قضـــت على أهمّ شيء يمثّل إنسانيّته[1].

[1] محمد مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص205.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

التشكيل الفني في شعر خليل حاوي

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

التشكيل الفني في شعر خليل حاوي

يهدف هذا الفصل من الدراسة إلى تناول أسلوب الشّاعر وأدواته الفنيّة الّتي مثّلت قوام رؤيته الشّعرية، إذ حاولت في ذلك أن أتوصّل إلى خصائص لغته، كما حاولت أن أتوصّل إلى مدى فاعليّة أدواته الفنيّة في توصيل الرّؤية الشّعريّة الّتي تبنّاها.

أولاً- اللّغة الشعرية:

تكشف دراسة اللّغة الشّعرية عند خليل حاوي عن نسيج لغوي يتشكّل من مجموعة من العناصر أو الخيوط الّتي تكوّنه في صورة ذات سمات مميّزة، وهذه العناصر على اختلافها وتباينها في طبيعتها تتدرّج في إطار البسيط المألوف من حيث المفردات، والأنساق والسّياقات، ومن المعروف أنّ اللّغة العاديّة تهدف إلى التّعبير عن شيء أو معنى محدّد، أي أنّها لغة دلاليّة تحاول الإمساك بالمعنى والقبض عليه بدلاً من الإيحاء به، أمّا لغة الشّعر- الحداثي خاصة- فلغة إشاريّة إيحائيّة لا تعيّن الأشياء أو المعاني مباشرة وإنّما توحي بها من خلال الرّموز والأقنعة وما إلى ذلك من أدوات الشعر الحديث الأخرى، فهي تنفر من تسمية المعنى وتحديده، وتتعالى على التّسمية والتّحديد[1].

ومن هنا فالإيحاء أول ما يميّز لغة الحداثة الشّعريّة عن اللّغة العاديّة بل وعن لغة الشّعر التّقليدي. واللّغة - على حدّ تعبير جان كوهن(Jan cohin)- "وسيلة تعبير تتخلّل عبرها التّجربة الإنسانيّة باختلاف المجتمعات الّتي تستعملها، وذلك من خلالها تتشكّل في الآن نفسه من مضمون دلالي ومن تعبير صوتي"[2]. ولكن ما الّذي يجعل من رسالة لفظيّة ما أثراً فنيّاً؟

---

[1] عبد الرحمن القعّود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 1422هـ/ 2002 م، سلسلة عالم المعرفة، ص249.

[2] انظر: كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"إنّه الانزياح أو الانحراف في لغة الشّعر"[1]، فـ"الشّعر هو انزياح عن معيار قانون اللّغة، وكل صورة فيه تخرق قاعدة من قواعد اللّغة، أو مبدأ من مبادئها أو قانون من قوانينها"[2]، فتكون غاية ما تسعى إليه هذه اللّغة الشّعريّة هو تحقيق اللّذة للمتلقّي العارف، ولا شكّ بأنّ "اللّذة الخطابية تحدث من عجائبيّة التّشكيل اللّغوي، وتحدث من خلال تحقيق الخطاب ووظائفه وأهدافه الّتي يسعى إليها، وهي إثارة انفعال المتلقّي وإكسابه فائدة مهما كانت طبيعة هذه الفائدة"[3].

وبهذا، فإنّ المتلقّي المبدع هو في الحقيقة باحث عن متعة أو لذّة جماليّة بإعادة خلق النّص وسبر أغواره، لأنّه يُوجد هناك عقد ضمني بين الشّاعر والمتلقي القارئ، حيث تصبح "اللّغة الشّعرية شركة ... ولا يمكننا أن نفسخ الشّركة من طرف واحد"[4]، وإذا أمعنّا النّظر في اللّغة الشّعريّة الّتي تربط الشّعراء القدامى والمحدثين وأصحاب الشّعر الحر فإنّنا نجد "أنّها لغة واحدة في مهدها، وقاموسها متقارب متجانس في هدفه، متباعد في صوره وتراكيبه، فاللّغة هدف مؤثّر يرمي إليه الشّاعر، وينتقي منها ما هو جديد بإبداع مضامينه، وبما فيه من إيحاءات تصويريّة نفسيّة، ترشد وتصوّر وتوحي وتعزف لحناً معيناً مميّزاً تُسرُّ له الأذن، وتطرب له العين، ويرتاح له الذّهن، وتدركه النّفس، فالكلمة الشّعرية قطاع في بناء القصيدة الشّعريّة"[5]. فيصبح الشّعر "فنّ اللّغة" كما يقول فاليري (Valery)[6]، أو "لغة داخل لغة"[1].

---

[1] جاكبسون، رومان، قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1988، ص24.

[2] كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعرية، ص6.

[3] نور الدّين السّيّد، مفارقة الخطاب الأدبي: تحليل الخطاب الأدبي، بحوث مختارة، مراجعة صالح أبو إصبع، تحرير غسّان عبد الخالق، المؤتمر العلمي الثّالث، جامعة فيلادلفيا، أيّار، 1977م، ص302.

[4] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص241.

[5] عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، ص63.

[6] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ط3، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، 1987م، ص347.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولقد صار جلياً أنّ شعر تجربة الشّعر الحر، يتعامل مع هذه اللّغة تعاملاً جديداً وثريّاً، كما أنّه يتعامل مع ظواهر الحياة بالطّريقة نفسها، فـ "قد صار الشّعراء المعاصرون على وعيٍ كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أنّ الكشف عن الجوانب العديدة في الحياة يستتبع بالضّرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربّما كان من غير المنطقي أن تعبّر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أنّ كل تجربة لها لغتها، وأنّ التّجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجاً جديداً في التّعامل مع اللّغة، ومن هنا تميّزت لغة الشّعر المعاصر بعامّة عن لغة الشّعر التّقليديّة"[2]، وتشكيل هذه اللّغة الجديدة متأتّ من أنّ الشّاعر حين يتناول الألفاظ فإنّه يبدأ بتهشيمها وتحطيمها ليعيد صياغتها في بناء جديد وفقاً لتجربته الانفعاليّة؛ كي تحمل سمات البنية التّركيبيّة (الذاتيّة والموضوعيّة) لمبدعها، وطبقاً لهذا التّصور فإنّ الشّاعر لا يحطّم اللّغة الاعتياديّة إلاّ ليعيد بناءها على مستوى أعلى، ليشكّل فنّ الشّعر الجديد نمطاً جديداً من الدّلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللّغة بشكلها الطبيعي[3]، فاللّغة الشّعرية وفقاً للمهمّة الجمالية تتّسم بسمات ذاتيّة تركيبيّة، تتشكّل من الجانب الدّلالي والإيقاعي والرّؤيوي في وحدة منصهرة.

وعلى هذا الأساس، فإنّ ألفاظ اللّغة جميعها صالحة للاستخدام في القصيدة، لأنّ اللّفظة متجرّدة في يد الشّاعر الفّنان الّذي تمنحه قدرته الذّاتيّة والموضوعيّة طاقة سحريّة تجعل منها الألفاظ شعريّة أو غير شّعريّة[4]. فالشّعر بنية لغويّة خاصّة ذات دلالة في التّجربة الواحدة،

---

[1] كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعرية، ص 129.

[2] عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط2، دار العودة، بيروت، 1972، ص174.

[3] عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشّعر: دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشّعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م، ص124.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص128- 129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليس التّوصيل في الشّعر إلاّ هذه الدّلالة الفعّالة النّابعة من بنيته اللّغوية الخاصّة. ولعلّ هـذا هو ما يجعل الشّعر بطبيعته غامضاً، أي مختلفاً عن اللغة العاديّة رغم استعانته بمفرداتها، فهو يصوغ المفردات ويوظّفها على نحو يختلف عن صياغتها وعن توظيفها فـي لغـة الحـديث العادي الّذي يتّسم بالتّقريريّة والمباشرة[1]، وبذلك تصبح وظيفة الشّـعر الرئيسـيّة إيحائيّـة، انفعاليّة، جماليّة، "تتخطّى حدود التّصريح والتّقرير والتّسمية والمنطقيّة"[2] كما ذكرنا سـابقاً، ولعلّ في عبارة ت.س.أليوت (T.S.Eliot) "تحويل الدّم إلى حبر"[3]، ما يشير إلى المحمولات العميقة للغة الشّعريّة، فهي تكثّف التّجربة بكليّتها.

وتكشف وظيفة الشّعر عن القوانين الأوليّة للطبيعة الإنسانيّة، حيث لا يختلف الشّاعر عـن غيره من النّاس العاديّين إلاّ في درجة ما لديه من حساسيّة وقوة انفعال ومـن قـدرة علـى التّعبير، ولهذا فإنّ اللّغة الّتي تناسبه هي اللّغة الطّبيعيّة الّتي توجد على ألسنة أبناء الطّبقة الدّنيا الّتي لم تفسدها الحضارة، وبخاصة بين الريفيّين في حديثهم العادي، وهذا يعني أنّه لا خلاف بين لغة الشّعر ولغة النّثر[4]، ولكن الخصوصيّة اللّغوية للشّعر تجربة باطنيّة يقوم عليها قانون لغتها الشّعريّة الخاصّة الّذي يعني انحرافاً أو انزياحاً عن القواعد اللّغوية الصّـارمة، وهـذا يقودنا إلى القول: إنّ لغة الشّعر "تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النّثر"[5]. و"الحديث عن اللّغة الشّعرية حرج وحسّاس وشائك، فاللّغة الشّعرية بأبسط الصّور تمثّل صراع هويّتين ثقـافيّتين: عربيّة تمتّد بجذورها مئات السّنين، وثقافة عربيّة أخرى تسعى للبحث عن مقوّمات أو ركائز

---

(1) عزّ الدين إسماعيل، في قضايا الشّعر العربي المعاصر، ص29.

(2) كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعرية، ص191.

(3) درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشّـوش، منشـورات مكتبـة مينمنـة، بيروت، 1961م، ص239.

(4) كولريدج، صاصيوبل تيللور، النّظرية الرومانتيكيّة في الشّعر، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص (المقدمة) ح.

(5) المرجع نفسه، ص4.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جديدة، تمتّد دونما شك، باتّجاه أرضيّة ثقافيّة أخرى؛ حديثة إذا شئت، أو غربيّة بوضوح العبارة وصراحتها"[1].

وتتميّز لغة خليل حاوي الشّعريّة بثرائها، حيث تتجلّى شعريّة نصّه في أسلوب بنائه وفي طريقه النّسج لضفائر وحداتها، فقد اشتملت على سمات أسلوبيّة متنوّعة ساهمت في تشكيل اللّغة عنده، والكشف عن هذه السّمات يدلّ دلالة واضحة على كثافة الأساليب، ووفرة الأدوات الشّعريّة الّتي ميّزت لغة حاوي عن غيره من الشّعراء المحدثين.

وأهم ما هدف إليه حاوي في بناء اللغة الشّعريّة لديه من حيث الشّكل الفنّي- هو البُعد عن السّرد والتّقرير والقول المباشر، واعتماده على الإيحاء الرّمزي والأسطوري، بقصد تكثيف الفكرة، واختياره العبارات القويّة الّتي تثير أحاسيسه قبل أن تثير عقله، واستخدامه لعباراته المتميّزة في راجع إلى تراكم معلومات كثيرة إبان فترة دراسته، ولثقافته الواسعة الّتي حازها من خلال تجارب حياته. هذه الثّقافة الّتي ستظهر في رؤاه الشّعريّة الّتي بدت في قصائده. وقد أدى التحوّل الكبير في شعر حاوي إلى غياب الأشكال الجامدة فيه وإلى عدم ظهور الأجواء الباهتة الّتي لفّت بعضاً من الشّعراء المتقدّمين وحلّ محلّها أجواء فنيّة شّعريّة داعية إلى تطوير شّعر التفعيلة[2]، فقد حتمت على الشّاعر طبيعة تجاربه الكليّة، وتجاربه الشموليّة، أن ينهض بالتّعبير إلى مستوى من الشّمول يستفيد منه طاقات اللّغة وعناصرها جميعاً بما في ذلك من عناصر النّثر، فهي وحدها الأداة الصّالحة للتّعبير عن واقع الحياة اليوميّة، والقادرة من خلال استخدامه لها على العودة إلى الينابيع الحيويّة في واقع العصر والتّراث الشّعبي، وعلى تحريره

---

[1] علي الشّرع، لغة الشّعر العربي المعاصر في النّقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدّراسات العليا، جامعة اليرموك، 1991، ص 24.

[2] عبد المجيد الحر، شفافيّة خليل حاوي ومرصّعاتها الوطنيّة والانسانيّة، دار الفكر العربي، بيروت، 1419هـ/1998م، ص79.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من سلطة القاموس الشّعري الّذي استنفذ طاقته لكثرة الاستعمال[1]. وهذا ما أكّده حاوي مـرّة أخرى حيث رأى أنّ "بين القصيدة المنداحة والمهلهلة والقصيدة المكتنزة المتوهّجة ... مسافة غير متناهية ومعاناة للخلق لا يعرف صعوبتها المرهقة الملتفّة إلاّ من عاناها. من هنا ينطوي كل شاعر على ناقد بالفطرة والحدس، فهو يحدس أنّ هذه اللّفظة في غير موضعها، وأنّ هـذا المعنى جاء عن طريق التّداعي غير المبرّر، وساقته الألفاظ الّتي تتداعى تداعياً روتينيّاً فـي الكلام العادي، إنّ الشّاعر يجب أن يرفض التّداعي اللّفظي المكرّر القائم في طبيعة اللّغة، ومن هنا يصحُّ رأي فاليري القائل: إنّ الشّعر هو خلق لغة في قلب لغة، وكلّ شاعر أصيل يُعـرف عادة من أصالة قاموسه الشّعري، بحيث يأتي بعده من يفيد من قاموسه الشّعري"[2].

1- اللّفظة:

تعدّ الألفاظ تجسيداً للمعاني بما تحتويه من مشاعر وأفكار وأحاسيس، وهي وسيلة وغايـة في آن واحد فيما تعبّر عنه من إبداعات. وعندما نريد أن نعبّر عن معنى مـا فـإنّ أول مـا يخطر ببالنا هو ذكر ذلك اللّفظ المناسب للمعنى، فنحن لا نختار اللفظ الّذي يشتبه مـع لفـظ آخر، كي يؤدّي المعنى الّذي نريد توصيله دون أي اشتباهات في المدلول، هذا مـن ناحيـة، ومن ناحية أخرى، فإنّ الإكثار من استعمال هذه اللّفظة يقلّل من جماليّة الشّعر ويضيّق فهـم النّص وتذوّقه على المتلقي.

لم يعد الشّاعر المعاصر يحسّ بالكلمة على أنّها مجرّد لفظ صوتي لـه دلالـة أو معنـى فحسب، وإنّما صارت الكلمات تجسيماً حيّاً للوجود، ومن ثمّ اتّحدت اللّفظة والوجود في منظور الشّاعر، أو صار هذا الاتّحاد بينهما ضرورةً لا بديل لها[3]، وبهذا صار الشّعر لدى الشّـاعر

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل، في قضايا الشّعر العربي المعاصر، ص195.

[2] محيي الدّين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، ص150.

[3] انظر: عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص154- 155.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمتلقّي هو الوجود، وهو التّجربة، وهو الحياة، حتّى نستشعر قيمة الشّعر والألفاظ والتّراكيب المستعملة من قبل الشّاعر.

إنّ الألفاظ وهي مجموعة رموز صوتيّة حينما تنمو وتتطوّر تصبح مدلولاتها الموضوعيّة صارمة، ويكون دور الأديب شاقّاً في إنشاء قاموسه الخاص، وبقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التّقليدي ينجح في إعطاء البعد الصّوري له[1]. ونحن القرّاء نؤمن بأنّ اللّغة العصريّة أرقى من لغة الأولين على الأقل في مدلولاتها المجتمعيّة، لأنّ لكل عصر مدلولاته ونسق التّركيب في قوالب تجسّد ذاك العصر، ولكنّ الأديب يعيش بإحساسه أكثر مما يعيش بعقله، وهو الّذي يختار قاموسه ويستطيع أن يطوّع مادّته بحيث تكون متوافقة من الدّاخل بلا فضول، ولا ضيق، ولا تعسّر، وعلى ذلك تصبح قضيّة ملائمة النّص للتّجربة موضوع سجال خصب، ويرتفع الأديب في نظر النّاقد ما كان قد عبّر بقدر ما أحس[2]، وقد كان حاوي "يحمل مطرقة الفكر ويمضي، يجهد في تهذيب الكلم ونظم العبارة وبناء القصيدة، بكل احتقان وعصبيّة المتمرّد ورؤية الرّسول"[3]، وهو لم يقف موقفاً معادياً للتّراث من جهة معجمه اللّفظي، ولم يكن منحازاً إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من أنّ محاولة إثبات تراثيّة اللّفظ على مستوى المعجم اللّفظي للشّاعر تبدو أمراً شاقاً، لأنّ أي لفظة – إذا ما قدّمت دلالة في سياقها، ولم تكن غريبة عليه، ولم يعسر تقبّلها وفهمها ضمن ذلك السّياق – لا تكون غريبة عن زمان الخطاب الّذي يضمّها، ويصعب عندئذ تصنيفها ضمن سياقات زمنيّة ترتبط بمعجم

---

(1) أحمد كمال زكي، دراسات في النّقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، 1980، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) سامي سويدان، في ذكرى خليل حاوي، ص115.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تراثي أو حداثي[1]، "فالكلمات تبقى مشحونة بركام هائل من الدّلالات الّتي ارتبطت بها عبر السّنين الطّويلة من التّوظيف، ومعجم الشّاعر يظلّ محاصراً بسماته التّراثية مهما ادّعى الحداثة والعصريّة، لأنّ المعجم الشّعري يتّكئ في أنماط متعدّدة على تاريخ طويل لا يملك الشّاعر محوه بدعوى العصريّة أو الانسلاخ أو رفض التّراث، ما يجعلنا ننظر إلى تراثيّة اللّغة باعتبار حضورها في الحاضر أو الماضي فحسب، ولهذا فإنّ هناك استثماراً للألفاظ الّتي لم تعد متداولة تداولاً شائعاً ... بهذه اللّغة والّتي شاعت في زمن معين. فنعدّها ألفاظاً تراثيّة، وهناك الألفاظ الحيّة الّتي لم تكن شائعة في الماضي"[2]، وإنّ "تشكيل اللّغة الجديدة يتأتّى للشّاعر من حيث تناوله الألفاظ ثمّ يديرها في نفسه حتّى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذّاتيّة، يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، فإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة، تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطّبيعي"[3].

ويتّصل المعجم الشّعري عموماً بما تراكم من ألفاظ الأمّة عبر العصور، حيث ينمّي الشّاعر مفرداته الخاصّة تبعا لتجربته، فضلاً عن تأثره بالتّطوّرات الحضاريّة وتحصيله المكتسب. وشيوع ألفاظ معيّنة في قصائد شاعر ما يشير إلى تجربة خاصّة تكونت لديه حيث أنّ هذه التّجربة تحتاج إلى لفظه ذات دلالات معنويّة ونفسيّة تناسبها[4]، وبهذا تكون اللغة "أجود الألفاظ في أجود نسق"[5].

---

(1) سامح الرّواشدة، مغاني النّص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسّسة العربية للدراسات، بيروت، 2006م، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص29.

(3) ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2001، ص95.

(4) المرجع نفسه، ص95.

(5) درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا انتقلنا من الحديث النّظري عن الألفاظ ودورها في اللغة الشعريّة إلى التّطبيق على شعر خليل حاوي فإنّه يتبيّن لنا أهميّة اللّغة وكيف وظّفها الشّاعر لتتناسب مع السّياق. يجد الباحث لفظة "خلّى" مثلاً الّتي وردت في أكثر من موضع في شعر حاوي، فقد جاءت فيها إيحاءات نفسيّة مقترنة ومتميّزة، ففي قصيدة "الجروح السود"، يقول:[1]

خلّيتها تروح

بهذه اللّفظة، يريد أن يوصل لنا بأنّ قلبه خلا من حبّها؛ ونجد التّقارب التّشابه الكبير بين معنى لفظتين (خلّى) و(خلا) على الرّغم من اختلاف في المعنى السّياقي. وبهذا يدخل اللاّوعي في عوالم الشّاعر العميقة.

ونجد في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة" هذه اللّفظة الّتي عبّرت عن تخلّي الشّاعر عن أحاسيسه الدّاخليّة ليتطهّر ممّا يحس به من الآم وآثام. يقول في قصيدة "السّجين":[2]

بعد أن رثّت عظامي من سنين

هل أُخلّيها، أخلّيها وأمضي

وكأنّه يقول: أأتخلّى عنها؟ فهو في وضع المشاركة، لما أعطت هذه المشاركة في النّفسيّة بالتّخلّي عن عظامه. يقول حاوي في قصيدة "البحّار والدّرويش":[3]

خلّني! ماتت بعينيّ

مناراتُ الطريق

فهو لا يطلب من الدّرويش أن يتركه، وإنّما يريد منه أن يطلقه ويخلي سبيله، وهو لا يطلب ذلك إلاّ لأنّه كان يحسُّ أنّه في أسر وسجن. فالشّاعر العربي الحديث لم يرث قاموساً صالحاً

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص57- 59.

[2] المصدر نفسه، ص75.

[3] المصدر نفسه، ص18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للتّعبير عن معاناته في الحياة، فكان عليه أن يتحرّر من القاموس الشّعري الشّائع في –الأقلام، الّذي فقد القدرة على الإيحاء لكثرة الاستخدام، وكان بطبيعته قاموساً مستمداً من المعاجم منفصلاً عن الحياة، فأبدع الشّاعر الحديث قاموساً جديداً مستمدّاً من مصادر بكر هي اللّغة العربيّة الحيّة القريبة من اللّغة المحليّة، ولم يحاول التّفريق بين لفظة شعريّة بذاتها ولفظة غير شعريّة، كما فعل أسلافه الجماليّون، بهذا يكون للّفظة كيان خاص حيّ وفعالّ، فتكون مشحونة بالقيم المعنويّة المستمدّة من أصل الشيء وارتباطاتها الحسيّة النّابعة من الشّعور واللاّشعور. كان حاوي إذا استعمل تعبيراً نثريّاً شحنه بتجربة متوهّجة تسقط عنه صفة النّثريّة فيصفو ويتوهّج بالشّعر، وقد أولاه اتّساعه القدرة على التّعبير عن واقع الحياة اليوميّة وما فوق الواقع وما دونه[1]. يقول في "النّاي والرّيح":[2]

ابني، وقاهُ اللهُ، كنزُ أبيه،

جسرُ البيت، يحملُ همّنا همّاً ثقيل

فهذا التّعبير كان متروكاً بل مُحرّم دخوله الشّعر قبل الحداثة، ولكن الشّاعر استعمله في السّياق الشّعري فجاء معبّراً تعبيراً جميلاً. وقد جاء في كتاب "قضايا الشّعر الحديث" أن خليلاً لم يكن طويل الباع بالنّظم واللّغة واللّعب بالأساليب كما يشاء، كان لديه ضعف من هذه النّاحية، لماذا؟ لأنّه بدأ بالشّعر العاميّ، بالزّجل، وتعلّم (على كِبر) اللّغة الفصيحة والكتابة فيها، كما درس في الجامعة وكان قد تجاوز في العمر مرحلة طويلة، ولكن لا بد من الإشارة إلى أنّ خليل حاوي لم يكن مؤسّساً بأساليب اللّغة العربيّة منذ فترة الصّغر، وقد كان يتعذّب كثيراً في سكب القصيدة ونظمها[3].

---

[1] محيي الدّين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، ص152.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص171– 172.

[3] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 293..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويرى الباحث أنّ بدء خليل حاوي تجربته الشّعريّة بالقصائد العاميّة أثّرت على شعره الفصيح كما في المقطع السّابق، ونجد أنّه يستخدم التّعابير اليوميّة بعد أن يصوغها صياغة تقترب من سياق القصيدة وتقترب في الوقت نفسه من اللغة المحلّيّة، وعلى أيّ حال، فإنّ ألفاظ حاوي كانت على الإجمال خشنة صافية توحي بتركيبها، بقدر ما تعبّر بمضمونها عن المضامين الّتي أراد الشّاعر توصيلها، ومن المعروف أنّه كلّما كان الشّاعر أصيلاً كانت ألفاظه تقطر بالموسيقى والمعنى والذّاكرة والبساطة والزّخرفة والصّورة والفكرة والقوّة الدّراميّة والتّركيز الغنائي والعبارة الصّريحة والكتابة واللّون والضّوء والقوّة[1]، وقد تتبّعت أنواع الألفاظ عند خليل حاوي ووجدتها تتوزّع في أربعة هي:

أ- ألفاظ الجنس.

ب- ألفاظ اللّون.

ج- ألفاظ الحيوان والطّير والحشرات.

د- ألفاظ الخصب والجدب.

أ- ألفاظ الجنس:

تنقسم ألفاظ الجنس في شعر حاوي إلى قسمين:

الأوّل- ألفاظ متعلّقة بالمرأة (الأسماء والصّفات)، وهي ألفاظ الرّغبة والشّهوة، فقد وردت ألفاظ أنثى، سبع مرات في شعر حاوي؛ منها ستّ مرّات في الدّواوين الأولى من شعره الّتي تمثّل مراحل عمريّة مبكّرة[2]، ومرّة في ديوان"من جحيم الكوميديا"[3]، وهذه الألفاظ تحمل دلالة سلبيّة في ذاتها، أو أنّها تحمل دلالة حقيرة تنبع من اللّفظ ذاته، دون الحاجة إلى أن تقترن

---

[1] درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص91.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 210، 223، 226، 323، 333، 361.

[3] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذه اللّفظة مع لفظة أخرى لتؤدّي معناها إلا نادراً، فمثلاً نجد الشّاعر يستخدم لفظة "بغيّ" في قصيدة "نعش السّكارى" دون إضافة:[1]

وكان العاصف العاتي

سيرثي لبغيّ بعد حين تتوارى

بعد أن تمتصّها الحاناتُ

ترميها إلى الشّارع تفلاً وغُبارا،

ولكنّه يستعمل لفظة "عار" الّتي تحتاج إلى لفظة أخرى مصاحبة لها مباشرة لكي تنزاح إلى الدّلالة المرادة لها، يقول حاوي في قصيدة "أليعازر":[2]

كنت أسترحم عينيه

وفي عينيّ عار امرأة

أنّت تعرّت لغريب

إنّ هدفنا من هذا الإيراد المختصر لهذه الألفاظ هو الإشارة إليها على ورودها في شعر خليل حاوي، واهتمامه بها في معجمه الشعري وليس استقصاء ورودها في شعره.

الثاني- ألفاظ الجنس الجسديّة (الأعضاء والصّفات)[3]، ويشير الباحث إلى أنّ الألفاظ المتعلّقة بالجنس قد تراجعت، وذلك راجع إلى أن حاوي كما ذكرت سابقاً لم يكن مهتمّاً بالجنس كثيراً، فهو يترفّع عن ذكر أعضاء الجسد، وقد لاحظنا أنّ قيمة العفّة من القيم الّتي حافظ عليها الشّاعر في قصائده.

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص40، وانظر: المصدر نفسه، ص170.

[2] المصدر نفسه، ص326.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص 34، 126، 147، 159، 177، 202، 231، 252.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- ألفاظ اللّون:

برزت مساحة اللّون الأسود في شعر حاوي مساحةً واسعةً، فقد زاد في مساحته على الألوان الأخرى كاللّون الأبيض والأحمر والأخضر، ونحن عندما نتحدّث عن اللّون الأسود فإنّه يحمل في نفس الشّاعر وفي أنفسنا أيضاً مشاعر التّشاؤم والقتامة مثل: "ظلام"، "دجى"، "عتمة"، "قاحم"[1].

أمّا اللّون الأخضر فقد ورد في شعر حاوي ليعبّر عن مرحلة الخصب والحياة، وقد كانت على عدة ألفاظ أخرى تدل على هذا اللّون من التّجدّد مثل: "ربيع"، "ورد"، "ريحان"، "مرج"[2]، يقول في قصيدة "عصر الجليد":[3]

ثم تحيا حُرّة خضراء تزهو وتُصلّي
لصدى الصّبح المطل
وتُعيد

وقد برزت لفظة "خضراء" في مرحلة التّجدّد والانبعاث. أمّا اللّون الأبيض فقد برز في شعر حاوي في تصويره: "الشّمس والنّهار والصّبح والثّلج والصّقيع"[4]. ويعتقد الباحث أنّ اللّون الأبيض يشير في معظم الأحيان إلى الكفن الّذي يمثّل الموت نظراً للإحباطات الّتي عانى منها حاوي في بعث الأمّة العربيّة، وعلى الرّغم من أنّ هذه الألفاظ المعبرة عن اللون الأبيض تدلُّ على الإشراق والبهجة، ولكنّها تنزاح في دلالتها إلى مواقع مناقضة، ولنأخذ قصيدة "السّندباد

---

(1) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 47، 81، 153، 213، 321، 358، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص47، 68، 95، 194، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 26، 59، 148.

(2) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 59، 74، 244، 325، 297، 262، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 58، 79، 119، 111، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 50، 96، 132.

(3) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص97.

(4) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص32، 79، 235، 240، 261، 263، 313، 355، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص79، 102، 132، 133، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 31، 128، 131، 140.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في رحلته الثّامنة" مثلاً على ذلك لنرى اللون الأبيض في الغيبوبة والجليد والكفن يتخذه الشّاعر درعاً في القبر، يحنّ الرّبيع المبشر بالتّجدد والنماء:[1]

لعلّهُ البحرُ، وحفّ الموج والرّياح

لعلّها الغيبوبةُ البيضاءُ والصّقيع

شدّا عروقي لعُروق الأرض

كان الكفنُ الأبيضُ درعاً،

تحتهُ يختمر الرّبيع،

ونجد مثل هذه الألفاظ في قصيدة "عصر الجليد" أيضاً، فهو يذكر عصر الجليد ببياضه وموته:[2]

عندما ماتت عروقُ الموت

في عصر الجليد.

فلفظة "الجليد" توحي بالموت والقحط والانطفاء. ويأتي اللّون الأحمر في شعر حاوي ليمثّل الاشتعال الّذي يشير إلى وهج الحياة وحيويّتها. وقد ورد هذا اللّون بعدّة صور، مثل: صورة "الجرح" و"الدّم" و"الجمر" و"النّار"، وهذه الصّوره توحي بالعنف والدّمار. يقول حاوي في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود":[3]

ويشتهي لهب الحروف؟

تحتلُّ أجساماً

وتنبض بالدّم والرّيان

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص246.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 132- 133.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والعصب الرهيف؟

ج- ألفاظ الحيوان والطّير والحشرات:

ففي ألفاظ الحيوان ترد ألفاظ مثل: "حيّة"، "ذئب"، "حربـــاء"، "وحـــش"، "كلـــب"، "ثعلـــب"، "خفاش"[1]. وفي ألفاظ الطّير والحشرات ترد ألفاظ على عدة صور مثل: "الغراب" و"البومـــة"، و"العنكبوت"[2]. وهذه الألفاظ بالتّأكيد احتوت على صور الخراب والدّمار في توظيف حـــاوي لها، فنحن نجد مثلاً في قصيدة "ضباب وبروق":[3]

وتودُّ البومةُ الخرساءُ
لو مات الجميع
لو توارى الفارسُ الغضُّ المنيع
موجةٌ يلهو بها، يهدمُها
موج الطّباع

حيث يعبّر بلفظة "البومة" عن حالة التّشاؤم ويضيف إليها صفة الخرس، وكأنّ البومة تنتظـــر الخراب والموت، لكي تتقمّص دورها الّذي لا يؤدي إلا بالموت وفي حيّز الخراب.

د- ألفاظ الخصب والجدب:

ورد في مثل هذه الألفاظ لفظ "قبر" و"حفرة" و"تابوت" و"نعش" و"كفن" و"جنازة" و "قتلـــى" و"أشلاء" و"انتحار"[4]. وقد أكثر الشّاعر من استخدام الألفاظ التّالية "قبر"و "حفرة"و "دمـــار"،

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص22، 45، 112، 361، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 96، 128، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص59، 124، 128، 130، 133.

[2] انظر: ديوان خليل حاوي، ص 33، 47، 67، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 32، 33، 111، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص15، 52، 96، 103.

[3] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص 32- 33.

[4] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص26، 47، 82، 83، 115، 131، 246، 320، 336، 361، وانظر: خليل حاوي الرّعد الجريح، ص112، 124، 131، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميـــديا، ص 9، 75، 136.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و"خراب" و"عقم" و"قفار" و"ملح" و"كبريت" و"كوم" و"رماد"[1]. وقد ذكر حاوي مثل هذه الألفاظ لتدلّ على الموت، وهي تفرض وجودها الحقيقي في دواوينه الشّعرية. وهذه الألفاظ وإن كانت كثيرة وغالبة في شعره فقد ذكر ألفاظ الخصب أيضاً، ومنها: "خصب" و"بذار" و "حقل" و "بيادر" و "سبيل" و "ماء" و "كروم" و "ينبوع" و "أمطار" و"نهر" و "شلاّل" و "خبز" و "عسل"[2].

2- الجملة:

"الكلام هو الجملة والجملة هي الكلام وشرطهما الإفادة والإبانة وأن تعطي معنىً يحسن السّكوت عليه"[3]. والجملة تتزامن مع مفهوم الكلام، وهي في استخدامهما للدّلالة على مفهوم شعري بمعنى تشبك دلالتها اللغويّة بالدّلالة الشّعريّة، فهي تركيب لغوي قد يقع تحت طائلة المتكلّم لتكون في موقع الحكاية، ومهما يكن من أمر فإنّ الدّلالة اللغويّة سياق معنى سطحي في بنيته، وأمّا المعنى العميق في بنية الجملة اللغويّة فهو ما يقصده الشّاعر وما يخرج به من داخل النّص، والتّركيب اللغوي العادي عن الدّلالة المجازيّة تركيب سطحي دلالته قريبة للمتلقّي، أمّا أن تتجاوز قدرة الشّاعر بإبداعه كي يعطي مفردة لغويّة أو جملة لغويّة داخل سياق شعري يتخطّى المعنى القريب فذلك هو الشّعر.

وقد عبّر خليل حاوي كغيره من الشّعراء بالجملة العربيّة متجاوزاً سياقها التّعبيري الأوّل (اللغوي) ليخرج بالتّركيب اللغوي ناحيةَ الدّلالة العميقة، وهو يحفر أعماق النّص الشّعري بمرجعيّاته الثّقافيّة التّاريخيّة، يخلق نظاماً شعريّاً تتوارى فيه المعاني وتظهر، حتى تعبّر

---

(1) انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 90، 72، 112 ، 241، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص72،14، 80، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص95، 127.

(2) انظر: ديوان خليل حاوي، ص 14، 98، 135، 181، 239،216، 248، 263، 269، 270، 326، 335، وانظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص69، 70، 80، 106، وانظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 69- 86 .

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(ت 180هـ)، الكتاب، تحرير: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص122.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الجملة الشّعريّة عن طريقة من طرق تقدّم اللّغة ونظامها لإنتاج المعنى الشّعري؛ يقيم حاوي نصّه داخل النّظام اللّغوي ولكنّه يركز على التّعانق والتّفارق ليشكّل في النّهاية لغة خاصّة- شعريّة- داخل نصّه، فبداية النّص غالباً ما تقدم قاعدة التّشكيل الّذي سيتّكيء عليها النّص كاملاً. يقول الشّاعر في قصيدة "البّحار والدّرويش":[1]

ينشرُ الأكفان زُرقاً للغريق،
وتمطّت في فراغ الأُفق أشداقُ كهوف
لفّها وهجُ الحريق

هذا تركيب من جملة تظهر فيه قيمة تجاوز المعنى اللغوي للبنية السّطحيّة، لتكشف عن دلالة في بنية الجملة العميقة من خلال كلمة "ينشر"، وإضافتها إلى الأكفان، وأنّ الأكفان زرقاء وكلّها مسندة للغريق الّذي مآله الموت المحيق، فهي المحدق به من كل جانب، ودلالة الزرق لها علاقة بالبحر وزرقته.

وأرى أنّ تجاوز سياق اللغة القريبة في بنيته السّطحيّة وتحوّله إلى بنية عميقة يؤدّي في الغالب إلى تكوّن الصّورة الشّعريّة كما نلحظ من التّصورات اللغويّة عند حاوي، فالجملة لديه تصوّر لغوي له بنية سطحيّة وبنية أخرى عميقة تظهر في الصّورة الشّعريّة، وتكشف كلّ من البيتين عمق الدّلالة الّتي يقصدها الشّاعر.

والنّص السّابق يبنى على عنصر لغوي أساسي في جمله الشعرية، فدلالة صوت الشّين في الفعل "ينشر" هو التّفشّي والانتشار، دلالة فيها ديمومة واتّساع في المنطقة الدّلاليّة بما يخدم الرّؤية الشّعريّة لدى الشّاعر، فالمجهول ينشقّ عن مجهول، وفي المقابل هناك أفق واسع فارغ، وهناك الموت المحيق والأكفان الزّرقاء المنشورة مدّ البحر المرئي، ودلالة الصّوت نفسه في اسم الـ "أشداق" المتمطّية تثاؤباً بما في عمليّة التّمطّي من تطويل وتوسيع، هذه

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأشداق الّتي بدت كبيرة في ضوء الحريق ووهجه، إنّها علاقات متداخلة ومترابطة لفّها حاوي بعضها ببعض، وكوّنها لتعبّر عن الموت المحيق. فقد عبّر لنا الشّاعر في جملة "تمطّت في فراغ الأفق" عن حالة الثّبات والاستقرار الّتي تحيا فيه الكهوف، بما ترمز إليه من دلالات الجهل والظّلام، وما عمّق دلالة الجملة أنّه أضاف إليها جملة أخرى تليها "لفّها وهج الحريق" ليضيف إلى صورة التّمطّي صورة التّوهّج والحريق والغرق، وهذا يعبّر عن فاجعة الموت المحدق بالأمّة من كل صوب. ولكن لماذا يورد الشّاعر لفظة "ينشر" بدلا من أن يقول مثلاً يلقي؟ إنّ التّمطّي في السّماء يدلّ على الامتداد والتّغطية والاسترخاء والنّشر، وما زاد في هذا التّركيب اتّساقاً تلاؤماً في الكلمات مع الموضوع المراد، فكلمة "الأكفان" مثلاً تضاف إلى الغريق، والغريق ميّت يحتاج إلى كفن يلفّه.

وبهذا تكون اللّغة بالمفهوم المطلق العام "هي كثرة كاثرة من الألفاظ التي لا تخصّ شاعراً أو ناثراً، ولكنّها بالمفهوم الكلّي تعني علاقات تنشأ على أساس الانتخاب من متعدّد، ثم إنّ هذا الانتخاب يخضع عادة إلى طبيعة الاستعمال ودلالته من جهة، وإلى نوعيّة المنتخِب وأبعاد رؤاه وطبيعة موقفه، فالشّاعر لا يختار الكلمة إلاّ لكي يركّبها مع غيرها على أساس من التّوافق أو الاختلاف، ذلك أنّ الازدواج الشّعري على أساس من الجمع والتّزامن تركيب شعريّ مهم جداً"[1].

ونجد أن الشّاعر قد استخدم صيغة فعل الأمر في الأفعال "جولي، صولي، اطحني" في قصيدة "الجنوب":[2]

جُولي سبايا الأرض

---

[1] عبد القادر الرّبّاعي، عرار الرؤيا والفن، قراءة من الدّاخل، اللّجنة الوطنيّة العليا، عمّان، ص202.

[2] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص41.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في أرضي

وصُولي واطحني شعبي

جُولي وصُولي

واطحني صُلبي

وهو باستعماله لهذه الصّيغة يركز على معنى الاستسلام والتّراخي والرّفض والعصيان والتّنديد معاً. ثم أن لازمة "صولي وجولي" كما يقول إيليا حاوي عندما تلتّف عبر القصيدة وتختفي إنّما كانت تمثّل العار العربي اللّبناني، فالعبارات كلّها تتآلف وتتضافر في هـذا الأداء، وتوشـك اللّفظة أن تكون هي إيّاها، وليس في لفظة دونها؛ لأنّها تستوعب المضمون المتحفّز: "اطحني شعبي، اطحني صلبي" ... وخليل ما كان يأنف من لفظة "طحن" لأنها تقوم في مقامهـا لأداء حالة الرّفض والعصيان والتّوتّر والغضب، وترد لفظة "صلب" لتدلّ دلالـة عميقـة علـى أنّ حاوي كان يحسّ بأنّ الأحداث كانت تعتريه كالسّحق، فصلبه يُطحـن ولا يعـود لـه قـوام. والصّلب القوي كان خليل يتمنّاه لأمّته، فهو يريدهم "أقوياء الصّلب، شعباً لا يبيـد"، إنّ قـوة الصّلب هي الكينونة الصّامدة، فهو يشير من خلالها إلى ذلك الشّعب الّذي لا يبيد، وما كـان للبنان صلب ولا للعرب أصلاب يثبتون بها في الموقف الضّنك[1]، وهذه اللّفظة الّتي استخدمها حاوي إنّما تدل على الحالة النّفسيّة الّتي يشعر بها، فالواقع لا يحتاج إلا إلى مثل هذه الحالـة القويّة الّتي تبدو فيها كل مظاهر القوّة: الصّلب القوي والشّعب الّذي لا يفنى.

إنّ اقتران الألفاظ بعضها إلى بعض هو الخطوة الأولى لبناء لغوي تتساند فيـه مكونـات الشّعر الأساسيّة الّتي تجعله فناً قولياً خاصّاً يفضي بما يوفّره بناؤه اللّغوي من إيقاع وخيال إلى

---

[1] إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص708.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معنى عالي القيمة أو فائقاً للمألوف، إنّه وعي الحقيقة الحقّة في عالم الإنسان الأمثل[1]، انظر مثلا إلى مجاورة المضاف إليه للمضاف واقترانهما معاً في قصيدة "أليعازر":[2]

غيّبيني في بياض صامت الأمواج

فيضي يا ليالي الثّلج والغربة

فيضي يا ليالي

وامسحي ظلّي وآثار نعالي،

امسحي برقاً أداريه،

أداري حيّة تزهرُ في جرحي وترغي

شرر الأسلاك في صدغيّ

من صدغ لصدغ

جاعت الأرض إلى شلاّل أدغال

من الفرسان، فرسان المغول

هيكل يركع في النّار

تئنُّ الكتب الصّفراءُ تتحلّ دخاناً

في حُداءات الخيول

فانظر مجاورة المضاف إليه للمضاف: صامت الأمواج، ليالي الثّلج، آثار نعالي، شرر الأسلاك، وشلال أدغال، وفرسان المغول، وحداءات الخيول، وانظر أيضاً إلى مجاورة الفعل والفاعل والمفعول به: غيّبيني/ امسحي ظلّي/ امسحي برقاً، أداري حيّه، تئنّ الكتب. وانظر

---

[1] عبد القادر الرّباعي، عرار الرؤيا والفن، ص203.

[2] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص334- 335.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كذلك إلى مجاورة الصّفات والموصوفات: "بياض صامت الأمواج"، "حيه تزهر في جرحي"، "هيكل يركع في النّار"،"الكتب الصفراء"[1]، إنّ الشّاعر يستغلّ كل ما يسمح به الموروث من استكشاف علاقات جديدة بين الألفاظ المتجاورة. "وهو بالتأكيد استغلال جلي برز في شعر حاوي، وتتبّع مجاورة الألفاظ بعضها لبعض في الجملة لدى الشاعر يبيّن لنا أنّ هذا الشّاعر"لم يلغِ ما اكتسبته هذه الألفاظ من علاقات عبر عصور اللّغة، كما أنّه وفي الوقت نفسه لم يبق تلك العلاقات على صورتها الّتي نجدها عليها في القصيدة التّقليديّة، أو في التّعبير الشّعري التّقليدي، ويستطيع الدّارس أن يتفحّص هذه المجاورة في نواحٍ كثيرة"[2].

ممّا سبق نجد أنّ مجاورة الألفاظ بعضها لبعض غير منقطعة عن تراثيّتها، وقصائد حاوي ظلّت بسيطة التّركيب أو البناء، على الرّغم من العناصر الدّارجة الّتي ارتكزت عليها، وعلى الرّغم من سعيه إلى الخروج بها من نطاق الغنائيّة إلى نطاق التّجارب الكليّة، حضاريّة كانت أو ذهنيّة فلسفيّة[3].

ثانياً- الغموض:

يطرح الغموض كمصطلح يرافقه من القلق والاضطراب ما يرافقه، هذا المصطلح من الاضطراب والقلق ما لم ينله مصطلح آخر في نقدنا "فهو يرد بصفات إيجابيّة تعني القبول أمثال: الرّقيق والشّفيف والطّبيعي والقريب والصّحيح والمعقول، وفي المقابل بأخرى سلبيّة أمثال: المغلق والمطلق والمجرّد والغريب (بمعنى الخارج عن المألوف) والضّبابي والبعيد

---

[1] خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشّعري، مجلة فصول، مجلد(8)، عدد(21)، مايو، 1989، ص63.

[2] انظر: سعيد الغانمي: وآخرون دراسات نقدية في أعمال السّياب، حاوي، دنقل، جبرا، ص53- 54.

[3] المرجع نفسه، ص59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمفرط"[1]. أمّا من حيث الاستخدام فهو يستخدم "بغير صفات، يتّضح مفهومه من خلال السّياق وفي أكثر الأحاديث، يتبادل الدّلالة مع ترادفاته مثل التّعمية والإبهام والتّضييق والاستغلاق والطّلاسم والألغاز، ولا يمكن الوصول إليه بالإرشاد وتوضيحه بإتيان من خارج الأثر نفسه، كأن يكشف الشّاعر عن المضامين الّتي أرادها في قصيدته"[2].

وتعد ظاهرة الغموض من الظّواهر الكبيرة في الشّعر العربي، وأكثر ما ترتبط بشعر التّفعيلة[3]. وقد حظيت هذه الظّاهرة في الشّعر الحديث بنصيب وافر من اهتمام الباحثين والنّقاد وذلك على شكل رسائل وبحوث علميّة، أو كتب نقديّة، أو مقالات في المجلاّت والجرائد[4].

ويرى فاضل ثامر أنّ ظاهرة الغموض تطغى على نتاجات العديد من شعرائنا المعاصرين، وفي رأيه أنّ هذه الظّاهرة تعرّض الشّعر عموماً إلى خطر الانعزال والرّفض من قبل الجمهور، بينما نحن بحاجة إلى إفهام الجماهير[5]، وبهذا فإنّ تراكيب الغموض معقّدة، ولكنّها ليست تافهة المعنى، بل إنّها تفضي بنا إلى السّفر في اللغة بما فيها من إمكانيات إيحائية، ويحدث الغموض نتيجة المستجدّات التّركيبيّة في القصيدة. أما الشّاعر أدونيس باعتباره أحد الآخذين بهذا اللون من الشّعر فإنّه لا يرفض الغموض ولكنّه يرفض الغموض الّذي يصل إلى درجة الإلغاز أو التّعمية[6]، وليس هناك بيت من أبيات المعاني قديم أو محدث إلاّ ومعناه

---

(1) دريد يحيى الخواجه، الغموض الشّعري في القصيدة العربيّة الجديدة، سلسلة الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة، دار الذّاكرة، حمص، 1991، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص65.

(3) سامي عبابنة، اتّجاهات النّقاد في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، 1425هـ/2004 م، ص 416.

(4) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص13.

(5) عبد الفتّاح النّجار، التّجديد في الشّعر الأردني، دار ابن رشد للنّشر والتوزيع، عمان، 1990م، ص116.

(6) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، 1987م، ص21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غامض مستتر[1]، ولكن الغموض وإن كان موحياً بالاستتار لا يمكن النّظر إليه على أنّه مجرد صفة سلبيّة، أو إخفاق من جانب الشّاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التّام، وإنّما هو صفة إيجابيّة، بل أكثر من هذا فهو مجموعة كاملة من الصّفات الايجابيّة، وبعيداً عن قيم الألفاظ الصّوتيّة الصّرف، الّتي لا تحمل معنى، وبعيداً عن سحرها اللاّعقلي، فإننا نجد غموضاً جوهرياً في عمليّة التّفكير الضّمنيّة، وهو غموض يرجع إلى مستوى أمانة الشّاعر وموضوعيّته[2]، ومعنى هذا إنّ الغموض في الشّعر خاصيّة داخليّة في طبيعة التّفكير الشّعري وليس خاصّيّة داخليّة في طبيعة التّعبير الشّعري إلا في حالات نادرة جداً، وهي لذلك أشدّ ارتباطاً بجوهر الشّعر وبأصوله الّتي نبت منها؛ وعليه فإن من الجرم أن نشرح القصيدة في لغة نثريّة لكي نفهمها – كما يقول فاليري (Valery)– لأنّنا بذلك نفقدها صفتها المشخّصة لها وهي الشّعر، كما أنه من الخطأ مطالبة الشّاعر نفسه بشرح شعره، فإنّ هذا هو الطّريق المضلّل لتناول الشّعر[3].

1-أسباب الغموض:

ألمحنا آنفاً إلى بعض أسباب الغموض ولكننا فيما يلي نفصّل أسبابه بتفصيل مستوعب، فللغموض أسباب توقّف عندها الدّارسون والنّقاد، فبعضهم أرجع الغموض في الشّعر إلى العمق الفكري والفلسفي لرؤيا الشّاعر، وآخرون من يرجع ذلك إلى نوع الألفاظ الّتي يستخدمها الشّاعر، أو إلى الرّموز والأساطير المستخدمة في شعره[4]. ويرى طراد الكبيسي "أنّ الغموض في الشّعر يتّصل بأسلوب التّعبير؛ وطريقة استخدام الأدوات الّتي يتوصّل بها

---

[1] يوسف عزّ الدين، التّجديد في الشّعر الحديث: بواعثه النّفسيّة وجذوره الفكريّة، دار البلاد، جدّة، 1406هـ/1986م، ص229.

[2] انظر: عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 163- 164.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص164-166

[4] عبد الفتّاح النّجار، التّجديد في الشّعر الأردني، ص117.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشّاعر للتّعبير عن رؤاه"[1]. ويرى آخرون أنّ غموض الشّعر الحديث متعمّد مع سبق الإصرار، حيث يرى بعضهم أن "في تعذّر الفهم نوعاً من المجد"[2]، ومن أسباب الغموض في الشّعر الحديث وخاصة في شعر خليل حاوي- كما يرى الباحث - ظروف سياسيّة عاشها الشّاعر بنفسيّة خاصّة وقلق شديد، لأنّ حاوي كما ذكرت سابقاً له شخصيته المعقّدة ببنيتها الخاصّة.

إنّ كثيراً ممّن قرأوا الشّعر العربي القديم يواجهون صعوبة في التّجاوب مع الشّعر الحديث وربما رفضوه من أجل هذه الصّعوبة، فالمؤكّد أنّ هذا الشّعر الجديد يمثّل اتّجاهاً جمالياً يختلف عن اتّجاه الشّعر القديم بل ربما وقف منه موقف النّقيض[3]، وإذا كانت شكوى الشّاعر الحديث عامة نابعة من عجز قرّائه عن متابعة شعره، فإنّ القرّاء أنفسهم يشكون من صعوبة القصيدة الحديثة وغموضها إلى الحدّ الّذي تكاد تصبح فيه - في بعض الحالات- عالماً مغلقاً على الشّاعر وحده، ولا شكّ أنّ هذا العالم الغريب غير المألوف للقارئ من ناحية، والأدوات الفنيّة الغريبّة الّتي يستخدمها الشّاعر في بناء قصيدته من ناحية أخرى يمثّلان أبرز مكوّنات هذا الحاجز الّذي يحول بين القارئ العربي والقصيدة العربية الحديثة[4].

وبناء على ذلك فإنّ "ثقافة المتلقّي الّتي يجب أن لا تقل بأيّ حال عن ثقافة المبدع حتّى يكون المُشْتَرك المعرفي محقّقاً، ولكي يوظّف هذه الأطر المعرفيّة في تأويل النّص وكشف

---

[1] عبد الفتّاح النّجار، التّجديد في الشّعر الأردني، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص161.

[4] انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص17- 18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلالاته، ذلك أنّ القرّاء أشخاص مسلّحون بأدوات مختلفة قادمة من حصيلة ثقافتهم ووعيهم وقدرتهم الخاصّة ومعرفتهم بالرّموز والتّراكيب وأنظمة اللّغة وعلاقاتها"[1].

إنّ للشّاعر جمهوراً عليه أن يفكّر فيه عندما يكتب شعره، وهذا الجمهور ليس على درجة واحدة من الثّقافة والمرجعيّة الشّعرية والمعرفيّة، لذلك عليه أن لا يغالي في الإغماض في شعره، وإلاّ ما الفائدة من شعره إن لم يفهمه أحد؟!

وقد أسهم غموض الرّمز على نحو مباشر وفاعل في الأحداث المرويّة، ما أدّى إلى إشكاليّة واسعة في تلقّي النّص، ووضعنا أمام تأويلات لا حدود لها، وهي تأويلات تضلّ الطّريق عن المتلقّي. وقد يؤدّي هذا الغموض إلى غموض الدّلالات التي وُظفّ الرّمز لحملها في التّجربة، فحاوي يوظّف الفينيق الطائر الأسطوري المعروف حسب الثقافة الإغريقية رمزاً للبعث والحياة مفيداً إيّاه من الأساطير الفرعونيّة، [2] يقول حاوي:[3]

إن يكن، ربّاه،
لا يحيي عروق الميّتينا
غير نار تلد العنقاء، نار
تتغذّى من رماد الموت فينا،
في القرار.

وقد استخدم حاوي هذا الرّمز لبعث السيّد المسيح. وهذه الرّموز مستقاة من أساطير الأمم المختلفة مثل اليونانيّة والفينيقيّة والإغريقيّة والهنديّة والكنعانيّة وغيرها، تموز، أدونيس، عشتار، سيزيف، أوزيرس[4]، وهذه الرّموز الأسطوريّة تحتاج إلى ذاكرة ومعرفة مسبقة من

---

[1] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التلقّي والتّأويل، أمانة عمان، عمان، 2001، ص17.

[2] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، ص36.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص96.

[4] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، ص35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قبل المتلقّي حتّى يعرف كنهها وأهميّتها، وإنّ أي قصور في استحضار هذه الأبعاد سيقلّل من فهم النّص وربّما استغلاقه عند قراءته.

ويسهم الغموض في عدم تتابع الأحداث الجارية مجرى الحكايــة فــي غمــوض الــنّص الشّعري، ففي قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة" نجد بعض المقاطع الشّعريّة الّتــي يصــعب على المتلقّي التّوصّل إلى كنهها حيث لا تفصح اللّغة عن المعنى المباشر الّذي يقصده حاوي، فاللّغة معقّدة يصعب تفسير حدودها وكشف بنيتها وعلاقاتها الدّاخلية، ومما يحكى عن السّندباد في رحلته الثّامنة هذه "أنّه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك، على أكــداس مــن الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرّثة، رمى بها جميعها في البحر ولم يأسف على خسارة ... ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز الّتي اقتنصها في رحلاته السّالفة"[1]، يقول حاوي:[2]

داري الّتي أبحرت غرّبت معي،

وكنت خير دار

في دوخة البحار

وغربة الدّيار،

واللّيلُ في المدينة،

تمتصُّني صحراؤُه الحزينة

ففي هذا المقطع، يعبّر حاوي عن مدى الخسارة في بداية الأمر، ولكنّه في بداية المقدمة يقول: إنّه لم يأسف على خسارة، وهذا ما عبّر عنه في مقطع لاحق من القصيدة:[3]

رحلاتي السّبعُ وما كنّزتُهُ

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص225.

[2] المصدر نفسه، ص227.

[3] المصدر نفسه، ص228.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من نعمة الرّحمان والتّجارة

يوم صرعت الغُول والشّيطان

ومن أمثال هذا الكثير مما نجده من تداخلات صعبة تصعب على الفهم، وهذه المرحلة تمثّل صراعاً نفسياً ومعاناة صعبة عاشها الشّاعر يصل بها إلى وجود جديد انعطفت فيه الذّات على نفسه، فلذاته ونفسه دليلان كاشفان عن آثار أخرى غير مشهودة لدينا، وبهذا تكون هذه المرحلة من اللّون الغامض والّتي تحتار فيها الإفهام وتصعب على الفكر، وسبب هذا تراكم الصّور دون تحديد لأبعادها، وتلاصق الصّور مع بعضها دون خضوعها لمنطق الفهم. وهذا يمنع التّسربل الفكري، لأنه يخضع لخيالات الشّاعر ومدركاته، الّذي لا نستطيع تحديد أبعادها. وأرى أنّ هذا راجع إلى أمانة الشّاعر وموضوعيّته في قصده ورؤاه، إلا أنّنا على الرغم من ذلك لا نصل في المضمون الكلّي لهذه الرّحلة بفضل المقدمة التي ذكرها الشّاعر في أول القصيدة. ويبدو أنّ طول الرّحلة، وتنقلاته السّريعة مع أحداث الحياة ومع اضطراباته النّفسيّة هي الّتي جعلت الرّؤى متداخلة، غير مكتملة التّحديد لأبعادها وصورها الغامضة. ونجد الكثير من المقاطع الشبيهة بالمقطع السّابق حيث تتنازع المقطع الواحد مجموعة من الصّور الشّعريّة وهذا بلا شك يحتاج إلى تأمّل المتلقّي بشكل عميق في القصيدة. فهي لا تطرح رؤيتها من خلال لغة بسيطة كما هو الحال في الشّعر القديم أو حتّى في بعض نماذج الشّعر الحديث، ولعلّ ثقافة خليل حاوي العميقة هي الّتي أدّت إلى شيء من التّعقيد في صورته الشّعريّة.

والحقيقة أنّ قصيدة خليل حاوي كما هو الحال في الكثير من الشّعر العربي الحديث تحتاج إلى فهم المرجعيّة الّتي تسهم في تشكيل الرّمز الدّيني فيها، فقصيدة "أليعازر 1962م" الّتي تقدّم رؤيتها من خلال شّخصيات إنجيليّة مثل المسيح وأليعازر وزوجته، إذ تتمثّل هذه الرّؤية في غياب البطل العربي المعاصر، ففي هذه القصيدة تتوافر للبطل (أليعازر) المعجزة الإلهيّة،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيعود من عالم الموت إلى عالم الحياة. ولكنّ القضيّة الّتي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصّة كما رواها الإنجيل، وإن كانت تتّخذ من قصّة الإنجيل إطاراً عاماً لها[1]. والتّساؤل في هذه القصّة هو هل تكفي المعجزة الإلهية لعودة البطل إلى الحياة؟ أو أنّه يجب أن يتوافر في البطل نفسه شيء آخر إلى جانب المعجزة الإلهيّة؟ إنّ هذا الشّيء الآخر ليس إلاّ إرادة البطل نفسه، ورغبته في أن يعود إلى الحياة، وبناء على هذا فإنّ عودة "أليعازر" إلى الحياة، بعد أن تحقّقت له المعجزة، بقيت مشوّهة وناقصة؛ لأنّ "أليعازر" نفسه لم تتكوّن لديه رغبة في الانبعاث مرة أخرى، أي أنّ عودته إلى الحياة كانت عودة هامشيّة وشكليّة، ومن هنا فإنّه لم يستطع أن يقوم بدور الزّوج تجاه زوجته، ولم يستطع أن يمنحها بذرة التّجدد كما رغبت زوجته، على الرّغم من محاولات الإغراء الكثيرة التي قامت بها، وبعد إخفاق "أليعازر" في إرضائها ما اضطرّها إلى البحث عن شخص آخر لإرضاء هذه الرّغبة:[2]

كنت أسترحم عينيه

وفي عينيّ عار امرأة

أنّت، تعرّت لغريب

وإنّ بحثها هذا عن التّقصير من الزّوج استمر طويلاً في تعبيرها بكلمة "كنت" أي فيما مضى من الحياة السّابقة، وفي بحثها أيضاً حاولت إغراء "النّاصري"، ولكنّها لا تجد سوى الخذلان أيضاً، ونتيجة يأسها هذا فقد توجّهت إلى قوة شرّيرة لإرضاء رغبتها المتأجّجة، واتّجهت إلى فرسان المغول، يقول حاوي:[3]

جاعت الأرض إلى شلاّل أدغال

---

[1] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، ص63.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص323.

[3] المصدر نفسه، ص335.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الفرسان، فرسان المغول

وتصاب مرّات أخرى بالفشل أيضاً وتستمر بها إلى لحظات من اليأس المتأجّج في نفسها وجوعها إلى إنقاذها من الموت، وفي النّهاية تقول:[1]

أنطوي في حفرتي

أفعى عتيقة

تنسج القمصان

من أبخرة الكبريت، من وهج النّيوب

فيعبّر حاوي من خلال هذه القصّة المؤلمة عن تخليص الأرض العربيّة من القفر الّذي أصابها، وهو يؤكّد بذلك على عدم رغبة البطل العربي المخلّص في إنقاذ هذه الأرض اليباب. وعلى المتلقّي أن يلمّ بأحداث هذه القصّة كي يفهمها بما يمثّله رمز "أليعازر" الشّخصيّة المحوريّة التي دارت حولها هذه القضيّة.

ونلاحظ الغموض الشّائع في نصوص حاوي من خلال إحالات الضّمائر؛ فالضّمائر على اختلافها، سواء أكانت متّصلة أم منفصلة لا تخلو من غموض في الصّياغة الشّعريّة، وهي تمثّل إشكاليّة لدى المتلقّي إن لم يحدّد هذا الضّمير إلى مرجع يعود إليه. وهذا ما يسمّى بتعدّد مرجعيّة الضّمير[2]، ولكنّ القاعدة النّحويّة أجازت في الوقت نفسه إهمال مرجع الضّمير المتقدّم لأسباب بلاغيّة وإحالته على مرجع متأخر[3]. إذ إنّ من يخالف هذا الرّأي في إرجاع

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص360.

[2] عبّاس حسن، النّحو الوافي، ط5، ج1، دار المعارف، القاهرة، ص260.

[3] المرجع نفسه، ص261.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الضّمير في الجملة على مرجع سابق؛ وذلك لعدم وجود قرينة محدّدة في الجملة تعينه على هذا الأمر، وهذا موجود في نص حاوي في قصيدة "الجسر":[1]

ماله ينشقّ فينا البيت بيتين

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

صرخة، تقطيع أرحام،

وتمزيق عروق،

كيف نبقى تحت سقف واحد

يرجع الضّمير في القسم الأوّل إلى المتكلّم (أي الشّاعر)، ولكنّه يرجع أيضاً إلى أشخاص آخرين إذ أنّ الضّمير المتكلّم للجمع يعني وجود هؤلاء الأشخاص إلى جانب المتكلّم، فمن هم هؤلاء؟ من الواضح أنّ هؤلاء هم فئتان: فئة أولى تجاري الشّاعر في مواقفه وفئة ثانية تناقضه فيها، ومن الواضح أيضاً أنّ الفئة الأولى هي الفئة المجدّدة أو "الجديدة" والفئة الثّانية هي الفئة "العتيقة" أو المتحجّرة[2]، ولكن هويّة هاتين الفئتين غير واضحة المعالم بالرّغم من تأكدنا من أنّهما تنتميان إلى فئة عليا واحدة. ويرجع جورج ديمان (George dyman) هذين الضّميرين "نا" إلى ثلاثة مراجع كلّها مختلفة، "فإذا فهمنا أنّ الشّاعر يشير إلى صراع الأجيال، كان المرجع النّاس بصورة عامة وكانت الفئتان الآباء والأبناء، وإذا فهمنا أنّه يشير إلى صراع سياسي أو عقائدي أو فكري بصورة عامة، كان المواطنون هم النّاس الموجودون في وطن واحد، وكانت الفئتان هما: التقليديّون والتقدميون، وإذا فهمنا أنّه يشير إلى صراع أدبي أو شعري بشكل خاص، كان المرجع الأدباء والشّعراء الّذين ينقسمون هم أيضاً إلى فئتين:

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص137.

[2] دميان، جورج، المراجع والبنية في قصيدة الجسر، الفكر العربي المعاصر،عدد (26)، 1983، ص69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

تقليديّين ومجدّدين[1]"، فهذه الاحتمالات الثّلاثة لا تأتي إلاّ من قبل قارئ فعّال ومشـــارك فـــي الأحداث الموجودة في كلّ نص يقرؤه، وتلك الإشارات مثل الحديث عن البيت الّـــذي ينشـــقّ بيتين، وعن البحر الّذي يجري بين جديد وعتيق، وعن البيت الشعري الذي ينقسم هو أيضـــاً إلى بيت شعري تقليدي وآخر حديث، أو البيت والوطن الحر الجديد المستقل:[2]

ومتى نطفرُ من قبو سجن

ومتى، ربّاهُ، نشتدُّ ونبني

بيدينا بيتنا الحُرّ الجديد

إنّ هذه الأبيات تحتوي على إشارات تصبّ في مجرى الصّراع السّياسي والعقائدي ونقصد هنا المعاني المرافقة للقبو والسّجن، وأرى أنّ خارج هذه الأبيات معـــانٍ مرافقـــة مشـــابهة فـــي القصيدة:[3]

من كهوف الشّرق، من مستنقع الشّرق

إلى الشّرق الجديد.

فهذه الأبيات ترجح الكفّة السّياسيّة، بالرّغم من أنّنا نستطيع القول إنّ كل هذه التّعـــابير مـــن "القبو" و"السجن" إلى "كهوف الشّرق" بالإمكان إرجاعها بطريقة ما إلى الصّـــراع الشّـــعري. وربّما كذلك بخروجنا من إطار الأبيات "ما لة ينشقّ فيها البيت بيتين" نكون قد خرجنـــا عمّـــا أراده الشّاعر في هذه الأبيات بالذّات وربّما انتقل هو من الصّراعات الثّلاثة إلـــى الصّـــراع السّياسي فقط دون غيره[4]. أمّا إذا قرّرنا التّطلع إلى ما هو خارج نطاق هذه الأبيات فيمكننـــا

---

[1] دميان، جورج، المراجع والبنية في قصيدة الجسر، ص69.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص138.

[3] المصدر نفسه، ص 139.

[4] جورج دميان، المراجع والبنية في قصيدة الجسر، ص69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن نذكر بعض الأبيات التي لا يمكن تفسيرها إلاّ في المجال الشّعري، وهذا ما نجده في قصيدة "الجسر":[1]

إنّ لي أطفال أترابي

ولي في حبّهم خمراً وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أن لي عيد الحصاد،

حيث من الصّعب تأويل، "حصاد الحقل" و"عيد الحصاد" تأويلاً سياسياً أو حتى اجتماعياً. وهناك تماذج أخرى كثيرة في قصائد حاوي، ولكنّنا نستنتج من كلّ هذا إنّ على القارئ/ المتلقي أن يكون متعمّقا في قراءته وأن يكون مثقّفاً تثقيفاً سياسيّاً واجتماعيّاً وأدبيّاً حتّى يستطيع الخوض في نفس الدّائرة لا أن يتجوّل خارجها، أو يقع في ظلامها وفي بحر من معميّاتها.

2- غموض الدّلالات:

أ- الدلالة اللفظية:

إنّ الكلمة في الجملة تبنى وظيفتها من خلال علاقتها بما يجاورها من الكلمات سابقاً ولاحقاً، وبالتّالي فإنّ السّامع أو القارئ يقوم بعمليّة توقّع لا شعوريّة عقب سماع الألفاظ أو قراءتها قبل أن يكتمل وصولها إلى سمعه أو بصره ثم إلى جهازه العصبي[2]، فمثلاً عندما نسمع كلمة "جنازة" تحصل في أذهاننا عمليّة توقّع سريعة لما سيتبع هذه الكلمة، فيكون التّابع لهذه الكلمة كفن أو موت أو حمّى أو قتلى، أو قبر أو لحد أو نعش أو تابوت أو أشلاء، وذلك

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص142.

[2] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، ص60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأنّ المتلقّي صار يربط بين هذه الكلمة وغيرها من الكلمات التي يمكن أن تستدعيها، والشّاعر عندما يصوغ من مجموعة الألفاظ جملاً وتراكيب لإيصال الفكرة أو التّجربة، فإنّه يلجأ إلى تكثيف حضور هذه الألفاظ عن طريق التأليف بينهما بطريقة يفترض فيها أن تتماشى مع ما استقرّ في نفوس الجماعة من معنى، فإذا لم تتماشَ معهم فإنّ عمليّة التوقّع ستفشل، ويفاجأ القارئ أو السّامع بشيء لم يألفه، ومن هنا سيتحدّد جزء كبير من موقفه تجاه ما يقرأ أو يسمع، فإمّا أن يقابله بارتياح، وإمّا أن يقابله بنفور، يقول حاوي:[1]

يا إلها ينفض القبر

ويا فصحاً مجيد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

فعند إيراد الفعل "ينفض" يتداعى إلى ذهن القاريء تلك الأشياء الغباريّة الخفيفة الّتي تنفض، لكن النّفض هنا يشير إلى النّهوض والبعث من القبر، ويعبّر حاوي عن الأمل بالشّمس الّتي تعني الإشراق والإنضاج. وكذلك فإنّ بعث الرّوح آتية من الفعل "نجّ" لتتضافر جميع هذه الدّلالات والتصاقها بعضها ببعض، لتعبّر عن الانبعاث بعد الموت، وهذا لا يتأتى إلاّ لقارئ جيد يدرك العلاقات بين الألفاظ التي تأتي من الحصيلة اللّغوية، وإن لم تكن لديه هذه الحصيلة فسوف يبقى يتجوّل حول أطراف المقصود ولا يداخله، فلا يستطيع أن يفهم معاني الدّلالات الشّعريّة، فيقع في الغموض وعدم فهم النّص.

وأرى أنّ الشّاعر لا يريد الغموض في تراكيبه وألفاظه وإنّما الأمر راجع إلى قوّة لغته وأفكاره المعبّرة عن الموضوع الذي يريده، فلهذين الأمرين دور كبير في ملامح الغموض في

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شعره، مع أنّ الحالات النّفسيّة يعيد بعض الشّيء عن ملامح الغموض. وغموض الدّلالات اللّفظيّة هي انصراف الشّاعر إلى الألفاظ الّتي لها معنى مرتبط بتجربة معيّنة، أو بحالة نفسيّة، واعية أو غير واعية، وليست منفصلة عن أطر الدّلالة اللّغوية للّفظ. فمثلاً نرى زوجة "أليعازر" وقد انصرفت إلى معان أخرى، كالأم، الأمّة العربيّة، والزّوجة. فمن المعروف أنّ الزّوجة هي زوجة "أليعازر" وهذا طبيعي جداً أن نعرفها من خلال القصّة التي ورد ذكرها، ولكن من أين جئنا بلفظة الأم، أو الأمّة العربيّة؟ إنّ هذا لا يأتي عبثاً وإنّما يجيء مع تراكم المعرفة والخبرة في قراءة النّصوص الشّعريّة الحديثة وتلقيها بشكل جلي في ذهن القارئ، ولنأخذ مثلاً المقطع التالي لنبيّن بعض الكلمات الّتي تحمل الدّلالات اللفظيّة:[1]

وبقايا الخصب في الحقل البوار،

كلُّها تذكر ظلّي، تعبي

كفّي المغنّي للبذار

لو نظرنا إلى كلمة "البوار" فإنّنا نجدها قد انصرفت إلى دلالة أو معنى الجدب والموت، وفي المقابل انظر إلى كلمة "البذار" فإنّنا نجدها قد انصرفت إلى دلالة الخصب والحياة.

ب- دلالة ألّ العهديّة:

تدخل ألّ العهديّة: "على النّكرة فتفيدها درجة من التّعريف تجعل مدلولها فرداً معيّناً بعد أن كان مبهماً شائعاً"[2]، وسبب التّعيين يرجع كما يحدّده عبّاس حسن إلى "أن تحصره في فرد

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص72.

[2] عبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، ص423.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واحد هو الّذي تدلّ عليه النّكرة الأولى"[1]، ونجد مثل هذا التعريف في قصيدة "المجوس في أوروبا":[2]

يا مجوس الشّرق، هل طوّفتُمُ

في غمرة البّحر إلى أرض الحضارة

لتروا أيّ إله

فعند دخول أل العهديّة على كلمة بحر لتصبح البحر فإنّ القارئ لا يدرك أي نوع من أنواع أل العهديّة الوارد في التّركيب، فممكن "أن تكون للعهد الذّكْري[*]، أو العهد الحضوري[*]، أو العهد الذّهني[*]، وبالتّالي تتعدد إمكانيّات الإحالة الّتي يمكن أن يتمكّن القارئ أن يحيل عليها تلك الكلمة التي لحقتها الـ العهديّة"[3]، وكذلك نجد في قصيدة "في جوف الحوت":[4]

ذلك الصّوت المُرائي

---

[1] عبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، ص423.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص109.

[*] العهد الذّكري هو المقترن بأل العهديّة الّتي وظيفتها الرّبط بين النّكرتين ربطاً معنويّاً يجعل معنى الثّانية فرداً محدوداً محصوراً فيما دخلت عليه وحده، والّذي معناه ومدلوله هو النّكرة السّابقة ذاتها. وهذا التّحديد والحصر هو الّذي جعل الثّانية معرفة؛ لأنها صارت معهودة عهداً ذكرياً، أي معلومة المراد والدّلالة؛ بسبب ذكر لفظها في الكلام السّابق ذكراً أدّى إلى تعيين الغرض وتحديده بعد ذلك، وأنّ المراد في الثّانية فرد معيّن، عبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، ص424.

[*] العهد الحضوري هو حصول المدلول وتحقّقه في وقت الكلام، بأن يبتدئ الكلام خلال وقوع المدلول وفي أثنائه؛ كأن تقول: (اليوم يحضر والدي)، تريد من اليوم ما يشمل الوقت الحاضر الّذي أنت فيه خلال اليوم، انظر: المرجع نفسه، ج1، ص424+425.

[*] العهد الذّهني هو الّذي يكون السّبب في تعريف النّكرة المقترنة بأل العهديّة هو أن "أل" تحدّد المراد من تلك النّكرة، وتحصره في فرد معيّن تحديداً، أساسه علم سابق في زمن انتهى قبل الكلام، ومعرفة قيمة في عهد مضى قبل النّطق، وليس أساسه ألفاظاً مذكورة في الكلام الحالي، وذلك العلم السّابق ترمز إليه "أل" العهديّة وتدل عليه، وكأنّه عنوانه، المرجع نفسه، ج1، ص424.

[3] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، ص73.

[4] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص65.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالصّوت والمستجير مثلاً، لحقتهما أل العهديّة دون أن تكون نوعاً واحداً من أنواع الأسماء الّتي تلحقها أل العهديّة، وبالتّالي فإنّنا نجد غموضاً في الدّلالات التي أفادتها هذه الكلمات، فنحن لا نعرف ما هو هذا الصّوت. ومن هو ذلك المستجير.

ثالثاً- الرّمز:

الرّمز إشارة أو علامة محسوسة، تذكّر بشيء غير حاضر، ووظيفته إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف، وقد تكون الوسيلة الوحيدة المتيسّرة للإنسان للتّعبير عن واقع انفعالي شديد التّعقيد[1]، وهو في إطاره العام تصوّر للأشياء غير الموجودة والأشياء المستحيلة الوجود، وقد يستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا يخدم الرّمز الإنسان في وظائف التّذكّر والتّوقّع والتّعرّف والإدراك الحاضر للأشياء، ويصبح التّوقّع نبوءة إذا تضمّن الرّمز روابط اتّصاليّة ذات طابع تعييني، وتبدو علاقته في هذا الصّدد بمناحي الحياة المتنوّعة ذات أهميّة قصوى[2]. والرّمز في الحقل الأدبي هو "الإشارة بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدّد بدقّة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القرّاء في فهمه وإدراك مداه، بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسّهم"[3]، لذلك فإنّ استخدام الرّمز في الشّعر دليل على عمق ثقافة الشّاعر، وعمق نضوجه الفكري وسعة تجربته وخبرته، و"لا بدّ للشّاعر الّذي يرغب في توظيف الرّمز في شعره من

---

[1] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص123.

[2] عاطف نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1988م، ص87.

[3] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثقافة وتجربة واسعة لأنّ الرّمز مرتبط ارتباطاً مباشراً بالتّجربة الشّعوريّة الّتي يعانيها الشّاعر والّتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً"[1].

وفي تدبرنا للرّمز ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيّان هما: التّجربة الشّعرية الخاصّة والسّياق الخاص؛ فالتّجربة الشّعريّة هي الّتي تستدعي الرّمز القديم لكي تجد فيه التّفريغ الكلّي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعوريّة، وذلك عندما يكون الرّمز المستخدم قديماً، وهي الّتي تضفي على اللّفظة طابعاً رمزياً لتركيزها شحنتها العاطفيّة أو الفكريّة الشّعوريّة فيها. وعندما يكون الرّمز المستخدم جديداً[2] فمن واجب الشّاعر عندما أن يخلق السّياق الخاص الّذي يناسب ذلك الرّمز.

إنّ الشّاعر المبدع هو الّذي يضفى الطّابع الفنّي الشّعري على تراكيبه اللّفظية، وهو الّذي ينقل أحاسيسه بالحدث المرموز إلى المتلّقي مع أبعاده الفكريّة، فيصبح الرّمز الشّعري محدّداً معروفاً مختلطاً باللاّشعور مع الإيحاء الشّعري في عمليّة الفن الجديد، عند ذلك يكون الشّاعر قد أدّى رسالته، وأدخل جديداً على القديم ليطوّر تجربته الشّعريّة ويمتّع المتلّقي، ويفيد المجتمع والأدب[3]. وقد اعتمد خليل حاوي الرّمز أساساً للتّعبير عن تجاربه وأفكاره وعواطفه، فهو يعكس تنوع أساليبه الفنيّة حين يستخدمه. ولا ينهض الرّمز بمهمّته في البناء ما لم يكن أسطورة تراثيّة شعبيّة قائمة في ضمير الأمّة، هذا القيام يعطي الشّاعر قدرة على الإشارة السّريعة إلى الأحداث في الأسطورة دون سرد أو تقرير لها، وللرّمز المستمد من الأساطير التّراثيّة الشّعبيّة وظيفة أخرى هي الإيصال، وإشراك الآخرين في تجارب الشّاعر وإدخالهم

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص173.

[3] انظر: يوسف عزّ الدّين، التّجديد في الشّعر الحديث، ص225- 226.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى عالمه بيسر وألفة[1]، فالرّمز التّراثي: "ما خلّفه السّلف من آثار علميّة وفنيّة وأدبيّة، ما يعتبر نفسيّاً بالنّسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه"[2]. وهو لا يقتصر على التّراث الأدبي العربي والإسلامي وحده، وإنّما قد "يمتدّ في جوف الزّمن إلى تلك الحضارات القديمة الّتي عرفناها في سومر، وبابل، وفينيقيا، ومصر الفرعونيّة ... وغيرها"[3].

والرّمز هو كل ما يمكن أن يحلّ محل شيء آخر للدّلالة عليه، إذ لا يتم ذلك عن طريق المطابقة التّامة وإنّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عَرَضيّة. أو علاقة تواضع النّاس عليها[4]. وتعتمد عملية توظيف الرمز عند حاوي على عدد من الحقول المعرفيّة، فقد وظّف -كما سنرى- عدداً من الرّموز الخيّرة (الإيجابية) والرّموز الشّريرة (السّلبية) انطلاقاً من الدّلالة المعاصرة الّتي دفعت الشّاعر لحمل رمزه، حيث تتأتّى أهمّيتها من دلالتها الحيويّة في النّص، وأول هذه الرموز هي:

1- الصّليب:

وظّف حاوي في هذا النّوع من الرّموز عدّة صور فنيّة ثلاث منها جاءت في قصيدة "ليالي بيروت" حيث عبّر من خلال الرمز عن مساوئ المدينة ورذائلها وإحساسه بالضّيق والحرمان فيها، ما جعله عاجزاً عن حمل الصّليب، وذلك لضياعه في دروب المدينة ومواخرها، يقول حاوي:[5]

في ليالي الضّيق والحرمان

والرّيح المدوّي في متاهات الدّروب

---

[1] انظر: محيي الدّين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، ص149- 150.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبيّة في اللّغة والأدب، ص93.

[3] غالي شكري، التّراث والثّورة، ط3، دار الثّقافة الجديدة، 1996م، ص14.

[4] خالد سليمان، أنماط الغموض في الشّعر العربي الحر، ص33.

[5] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص22، 24، 27، 66، 184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من يُقوّينا على حمل الصّليب

من يقينا سأم الصّحراء

ولكن حاوي وظّف صورة الصّليب بصورة سلبيّة في قصيدة "جنية الشاطئ"، حيث قال على لسان الجنية:[1]

وصدىً لعين:
باسم الصّليب لعلّ يطردها الصّليب
تفاحةٌ غجريةٌ

وهذه العبارة جاءت على لسان الكاهن الموسوي رمزاً للتّخلف والتّصلب الرّوحي والعقلي والاجتماعي، والّذي حوّل الجنية الجميلة إلى عجوز شمطاء تنبش في المزابل:[2]

هيهات يُعرف من أنا، عبثاً، مُحال،

شمطاءُ تنبش في المزابل

عن قشور البرتقال

ومحنة الصّليب من المواقف الّتي تتّصل اتصالاً مباشراً بالصّليب وتتمثّل هذه المحنة بالتّضحية الكبرى من أجل تطهير البشريّة من أدرانها، وكذلك تضحية النّفس من أجل الأمّة كما فعل السّيد المسيح عليه السلام.

يقول في قصيدة "حب وجلجلة":[3]

رُدّني، ربّي، إلى أرضي،

أعدني للحياة

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 302.

[2] المصدر نفسه، ص306.

[3] المصدر نفسه، ص102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشّاعر يطمح إلى التّغيير، فهو يريد أن يعود إلى الحياة من أجل الصّغار، فهم أداة التّغييـر في المستقبل المنشود:[1]

وليكن ما كان، ما عانيتُ منها

محنة الصّليب وأعياد الطّغاة.

غير أنّي سوف ألقى كل من أحببتُ

من لولاهُمُ ما كان لي بعث، حنين، وتمنّي

وقد تمظهر الصّليب لدى الشّاعر بمظاهر عديدة، فقد أشار للجلجلة الّتي وردت في الإنجيل حيث "أخذوا يسوع ومضوا به ، فخرج وهو حامل صليبه إلى الموضع الّذي يقال له موضـع الجمجمة، ويقال له بالعبرانيّة جلجثة"[2]، وقد أفاد حاوي هذا الرمز من الكتاب المقدّس فوظّفه في أربعة مواطن، جاء التّوظيف الأوّل في قصيدة "حب وجلجلة"[3]، وجاء التّوظيف الثّاني في قصيدة "في صومعة كيمبردج":[4]

لو يستحقُّ صلبتُهُ

ما شأنهُ بصليب إيمان

يسوقُ لجُلجُلة

وكّلتُ ريح الرّمل

تعجنُهُ بوحلة شارع أو مزبلة

ويبرز الشّاعر في هذا التّوظيف رفضه أن يصلب "الطّاووس" عليه وهو رمز من يؤخّر منفعة

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص103.

[2] انظر: إنجيل متّى، ص27، مرقس، ص15، يوحنا، ص19، لوقا، ص23.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلاده لأجل مصالحه الخاصّة وأطماعه الشّخصيّة. أمّا التّوظيف الثّالث فقد جاء في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة" وعودة المسيح المصلوب إلى الحياة، يقول:[1]

وينبعُ البلسمُ من جرح

على الجُلجُلة

أحببتُ، لا، ما زال حبّي مطراً

يسخُو على الأخضر في أرضي

والشّاعر بهذا المقطع يؤكّد العودة إلى الحياة، وضرورة أن يكثر الخير على هـذه الأرض، ولكن في توظيفه الرّابع لهذا الرّمز نجد أنّه يعود إلى الموت في قصيدة "أليعازر"؛ وقد سـبق الحديث عنه.

2- التّنين: ورد هذا الرّمز في الإنجيل "وظهرت آية أخرى في السّماء، هو ذا تنين عظـيم أحمر له سبعة رؤوس وعشرة قرون، وعلى رؤوسه سبعة تيجان وذنبه يجـر ثلـث نجـوم السماء، فطرحها إلى الأرض، والتّنين وقف أمام المرأة العتيدة أن تلد حتّى يبتلع ولدها متـى ولدت"[2]، وبناء على هذه الإفادة من كتاب "العهد الجديد" فقد وظّف حاوي هذا الرّمز في ثلاث قصائد أوّلها قصيدة من ديوان (نهر الرّماد) هي قصيدة "عودة إلى سدوم":[3]

وتذكّرت قتال الغول والتّنين

في أرضي، وكانت وادعة

إخوتي، أهلي على درب الهلاك

بعضهم في شدق هذا

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص268- 269.

[2] رؤيا يوحنّا اللاّهوتي، ص12.

[3] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص126- 127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعضهم في شدق ذاك

وفي توظيف حاوي لهذا الرمز الخرافي يندمج رمز التّنين مع رمز الغول الّذي يمثّل القوى المستعمرة للسّيطرة على الأمّة وقد جاء التّوظيف الثّاني لهذا الرّمز في قصيدة "أليعازر" حيث رسم لنا حاوي صورتا مشابهة لصورته في الكتاب المقدس، والّتي تتحدّث لنا عن قصة خرافيّة عن الفتيات اللّواتي ويقدمن أضحيات بشريّة لتنّين متوحّش إلى أن جاء الخضر وقتله:[1]

كان عبر السأم المحموم
يمتدُّ الصّقيع
ميّتاً خلّفتهُ في الدّار
تنّيناً صريع
يعصر اللّذة من جسم طري

والتّنين في هذه القصيدة صورة لأليعازر الميّت، أي للموت المشوّه الّذي يلتهم حياة الفتية الصّغار. وقد جاء التّوظيف الثّالث لهذا الرّمز في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود" ليصبح التّنين عند حاوي رمزاً للقوّة المسيطرة الّتي شتّتت الشّعب الفلسطيني من بلاده:[2]

تكتنزُ اللّهيب

ترمي بهم سيلاً

يفجّر جوف تنّين غريب

3- النّاصري:

رسم لنا حاوي في هذا الرّمز صورة المسيح، وقد جاء في سياقات مختلفة ليدلّل بها على شخصية المسيح، وقد ورد هذا الرّمز في خمسة مواضع، وذلك في قصيدتين اثنتين من شعره،

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص346- 347.

[2] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص115.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأولى هي قصيدة "عودة إلى سدوم" عبّر فيها عن هزيمة العالم الهمجي المتسلّط:[1]

وطفل ناصري وحفاة

روّضوا الوحش بروما، سحّبوا

الأنياب من فكّ الطّغاة

ربّ ماذا؟

ربّ ماذا؟

هل تعود المعجزات؟

فالشّاعر ينظر إلى إمكانيّة ترويض الغرب، على أنّ ذلك لم يتمّ إلا بمعجزة تتحقّق من خلال قوّة تشوبها مسحة نبوّة. وقد جاء الموضع الثّاني في قصيدة "أليعازر" وذلك في أربعة مواضع، اثنان منها على لسان "أليعازر" في موطن رحمة ملعونة:[2]

صلوات الحب والفصح المغنّي

في دموع النّاصري

أترى تبعث ميتاً

حجّرته شهوة الموت

لقد ابتعدت كلّ الاحتمالات الّتي يمكن من خلالها أن يقوى "المسيح" على إحياء "أليعازر" وإعادته إلى الحياة، أمّا الموضعان الآخران فقد جاءا على لسان زوجة أليعازر، فقد استغربت في الأوّل موقف المسيح غير المبالي أمام تنّين يلتهم حياة العذارى:[3]

وأشداق طواحين الشّرر

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص129.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص315- 316.

[3] المصدر نفسه، ص329.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مخلب ذوّب سيفي

غاص في صلب الحجر

مخلب في كبدي معولُ نار،

وعلى الشّاطئ طفل ناصري

يغرس البلسم في دنيا القرار

وفي الموضع التّالي من هذه القصيدة بيّنت الأثر السّيّئ والمؤذي الّذي أحدثته صورة زوجها المختلفة الّتي لم تألفها والّتي لم تأبه بجروح النّاصري وجروح من يحبّونه:[1]

في أهازيج البراري

ويدوّي في بخور الصّلوات

يرتعي جلجلة الصّلب

ويرمي في جروح النّاصري

وجروح المريمات

وفي هذا التّوظيف كانت صورة النّاصري عند الشّاعر ترمز إلى قوة المسيح العاجزة من إصلاح الواقع العربي الّذي أدّى إلى هزيمة كبرى أمام العدو الصّهيوني سنة 1967م.

وقد بدأ جسد النّاصري لدى الشّاعر صورة كبيرة، فقد جاء في الكتاب المقدّس على لسان المسيح: "أنا هو الخبز الّذي نزل من السّماء، إن أكل أحد من هذا الخبز يحيا إلى الأبد، والخبز الّذي أنا أعطي هو جسدي الّذي أبذله من أجل حياة العالم"[2]. وقد استخدم حاوي هذا الرّمز

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص345.

[2] انظر: يوحنا: 6، لوقا: 22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في أكثر من موضع معظمها جاء امتداداً لرؤيته الّتي جعلته يرى نفسه كنبي، فهو في قصيدة "الجسر" يقول:[1]

وكفاني أنّ لي أطفال أترابي

ولي في حُبّهم خمر وزاد

ونجد هذا في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة إشارة إلى هذا الجسد:[2]

والطّيفُ الّذي يلمعُ في الشّمس
تجسّد واغترف من جسدي
خبزاً وملحاً،
خمرة ونار،
وحدي على انتظار.

لقد أكثر الشّاعر من الرّموز الدّينيّة المسيحيّة بحكم كونه مسيحيّاً عارفاً برمـــوز ديانتـــه، مؤمناً بأكثر مفاهيمها، فعني بالخمر الّذي وردت عنه قصص في الإنجيل وظّفها في شـــعره، فقصّة جرار الخمر وردت في الإنجيل بوصفها معجزة من معجزات الّسـيد المســيح عليـــه السّلام، حيث تحدّثت عن احتفال نفدت فيه الخمرة، فأمر المسيح بأن تملأ الجرار ماء، وبعـــد ذلّك قام بتحويل الماء إلى خمر، واستمرّ الحفل[3]. وقد وظف حاوي هذا الرّمز في قصـــيدة "الكهف"- الّتي سيأتي تحليلها في الفصل الثّالث من هذه الرّسالة- حيث عبّـــر الشّـــاعر عـــن معاناته الصّعبة الّتي لقيها بعد الهزيمة، وقد عبرت هذه القصّة عن المعانـــاة، فـــي مفاجأتـــه للمخلّص الّذي سيزيل الأدران الّتي علقت به أمّته ولكنّه لم يستجب لنداءاته وأوامره، يقـــول حاوي:[4]

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص135، 142.

[2] المصدر نفسه، ص248.

[3] يوحنا: 2

[4] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص282.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يا من حللت وكنت لي

ضيفاً على غير انتظار

وملأت مائدتي

بطيب المنّ والسّلوى

سكبت الخمر ممّا ليس تعرفه الجرار

وتبرز قوة توظيف هذا الرّمز في إظهار الشّاعر لصورة "تلاميذ المسيح" في القصيدة، فقد ورد في الإنجيل: "ثم جمع يسوع الاثنى عشر ومنحهم قدرة وسلطة على جميع الشّياطين، وجميع الأمراض لشفائها"[1]. وقد جعل حاوي شخصيّته تشبه "تلاميذ المسيح" بعد امتلاكها بعضاً من معجزاته وقدراته الخارقة:[2]

يا من حملت إليّ طيب المنّ والسّلوى

بسطت يدي على جن

تُجسّد ما أُري

وخجلتُ من فقري

وأشار الشّاعر إلى التّعميد، الّذي هو تطهير للجسد والرّوح من الخطايا والذّنوب عند النّصارى من خلال تغطيس المولود بالماء المقدّس؛ وقد أورد حاوي هذا المفهوم مخاطباً العرب داعياً إيّاهم إلى التّحرّر:[3]

ما كان لي أن أختفي

بالشّمس لو لم أركُم تغتسلون

---

[1] لوقا:9 .

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص284.

[3] المصدر نفسه، ص266.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الصُبحَ في النيل وفي الأردنّ والفرات

من دمغة الخطيئة

كما أورد حاوي قصّة تعميد المسيح في قصيدة "جنية الشّاطئ"، وذلك على لسان الكاهن الموسوي الّذي قرّر أنّ التّعميد لن يطهّر جسد الغجريّة اللّعين:[1]

جسدُ اللّعينة لن يطهّره العماد

وزّعت من جسدي ، دمي

خمراً وزاد

ويريد حاوي من ذلك أن يقنعنا بما أقنع به نفسه حين رضي عن العرب؛ لأنّهم رجعوا عن خطاياهم الّتي ارتكبوها، وأول هذه الخطايا إضاعة أجزاء كبيرة من فلسطين، وقد أراد حاوي بهذا التّعميد استقلال مصر، وفشل العدوان الثّلاثي عليها عام 1956م، وقيام الوحدة بينها وبين سوريا، والوحدة بين العراق والأردن، ما جعله يذكر اسم نهري "الأردن" و"الفرات".

كما ورد رمز الوحش، ذلك المرعب الّذي أشرنا إليه في موضع التّنين، وفي مواضع متعدّدة في ديوان "نهر الرماد"، وقد جاء هذا الرّمز في "العهد الجديد": "ثمّ وقفت على رمل البحر، فرأيت وحشاً طالعاً من البحر له سبعة رؤوس وعشرة قرون، وعلى قرونه عشرة تيجان، وعلى رؤوسه اسم تجديف، والوحش الّذي رأيته كان شبه نمر، وقوائمه كقوائم دب، وفمه فم أسد"[2]. ففي قصيدة "ليالي بيروت" يقول الشّاعر:[3]

ما علينا لو رهنّاهُ لدى الوحش،

أو لدى الثّعلب في السّوق المُريب.

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص300.

[2] رؤيا يوحنا اللاّهوتي، ص13.

[3] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 22، 28، 129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالوحش يعبّر عن القوّة الغاشمة الّتي تسعى للقضاء على الحياة بكافة الأساليب.

كما ظهر رمز السيدة مريم العذراء في مجموعة "الرّعد الجريح" ليصوّر لنا حـــاوي الأرض العربيّة حزينة، جائعة إلى من يردّها إلى طبيعتها بعد كلّ المحاولات التي لم تُجدِ، ما أبقاهـــا على حالها الكئيبة، يقول حاوي في قصيدة "الأمُّ الحزينه":[1]

ما لأُم شيّعت

ألف مسيح ومسيح

وأراقت دمها المجنون في أعياد

وأنّت بالحزن واشتفّت جنونه

مالها الأُمُّ الحزينة

ترتمي صخراً على الصّخر

إنّ هذه الصّورة المؤلمة وليدة هزيمة العرب سنة 1967م، فالأم ترمز إلى الأرض العربيّة الّتي تمدّ يدها لعل أحداً من أبنائها يمدّ لها يد المساعدة والعون بعد الحسرات والكبـــت الّـــذي عانته مراراً، فهي تطلب منهم التّضحية من أجل تخفيف وطأة الكارثة الّتي حلت بها.

وأشار الشّاعر إلى رمز أطلقه المسيح على بني اسرائيل حيث سمّاهم أبناء الأفاعي، لأنّهم تعوّدوا فعل المعاصي في حضرة أنبيائهم، "يا أولاد الأفاعي، كيف تقدرون وأنتم أشـــرار أن تتكلّموا كلاماً صالحاً"[2]، وحاوي في إفادته من الكتاب المقدّس يريد أن يعبّر لنا مـــن خـــلال قصيدة "الأمّ الحزينة" مشاعر الغضب والحقد الكامن في صدره على اليهـــود بعـــد احـــتلالهم فلسطين:[3]

يضرب الكفّار، أبناء الأفاعي

---

[1] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص13.

[2] الإصحاح الثاني عشر: 12.

[3] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

من سدوم

ما حماةُ البيت، والعار يغنّي

والضّحايا تُستباح؟

وقد أفاد الشّاعر من رمز الصّيارفة، ذلك الرمز الّذي يدلّل به حاوي على اليهود، ويرمـــز من خلاله إلى الأطماع الصهيونية والاستغلاليّة والتّطاول على أرض العرب، وتوظيف حاوي هذا الرّمز في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود".[1]

يا من خصاك الفلسُ
هل عوّضت بالشّحم المرفّه
طال ظلُّك واستدار
تنمو وشرشُك في
جدار المومس الحبلى
بتجار، صيارفة، صغار
السّيل يهدر في
العروق، وليس يعصمها
ويعصمك الجدار

فحاوي يهاجم العرب بقويّة وشراسة، فهم كالّذين باعوا نخوتهم وتعلّقوا بكل أمر حقير فصارت كالصّيارفة ماديّة هزيلة دنيئة، وقد عبّر حاوي عن غضبه هذا في قصيدة أخرى هي قصـــيدة "من جحيم الكوميديا":[2]

مرّت على يده

عيونُ صيارفة

ومضت تحيتُهم بروقاً خاطفة

---

[1] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص112- 113.

[2] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص76.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ختمت على ما كان يحمل

في الضلوع

كما أشار الشّاعر إلى مدينة بابل، تلك المدينة التي لعنت ووصفت بصفات قاسية وعنيفة، نذكر منها ما جاء في العهد الجديد: "سقطت، سقطت بابل العظمى، وصارت وكراً للشياطين، ومأوى لكل روح نجس، ولكل طائر نجس مكروه؛ لأنّ جميع الأمم شربت منه خمر زناها، وملوك الأرض زنوا معها، وتجار الأرض اغتنوا من كثرة ترفها"[1]، وقد وظّف حاوي هذا الرّمز في قصيدة "بابل" للتّعبير عن "مدينة بيروت" لأنّها احتوت على كلّ النّعوت التي نعت بها "الإنجيل" بابل، فحلّ فيها الخراب، وحقّ على أهلها التّشرّد والضّياع:[2]

كُنتُم صغاراً تافهين

مدى الدّيار

صرتم صغاراً تافهين

بلا ديار

وقد ردت مجموعة من الرّموز الكلية المسيحيّة في شعر خليل حاوي، فقد ورد رمز ميلاد المسيح في شعر حاوي، حيث استخدمه في قصيدة "المجوس في أوروبا"، فالمجوس بدأوا رحلتهم، لكنّها تغيّرت وتراجعت وغيّرت مسارها بانقلاب الخير إلى الشّر، يقول:[3]

يا مجوس الشّرق، هل طوّفتُهُم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أيّ إله

---

[1] رؤيا يوحنّا اللاّهوتي، ص18.

[2] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص73.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص109.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتجلّى من جديد في المغارة؟

ولكن هؤلاء المجوس الجدد لم يصلوا إلى مغارة المسيح الّتي تشير إلى القيم الإنسانيّة الخالدة، بل لم يصلوا إلى العالم ذي الخلق الرّفيع، وإنّما إلى المدينة المليئة بالوحوش تفوح منها رائحة العفن، يقول حاوي:[1]

وانحدرنا في الدّهاليز اللّعينة

لمغارات المدينة،

أعين ترتدّ عن باب لباب،

أعين نسألها: أين المغارة؟

ويتساءل الشاعر عن المغارة الّتي تعفّنت وانتشرت فيها الرّذائل، وقد استغلّ حاوي هذه الحادثة في مفارقة لطيفة، فالمجوس بدلاً من أن يجدوا المسيح ومغارته الطّاهرة وجدوا مدينة متعفّنة انتشرت فيها الرّذائل، وفي ذلك إشارة إلى ماهيّة المدنيّة بصفة عامّة وفي أوروبا على وجه الخصوص.

ومن أكبر الرّموز الّتي بنى عليها حاوي بعض قصائده رمز "أليعازر". وقد وردت قصّته في العهد الجديد "يا سيّد لو كنت هنا لما مات أخي، فأنا واثقة من أنّ الله يعطيك كلّ ما تطلب منه، فأجاب المسيح بأنّ أخاها سوف يقوم"[2]. فيوظف حاوي في قصيدة "أليعازر" هذه القصّة حيث يقوم "المسيح" بإحياء "أليعازر" الّذي كان همّه أن يحرص على الموت، ولكن هذه الموتة لا رجعة منها.[3]

عمّق الحفرة يا حفّارُ،

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص111.

[2] يوحنّا: 11.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص313.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عمقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشّمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

ويرى الباحث أنّه لو قام المسيح بإحياء أليعازر فستكون هذه الحياة حياة ممتلئة بالهزيمة والتّراجع، إنّ فقده لهذه الحياة كان تخلّصاً من المعاناة القاسية التي كان يعانيها:[1]

كيف يُحييني ليجلو

عتمة غصّت بها أُختي الحزينة

دون أن يمسح عن جفنيّ

حمّى الرّعب والرّؤيا اللّعينة

والموقف الأشدّ من ذلك هو اكتشاف الزّوجة أنّ المسيح لم يكن من طينة البشر، وإنّما كان طيفاً طيلة حياته، يقول حاوي على لسان النّاصري عندما تراءى لزوجة أليعازر:[2]

وطيفاً يتراءى عبر وهج الحسّ

حيناً وتيه

كنت طيفاً قبل أن يمتصّك

القبر السّقيه

وأرى أنّ هذا الطّيف هو الوحدة بين سوريا ومصر، الّتي لم تولد وفق ظروف حتميّة تحقّق لها الاستمراريّة والدّوام.[3]

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص316- 317.

[2] المصدر نفسه، ص340.

[3] المصدر نفسه، ص341.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن تكن جوعان حدّق

ما غريب أن يجوع الطّيفُ،

أن تكسر كفّاهُ الرّغيف

أسهر اللّيل أُعدُّ الزّاد

للموتى الطّيوف.

و كذلك فقد تجاهل مشاعر مريم المجدليّة المتعطّشة للإخصاب والإنجاب:[1]

يوم أنّت مريم، يوم تداعت

زحفت تلهث في حمّى البوار

وأزاحت عن رياح الجوع

في أدغالها صمت الجدار

والمصيبة في الأمر تجاهله مشاعر أمّه الّتي تسير في طريقها إلى نهاية تراجيدية:[2]

كنت طيفاً قمريا

والهاً قمري

كنت ثوباً غائماً

يعبق بالضوء الطري

يتمشى في جروح المريمات.

وبعد ذلك يتحوّل أليعازر إلى وحش مرعب يستمر في القضاء على كل مظاهر الحياة الّتـــي يعيشها، ولكن ما دور الزّوجة في هذه القصّة؟ بالتّأكيد إنّها تتحوّل مثل زوجها إلـــى وحـــش،

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص342.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص343 – 344.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والنّتيجة أنّهما ينقلبان إلى محطّمين يحطّمان كلّ شي، ولعلّ في المقطوعة الأولى الّتي ترد على لسان زوجة "أليعازر" ما يدلّ على ذلك:[1]

الحواسُّ الخمس فوهاتُ مجامر
تشتهي طعم الدّواهي والخراب
تشتهي طعم دمي
طعم التّراب

وأرى أنّ حاوي من خلال إدراجه لقصة "أليعازر" لا يريد أن يبقي الأوضاع على حالها دون تعديل أو تغيير، ولكن الظّروف حالت دون التّوصّل إلى المأمول، فالرّؤية العبثيّة عبّرت عن فكر الشّاعر نتيجة الظّروف العربيّة السّائدة.

ويفيد حاوي من التّوراة في الرّموز التي استخدمها في شعره؛ وأوّل هذه الرّموز رمز سدوم الّذي تمّ الحديث عنه، إلا أنّ الباحث يضيف إلى ذلك ما جرى لزوجة "لوط" عليه السّلام، عندما تحوّلت إلى عمود من الملح، فالحادثة مرتبطة برمز سدوم، يقول:[2]

وإذا نحنُ عواميد من الملح،
مُسُوخ من بلاهات السّنين
أن تُذكّر عابر الدّرب
بحال الميّتين
فهي لا تذكرُ، جوفاء،
بلا أمس، بلا يوم وذكرى

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص357.

[2] المصدر نفسه، ص83.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ومن الرّموز أيضاً الأفعى التي أغوت (آدم) و(حواء) للأكل من الشّجرة المحرّمة، فقد جاءت هذه الحادثة في قصيدة "المجوس في أوروبا" حيث الأرض جنّة خالية من الشّـرور والآثـام، يقول حاوي:[1]

جنّةُ الأرض! هُنا لا حيّة تُغوي،

ولا ديّان يرمي بالحجارة

ها هُنا الوردُ بلا شوك

هنا العُري طهارة

ويقصد الشّاعر بجنّة الأرض أصحاب المدينة ودهاليزها الّتي لا حياة فيها.

ويظهر أيوب لدى الشّاعر رمزاً وظّفه في شعره، وهذا الرّمز يمثّل الخضوع للصّعاب الّتي تواجهه والنّكبات الّتي مرّت به، وقد وظّف حاوي هذا الرمز في قصيدة "عودة إلى سدوم":[2]

صلواتي سفرُ أيُّوب، وحُبّي

دمعُ ليلى، خاتم من شهرزاد

فيك يا نهر الرّماد

ورمز أيّوب عند الشّاعر هو صورة رسمها ليدلّل لنا بوساطته على ما يسكن فينا من الواقـع الماضي المتحجّر الّذي كان حاوي يرفضه.

وآخر الرّموز التّوراتيّة الّتي استخدمها حاوي في شعره هو استحضاره لجبل الطّيوب، لأنّ روح النّبوّة عادت له من جديد بعد ما غابت عنه الأجواء مدّة زمنيّة طويلة إلى حد ما، وبعدما

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص111- 112.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص119- 120.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أصيب لبنان بأزمات قاهرة وأحداث مأساويّة أصيب الشّاعر إثرها بأزمات نفسيّة عنيفة وكبت لا يطاق؛ يقول حاوي في قصيدة "قطار المحطّة":[1]

تفتدي جبل الطّيوب،

تجلُوهُ من كيد

تصلّب في القلوب

وكلمة "تصلب" تذكّرنا بالمسيح وتضحيته الّتي تخلّص لبنان ممّا هو فيه من مصائب ونكبات مرت به.

رابعاً- الأسطورة:

تضرب الأسطورة بجذورها في تاريخ الفكر الإنساني، بحيث يعدّها الباحثون في تاريخ الإنسان المصدر الأوّل للمعارف والخبرات الإنسانية، فالأسطورة بقوامها المتكامل والمستوعب للحركة والإشارة وتشكيل المادة هي جماع التّفكير والتّعبير عن الإنسان في مراحله البدائيّة القديمة[2].

ولم يكن الشّعراء في العصور السّابقة على وعي تام بقيمة الأسطورة، ودورها في الشّعر كما هي الحال عند شعراء العصر الحالي، الّذين وظّفوها كثيراً في شعرهم على الرّغم من التّفاوت في ذلك بين شاعر وآخر، ومع ذلك فقد وُجِدت الكثير من النّماذج الأسطوريّة عند الشّعراء العرب في العصور المختلفة السّابقة، ومن هذه الأساطير تلك الّتي تدور حول الجن والغول وغيرهما، ثم لجأوا إلى بعض الآلهة الأسطوريّة القديمة، ولم يكتف الشّعراء بذلك، وإنّما وظّفوا الكثير من الشّخصيات أو الأحداث التّاريخيّة الشّهيرة التي ارتقت لديهم إلى حد

---

[1] انظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص16- 17.

[2] فراي، هيرمان نورثروب، مقدمة كتاب في النّقد ،الأدب والأسطورة، تقديم وترجمة وتعليق عبد الحميد إبراهيم، مطابع الرّجوى، القاهرة, 1989م، ص5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأسطورة أحياناً، حيث "وجد الشّعراء في التّراث الدّيني معيناً لا ينضب، فاستخدموا منه الكثير من أجل إغناء تجاربهم ومدّها بروافد عميقة، فلجأوا إلى طقوس متنوّعة، منها الوثنيّة واليهوديّة والمسيحيّة والإسلاميّة، وأخذوا من القصص القرآني فاستعانوا بالأنبياء وشخصيّات دينيّة متنوّعة أمثال نوح وعيسى وموسى ومحمد ويونس وآدم وحواء"[1]. وقد عرفت الشّعوب كلّها الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما وجد، يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحّد، ومنه يستمدّ عطراً لا ينمحي، يذكّره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع[2].

والأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات والمصطلحات في أي لغة من اللّغات وموسوعة من الموسوعات، فهي توحي بالامتداد عبر المكان والزّمان، وتوحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني، كما توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة والخيال، وتثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إطار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتهويم الطّموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول[3].

"والأسطورة تجدّد القرابة الحقيقيّة بين النّسيج البشري كلّه في كل مكان وكل زمان"[4]، والتّشابه الذي نلاحظه بين الأساطير والحكايات الخرافيّة رغم ما يفصل بينها من مسافات زمنيّة ومكانيّة بعيدة يرجع إلى تماثل الأفكار الأساسيّة، بين الشّعوب، كما يعود إلى تشابه وسائلهم في عرض شخصيّات بعينها، وإلى ما عندهم من وقائع متشابهة، وإلى طريقتهم في

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشّعر العربي، دار الحداثة، بيروت، 1992م، ص71.

[2] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب: جذور التّفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، الكويت، 1423هـ/2002م، ص19، (سلسلة عالم المعرفة).

[3] المرجع نفسه، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إيجاد تفسير لها[1]، وهذا يدعونا إلى القول إنّ من أبرز الظّواهر الفنيّة الّتي تلفت النّظر في تجربة الشّعر الجديدة الإكثار من استخدام الأسطورة أداة للتّعبير، فما يكاد ديوان يخلو من الإشارات الأسطورية، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم يبثّ مضامين معاصرة من خلاله، وقد صار لزاماً على قارئ الشّعر المعاصر أن يكون على معرفة غير بسيطة بالأساطير والحكايات الخرافيّة والشّعبيّة حتى يستطيع قراءة الشّعر المعاصر والتّعامل معه فـ"إنّ إمكانات أيّة أسطورة لا يمكن أن تُستغل إلاّ إذا أُتيح لها الأديب الّذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها[2]، وبهذا تصبح الأسطورة جزءاً أساسيّاً ومكوناً رئيساً في الشّعر الحديث، فهي تحتلّ مكاناً مرموقاً في التّعبير الأدبي والفنّي معاً.

واستعمال الأساطير المترجمة أو المستمدّة من اللّغات والحضارات الأجنبيّة لا يقلّل من قيمتها أو كثافتها التّصويريّة، خاصّةً و"إنّ أصالة الأسطورة بالنّسبة إلى كل الوقائع اللّغوية الأخرى، تكمن في كونها تظلّ أسطورة على الرّغم من أسوأ التّرجمات لها، فيدركها كأسطورة كل قارئ في كل أنحاء العالم"[3].

وقد تكون الأسطورة من صنع كاتب أو شاعر معين غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، وتوسّل بأسلوبه الخاص لصنع أسطورة ناجحة قد تصبح مع مرور الزّمن من الفلكلور المحلّي أو التّراث الشعبي[4].

إنّ من أهم العوامل الّتي دفعت حاوي إلى استعمال هذه الأساطير هو ما تتضمنه من إمكانيات التّصوير التي لا تنضب، خاصّة أنّها تستمدّ هذه الكثافة من خلال كونها "ذات بنية

---

[1] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، ص21.

[2] أحمد كمال زكي، دراسات في النّقد الأدبي، ص178.

[3] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، بيروت، 1982م، ص12.

[4] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مزدوجة تأريخية ولا تأريخية"[1]. وقد استعمل حاوي هذه الأساطير في صور مكثفة للتّعبير عن مشاعره ورؤاه ووظّفها من خلال التّجسيد الشّعري، وتوسع في استعمالها حيث اتّخذها قناعاً له، وقد تنوّعت مصادر هذه الأساطير فكانت يونانيّة وفينيقيّة وبابليّة وآشورية وعبريّة وفرعونيّة[2]، ومن الملاحظ أنّ الأساطير الّتي استعملها الشّاعر قد كانت أساطير منقولة أو مقتبسة يمكن أن نجد جذورها في أخرى مصدرها شعب أو بلد آخر[3]، وقد وجدنا أنّ خليل حاوي قد وظّف الأساطير توظيفاً يولّد بوساطته الصّورة القادرة على الإشارة وعلى تكثيف مجموعة الدّلالات الشّعوريّة والفكريّة، ويمكن أن نعزو ذلك إلى قدرته على استخلاص الرّموز والأساطير من مصادرها الأولى بحساسيّة وشفافيّة مرهفة، ما مكّنه من صهرها صهراً تاماً – في أغلب الأحيان – في الكيان الكلّي للقصيدة، وعلى نحو تبدو معه وكأنّها جزءً منه، وأوّل هذه الأساطير أسطورة العنقاء (طائر الفينيق)، قال بعضهم: هو طير غريب يبيض بيضاً كالجبال، ويبعد في طيرانه، وقيل: سميّت بذلك لأنّه كان في عنقها بياض كالطّوق، وقيل: هو طائر يكون عند مغرب الشّمس، وعند طيران عنقاء مُغرب يسمع لأجنحتها دوي كالرّعد القاصف والسّيل، وتعيش ألفي سنة، وتتزاوج إذا مضى لها خمسمائة سنة، فإذا كان وقت بيضها تعاني من ألم شديد[4].

وقد ذهبت عنقاء مُغْرب مثلاً يضرب للأمر العجيب النّادر وقوعه، وقد عرفت عند المصريين القدماء، وقيل أنها تعيش 500 عام، وهي طائر يحرق نفسه، ثم يبرز من رماده

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص12.

[2] أنس داوود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د.ت)، ص287.

[3] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص14.

[4] الدميري، كمال الدّين محمد (ت 808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، وضع حواشيه وقدّم له أحمد حسن بسج، الجزء الثّاني، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1415هـ/1994م، ص221.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عنقاء أخرى[1]، ممّا سبق نرى أنّ هذه الأسطورة خالدة تعبر عن الانبعاث بعد الموت، وقد جاءت عند الشّاعر في قصيدة "بعد الجليد"، فبعدما سيطر الجليد والموت حاول حاوي البحث عمّا يمكن أن يبعث الحياة من جديد؛ يقول:[2]

عبثا كنّا نهزُّ الموت
نبكي، نتحدّى
حبُّنا أقوى من الموت
وأقوى جمرُنا الغضُّ المندّى

وقد أكدّ حاوي أنّ هذه الحياة الّتي ماتت لا يمكن أن تعود لهذه الأمّة، إلاّ بنار طائر هذه الأسطورة الّتي تُحرق لتعود ثانية من جديد، العنقاء التي ستذيب هذا الجليد الّذي تراكم على جسد الشّعب العربي فسيطر عليه حتّى صار متحجّراً:[3]

إن يكن، ربّاه،
لا يحيي عروق الميّتينا
غيرُ نار تلدُ العنقاء، نار
تتغذّى من رماد الموت فينا،
في القرار،
فلنعان من جحيم النّار
ما يمنحنا البعث اليقينا.

وتتّصل أسطورة العنقاء بأسطورة بروميثيوس، وقد تناول حاوي هذه الأسطورة في قصيدة "حب وجلجلة" حيث أشار من خلالها إلى الانبعاث بعد الموت، وهذا ما يشير إلى الأمل في إمكانيّة إحياء الأمّة:[4]

وفي قلبي دخان واشتعال،

---

[1] الموسوعة العربية الميسّرة، المجلّد الثّاني، دار النهضة، بيروت، 1987م، ص1241.
[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص91.
[3] انظر: المصدر نفسه، ص95- 96.
[4] انظر: المصدر نفسه، ص101- 103.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آه ربي! صوتهم يصرخُ في قلبي:

تعال!!

كيف لا أنفضُ عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثّقال

بي حنين موجع، نار تدوّي

في جليد القبر، في العرق الموات

رأينا فيما سبق أنّ الأسطورة قد وردت مشيرة إلى الانبعاث والنّهوض، وقد تكرّرت في قصيدة "عودة إلى سدوم" حيث استخدم النّار الّتي تشير إلى تطهير نفسه من أدران الماضي المتحجّر:[1]

باسم ما أحرقتُ من نفسي بنفسي

لأصفّي وجه تاريخي وأمسي

باسم هذا الصّبح في "صنّين"،

والعتمةُ خلفي وجحيمُ الذّكريات:

ليحلّ الخصبُ ولتجر الينابيع

ويمضي "الخضرُ" في إثر الغُزاة

وفي قصيدة "الجسر" عبّر حاوي عن انبعاث الأجيال القادمة من خلال الفكر – الحر– الّذي يطرحه، بوصفه فكراً قادراً على تحمل الأعباء والصّعاب التّي تثقل كاهل الأمّة العربيّة، يقول:[2]

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص136.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أين من يُفني ويُحيي ويُعيد

يتولّى خلقه طفلاً جديد

غسلهُ بالزّيت والكبريت

من نتن الصّديد

أين من يُفني ويُحيي ويُعيد

يتولّى خلق فرخ النّسر

من نسل العبيد

إنّ الشّاعر يبحث عمّن يحييه ويعيده إلى هذه الحياة، ليتكوّن خلقه من جديد بعد ما مـــات، ويستنجد بالبطل ليعيده إلى الحياة، وهو القادر على تخليص الأمّة من أزمتها، وسوف يظهـــر نسراً قوياً لا يموت.[1]

كيف تدري

ما يعاني كلُّ حيّ

صيغ من طين وماء؟

غير نسر ما يزال

يتملّى العمر

أعماراً طوال

.....

أفرخت شهوتُه للعُمرِ

واخضرّت

---

[1] انظر: ديوان خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص57- 58.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وروّت لهبَهْ

ولأنّه جمرة نابضة فيه غاصت في رَحِمه، ويكون بذلك:[1]

دمُه النّار الّتي تُحيي

عروقاً يبست فيها الخطايا

وبذلك تصبح الأرض العربيّة طائر العنقاء ويصبح حريقها ممهداً لولادة جديدة:[2]

جيل عريق

وحدة جيل عريق

ألغابة الخضراء يحصدُها

الحريق

وتعود ثانية

لتمرج في خلايا الأرض

نار

تُلغي الفصول وتجتني

طيب الثمار من البذار

تنهار أصنام يجوّفها الزّمانُ

كما ترد في شعر الشّاعر أسطورة أوليس أو عوليس، وهو من مشاهير أبطال الإغريق، يريد حاوي من هذا البطل أن تكون له نهاية ناجحة، ولكن هذا البطل هرم طاعن في السّـن إلا أنّ عنده رغبة قوية في البحث عن الحقيقة، فأعدّ لنفسه سفينة للإبحار وذهب يتجوّل فـي عـالم

---

[1] ديوان خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص86.

[2] انظر، المصدر نفسه، ص119- 120.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المجهول، وبسبب عدم استطاعته في اكتساب المعرفة جاءت ريح قوية أوقفت تقدمه، وقد طوف حاوي "مع يوليس" في المجهول، ومع "فاوست" ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس في هذا العصر، تتكّرر له مع "هكسلي" فأبحر إلى ضفاف "الكنج" منبت التّصوف ...! لم يرَ غير طين ميّت هنا، وطين حار هناك، طين بطين!!"[1]، يقول حاوي:[2]

خلّني! ماتت بعينيّ

منارات الطّريق

خلّني أمضي إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني المواني النائيات

بعضُها طين محمّى

بعضُها طين موات

فكانت هذه القصيدة صورة للباحث الفاشل وهو (أوليس)، كما فشل البّحار - وهو الشّاعر- في الحصول على المعارف، وفي التّوصّل إلى الأهداف التي كانا يحلمان بها، ولم يستطيعا أيضاً التّخلص من العبثيّة التي سيطرت عليهما.

وعني خليل حاوي بأسطورة تموز وعشتار، وهي من أشهر أساطير الموت والانبعاث المعروفة لدى الشّعوب القديمة؛ فقد ظهرت في مصر الفرعونيّة باسم (إيزيس وزيريس)، وظهرت في بابل وآشور باسم (عشتار وتمّوز)، وفي فينيقيا (عشتروت وأدونيس)، وعند الكنعانيّين (عشتروت وبعل)، وفي بلاد اليونان تحت اسم (إفروديت وأدونيس)[3]. و"إنّ تمّوز

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص9.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص18- 19.

[3] أنس داوود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، ص108.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلمة سومريّة معناها "الابن الحق"، أو بشكل أصح: "الابن الأكمل للحياة العميقة"[1]، وهو "إله من آلهة الخصب، لأنّ الماء مصدر للحياة، وكل ما هو حي يشرق كالشّمس من المياه ويغرق فيها ثانية عند المساء فيغدو الماء رمزاً للموت والانبعاث، لأنّ البحر الّذي يبتلع الشّمس يعيدها مجدّداً إلى الحياة"[2].

وقد تكرّرت هذه الأسطورة في حضارات قديمة متعدّدة، وفي عصور تاريخيّة مختلفة، لأنّها اتّخذت النّماذج الأصلية رموزاً، فكانت تعبيراً عن حقائق إنسانيّة مطلقة، فتكرّرت الرّموز ذاتها في أساطير اختلفت فيها الأسماء وبعض الأحداث العرضيّة، لكنّها جميعاً اتّخذت بناءً واحداً وجسّدت حقائق إنسانيّة واحدة، فكانت المسيحيّة- إلى حد كبير- من حيث كونها بناءً أسطوريّاً، موازية في الرّمز والحدث لأسطورة تموز[3]. ونجد من خلال الأساطير الّتي ذكرناها أنّها تبادلت المعارف فيما بينها وتلاقت في كون أناسها يتسبّبون في موتهم بشلّ الخصب والحياة وتعطيل الطّبيعة، وأنّهم يبعثون بعد ذلك إلى الحياة، إمّا عن طريق التّجسيد في إحدى الظّواهر الطّبيعية الحيّة، وإمّا عن طريق عودة شخوصهم[4]، ونجد في شعر حاوي إشارات إلى الخصب والحياة مثل: خصب، بذار، حقل. يقول في قصيدة "السّجين":[5]

وبقايا الخصب في الحقل البوار،

كلُّها تذكر ظلّي، تعبي

كفّي المغنّي للبذار

---

[1] فريزر، جيمس، أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الثالثة، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1982م، ص 19.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] انس داوود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، ص108.

[5] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص72.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وظّف خليل حاوي ألفاظاً في قصيدة "السجين" ليجعلها تغري السّجين بالهروب من الموت إلى الحياة. وفي المقطع الأخير من هذه القصيدة يتحوّل الحقل الّذي تغنّى بعطائه ونمائه إلى أرض بوار:[1]

رد باب السّجن في وجه النّهار

كان قبل اليومُ يغري العفوُ

أو يُغري الفرار

قبل أن تصدأ في قلبي الثّواني

لا صدى تُحصيه، لا حمّى انتظار

قبل أن تمتصّني عتمةُ سجني

قبل أن يأكُل جفنيّ الغبار

قبل أن تنحلّ أشلاءُ السّجين

رُمّةً، طيناً، عظاماً

بعثرتها أرجلُ الفيران

رثّت من سنين

ونلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الشّاعر يركّز على ألفاظ الموت والفناء، ولكن هذا المـــوت الّذي يتحدّث عنه هو موت الضّمير الّذي يجعله يعيش على الأرض كائناً غير فعّـــال، حيـــث يتحوّل إلى عبء على الأرض نتيجة انعدام فعاليّته. وتظهر أسطورة تموز بوضوح في قصيدة "بعد الجليد".[2]

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص73- 74.

[2] المصدر نفسه، ص94.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كيف ظلّت شهوةُ الأرض

تدوّي تحت أطباق الجليد

شهوة الشّمس، للغيث المغنّي

للبذار الحي، للغلّة في قبو ودنّ

للإله البعل، تمُّوز الحصيد،

شهوة خضراءُ تأبى أن تبيد

فيستخدم الشّاعر رموز التّوالد والتّكاثر: "شهوة الأرض"، فالأرض امرأة ترغب بالخصب والإنجاب، وهذا تعبير عن تفاؤل الشّاعر في المستقبل المشرق. ويرمز بعشتار إلى الأرض العربيّة الّتي أصابتها النّكبات، ولكنّها مع ذلك تكون في ذروة التّفاؤل والحنين إلى الحياة، وتأبى أن تبيد أو تهزم، وتظلّ رغبة مليئة في الخصب والنّماء:[1]

تصلّي وتُعيد:

يا اله الخصب، يا تمُّوزُ، يا شمس الحصيد

بارك الأرض الّتي تُعطي رجالاً

أقوياء الصُّلب نسلاً لا يبيد

إنّ حاوي يريد من الأرض رجالاً أقوياء الصّلب، دلالة على العزيمة والأمل وفي إعادة الخصب والحياة إليها، والشّاعر بذلك يعبّر من خلال هذه الأسطورة عن الخصب والتّكاثر ليكون قادراً في المستقبل على التّحدي، يقول:[2]

أنتُمُ أنتنّ يا نسل إله

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص98.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص104- 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دمُهُ يُنبت نيسان التِّلال

أنتُمُ أنتنّ في عمري

مصابيح، مروج، وكفاة

وأنا في حُبّكم، في حبّكنّ

وفدى الزنبق في تلك الجباه

أتحدّى محنة الصّلب،

أعاني الموت في حبّ الحياة

وتظهر كلمات الخصب والنّماء كذلك في قصيدة "الجسر"، وهذا المقطع هو صورة من صور تمّوز:[1]

ولي في حُبّهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أنّ لي عيد الحصاد،

أنّ لي عيداً وعيد

وقد بيّن لنا حاوي من خلال هذه الأسطورة (عشتار وتموز) أنّ الأرض العربيّة تـأبى الـذّل والانتهاء، لأنّها ما زالت تنجب نسلاً قوياً عنيداً لا يبيد:[2]

لن تموت الأرضُ إن مُتُّم

لها بعل إلهي قديم

طالما حنّت إليه عبر ليل العُقم

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص135.

[2] المصدر نفسه، ص123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أنثى والهة

فضّها البعلُ وروّاها

فغصّت بالرّجال الآلهة

إنّ ما مرّ بنا من النّماذج السّابقة مأخوذ من ديوان (نهر الرماد)، أما ديوان (النّاي والرّيح) فقد بيّن لنا حاوي في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة" كيف جعل البطل جزءًا من الماضي الّذي انعتق منه فتحجّر كي يروّد آفاق المستقبل ويحلّق فيه:[1]

وكاهن في هيكل البعل

يربّي أفعواناً فاجراً وبوم

يفتضُّ سرّ الخصب في العذارى

يهلّلُ السّكارى

وتخصب الأرحامُ والكروم

تُفوّرُ الخمرةُ في الجرار

لقد جعل حاوي البطل على صيغة تحوّل، فهو يتحوّل إلى بعل كما تحوّل في الماضي إلى تمّوز، والّذي تجرّد من كلّ ما مضى له ليعيد للأمّة العربيّة الإشراق:[2]

تحتلُّ عينيّ مروج، مُدخنات

وإله بعضُهُ بعل خصيب

بعضُهُ جبّارُ فحم ونار،

مليُونُ دار مثلُ داري ودار،

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص231- 232.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص262- 263.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تزهو بأطفال غصُون الكرم

والزّيتون، جمر الرّبيع

إنّ حاوي يريد أن يتخلّص من الواقع الجامد، فالكاهن الّذي كان همّة الشّر والثّبات عليه يحاول أن يكتشف سرّ هذا الخصب الّذي كان همّ حاوي، فكانت شخصية الكاهن متقنّعة في هيكل بعل وراء الغشّ والفساد. ويوظّف حاوي هذه الأسطورة في قصيدة "أليعازر":[1]

امسحي الخصب الّذي يُنبتُ

في السّنبل أضراس الجراد

إمسحيه ثمرة من سُمرة

الشّمس على طعم الرماد،

امسحي الميّت الّذي ما برحت

تخضرُّ فيه لحية، فخذ وأمعاء تطول

ويحاول حاوي في "الرّعد الجريح" أن يعطينا بعض تفاؤله واستشرافه لمستقبل العرب الّذي زال عنه اليأس ولا ابتعد، إلا أنّ الرّعد عازم على النّهوض بالأمّة العربيّة وتغيير أوضاعها.[2]

كنتُ في ليل

التّشهّي والنّفار

أرتمي جنب رفيق

طيّب القلب، قرير

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص335.

[2] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح: ص81- 82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جسداً يغفو ويصحو. يتلوّى

في السّرير

ويعاني ما تعاني الأرضُ

زهواً موجعاً

ينمو مع الزّرع النّضير

في متاهات الحرير

وهذا الرّعد يجمع معه صاحبته عشتار ليتّحدا معاً وينتجا ويقضيا على القفر الّذي أصـــاب الأمّة.

وفي قصيدة "شجرة الدّر" من ديوان "من جحيم الكوميديا" نجد أنّ خليل حاوي وظّف هــذه الأسطورة بوضوح؛ فعشتار لم تقتل تمّوزاً وإنّما سعت لإعادته إلى الحياة، في جنـــى قامـــت شجرة الدّر بقتل أبيك ثم راحت تتمنّى عودته، يقول حاوي:[1]

صاغ الطّبيبُ مقالهُ:

إن كنت توغلُ في

ثلوج من مشيب القلب

والحلك المخيف

لا ترتعد، ولك البشارة:

جسداً طرياً ترتوي

من جمره الرّيان،

تُلهبك النّضارة

[1] انظر: خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص146- 147.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نستنتج ممّا سبق أنّ أسطورة الخصب والنّماء بدأت قويّة في المرحلة الأولى من دّيوان (نهر الرّماد) وديوان (النّاي والرّيح)، ثم لم تلبث أن توسّطت قوتها في الدّيوان الثّالث (بيادر الجوع)، وخاصة في قصيدة "أليعازر"،ثمّ خفّت تدريجياً في المرحلة الأخيرة.

كما وظّف خليل حاوي أسطورة بروميثيوس، سارق جذوة النّار[1]، وقد ساهم بروميثيوس في إغناء الحضارة الإنسانية بالعلوم المعرفيّة التّي كانت مختصّة بالآلهة، ولم يكن هدفه من سرقة المعرفة إلا إفادة النّفس البشريّة لتصل إلى درجة الكمال.

وقد ظهرت هذه الأسطورة في قصيدة "عودة إلى سدوم"، ويظهر فيها بروميثيوس عائداً بالنّار الّتي ستطهّره من الأدران الّتي أصابته والّتي ستمكّنه من إحياء سدوم الغارقة في الجمود:[2]

عُدتُ في عينيّ طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشّاهقه،

عُدتُ بالنّار الّتي من أجلها

عرّضتُ صدري عارياً للصّاعقة

جرفت ذاكرتي النّارُ وأمسي

فبروميثيوس هو الشّاعر نفسه الّذي بدوره يتحدّى الواقع السّلبي ويغيّره، والنّار هي رمز للحياة الجديدة، ووسيلة التّخلص من الماضي المتحجّر، أمّا الصّاعقة فهي وسيلة زيوس للدّفاع الّذي

---

[1] بروميثيوس هو أحد الجبابرة في الميثولوجيا الإغريقية، إله طيّب، كان محبّباً إلى الآلهة، أوكل إليه زيوس مهمّة خلق المخلوقات الأرضيّة، فخلق الحيوانات كلّها وأعطاها المميّزات، وكان بروميثيوس محبّاً للبشر رؤوفاً بهم، وإذا كانت الآلهة قد حرمتهم من النّار لتفريطهم في حقّها فقام بروميثيوس بسرقتها من الآلهة وأعطائها لهم، لتفتح أمامهم مجال الألوهيّة، فعاقبه زيوس كبير الآلهة بأن صلبه على جبال القوقاز ثمّ أطلق عليه عقاباً يأكل كبده في النهار ويقوم زيوس بتجديدها في اللّيل ثمّ يأتي الصّباح فيأكل كبده فإذا جن اللّيل عاد كبده كما كان وهكذا، انظر: عماد حاتم، أساطير اليونان، ص154 وما بعدها.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص119.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اتّخذه طريقاً للتّغيير والتّجدّد في عالم اعتاد على السّكون والصّمت، ولو عدنا إلى أسطورة عشتار وتمّوز وقصّة جرار الخمر وأسطورة العنقاء فإنّنا سنجد أنّ عودة الحياة والتّجديد هما أمران لا مفرّ منهما في سبيل التّجدّد والنّماء اللّذين حاول حاوي السّعي إليهما دائماً، وهو ما عبّر عنه في قصيدة "عصر الجليد":[1]

وكفاني أنّ لي عيد الحصاد،

يا معاد الثّلج لن أخشاك

لي خمر وجمر للمعاد

خامساً- إشارة الحذف:

يشكّل الحذف الذّي عبّر عنه الشّاعر بمساحات النّقاط الّتي يوردها في قصائده ملمحاً أسلوبيّا متميّزاً وهو ما يتركه الشّاعر من نقاط بين الكلمات أو الأسطر الشّعريّة، وقد وجد هذا الأسلوب في دواوين حاوي الشّعرية الخمسة، ويشكّل الحذف فضاءًا واسعاً في شعر حاوي يوسّع إمكانيّات التّأويل لدى المتلقّي، فعمليّة التّلقّي جانب مهم يبيّن الدّور الّذي يلعبه القارئ في تشكيل المعنى على أساس أنّ "معنى النّص لا يتشكّل بذاته فقط، فلا بدّ من عمل القارئ في المادّة النّصية لينتج معنى"[2]، ولا شكّ في أنّ للشّاعر دوره البالغ الأهميّة في التّأثير على مخيّلة هذا القارئ، وذلك من خلال كلّ التّقنيات الأسلوبيّة الّتي تؤدّي إلى سبك النّص الشّعري وتدبيره، ولكن الشاعر المحترف لا يضع كلّ الصّورة أمام عين قارئه، فإذا حاول ذلك فإنّه

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص142.

[2] سلدن، رامان، النّظرية الأدبيّة المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1991م، ص184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سرعان ما يفقد جزءًا من القرّاء، لأنّه بتنشيط خيالات القارئ يأمل المؤلّف أن يورطه وأن يدرك مقاصد نصّه[1].

فالقارئ وهو يقرأ يتجاوز المكتوب ويرتدّ إلى نفسه شيء من الحدس والفهم، وحتّى لا نقع في هذا الحدس ينبغي أن نتنبّه إلى مسألة المرجعيّة، إذ لا بدّ من البحث عن المرجعيّة الّتي تركت هذا النّص معلّقاً بالفراغ على أسوأ الاحتمالات، أو معلّقاً بنصّ مجهول على أحسنها، وإنّ البحث عن مرجعية هذا النّص، أو العثور على النّص المجهول، هو الّذي يخلق المبرّر لهذه الاقترانات اللّفظيّة الغريبة وبالتّالي هو الّذي يفسّر دلالة النّص[2].

إنّ هذا الفراغ النّقطي راجع إلى المتلقّي، وعليه أن يتتبّع دلالته ويملأ فراغه، وهو يحيلنا إلى مفهوم "أفق التّوقّع"، وقد أوردت هذا المصطلح مفيداً من كتابات ياوس؛ لأدلّل على أنّ على المتلقّي أن يتسلّح بثقافة عالية، علّهُ يجد من خلالها الجوانب الإبداعيّة الّتي انفرد بها خليل حاوي، ذلك أنّ نصه الشّعري يمثّل بيئة معرفيّة وثقافيّة وفكريّة وفنيّة في آن معاً. وكذلك فإنّ مفهوم الفجوة أو مسافة التّوتر مفهوم لا تقتصر فاعليّته في المسألة الشّعرية بل إنّه لأساسي في التّجربة الإنسانيّة بأكملها[3]، وفي هذا الفضاء الّذي تتشكّل بنية من العلاقات المتشابكة بين النّص والمتلقّي، ثم إن هذا الفضاء هو تجسيد للفجوة، مشحون بها، ومشغول بها أيضاً. ومن المعروف أنّ كل نص يتحرّك في هذا الفضاء، أي أنّ كل نص يطرح إشكاليّة القراءة – التّلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكاليّة بين نص ونص،

---

[1] آيزر، فولفانج، عمليات القراءة مقاربة ظاهراتيّة، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، مجلّد 16، عدد4، 1998م، ص245.

[2] علي الشّرع، لغة الشّعر العربي المعاصر، ص64.

[3] كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1987م، ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشعريّة النّص هي إحدى وظائف درجة العمق الّتي يطرح هذه الإشكاليّة[1]. وإنّ التّقارب بين النّص والقارئ هو ما يستدعي العمل الأدبي إلى الوجود، وعلى المتلقّي في العمليّة التّوصيليّة أن يتقبّل الدّور الكبير والأكثر غنىً وإيجابيّة، فيدرك وظيفته في فهم النّص وتفسيره، فيكون له قدرة على ملء فراغات النّص، وتوقّع ما يراد منه؛ وعليه فإنّ القراءة الهامشيّة تكون تلقيّاً سلبيّاً، في حين يجب أن تكون القراءة الفعليّة أشبه بقراءة الفلاسفة، ففعل القراءة يصبح بحثاً في فضاءات النّص ومحاولة للتّواصل الثّقافي والمعرفي والفكري معه، وبقدر ما يمتلك القارئ من أدوات معرفيّة ونقديّة بقدر ما يكون مستعدّاً للسفر في عالم النّص واقتناص لذائذه، والتّحصّل على المتعة، عندما يصبح عمل (القارئ/النّاقد) مساوياً لعمل النّص ومتفوّقاً عليه، أو هابطاً عنه. ويصير النّص ميداناً للحوار بين ناقد مبدع، ونص مبدع، وقارئ عارف وقادر على الحضور في النّص، والتّرحال في خباياه، بحثاً عن المستتر أو المندسّ في تلاوين الرّؤية للعالم والكلمة، والرّؤية لحدث الكتابة ذاته، حيث يصير للتّلقّي متعة[2].

وفي شعر خليل حاوي فإنّنا نجد في قصيدة "بلا عنوان" ظاهرة الحذف واضحة وتنتظر من القارئ أن يجد لها حلاً من خلال قراءته لها، يقول الشّاعر:[3]

ربّما عدت لباريس، لأُحيي

ذكريات الجوع فيها والجنون:

شارعٌ، ليلٌ، مصابيح، سكون

وسكارى يعبرون ..

---

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص83.

[2] بسّام قطّوس، تمنع النّص ومتعة التّلقّي، إصدارات اللّجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثّقافة العربيّة، عمان، 2002م، ص60.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص52.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أترى أين أكون؟

فالشّاعر من خلال إشارة الحذف الّتي أوردها بعد كلمة (يعبرون) يريد أن يشير إلى أشكال الحياة المتنوّعة في باريس، فهي تحتوي الشّارع بكل ما قد يضمّ من بشر ومظاهر حياة متنوّعة. وهو في قصيدة "النّاي والرّيح في صومعة كيمبردج" يطلب من المتلقّي أن يملأ الفراغ الّذي تركه حتى يتّصل بينه وبين المتلقّي. يقول:[1]

الشّوكُ ينبتُ في شعر أظافري

الشّوكُ في شفتيّ يمرجُ باللّهيب

... في وجهها عبقُ الغريزة

حين تصمتُ عن سؤال

... نهضتْ تلمُّ غرور نهديها

وتنفضُ عن جدائلها حكايات الرّمال

ففي الفراغ النقطي الأول من هذا المقطع يشير إلى صورة الرّغبة عند المرأة الّتي يتحدّث عنها، وربّما تشير النقاط التّالية إلى حركات أخرى قامت بها المرأة لتعبّر عن تلك الرّغبة. إنّ هذه الظّاهرة البارزة في شعر حاوي نجدها كثيراً في عدّة مواطن من دواوينه الشّعرية المختلفة[2]، ومن الملاحظ أنّ الرّموز الّتي استعملها الشّاعر لتموّز وعشتار وأدونيس لا ترد في شعره بشكل مباشر فحاوي لديه قدرة واضحة في التّعبير بدلالة الرّمز، مستعيناً بذلك عن الدّال نفسه؛ فعندما يقول في قصيدة "بعد الجليد":[3]

علّهُ يُفرخ من أنقاضنا نسل جديد

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص177.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 45- 46، 51، 83، 109، 140-341.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص92- 93.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينفض الموت، يغلّ الرّيح،

يدوّي نبضة حرّى

بصحراء الجليد

وبذلك فإنّنا نجد الدّال المحذوف هنا هو طائر الفينيق أو العنقاء، الّذي يقيم محرقتـــه بنفســـه، ومن رماده تخلق أفراخ فتيّة تعيد دورة الحياة الّتي انتهت جديدة لديه[1].

وهو يقصد "بروميثيوس" الّذي قام بسرقة النّار، وعرّض نفسه من جرّاء ذلك لغضب الآلهة في قصيدة "عودة إلى سدوم"[2] الّتي أشرنا إليها في الأسطورة. وحاوي في ديوانه الأخيـــر (مـــن جحيم الكوميديا) قصيدة "شجرة الدّر" يشير إلى رمز أسطوري محذوف هو تمّوز، يقول:[3]

يا صبايا الحي شيّعن معي

خير الضّحايا،

يا صبايا

خلّف الرّاحل ذكراً لن يزول

سوف يُحييه إله يتعالى

وفصول تتوالى،

يلتقي في رحم الأرض الفصول

بطلاً غضّاً يصول

سوف تُحييه الفصول

---

[1] خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشّعري، ص61.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص119.

[3] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 149.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ الصوت هو صوت "شجرة الدّر" باكية نادبة، ليس ندبها لزوجها، وإنّما ندب عشتار وقد رأت "تموز" مضرجاً بدمائه بعد أن قتله الخنزير البري. وظلّ أملها في عودته إلى الحياة قائماً[1].

سادساً- التّكرار:

يعد الجاحظ من أوائل من تحدّثوا عن هذه الظّاهرة، وقد أجاد في ذلك عندما ربطه بالمثيرات النّفسيّة وبطبيعة المتلقّي. يقول: "وجملة القول في التّرداد، إنّه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يُؤتى على وصفه، وإنّما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضر من العوام والخواص"[2]، كما عرّف ابن معصوم المدني التّكرار بقوله: هو "أن يكرّر المتكلّم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذّم أو التّهويل أو الوعيد"[3]، ويلاحظ قصور هذا التّعريف عن الكمال، إذ لا يعقل أن يحصر التّكرار في اللّفظة الواحدة، فقد نجده في مستويات أخرى متعدّدة من الكلام.

وقد اهتمّ علماء العربيّة بدراسة المفردات ثم الجمل من خلال أنماطها المألوفة، واهتمّوا بالدّلالات والحروف والكلمات وما يحدث لها من تنويعات من توافق وتخالف بعضها مع بعض. واهتمّ جلّ النّحاة واللّغويين العرب بذكر التّكرار، ولم يخلُ كتاب من كتب البلاغة من الحديث عن ظاهرة التّكرار. ولكن الملاحظ أنّ عناية علماء البلاغة لهذه الظّاهرة أكبر منها عند النّحاة واللّغويّين[4].

---

(1) خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشّعري، ص61.

(2) الجاحظ، عمر بن بحر بن محبوب الكنهاني (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط4، ج1، دار الجيل، بيروت، 1948م، ص105.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت 392هـ)، الخصائص، ج3، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 1963م، ص101.

(4) فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو التّكرار في نظر البلاغيين القدماء ظاهرة أسلوبيّة تستخدم لفهم النّص الأدبي، وقد كان اهتمامهم منصبّاً على التّكرار من حيث ما يؤدّيه في سياق الكلام، أمّا المحدثون فقد أضاءوا جانباً آخر من الجوانب المتعلّقة ببنية النّص الأدبي، وهو إحدى الأدوات الفنيّة والأساسيّة للنّص يستعملها في التّأليف الموسيقي وفي الرّسم والشّعر والنّثر، وهو يحدث تيّار التوقع ويساعد في تحقيق وحدة العمل الفني، ومن الأدوات الّتي تُبنى على التّكرار في الشّعر: اللاّزمة، العنصر المكرّر، الجناس الاستهلالي، التّجانس الصّوتي، الأنماط العروضيّة[1].

ولكون التّكرار ظاهرة لغويّة ذات قيم أسلوبيّة متنوّعة، فقد برزت في الشّعر العربي المعاصر بشكل لافت، وكانت تهدف إلى إبراز قيم دلاليّة إضافيّة، فقد أشارت نازك الملائكة في القواعد الّتي وضعتها للتّكرار، إلى مجموعة من المسائل، حيث يجب أن يرتبط اللّفظ المكرّر بالمعنى العام للقصيدة بحيث يأتي منسجماً مع معناها، وإنّ لا يكون هناك تنافر بين اللّفظ المكرّر وموضوع القصيدة، فلا يجوز أن يكرّر لفظ ليس له علاقة بموضوع القصيدة، "والقاعدة الأوليّة في التّكرار أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظاً متكلّفاً لا سبيل إلى قبوله كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشّعر عموماً من قواعد ذوقيّة وجماليّة وبيانيّة، فليس من المقبول مثلاً أن يكرّر الشّاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظاً ينفر منه السّمع"[2].

وعليه فإنّه يجب مراعاة النّاحية الذّوقيّة والجماليّة والفنيّة لمكان هذه الكلمة المكرّرة في النّص بحيث تأتي متناغمة مع أبيات القصيدة كلّها، فلا يجوز للشّاعر أن يكرّر لفظاً ليس له علاقة بموضوع القصيدة أو لفظاً لا يتقبله سمع الإنسان وذوقه كما ذكرنا آنفاً، وتشير نازك

---

[1] موسى ربابعة، قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، 2001، ص15.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م، ص275.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى أنّه يشترط في الكلمة المكرّرة أن تكون مستقلّة في المعنى بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها[1]، ويرى فهد عاشور أنّ التّكرار جاء نتيجة طبيعة لما تمليه ظروف العصر الحديث وما وجد في هذا العصر من تيّارات أدبيّة لم تكن موجودة سابقاً، بالإضافة إلى تغيّر شكل القصيدة العربية، إذا كان التّكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنويّ وآخر لفظيّ فيما تؤدّيه المفردة أو المعنى المكرّر في البيت الواحد أو البيتين، في حين ينظر إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الّذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظّاهرة، ويبدو أنّ هذه الرّؤية نتيجة لما تمليه ظروف العصر وما ولد فيه من تيّارات أدبيّة لم تكن قديماً، ويضاف إلى هذا تغيّرات في شكل القصيدة العربيّة من حيث الانتقال من وحده البحر إلى وحدة التّفعيلة، ومن وحدة البيت المفرد إلى وحدة القصيدة، فكل ذلك أدّى إلى تغيّر رؤية النّقاد البلاغيّين لهذه الظّاهرة بعد أن أضحت تمثّل جزءًا لا يمكن إنكاره في هيكل القصيدة الحديثة عموماً، والّذي يقوم عليه موضوعها[2].

إنّ هذه الظّاهرة تساعد على لفت انتباه القارئ إلى أهميّة الكلمات والجمل المكرّرة للنّظر فيها مرّة أخرى، وتثير ما في نفسه وشعوره ليستدلّ به ويصل إلى المعنى المراد منه، وبهذا فإنّ التّكرار يهدف إلى تحقيق غاية معينة، ويزيد من دواعي التّفكير بها وليصل المتلقّي إلى الفكرة الّتي يتناولها الشّاعر، فـ"الشّعور الطاغي أو المسيطر على الشّاعر لم يدفعه إلى اختيار كلمة واحدة فقط بل إلى تكرارها ولو لم يكرّرها على هذه الشّاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساساً لدى المتلقّي"[3].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص279.

[2] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص35.

[3] موسى ربابعة، قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي، ص29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتّكرار"ظاهرة من الظّواهر الأسلوبيّة المهمّة في الكشف عن كثير من القضايا المخبـوءة داخل الإنسان، فيكشف بالتّالي عن موقفه الانفعالي، إذ أنّ تكرار كلمة ما يعكس علاقة الشّاعر بها، وبالتّالي فإنّ للتّكرار جانباً وظيفيّاً مهمّاً، فهو يضئ النّص ويفتح أبوابه الموصودة؛ لـذلك لا بدّ أن ينظر للكلمة المكرّرة من خلال السّياق، وليس خارج نطاقه وإلا بدت مجرّد كلمـات مكرّرة منفصلة لا حياة فيها، فاللّغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضاً طريقتـه فـي تركيب هذا الوجود وبنائه؛ والتّكرار هو عنصر من عناصر اللّغة الّتي تستطيع مـن خلالـه الكشف عن ذاتيه الشّاعر وفكره واهتماماته وانفعاله، إضافة إلى النّاحية الموسيقيّة الّتي يضفيها التّكرار على النّص الشّعري حيث يثير في النّفس انفعالات كثيرة"[1]. وقد ظهرت مسـتويات متعددة للتّكرار في شعر خليل حاوي يمكن حصرها في أربعة مستويات هي:

1- تكرار الحرف والأدوات:

إنّ تكرار حرف ما في أيّ مقطوعة شعريّة أمر لافت للنّظر، ولا يمكن لأيّ دراسة أن تلغي تكرار الحروف، فتكرارها يمنح السّامع فرصة الدّخول إلى أعماق الكلمة الشّعرية، وقـد وظّف حاوي الحرف في شعره على نحو ملحوظ، وهدف من تكراره للحرف إلى عـدد مـن الدّلالات، من أبرزها:

أ- التّأكيد:

تعد هذه الدّلالة من أشهر دلالات التّكرار ومثاله في شعر حاوي قوله:[2]

" إنّ في بيروت دنيا غير دنيا"

" الكدح والموت الرّتيب"

---

[1] أمل نصير، التّكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدّراسات، المجلد العشرون، العدد الثّامن، 2005م، ص49.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص23.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" إنّ فيها حانة مسحورة".

ففي المقطع السّابق من قصيدة "ليالي بيروت" يكرّر حاوي حرف التّوكيد المشبه بالفعل (إنّ) في القصيدة كلّها، وهو واضح الدّلالة ، فقد أراد الشّاعر التّأكيد على أنّ بيروت بتفاصيلها الصّغيرة ما زالت تُضمر التّعب والكدح والموت الضميري، وهو يريد أن يعمّق الشّعور لدينا بتكرار وظيفته التّوكيدية في الأصل، وبذلك فهو يؤكّد الشّيء المؤكّد أصلاً فيزداد ثباتاً وتأكيداً.

ونجد تكرار الشّاعر لأداة الاستفهام (مَنْ) لازمة تتكرّر في بداية كل سطر معبّرة عن حيرة حاوي وقلقه، ما يجعله يكرّر سؤاله عن المنقذ من عالم الحضارة المزعوم وعالم الشّهوة، ذلك المنقذ الّذي سيقودنا إلى عالم البراءة والطّهر، يقول في قصيدة "ليالي بيروت":[1]

من يقوّينا على حمل الصّليب
من يقينا سأم الصحراء
من يطرد عنّا ذلك الوحش الرّهيب
عندما يزحف من كهف المغيب
من يقوّينا على حمل الصّليب
من يقينا وهلة النّوم
وما تحمل من حمّى النّهار

فالشّاعر بهذا التّكرار يهدف إلى التّركيز على حالة لغويّة واحدة من خلال توكيدها عدّة مرّات بصيغة واحدة مختلفة بهدف الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على المستوى الدّلالي، وهذا ما يريد أن يتوصّل إليه الباحث في أنّ التّكرار المرتبط بالمجال الفنّي تبتعد وظيفته عن مجرّد التّأكيد على معنى ما أو تقريره، أو للدّلالة على معنيين مختلفين عندما يتّفق اللّفظ ويختلف المعنى.

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص22، 25.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- التّوسعة:

يؤدّي تكرار الحرف في كثير من الأحيان إلى توسعة حيّز الكلام المقترن بـه ضـمن السّياق الّذي ورد فيه، وهذا يؤدّي إلى توسعة في حيز الحدث الكلّي للقصيدة وذلـك بشـكل تدريجي تزداد التّوسعة فيه اطراداً بزيادة التّكرار[1]، ومثال ذلك قول حاوي:[2]

في خلايا العظم، في سرّ الخلايا

في لهاث الشّمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلّة

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصّديد

في هذا المقطع من قصيدة "عصر الجليد" يتكرّر حرف الجر(في)، وما يبدو من تكراره لهذا الحرف أنّه يريد إخبارنا أنّ عصر الجليد سيكون في كل مكان(العظـم، الخلايـا، الشّـمس، المرايا، صرير الباب، الغلّة، الخمرة، الجدران)؛ وعليه فقد ساهم التّكرار في توسـيع حيـز المكان وبشكل تدريجي، فبدأ في العظم ثم انتقل إلى الخلايا ثم إلى الشّـمس فالمرايـا فالغلّـة فالخمرة حتى وصل إلى الجدران، فقد بدأ محدوداً في مكان معيّن ثم انداح وانتشر حتى وصل إلى كلّ مكان.

ج- الإضاءة:

يؤدّي تكرار الحرف في بعض المواطن إلى إضاءة لفظة ما، أو عبارة ما، فيجعلهما أكثـر ظهوراً وتميّزاً عن غيرهما من ألفاظ المقطع أو عباراته، وعادة ما يتمّ ذلك من خلال اقتران

---

[1] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص53.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص88.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحرف المكرّر بمعظم ألفاظ أو عبارات المقطع، في حين يبقى اللّفظ أو العبارة المراد إضاءتها خاليين من التكرار[1]، يقول حاوي:[2]

ما لوجه الله صحراء

وصمت يترامى عبر صحراء الرّمال،

ما لضيف غاضب

يوقد ناره

ما ترى تحكي الرّياح

عن جراح فاتها الثّأر

ما لبيت القدس، بيت الله،

معراج النّجوم

يدور الحديث في هذا المقطع من قصيدة "الأمّ الحزينة" عن الألم وما حلّ بالأمّة العربيّة من هزيمة سنة 1967م، لقد تكرّر حرف (ما) التّعجبيّة في هذه القصيدة – بلغ مجموع سطورها سبعة وستّين سطراً- ثلاث عشرة مرة، ويشبه هذا ما يكون من ردّة فعل الأم المفجوعة بموت ابنها، فتكرار أداة التّعجب "ما" الّتي تلعب دوراً مهمّاً في هذه القصيدة تبدو تلازمه معبّرة عن عمق الفجيعة الّتي يحسّها الشّاعر، وعن طريق استعمال هذه الأداة المعبّرة فقد أضاء لنا حاوي عمق الدّهشة وهول الفجيعة التي شعر بها عند هزيمة الأمّة.

---

[1] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص55.

[2] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص7- 8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2- تكرار الكلمة (الفعل/الاسم):

يعتبر تكرار الكلمة من أكثر ألوان التّكرار شيوعاً في الشّعر من بين أشكال التّكرار المختلفة، وهو ما وقف عليه القدماء كثيراً، فأفاضوا في الحديث فيه، فسمّوه التّكرار اللّفظي، ولعلّ القاعدة الأولية لمثل هذا التّكرار أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصّلة بالمعنى العام للسّياق الّذي يرد فيه إلاّ إذا كان لفظة متكلّفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها[1].

وعلى مستوى تكرار الفعل نجده في قصيدة "الغفران من صالح إلى ثمود":[2]

وتباركت رحم الّتي ولدت

على ظهر الخيول

وتبارك البطل المغامر

يشتدّ في طلب الصّراع المرّ

وتبارك البطل المغامر

يغنّي على صحو يهلّل

في المجامر

في هذا المقطع من القصيدة يتكرّر الفعل "تبارك" ليبني عليه الشّاعر عددا من الجمل الشّعرية، "تباركت رحم"، "وتبارك البطل" مكرّره مرتين، وهذا الفعل وثيق الصلة بالسّياق الّذي تكرّر فيه، وتكرار هذا الفعل عدّة مرّات يبلور انفعال الشاعر المعني بالبطولة فالرحم الذي ولد البطل مبارك، فهو يلد أبناءه على ظهور الجياد المحاربة، والبطل مبارك يصارع ولا يلين، وهو مبارك مخاطر بحياته يردد اسم الله مباركاً بركة أهل الكرامات الّذين يعزّمون

---

[1] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص66.

[2] انظر: خليل حاوي، الرّعد الجريح: ص93- 94، 97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بأصواتهم مهلّلين، ويراوغ بخور مجامرهم وبذلك فهو يشير إلى تنامي مسيرة البطل الّذي يحقّق تحرّر الأمّة من الولادة إلى الشّهادة، ونجد أنّ تكرار الفعل في بداية مقطع شعري آخر، وهو يقتضي التّخصيص في حالة محدّدة، ويفيد التّلاحم والتّرابط بين أجزاء القصيدة من ناحية الموضوع. أمّا من ناحية الاسم فقد تكرّرت كلمة "طوبى" في القصيدة السّابقة كثيراً:[1]

طوبى لمن ولدتهم الحسرات

في المنفى الّذي يمتدّ خلف السّور

أوساخاً ورائحة وخيمة

طوبى لأطفال تجلّت في يقين

الحسّ

أسماء الدّيار لهم ديار،

طوبى لثارات تولد في صغار

الحيّ

فيلجأ حاوي إلى تكرار لفظة طوبى لتعريف القارئ بالسّعادة لمن ولدتهم الحسرات في المنفى، ولأطفال، ولثارات من جهة، ولتوسيع دلالة اللّفظ طوبى داخل السّياق من جهة أخرى، وهو بهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم المقطع كلّه عليه، والاسم يدلّ على الثّبات وزيادة السّعادة، فقد زاد حاوي في تعريف القارئ بولادة الأطفال في المنفى الّتي تجلّت في الدّيار ومن ثم تجلّت في صغار الحي الّذين تولّدت في أذهانهم رغبة الثّأر للأمّة العربيّة ورد كرامتها المسلوبة، فيكون الاسم (طوبى) هو محور القصيدة ليبدأ بتحديد التّطور الدّلالي الّذي تحدثه الكلمة المكرّرة من خلال علاقتها مع التّراكيب الّتي ترتبط بها.

---

[1] خليل حاوي، الرّعد الجريح، ص114.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يكون التّكرار عوناً للمتلقّي في الكشف عن البنية الدّاخليّة للنّص فـ"إنّ التـأثير الـذي يمكن أن يحدثه تكرار الكلمة الواحدة، هو أنّه يشكّل عنصر تأكيد على مدلول الكلمـة، وفـي رغبة الشّاعر في أن يجعل للكلمة أهميّة خاصّة، من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها، أو أن يجعل منها محور القصيدة بحيث تأتي الخواطر والأفكار في القصيدة سنداً لتلـك الكلمـة"[1] المندمجة في السّياق النّصي.

3- تكرار الجملة/ العبارة:

نظر البلاغيون القدماء إلى تكرار العبارة على أنّه عيب بلاغي لا فائدة ترتجى منـه فـي إضافة شيء لمعنى الأبيات الّتي يرد فيها، مغفلين الأثر النّفسي العميق السّـاكن فـي نفـس الشّاعر والّذي يدفعه أحياناً لمثل هذا الأسلوب[2]، وقد عمدت إلى تقسيم هذا النوع من التكرار في الجملة إلى نوعين:

الأول- تكرار مكثّف.

الثاني- تكرار مخفّف.

فالنّوع الأول نجده كثيراً في شعر حاوي، كتكراره لعبارة "أعطني إبليس قلباً" والّتي يكرّرها ثماني مرات في قصيدة "صلاة":[3]

أعطني إبليس قلباً

يشتهي موت الصّحاب

أعطني إبليس قلباً

يشتهي الموت التهاب

---

[1] درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص98.

[2] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص100.

[3] خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص27.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ففي القصيدة الحديثة، يصبح تكرار العبارة ملمحاً أساسيّاً في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشّعور المتعالي لدى الشّاعر، ومعرفة واضحة تعين القارئ على تتبّع المعاني والأفكار والصور، ففي القصيدة السّابقة تشكّل الجملة النّحويّة المكوّنة من الفعل والمفعولين (الضّمير "ي"، وقلباً) لازمة يبني عليها الشّاعر مجموعة من الجمل الشّعرية، فنجد الانسجام بين عنوان القصيدة "صلاة" ومضمونها المليء بالتّكرار لهذه الجملة، ففي الصّلاة يتوجّه المرء إلى الخالق بمجموعة متكرّرة من التّوسّلات والمطالب بصور تراكيب جمليّة أو أجزاء من هذه التّراكيب، ومضمون القصيدة ابتهال من الشّاعر يتضمّن مجموعة من التّوسّلات إلى إبليس كرّرها في قصيدته.

أمّا النوع الثاني وهو التّكرار المخفّف فنجده في قصيدة "البحّار والدرويش" حيث ترد أكثر من جملة في القصيدة يأتي تكرارها مخفّفا، فالجملة:[1]

"قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق".

جاء تكرارها في موضعين من نفس القصيدة ليدلّ على حالة الثّبات وانعدام التّطوّر الّتي يمرُّ بها الشّرق[2].

والجملة يستريح التوأمان، اللذان هما الله والدهر كما يقول الشاعر ويستريح الله، ويسترح الدهر السحيق:[3]

"وبكوخي يستريح التوأمان

الله، والدّهر السّحيق".

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص14.

[2] انظر: المصدر نفسه، 14، 17.

[3] المصدر نفسه، ص15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي تتكرر في عدة مواضع من نفس القصيدة نفسها[1].

وكذلك الجملة: "لن تغاويني المواني النائبات"[2]، تتكرّر في موضعين من القصيدة[3].

وفي قصيدة "نعش السّكارى" الجملة:[4]

"تغنّين العذارى

وصبايات العذارى"، تتكرر مرّتين في القصيدة نفسها [5].

4- تكرار المقاطع:

يعتبر المقطع أكبر أجزاء القصيدة الحديثة في الشّعر الحديث؛ ولهذا فهو أكبر الأجـزاء المتكرّرة حجماً، وعليه يتعيّن أن نضع في تصورنا – ونحن بصدد دراسة التّكرار فيه لـدى الشّاعر خليل حاوي– أن يحتوي في داخله نماذج لتكرار الحروف أو الكلمات، أو العبـارات في بعض الأحيان[6].

وهذا يعني أنّ تكرار المقطع هو تكرار مجموعة من الأحرف أو الكلمات الّتي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشّعرية بصورة منظّمة على امتداد القصيدة الكاملة وفي مواضع مختلفة. ويكون التّكرار بمقطع ثابت وهنا يتكرّر في القصيدة بيت شعري بشكل حرفـي، أو بتغييـر خفيف على البيت المكرّر، ومثل هذا التّكرار جاء في قصيدة "أليعازر"، فقد تكـرّر المقطـع التّالي أربع مرّات في القصيدة :[7]

كنت أسترحم عينيه

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص15، 18.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص18- 19.

[4] المصدر نفسه، ص 39.

[5] انظر: المصدر نفسه، ص39- 40.

[6] فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، ص125.

[7] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص323، 326- 327، 361.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي عينيّ عار امرأة

أنّت، تعرّت لغريب

ولماذا عاد من حفرته

ميتاً كئيب

غير عرقٍ

ينزف الكبريت مسودّ اللّهيب

يتضمّن هذا المقطع فقرتين قامت عليهما القصيدة في رؤيتها الشّعريّة، ففي الفقرة الأولى تتحقّق المعجزة الإلهيّة (لأليعازر) عند إحياء المسيح له بعد أيّام من موته، وفي الثّانية حياة (أليعازر) بعد البعث وكونها حياة/موت، فزوجته لم تستطع ممارسة الحياة الحقّة معه لأنّه يقابل الشّهوة ببرود قاتل، فقد "عاد من حفرته ميتاً كئيب". ونجد أنّ تكرار هذا المقطع قد جاء في القصيدة لازمة أشارت إلى بؤرة المأساة في المرّة الأولى، ثُمّ استمرار هذه المأساة لديه، وقد جعل الشّاعر من هذا المقطع خاتمة للقصيدة ليدلّ على نهاية ذلك الأمل وموته في نفس زوجته[1].

إنّ تكرار المقطع السّابق يربط أجزاء القصيدة ويزيد تماسكها ضمن بنية واحدة وكأنها قالب متكامل في نسق شعري متناسق يحكم أجزاء القصيدة، وهذا الأسلوب يكشف لنا عن القوّة التّعبيريّة والإمكانيّات الفنيّة لدى الشّاعر والّتي من خلالها تكشّفت الدّلالة وظهرت كوامن المعنى.

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص323، 326- 327، 361.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

قراءة في قصيدة الكهف

قراءة في قصيدة الكهف:

يهدف هذا الفصل إلى تناول قصيدة (الكهف) في تحليل مطوّل باعتبارها أنموذجاً من شعر حاوي يمكن من خلاله التّعامل مع رؤيته الفكريّة ومع أدواته الفنيّة بصورة أكثر عمقاً.

الرؤيا الفكرية:

تقوم قصيدة الكهف عند خليل حاوي على نظرته إلى الوجود، كما تشيع في صوره ورموزه نظرةٌ متجذّرة في التّصوّر الدّيني عند السّاميّين، الّذي يرى الحياة سقوطاً من جنّة الفردوس، وامتحاناً يقرّر العودة إلى الخلود في نعيم أو جحيم أبديين، وهذا التّصوّر متجذّر بدوره في نمط أصلي معروف: حال النّعيم فالخطيئة فالسّقوط بعد ذلك، التّطهير الرّوحي في المنفى الأرضي أو التعهّر بالانغماس في حبائل الشّيطان، ونتيجة لدراسته لفلسفة كانت ووجوديّة نيتشه (Netsha) وسارتر(Sarter) في نفسه عنصرين مهمين من عناصر النّمط الدّيني، هما إمكان وجود كيان مطلق مفارق للمادّة وإمكان الخلود الجزئي المحدود، لذلك انهار إيمانه القديم بوجود إله متعال منفصل عن العالم، وبانبعاث الفرد لديه أزمة وجوديّة، فالشّهوة بالخلود والشّك في إمكانه أمران مهمان في رؤية حاوي[1].

وعند النّظر في هذه القصيدة فإنّنا نجدها تتحرّك ضمن دائرة هذا الانشغال الوجودي بفكرتي الموت والبعث والدّوران في الحياة والانغماس بالشّهوة وخطايا الحضارة أو اللجوء لعزلة التّأمّل ومراقبة عجلة الموت، فالقصيدة تتحرّك ضمن إطار الحياة والموت، وقد جعل حاوي عنوان هذا الدّيوان الذي يتضمن هذه القصيدة قائماً على كلمتين متناقضتين؛ فالجوع الّذي يحمل دلالات العقم والخراب، تقابله البيادر مصدر الخصب والحياة. وفي هذه القصيدة يهيمن الموت، ويبتلع تفاصيل الكون ضمن مراقبة الذّات الّتي تشعر بثقل زمن الموت

---

[1] محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووحشته، وضمن محاولتها للهرب إلى عوالم خياليّة تصنع بها رغبتها لحياة آمنة متعذّرة في الواقع، ونتيجة لتعذّرها تنتهي القصيدة بتفوّق الموت وزمنه وباستسلام الذّات لذلك. فمن دائرة الحياة العاجزة أمام مراقبة فعل الفناء إلى الاستسلام للموت وفعله على الرغم من بعض حركة عاجزة تحاول المقاومة.

والكهف مكان موحش منعزل، وهو يدلّ على ملامح الحياة الأولى الّتي لم تـدخلها أدوات الحضارة، كما أنّه مكان معتم لا يدخله الضّوء إلا في آناء محدّدة من النّهار –هـذا إذا دخلـه ضوء الشّمس أصلاً– ولعلّ الدّخول في أجوائه يدلّل على الخوف من الاقتراب مـن الحيـاة والانغماس فيها، والانصهار داخل الكهف سوف يحيل المقيم فيه مواتاً لا حياة فيه. ولا ننسى فاعليّة الزّمن الّذي كشف عنها الشّاعر والتي تطال ذاته الّتي أصبحت كهفـاً متحجّـراً هـي الأخرى، وقد غيّب ليل الكهف وظلمته هذا الشّاعر عن وعيه، فاللّيل الّذي يوحي بظلام الكهف الّذي تحوّل إليه الشّاعر يدمغ جبهته، فيغيب عن وجوده، وهو ثابت قاس يزداد الإحساس بثقل الوقت فيه أكثر ممن يراقب ويتأمّل من بعيد، يقول:[1]

يدمغ جبهتي
ليل تحجّر في الصّخور

فاللّيل يدمغ جبهة الشّاعر، هذا الشّاعر الّذي صار كهفاً من كهوف الشّـط، وهـذا الفعـل الزّمني خلق استسلاماً لكل فعل كوني مكاني حوله، فيصبح فريسة لخيل البحر، فيصوّر آلامه وعذاباته بعد أن لاكت أحياء البحر المفترسة لحم أحشائه حتى تلاشت مغيبة إياه في إحشـائها ميتاً فانياً:[2]

وتركت خيل البحر تعلك

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 279.

[2] المصدر نفسه، ص 279.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لحم أحشائي

تغنّيه بصحراء المدى.

وكذلك فإنّ حاوي يرى الزّوارق تتحطّم وتهوي مخلّفة صدى مخيفاً، وقد ترك صداها دويّاً شديداً في مسمعه وقلبه، ثم إن الشاعر لا ينفكّ يصوّر أحاسيس الظّلمة والتّشاؤم الّتي تهيمن عليه، فلم يعد يبصر ما حوله، خصوصاً أنّه قابع في كهفه المظلم، منطوياً على ذاته، فيرى ذاته كهفاً يحجب عن عينيه الرّؤية. ثم يعود الشّاعر إلى مناجاة ذاته، فهو في هذه الحالة المدمّرة لا يملك إلا البكاء والصّراخ بصوت مرتفع، وهو يستغيث من هول ما أصابه من فزع وخوف فيتملّكه إحساسه بالموت وبالعبثيّة أمام فاعلية الزّمن التّدميريّة.[1]

عاينت رعب زوارق

تهوي مكسّرة الصّدى

عبثاً يدوّي عبر أقبيتي الصّدى

يلقى على عينيّ ليل جدائل

فمظاهر الحياة تتلاشى؛ فالبحر (المكان) وحش يبتلع كل ما حوله، والذّات تضجّ داخليّا مع هذه الأضواء ولحظة انسحاب البحر يترسّب في دمه بديلا عن الحياة، "سمك موات". وقوله "يرسب" تدلّ على تشرّب الموت وسكون المقاومة، ويزيد على ذلك بعض أثمار معفّنة وقشور، فنتاج الشّجر متعفّن لا أمل بإحيائه، والسّمك الّذي رآه ميّتاً بعد أن انسحبت مياه البحر لا يبقى منه سوى القشور، ما يزيد الموت تغلغلاً في ذاته وفي كهفه:[2]

في الرّيح تعول، تستغيث، وترتمي

غبّ انسحاب البحر

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 280.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 280- 281 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرسب في دمي

سمك موات، بعض أثمار معفّنة، قشور

ولنا أن نتساءل لماذا ضمّ الشّاعر الكهف إلى البحر؟ الكهف رمز الموت والبحر رمز الحياة، أنه صراع الذّات الطامحة مع الحياة القاهرة وانهيار هذه الذات أمام قوّة الزّمن القاهر. فيرسم له صورة عبثية تتجلّى فيها صور الموت، ولكن هذه المرّة لا يخلو أسلوبه من السّاديّة الّتي يمارسها الشّاعر على ذاته؛ فاليد أداة الفعل والحركة عاجزة تنغرس في الرّمل، وهي لطول انغراسها واختبائها فيه فإن الرّيح الرّمليّة تنخرها، ما يعمّق الإحساس بالموت، وترى الطّبيعة تتواطأ مع الزّمن فتزيد من قسوته على نفسه، فيستشعر قتلاً نفسيّاً مؤذياً، لسكّين عتيقة بطيئة، تتلذّذ بعمليّة قتله، ولكنّه الموت الكلّي فلا يعود الشّاعر يحسّ بألم السّكين العتيقة الّتي لا تقوى على القطع وهي تحزّ رقبته مراراً، فالسّكين عتيقة بطيئة القطع مثلها مثل الدّقائق الّتي تمطّ أرجلها فتثبت ما يجعل الزمان راكداً بل آسناً مواتاً، ثم يعلن الشّاعر أنّه غير قادر على المواجهة في وجه قوة الزّمن التّدميريّة هذه:[1]

ويدي تميع وتنطوي في الرّمل

ريح الرّمل تنخرها، وتصفر في العروق

ويحزّ في جسدي وما يدميه

سكّين عتيق

وتأتي لحظة الموت هنا بذكريات الماضي فتتولّد لدى الذّات المنطوية تحت أقدام الزمن أمنية عاجزة، "لو كان لي عصب يثور"، وهذه الأمنية تعني أنّه محتاج إلى القوّة أمام هذا

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 281.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الزّمن الغاشم، ونرى الشّاعر في قمّة عجزه ويأسه، مليء بالعقم والموت وانعدام الجدوى – يستنجد بالذّات الإلهيّة طالباً منها تفسير ما يجري، منكراً ما يحدث، يقول:[1]

لو كان لي عصب يثور

ربّاه كيف تمطّ أرجلها الدّقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

والشّاعر يتساءل ليفهم، فلا يأتي استنجاده مدلّلاً على إيمانه الاعتقادي، ويأتي التّساؤل للذّات المتحكّمة بالكون عن فعل الدّقائق الّتي تمطّ أرجلها مثل مخلوق غريب، إنّ هذا التّساؤل يتشكّل ويتحوّل ليبتلع كلّ شيء، ليكون مقابلاً للتّمنّي "لو كان لي عصب يثور"، ليخرج من حالة العجز عن تحقيق فاعليّة الزّمن من خلال الانجاز والمشاركة الحضاريّة.

فالشّاعر منذ السّطر الأوّل من القصيدة يشير إلى مشكلته المتمثّلة بإحساسه بالزّمن، وبالخوف منه، يقول:[2]

وعرفت كيف تمطُّ أرجلها الدّقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

وغدوت كهفاً في كشوف الشّط

وقد استخدم لفظة "الدّقائق" في أسلوب التّجسيد إذ يصفها بالكائن الّذي يمطُّ أرجله ليثبت ولا يتحرّك. وقد زاد من غرابة هذا التّجسيد تحويل الدقائق إلى مادة غريبة لها أرجل تُمطُّ، ما زاد من بشاعتها وثقل المعنى (الجمود) الّذي تحملهُ على نفسه. فهي توحي بالكسل والتمطّي والثّبات، فهو الزّمن الّذي تحوّلت فيه الدّقائق ذات الزمنية القصيرة إلى عصور ذات دلالة

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 281– 282.

[2] المصدر نفسه، ص 279.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زمانية طويلة. فمن المطّ إلى التّجمّد وإلى التّحول إلى عصور، فصارت الدّقائق مخيفة تتحوّل بأشكال مختلفة من صور إلى أخرى، فتزداد ثقلاً من حركة أرجلها، لتتضخّم وتصبح عصوراً تبتلع كلّ شيء، وأمام هذا الخوف من الزّمن بدأت وحشة الشّاعر في كهفه.

إنّ كل ما يتمنّاه الشّاعر هو أن يصبح قادراً على تغيير الواقع المتردّي الّذي آلت إليه أمّته، لذلك يتمنّى أن تكون له قدرة خارقة كقدرة المسيح يغيّر من خلالها هذا الزمن الصعب، وقد جاء التّعبير "وأخصب أرضنا من غير منّه" ليجسّد أحلامه وأمنياته الّتي طالما حلم بتحقيقها لأمّته في ظلّ تحقيق مشروع الوحدة التي تمّت بين مصر وسوريا، ثمّ يأتي في المقطع التّالي إلى هذا الضّيف المنقذ المتفرّد بقوله:[1]

يا من حملت إليّ بطيب المنّ والسّلوى

بسطت يدي على جن

تجسّد ما أريد

وخجلت من فقري

وسفحت من دمي ذبحت لك الوريد

لا تحتجب بمغاور الأفق

المجمّر والمصفّح بالحديد

عيناي سمّرتا على أفق

الحديد بلا جفون

وأخاف من كبريت صاعقة

يفجّر فيهما ضحك الجنون

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 284- 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنشعر وكأنّ الذّات تصلّي شاكرة لإله منحها العقل، بل وسخّر لها الجنّ، وهذا يقابل اليد العاجزة الّتي ورد ذكرها في المقطع الأول ليصير التّحول رابطاً بين المقطعين؛ لأنّ التّجربة الشّعرية والحالة النّفسيّة والرّؤيا الفكريّة المنسجمة مع الموضوع أهم ما يوحي بالوحدة؛ فالوحدة العضوية هي الّتي تكوّن السّياق الشّعري الّذي يؤلّف بين الصّور، لأنّ الصّورة دون سياق وجود مسطّح، وليس بنية متشابكة العلاقات[1]، فغياب الوحدة العضوية في القصيدة يؤدّي إلى هبوط فنّي في مستوى القصيدة، ويسبّب تشتّت صورها في هذه الحالة، "ويكون اضطراب الصّورة الشّعرية إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها، أو تنافت مع الفكرة العامّة أو الشّعور السّائد في التّجربة نفسها"[2]، فحاوي يحوّر القضيّة الدّينيّة ويصهرها بقالب جديد يخدم رؤيته فنراه يشير إلى خجل إبراهيم من فقره، فالذّات عاجزة عن شكر هذا الضّيف الإله، فأحسّ بفقره أمام قدرة المانح وذبح له الوريد وسفح له دمه، ويبدو الرؤيا أنّ الشاعر يفيد من هذه الأجواء الدّينيّة المقدسة التي تقدم القرابين، وقد كانت العرب تقطع أذرعتها للضّيف إن لم تجد ما تقيته به.

فالشّاعر يبدأ التّشكيك بقدرة المخلّص على التّغيير، فهو على الرّغم من كلّ ما حقّقه له من الأمنيات كالسّيطرة على الجنّ وتجسيد الأمنيات إلا أنّه لا يزال عاجزاً أمام قوّة الزّمن القاسي المتحجّر، ويعود الشّاعر إلى يأسه الكامل في عودة البعث الحضاري من جديد وقد جاء تعبيره بشكل طقوسي يبدو كصلاة إنسان ضيّع هدفاً عظيماً وهو عند الشّاعر مفتاح رؤيته الفنيّة، وهو طالما أسند إلى نفسه دور النّبي الّذي ينتهي إلى عدم النّجاح هذا من ناحية، وهو مرتكز

---

[1] كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسات بنيويّة في الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص27.

[2] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 447.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على تجربته الحضاريّة الّتي غدت ثيمة من ثيمات شعر حاوي بصورة عامّة من ناحية أخرى.

يقول:[1]

اللّعنة الحمراء في شفتي

وفي شفتي التّوجع والصّلاة

العار يفضح كهفي المطويّ

في منفى "الكهوف"

فالشّفة تتلو الصّلاة والتّوجع رابطة بين المعاناة والألم الّذي يصيب الإنسان المتعب بفعل الزّمن لحظة تقرّبه إلى الله، هذه الشّفة تحمل أيضاً اللّعنة الحمراء لعنة الإنسان، ووجوده فناؤه، فالإنسان نسي منسي لا يكترث به أحد، والّذات كهف ميّت مطوي حيث لا أحد فيه ولا أمل، وبعد هذه الطقوس والصّلوات الّتي يقوم الإنسان العاجز الضّعيف بها فإنه يقدّم نفسه قربانا للإله الّذي نستنجد به، فيصحو الإنسان من حلمه ليصرخ قائلاً:[2]

وهل أصيح بمن يرجّي المعجزات

السّاحر الجبّار كان هنا ومات؟

من جثة الجبار

كيف تبخّرت خرق

وكيف تكوّرت شبحاً غريب

يمضي وتنفضه الدروب إلى الدروب

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 285- 286.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص 286- 287.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ الشّاعر الّذي أصبح يائساً من البعث الحضاري لم يعد يؤمن بمن كان يرتجيه، فالمسيح الّذي يرمز إليه (بالسّاحر الجبّار) لم يعد قادراً على تغيير الواقع، لذلك يلعن موتــه فيقــول:" السّاحر الجبّار كان هنا ومات" وكأنّه لم يكن، ومن جثّة الجبّار الّتي تتحرّك في حلم متضــخّم قابع في مخيّلته الّتي تبخرّت وتكوّرت شبحاً غريباً (يمضي وتنفضهُ الدّروب) إلى مكان آخر. وكلمة الخرق الّتي تذكّرنا بما يستخدمه النّاس من خرق يربطونها ويعانقونها ليتقرّبوا بها من الأولياء ما يعزّز أنّ المخيّلة هي الّتي صنعت هذا الإله ونسجته وفرّت إليه، فالجثّــة الفاعلــة تبخّرت ثمّ تحوّلت إلى شبح متكوّر ليعود بالذّات إلى الموت الّذي يكبح قوّته من جديد. ثم يعود الشّاعر إلى فكرة "الكهف" الّذي يجسّد فكرة الموت الوجودي للإنسان، فلم تعد هناك مظــاهر للحياة الوجوديّة والمتمثّلة في المعول والحقل والمكتبة والدّار وهي ترمز إلى العمــل والعلــم والحياة، ولعلّ إعادة الشّاعر فكرة القوّة الخارقة هي الّتي كان يحلم بها، لكي يبعث مشــروعه الحضاري من جديد تؤكّد حالة اليأس وخيبة الأمل الّتي يستشعرها في ذاته، يقول:[1]

أمّاه لا تسترحمي

بالدمع في غبش العشيّة، لن أجيب:

خلف الكهوف، وخلف صحراء الشواطئ

معول، حقل، ومكتبة ودار

– ملكي على جنّ المغاور والبحار

المنّ والسلوى

وخمر ليس تعرفها الجرار

وماذا سوى كهف يجوع، وفم يبور

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، 287– 288.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويد مجوّفة تخطّ و تمسح

الخطّ المجوّف في فتور

هذي العقارب لا تدور

فالشّاعر يلجأ إلى مناداة الأمّ بأن لا تسترحم له ليعود، فلا أمل بـالعودة، والأمّ تحـاول أن تقتاده إلى الحياة، فخلف الكهف وصحراء الشّواطئ حيث تعلك خيول البحر لحمه" معول حقل ومكتبة ودار"، وهذه الصّور من صنع الإنسان، وأدوات بناء الحياة وعودتها من جديد وإشارة إلى المنجزات الحضاريّة المتنوّعة، وهي بعيدة عن إمكانيّـة انبعـاث الحيـاة مـن جديـد، والصّحراء الّتي يتأمّل فيها الإنسان عجزه، وصور الفناء والحياة كما يراهـا الشّـاعر حلـم يستصرخه مجيباً استرحام أمّه داعياً إيّاها إلى عدم الاسترحام، فهو لا يجيب، وكلّما استشرى العجز والعقم زاد عدم تصديقه لهذا الواقع، فهو لا يصدق ولا يريد أن يصدق أنّ العالم منسوج على جن المغاور، فاستحالة التّحقق في كلّ شيء هي القاعدة العامّة، مـا يعمّـق الإحسـاس بالوجع والألم، فيجيب الشّاعر أمّه معلناً قناعته بفعل الزّمن وعجزه أمامه، "ماذا سوى كهـف يجوع، يبور، مجوّفة تخطّ وتمسح الخطّ المجوّف في فتور"، فالكهف الموحش الجـائع يمثـل للعقم والموت، وفم يبور يمثّل الجدب وانعدام الخصب، ونجد هنا أنّ اليد عاجزة عن الفعل – مثل المقطع الأول– وإن حاولت أن تخطّ وتمسح الخطّ المجوّف المنسجم مع تجوّف الكهـف ومع بوار اليد الجوفاء وخوائها، الّتي تتحرّك حركة فاترة عاجزة لا حياة فيها. فينتهي الشّاعر في ختام قصيدته إلى إثبات فكرة الموت لكلّ الموجودات أمام فاعليّة الزمن القاهرة، ما يدفعه إلى إعلان موته أمام هذه القوّة، وهو في هذا يبدو متأثّراً بالموروث الأدبي حيـث يسـتدعي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فكرة الشّاعر (ذي الرّمّة) في تلاشي الأشياء والموجودات أمام فاعلية الزّمن، يقول ذو الرّمّة:[1]

أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيده بكفي والغربان في الدّار وقع

فالشّاعران يؤكّدان أنّ الأشياء والموجودات بما فيها الكتابة، الّتي يكتبها الإنسان –وهي دلالة على وجوده – لا بدّ لها من الزّوال والتّلاشي أمام فاعلية الزّمن التّدميريّة، إنّ الشّاعر متأمّل يجلس في وحشة كهفه الدّاخلي مثلما كان يجلس في كهف في جبل صنّين يراقب العالم ويتفكّر في شؤون الحياة كلّها، خاصّة فعل الزّمن الّذي يؤثّر في كلّ شيء، وذلك بقدر ما يسمح هذا المكان، ويمنح فعله للمكان، فيصوّر الشّاعر البحر يبتلع ذاته، ويتصوّر خيول البحر تعلك لحمه أمام إحساس الذّات بصعوبة المواجهة مع الزّمن، ويفرّ الشّاعر إلى حلم عجيب يتحوّل به إلى ملك يهيمن على الكون ويضرب بيده الّتي لم تعد عاجزة، ويسخر لها الجن ضمن أجواء أسطوريّة تجعلنا نسمع أصوات الصّدى لصور الموت، والفرح بالعالم المسحور الوهمي الّذي يتحرّك حولنا، ولكن أوهام وحشيّة تقود إلى الفجيعة بحضور الموت الّذي لا ينفع معه صراخ الأم واسترحامها له بالعودة، لينهي الشاعر قصيدته الّتي بدأت بتجلّيات الموت ومحاولة الانتصار عليه بصور الخصب الواردة في أحلامه إلى هيمنة مخلوق غريب يمثّل الزّمن، يمطّ أرجله، ويستحيل إلى عصور ثقيلة تسحق ذات الإنسان.

لغة القصيدة:

جاءت قصيدة التّفعيلة الجديدة لتتناول موضوعات شعرية تعتمد الدّفق الشّعوري المنسجم مع ظروف الحياة الجديدة، وبالتّالي كان لا بد من خلق لغة جديدة تتفاوت من شاعر لآخر

---

[1] عبد القدوس أبو صالح، ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، ط3، ج3، مؤسسة الرسالة بيروت، 1993، ص387.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اقتراباً من الموروث أو ابتعاداً عنه – وإذا كان بعض الشعراء قد كسر قوالب اللغة المعروفة بإتقان مثل أدونيس فإنّنا نجد خليل حاوي يُبقي للتّعبير منطقيّته ولكن دون أن يبعثه في إطاره العادي المعروف، بمعنى أنّ علاقات الألفاظ بعضها ببعض بقيت علاقات قائمة على درجة من العقلانيّة دون أن تبقى أسيرة الموروث وبالتّالي فقد نجحت لغته في إحداث الدّهشة بالمنطق المتماسك واكتشاف الغريب بالمفاجأة الواعية[1].

تبدأ القصيدة بالفعل المرتبط بضمير المتكلم "وعرفتُ"، ليبدأ القصّ من مرحلته النّهاية، وهذا القصّ يوحّد ذات الشّاعر في هذه القصيدة بالضّمير الجمعي للأمّة العربية والشّعوب الشّرقيّة بصورة عامّة محيلة إلى الصّورة الّتي صارت عليها هذه الشّعوب، فهي أشبه ما تكون بكهف معتم تجمّد فيه الزّمن، مع أنّ هناك حواراً ذاتياً داخلياً يجربه الشّاعر مع نفسه، وقد كشف عن هذه الحواريّة الذّاتيّة في إسناد ضمير المتكلّم إلى الأفعال (عرفتُ، غدوتُ، تركتُ، عانيتُ)؛ ليدلّل لنا من خلال واو الاستئناف المتّصلة بالأفعال السّابقة على أنّ هذه المرحلة الحواريّة تمّت في اللاّشعور، وأنّه كان تحت تأثير إحساس لا يكاد ينفلت من تأثيره القوي. ويرى الباحث أنّ هذه القصيدة تعلن عن ولادتها بعد أن مرّت بمخاضات التّشكّل في لاوعي ذات حاوي الشّاعرة وأحاسيسه المرهفة، وما من شك أنّ هذا الإحساس قد كان يهيمن على الشّاعر قبل أن تبدأ ولادة القصيدة، ولكن لماذا هذا اليأس من بداية القصيدة أو لنقل قبل أن تبدأ في الظّهور والتّشكّل؟ لعلّهُ الإحساس الطّاغي بالعدميّة الجارية في عروق الكون والفاعليّة التّدميريّة أمام الزّمن المجدب. ويبدو أنّ الجماعة تشاركه معاناته هذه، ما يدعمه ويزيد من قوّة احتماله لهذه الأحاسيس المرعبة، وقد عبّر الشاعر عن فاعليّة هذا الزّمن بدلالة "الدقائق":[2]

---

[1] انظر: سعيد الغانمي وآخرون، دراسات نقديّة في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ص52.

[2] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص279.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعرفت كيف تمطُّ أرجلها الدّقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

وغدوت كهفاً في كهوف الشّط

يدمغ جبهتي

ليل تحجّر في الصّخور

وتركت خيل البحر تعلك

لحم أحشائي

تغيّبه بصحراء المدى

فكلمة صحراء تحيلنا إلى البدائيّة، وكونه بدأ بـــ "وعرفتُ" "وغدوتُ كهفاً من كهوف الشّط" يجعل منه حاملاً لوعي المعرفة بل حاملاً لقدرة التّأمّل بتأثير وحشة المكان، ليصـــير مراقبـــاً لحركة الفناء وصور الموت الّتي يحرّكها الزّمن حوله، وتجعل منه مجرّد فريسة تعلك خيول البحر أحشاءها، بينما هو يراقب ذلك مستسلماً فيتحوّل إلى لحم تغيّبه صحراء المدى الممتدّة، حيث لا يرى غيابه وموته أحد. وقد استخدم الشّاعر الفعل تعلك ليعمّـــق الشّـــعور بالمعانـــاة والعذاب الّذي يستشعره لدى المتلقي، فدلالة الفعل "تلوك" المأخوذة من الفعل لاك، لم تخـــرج عن مدلولها المعجمي وهي "لاك الشيء ومضغه مع تحريك الفم"[1]. وحين يبدأ بالحركة يبـــدأ بما يُثقل عليه أكثر فيعاين الزّوارق المكسّرة ويسمع صداها المدوّي فلا يتأثّر به، ما يؤكّد يأسه وخضوعه للزّمن القاهر.

---

[1] ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل (ت 711هـــ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مادة لوك .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي توظيف حاوي للفعل "يحبو" نجد الحياة والفعل الّذي يطمح إليه الشّاعر، والمعنـــى أنّ الغصن الصّغير ينمو ويمتدّ لحظة انحسار الصّقيع، وهذا يذكرنا بالمقطع السّابق "غبّ انسحاب الموت يرسب في دمي سمك موات" فنجد تجليات الموت تستحيل إلى حياة ولكنّها حياة متخيّلة لا واقعيّة، فالشّمس تأتي باردة من خيال القطب حيث الموت والزّمن الموات، إلى هذا الإلـــه والملك الّذي تمثّله ذات الشّاعر فيمنحها الدّفء، وتمضي مطمئنّه بل إنّ الشّاعر يتمرّد فيشعرنا غير محتاج للشّمس فهو الّذي يمنحها الدّفء والحياة. حيث ترحل وتغيب، وهو الّذي يحـــرّك الخضرة الكامنة في الغصون، لطول انحباس الرّغبة وتوقّفها، فيصير الإنسان قادراً على كلّ شيء وخارجاً عن إطار الهيمنة الزّمنيّة فتغيب صور الموت وتحضر أفعال الخصب ونواتجها "الرّبيع، والجمرة الخضراء، وأخصب الشمس، وتثمر، وتزهر، وأدفئ، وحور، وعمارات":[1]

النّار تزهر ملء موقدتي

وتثمر، والرّبيع

يحبو ويفرش غرفتي

غبّ الصّقيع

والشّمس تأوي من خيال القطب

أدفئها، وتمضي مطمئنّة

أني بغيبتها أحرّ الجمرة الخضرا

وأخصب أرضنا من غير منّه

وقد جسّد الشّاعر الرّبيع فجعله يحبو ويفرش غرفته، وهو يدلّ على العطاء الغـــامر الّـــذي يحلم به الشّاعر وكذلك الصّقيع رمز الموت الّذي رآه ينسحب إلى آخره فلا يعود خطراً على

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 283- 284.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحياة، والشّمس الّتي تأتي من البرودة تغدو دافئة وتمضي مطمئنّة بعد أن اكتسبت الدّفء، ويصبح الشّاعر قادراً على إخصاب الأرض وبثّ مظاهر الحياة فيها.

المرجعيات الشّعريّة:

إنّ الشّاعر الّذي انتهى في المشاهد السّابقة إلى موت مظاهر الحياة، وانسحاقه أمام فاعليّة الزّمن التّدميريّة، وإحساسه بعدم القدرة على الثّورة والتّغيير، لا يملك سوى مناجاة المخلّص الّذي يرمز إلى الإنسان الّذي يتمتّع بصفات تمنحه القدرة وتمكّنه من التّغيير، وقد عرض هذه المناجاة بأسلوب فنّي مؤثّر، أخذه من "قصّة المائدة" وذلك بما تنطوي عليه من إيحاءات دلاليّة تنسجم ورؤية الصّورة الفنيّة الّتي عبّر من خلالها عن قدرة الإنسان على تغيير واقعه، وصنع حضارته، والتّغلب على أوجاعه، فالصّورة الجزئيّة بحد ذاتها لا يمكنها أن تصنع عملاً شعرياً متكاملاً، لأنّ فنّية القصيدة لا تقاس بفنيّة صورها كل على حدة، وإنّما "يظلّ الحكم على الصورة مرتبطاً جذرياً بفهم الموقف الشّعري كلّه، والتّجربة الإنسانيّة المكتملة في القصيدة كلّها، يظلّ السّياق الفاعل، والأول في التّحليل الفنّي للصّورة"[1]. فقد جاء في الإنجيل ما يشير إلى "قصة المائدة"، وهي: "كان عرس في قانا الجليل، وكانت أمّ يسوع هناك، ودعي أيضاً يسوع وتلاميذه إلى العرس، ولمّا فرغت الخمر قالت أمّ يسوع، ليس لهم خمر، قال لها يسوع ما في ولك يا أمراه لم تأت ساعتي بعد، قالت أمّه للخدم مهما قال لكم فافعلوه، وكانت ستّة أجران حجارة موضوعة هناك يسع كلّ واحد مطرين أو ثلاثة قال يسوع: أملأوا الأجران ماءً إلى فوق، ثم قال لهم استقوا الآن وقدّموا إلى رئيس المتّكأ فقدّموا..."[2]. يقول حاوي:[3]

يا من حللت وكنت لي

---

[1] كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلي، ص30.

[2] الإصحاح الثّاني عشر.

[3] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 282.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ضيفاً على غير انتظار

وملأت مائدتي

بطيب المنّ والسّلوى

سكبت الخمر ممّا ليس تعرفه الجرار

أعطيتني ملكاً على جنّ المغاور والبحار

ما يشتهي قلبي تجسّده يدي

ولعلّ هذا يذكّرنا بمائدة إبراهيم الّتي نزلت عليه من السّماء لحظة احتياجه لتجاوز الأزمة، ونجد الشّاعر يتّجه إلى قوى أخرى خارقة، وكأنّ الطّريقة الوحيدة لمقاومة الزّمن وفعله هي الاعتماد على قوى خارجية خارقة تعوّض عجز الذّات وتخفّفه. وحاوي لا يحدّد المقصود لكن يتبيّن لنا أنّ الذّات الخاصة تتّحد بالذّات الحضاريّة، والضّيف يسوع جاء فجأة من غير انتظار، ولكنّه فاعل ومؤثّر عكس ذات الشّاعر العاجزة، فقد ملأ المسيح مائدته بالمنّ والسّلوى، وسكب الخمر الّتي لم تعرفها الجرار قبلاً، وينقذ هذا العاجز من عجزه ويمنحه ملكاً على الجنّ والبحار، وهذه إشارة إلى القوّة الّتي يتمنّاها والّتي أعطاها الله لسليمان عليه السّلام حيث كان يحكم في الجنّ ويستخدمه، ولعلّ في قوله "جنّ المغاور" دليل على اشتياق الذّات الموحشة في كهفها إلى فعل يغيّر فعل الزّمن الّذي يعجز الإنسان الطّبيعي عن مقاومته، وهو ملك على المغاور الموحشة المليئة بالرّهبة والظّلمة وعلى البحار الّتي كانت تبتلع كلّ شيء وتضرب بيد الزّمن، ولا تبقي سوى الصّدأ والزّوارق المكسّرة والموتى والعفن والقشور، لكن الحال يتحسس ويعتدل بفعل هذا الضّيف، فما يشتهيه قلب الشاعر تجسّده يده الّتي كانت عاجزة غارقة في الرّمل – في المقطع الأول– وقوله "يشتهي" يدلّل على تجاوز التّأمل إلى الفعل، فالجسد وإن كان عاجزاً إلا أنّ اليد حاضرة تفعل وتنفّذ بقدرة خارجيّة خارقة. وفي هذه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصّورة ينقلنا الشّاعر إلى أحلامه وأمنياته التي يحقّقها له هذا المخلّص، وهي حياة سهلة يتحقّق فيها المستحيل، فيصبح مالكاً لجنّ المغاور والبحار، ويصبح محققاً لكل أمانيه – أو هكذا يتمنّى– فكل ما يتمنّاه قلبه يتجسّد واقعاً حياً بين يديه، ثم نجده يتمنّى حياة هادئة تزخر بمظاهر النعيم والرّخاء، يقول:[1]

في الطّين يخفق ما تغنّيه الظّنون

حور، يواقيت، عمارات

بضربة ساحر "كوني تكون"

ويسترسل الشّاعر في تصوير عالمه الخصيب العجيب الّذي لا يعرف العجز – ولو بالخيال الشّعري– بقوله إنّ الطّين يخفق في داخله بما لا يتوقّع وبما لا يدركه ظنّ أو فكر، والطّين هو المادّة الخام الّتي يتشكّل منها أي شيء يريده الشّاعر فهو يخفق بالحور واليواقيت والعمارات ومتى يشاء، وتتحرّك كلمة "حور" ليدلّل على حجم الاشتياق للأنثى، للخصب، وللجمال والحياة، ولكنّها تخفق في الطّين ولا تخرج، تخفق في أعماق رغبات جسده ولا تظهر، والعمارات واليواقيت تمثّل رغبته بالمدينة وفعل الإنسان وصنعه، وهذا ما يفتقده واقعيّاً نتيجة إحساسه بالموت وأفول الأشياء بفعل الزّمن، وهذا العالم العجيب الخارق يخلق ما يتمنّى مثل ساحر يضرب بعصاه فيقول لأمانيه "كوني تكون"، ويبدو أنّ الشّاعر تأثّر هنا من آيات القرآن الكريم قال تعالى: "بديع السموات والأرض وإذا قضى أمراً فإنّما يقول له كن فيكون"[2]. وهذا يذكّر بلحظة الخلق الأولى في جعل مصير الإنسان خاضعاً لفعل الزّمن والموت، فلحظة العقم والإحساس بثقل الدّقائق – المقطع السابق – وجّه تساؤلاً وجوديّاً "كيف يحدث ذلك"؟ وهذا

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 283.

[2] سورة البقرة، آية 117.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

احتجاج خفي في عالم الإنسان السّحري حيث يتحوّل إلى خالق يشكّل الأشياء ويبعث الحياة فيها بعيداً عن سيطرة الذّات الإلهيّة الّتي أوجدت الإنسان والزّمن، الّذي يجري عمليّة الهدم والموت ويجعله قدراً محتوماً ومصيراً لا مفر منه، ويورد الشّاعر عنصراً آخر من عناصر الخلق إلى جانب الطّين وهو النّار الّتي تشتعل في موقدته، ولكنّها نار تزهر وتثمر، ما يجعلها أداة للبناء لا للهدم والإحراق، ويخضرُّ بذلك الرّبيع وهو قمّة الخصب والنّماء.

ولعلّ من المناسب في ختام هذه القراءة الإشارة إلى رأي ريتا عوض في هذه القصيدة، فهي ترى أنّها تذكّر بسورة الكهف في القرآن الكريم الّتي تمثّل أعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت، ولكنّنا نرى أنّ كهف حاوي ليل متحجّر في الصّخور، وصحراء قاحلة، وسمك موات، وزمن تتحوّل الدّقائق فيه إلى عصور[1]، في أنّ أصحاب الكهف والرقيم في القرآن الكريم يعبّر عن أعظم انبعاث للحياة. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ بعث أهل الكهف أمر إلهي وليس فعلاً بشريّاً إراديّاً، والمقصود به أشياء أخرى كان من الممكن للشّاعر أن يفيد من بعض جوانب القصّة فيه، مع أنّ إشارته إلى أنّ العقارب لا تدور قد يكون إفادها من فكرة عدم الشّعور بالزّمن أو عدم الإحساس به لدى أصحاب الكهف كونهم نيام قد ضرب الله على أسماعهم وليس أمواتاً فانين.

ويبدو لي أن هذا الرأي غير صحيح؛ وذلك أن مفهوم الكهف في القصيدة لم يتغيّر عنه في قصائده الأخرى وبقي يحمل صورة الماضي المتحجّر المظلم، الّذي ترتفع فيه مظاهر الموت والتّخلّف والجمود، ويرى إيليا حاوي أنّ الحالة الّتي تملّكت الشّاعر هي حالة من التحجّر والموات بعد أن تحجّرت عليه الأشياء كلّها.

---

[1] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، ص65.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البناء الفنّي للقصيدة:

نستطيع القول إنّ خليل حاوي لا يعتمد على الإحساس المباشر والبسيط العادي في توليد الصور وبث الحياة فيها، ولا يعتمد على تلقّي الحواس الظّاهرة وحدها، بل يبدو وكأنّه يبني هرماً متجذّراً في النّفس، ليوصلنا إلى قمّته معتمداً في ذلك على الايقاع الدّاخلي والخارجي في شعره، وعلى تقسيم القصيدة الطّويلة إلى مقاطع وأناشيد متشابكة.

فحاوي يعتمد أسلوب القصيدة الطّويلة الّتي تنسجم مع أجواء القص، وهذا مكنه من رصد التّحولات الّتي تقوم عليها قصيدته، فمن الموت إلى الحياة ومن الحياة إلى الموت، ويوحّد بين أجزاء رؤيته الكليّة. ولا نجد عناوين فرعيّة داخل هذه القصيدة – وإن قسّمت إلى مقاطع– فهي القصيدة الأقصر في الدّيوان، لتمثّل الخلاصة الانسانيّة، أو المونولوج الدّاخلي الّذي يهيم في عوالم خرافيّة تحسّ ولا ترى، لتصبح أشبه بالرّؤيا والكشف، والّتي تتناسب أجواؤها التّأمليّة مع عنوان الكهف، فثمّة وحدة نفسيّة تتصاعد شيئاً فشيئاً لتوحّد بين مقاطع القصيدة، فحاوي يكتب قصيدته الطّويلة على شكل مقاطع مكوّنه من مجموعة من الصّور المتولّدة من بعضها البعض، فتتفتح المقاطع على بعضها بشكل مترابط منسجم، فلا يشعر النّاظر في هذه المقاطع بانفصالها عن بعضها، حتى أنّ المتلقّي لا يتفاجأ بالنهايات وعقداتها، ففي المقطع الأوّل تحدّث حاوي عن الوحدة وإحساس المتأمّل بفعل الزّمن وسطوته على الانسان إلى أن يفرّ في مقطع آخر إلى حلم يصبح به سيّد الزّمن والكون، يشكّل الأشياء كما يشاء، ثمّ يعود فجأة إلى واقعه مختلطاً بأصداء حلمه إلى أن ينتهي في آخر القصيدة إلى بائس يواجه العجز الحضاري أمام رؤى الكهف وهيمنة الزّمن.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموسيقى:

الموسيقى حاضرة بمراوحة الشّاعر بين قافية معيّنة وقوافٍ أخرى ما يزيد من حركيّة النّص بسبب التزام نظام معيّن للمراوحة بما يتناسب مع أجواء الحالة النّفسيّة للنّص، فقد نجح خليل حاوي إلى مدى بعيد في ثورته التّعبيريّة، فتحمل ما تحمله من زخم الطّاقة ما يقوّيها على استيعاب مجالات الرّؤى البعيدة وايحاءات الصّور وحيويّة الرّموز والنابعة من جذور التّجربة ذاتها.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ حاوي يقدّم كل ذلك ضمن موسيقى أقرب إلى الإطار التّقليدي رغم أنّ قالب القصيدة هو قالب قصيدة التّفعيلة، فيعتمد حاوي على تفعيلة واحده وزحافاتها، يلتزمها ولا يغيّرها القصيدة كلها، ورغم هذه التّقليديّة إلا أنّه يغيّر الدّفق والحالات الشّعورية داخل بحر واحد، فيلتزم مثلاً متفاعلن وزحافاتها في كل المقاطع وعلى امتداد القص وكثرة مراحله، على الرّغم أنّنا نستشعر أحياناً ثقلاً في القص من الناحية الموسيقيّة مثال ذلك قوله:[1]

لا تحتجب بمغاور الأفق

المجمّر والمصفّح بالحديد،

عيناي سمّرتا على أفق

الحديد بلا جفون

ولعلّ هذا التّساوي في المقاطع الصّوتيّة يزيد من الحيويّة لتقر الحواس الخمس ضمن حركة متشابكة يمتزج فيها اللحن مع اللغة وتفاعل الأحداث، وحركة الشّخوص والفكرة المضمونيّة الّتي تشغل الشّاعر لتثري النّص، وتغرز وحدته العضويّة لتزيد من حركته وموسيقاه.

---

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة:

ولد خليل حاوي سنة 1919م لأسرة لبنانيّة مسيحيّة أرثوذكسيّة فقيرة الحال، وقد نشأ في بلدة الشّوير اللّبنانيّة لكنّه كان يسافر إلى جبل الدّروز من أجل العمل مع والده في أعمال البناء، ومع أنّ خليلاً انخرط مدّة في أعمال البناء والأعمال اليدويّة لم يهمل خلال هذه المدّة متابعة الدّراسة ما أهّله للانتظام بالمدرسة من جديد ثمّ الالتحاق بالجامعة.

انخرط خليل حاوي منذ شبابه في العمل السّياسي، فقد انتسب إلى الحزب القومي السّوري الّذي مثّل رافداً مهمّاً في تكوين نظرته الفكريّة، وقد تعمّق ارتباطه بالحزب أثناء دراسته في الجامعة الأمريكيّة لمرحلتي البكالوريوس والماجستير، ولم تكن دراسة حاوي للدّكتوراة في كيمبردج لتبعده عن اهتمامه ورؤيته السّياسيّة والفكريّة الّتي تبنّاها.

لقد عايش خليل حاوي الأحداث السّياسيّة الّتي مرّت بالمنطقة بانفعال بالغ، فظهر هذا الانفعال في حياته بصورة عامّة وفي شعره، إذ بقي يواكب الأحداث التّاريخيّة الّتي تلمّ بالعالم العربي، فإذا ما جاءت بوادر أمل يمكن من خلالها تحقيق حلم حاوي المتمثّل بالوحدة العربيّة وتحقيق المكانة الحضاريّة للأمّة انفرجت أساريره، وإذا ما جاءت بوادر خيبة اغتمّ حاوي معها، ما جعل موته منتحراً بعد دخول جيش الكيان الصّهيوني إلى بيروت سنة 1982م أمراً غير مستغرب.

ونهل في موضوعات شعره من روافد ثقافيّة متعدّدة، فقد أثّر فيه الحزب القومي السّوري الّذي كان يركّز على ضرورة استخدام أسطورة الموت والانبعاث، فوظّفها في شعره كثيراً إذ نجدها على صور متنوّعة، فإمّا أن تأتي من خلال مقاومة الموت أو الرغبّة فيه، أو الاعتراف به، إذ عبّر في ذلك عن رؤيته الحضاريّة للأمّة العربيّة، ولا ينفصل تناول حاوي للزّمن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بوصفه قوّة مؤثّرة على الموجودات عن هذه الأسطورة، فالزّمن عنده قوّة تضيق بمن لا يسعى سعياً دؤوباً ليكون فاعلاً ومنتجاً فيه.

لقد تشابكت جميع الموضوعات والمنابع الثّقافيّة والفلسفيّة لدى حاوي فالوجوديّة الّتي نهل منها في تكوين رؤيته الشّعريّة تتّصل اتّصالاً وثيقاً بقضيّة الزّمن، ومن هنا فقد وجدنا الوجوديّة مرجعاً أساسيّاً في تعامل شعر حاوي مع الطّبيعة، إذ أحسّ برغبة قويّة في العودة إلى طفولته الّتي عاش فيها مع الطّبيعة كما وجدناه ينطلق منها في التّعامل مع معاناة الإنسان لا سيّما العربي والشّرقي بصورة عامّة، ما يجعله يحثّ دائماً على تحقيق ذاته الإنسانيّة، وقد اتّجه الشاعر إلى القوميّة العربيّة من هذا المنطلق، فدعا إلى تحقيق الذّات الحضاريّة من خلال الفعل والرّغبة الصّادقة بالانجاز.

إنّ كل المرجعيّات الثّقافيّة والتّأطير الموضوعي في شعر خليل حاوي يسهم في قيام الرّؤية الحضاريّة الّتي تمثّل خلاصة شعره، فهو مشغول خلال معظم هذا الشعر باستلهام روح جديدة للأمّة العربيّة ليقيم حضارتها ورونقها من جديد لتكون ذات قدر بين الأمم الأخرى.

وقد جاءت لغة حاوي الشّعريّة وأدواته الفنيّة منسجمة مع الشّعر الحديث بصورة عامّة، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود خصوصيّة لشعره، فقد تنوّع معجم ألفاظ حاوي تنوّعاً نابعاً من تعدّد خبراته، فوجدنا لديه ألفاظ الجنس وألفاظ اللّون وألفاظ الحيوان ألفاظ الخصب والجدب، أمّا الجملة في النّظام في نحو اللغة العربيّة بصورة عامّة، وقد تميّز حاوي بتوظيف الرموز المسيحية في شعره سواء أكان ذلك على مستوى جزئي يتناول جزءًا محدوداً من القصيدة أم كان ذلك على مستوى كلّي يدخل في بناء القصيدة.

ولا تخرج أسباب الغموض في شعر حاوي عنه في الشّعر العربي الحديث بصورة عامّة، فهو غموض يعود إلى تركيب الجملة وارتباطات الضّمائر وتماسك النّص بصورة عامّة، كما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أدت الإحالات الخارجيّة المتعلّقة بالأساطير والرّموز دوراً بارزاً في تحقيق درجة من الغموض في شعره، وقد حافظ الشاعر على إيجاد تنويعات أسلوبيّة في شعره أدّت إلى معانٍ متعدّدة في نصوصه كما هو الحال في التّكرار الّذي أدّى معاني التّأكيد في بعض المواضع والتّوسعة والإضافة في مواضع أخرى. وقد أسهم الحذف في شعر حاوي في إمكانيّة التّوصّل إلى عدد من التّأويلات للنّص الشّعري، إذ تطلب أن يملأه القاريء من خلال خبرته في القراءة الشّعريّة.

وظهر في قصيدة "الكهف" الّتي تناولتها في الدّراسة الإطار الموضوعي الّذي اختصّه حاوي لنفسه، فالقصيدة تقوم بالأساس على مفهوم الزّمن الّذي قابل من خلاله بين المنجزات المتحقّقة والجمود القائم في الجانب الآخر متمثّلاً بالكهف الّذي أراده الشّاعر صورة للوضع الحضاري للأمّة العربيّة الّتي يعوزها التّقدّم والانجاز، وقد ظهرت في هذه القصيدة معظم الأدوات الفنيّة الّتي وظّفها حاوي في شعره كالرّمز العام والرموز المسيحية وغيره من الأدوات الأخرى التي أشرنا إليها في الدّراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملحق قصيدة الكهف

ثبت القصيدة:[1]

وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلها الدّقائقُ
كيف تجمد, تستحيل إلى عصورْ
وغدوتُ كهفًا في كهوف الشطِّ
يدمغ جبهتي
ليلٌ تحجَّر في الصخورْ
وتركتُ خيل البحر تعلكُ
لحم أحشائي
تغيِّبه بصحراءِ المدى
عاينتُ رعب زوارق
تهوي مكسَّرة الصّدى،
عبثًا يدوِّي عبر أقبيتي الصّدى
يلقي على عينيَّ ليل جدائلِ
في الريح تُعولُ, تستغيثُ, وترتمي
غبَّ انسحاب البحرِ
يرسب في دمي
سمك مواتٌ،
بعض أثمار معفنة, قشورْ
ويدي تميع وتنطوي في الرملِ،
ريحُ الرمل تنخرها،
وتصفر في العروقْ
ويحزُّ في جسدي وما يدميهِ
سكِّين عتيقْ،
لو كان لي عصبٌ يثورْ
ربَّاهُ كيف تمطُّ أرجلَها الدّقائقُ
كيف تجمدُ, تستحيلُ إلى عصور

---

[1] انظر: خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص279-288.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

***

يا من حللت وكنت لي
ضيفاً على غير انتظار
وملأت مائدتي
بطيب المنّ والسّلوى
سكبت الخمر مما ليس تعرفه الجرار
أعطيتني ملكاً على جنّ المغاور والبحار
ما يشتهي قلبي تجسّده يدي
في الطّين يخفق ما تغيبه الظّنون:
حور، يواقيت، عمارات
بضربة ساحر: " كوني تكون"
النار تزهر ملء موقدتي
وتثمر، والربيع
يحبو ويفرش غرفتي
غبّ الصّقيع
والشمس تأوي من ضباب القطب
أدفئها، وتمضي مطمئنّة
أني بغيبها أحرّ الجمرة الخضرا
وأخصب أرضنا من غير منّه

***

يا من حملت إليّ طيب المنّ والسّلوى
بسطت يدي على جنّ
تجسّد ما أريد
وخجلت من فقري،
سفحت دمي، ذبحت لك الوريد
لا تحتجب بمغاور الأفق
المجمّر والمصفّح بالحديد،
عيناي سمّرتا على أفق
الحديد بلا جفون

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأخاف من كبريت صاعقة
يفجّر فيهما ضحك الجنون
ما عدت أعرف من تكون،
اللّعنة الحمراء في شفتي
وفي شفتي التوجع والصلاة،
العار يفضح كهفي المطويّ
في منفى الكهوف
وهل أصيح بمن يرجّي المعجزات
الساحر الجبار كان هنا ومات؟
من جثّة الجبار
كيف تبخّرت خرق،
وكيف تكوّرت شبحاً غريب
يمضي وتنفضه الدّروب إلى الدّروب.
أمّاهُ لا تسترحمي
بالدمع في غبش العشية، لن أجيب:
"خلف الكهوف، وخلف الصحراء الشواطئ"
"معول، حقل، ومكتبة ودار"
– ملكي على جن المغاور والبحار!
المنّ والسّلوى
وخمر ليس تعرفها الجرار!
ماذا سوى كهف يجوع، فم يبور
ويد مجوّفة تخط وتمسح
الخط المجوّف في فتور؟
هذي العقارب لا تدور،
رباه كيف تمطّ أرجلها الدّقائق
كيف تجمد، تستحيل الى عصور!

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصادر والمراجع العربيّة

- القرآن الكريم.

- الكتاب المقدّس.

أولاً- الكتب العربيّة:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة، دار الشّعب، القاهرة، 1900م.

2- أحمد كمال زكي، دراسات في النّقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، 1980م.

3- أنس داوود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د.ت).

4- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1984م.

5- ------، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، مؤسّسة خليفة للطّباعة، بيروت، 1986م.

6- بسّام قطّوس، تمنع النّص ومتعة التّلقّي، إصدارات اللّجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثّقافة العربيّة، عمان، 2002م.

7- الجاحظ، عمر بن بحر (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط4، دار الجيل، بيروت، 1948م.

8- جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، 1979م.

9- جميل جبر، شعراء لبنان، دار المشرق، بيروت، 1991م.

10 - ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت 392هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 1963م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، بيروت، 1404هـ/1984م.

12- خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشّعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، اربد، 1987م.

13- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، بيروت، 1982م.

14- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 1993م.

15- -------، الرّعد الجريح، دار العودة، بيروت، 1979م.

16- -------، من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، 1979م.

17- دريد يحيى الخواجة، الغموض الشّعري في القصيدة العربيّة الجديدة، دار الذّاكرة، حمص، 1991م، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية.

18- رجاء النّقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشّعراء، دار سعاد الصّباح، الصفاة، 1992م.

19- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتّعبير: دراسات نقديّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979م.

20- -------، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974م.

21- ------، خليل حاوي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، (سلسلة أعلام الشّعر العربي الحديث)، بيروت، 1983م.

22- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

23- -------، مشكلة الحياة، سلسلة مشكلات فلسفيّة، مكتبة مصر، القاهرة، 1971م،

24- سامح الرّواشدة، إشكاليّة التلقّي والتّأويل، أمانة عمان، عمان، 2001م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

2- سامح الرّواشدة، مغاني النّص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسّسة العربية للدراسات، بيروت، 2006م.

26- سامي عبابنة، اتّجاهات النّقاد في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، 1425هـ/2004 م.

27- سعيد الغانمي وآخرون، دراسات نقديّة في أعمال السّياب، دنقل، جبرا، المؤسّسة العربيّة، بيروت، 1996م.

28- سمير الحاج شاهين، لحظة أدبية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1980م.

29- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت 180هـ): الكتاب، تحرير عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.

30- صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ط3، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، 1987م.

31- عاطف نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1988م.

32- عبّاس حسن، النّحو الوافي، ط5، دار المعارف، القاهرة،.

33- عبد الرحمن بدوي، الزّمان الوجودي، ط3، دار الثّقافة، بيروت، 1983م.

34- عبد الرحمن القعّود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 1422هـ/2002م، (سلسلة عالم المعرفة، 279).

35- عبد الفتّاح النّجار، التّجديد في الشّعر الأردني، دار ابن رشد للنّشر والتوزيع، عمان، 1990م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

36- عبد القادر الرّبّاعي، عرار الرؤيا والفن، قراءة من الدّاخل، اللّجنة الوطنيّة العليا، عمّان، الأردن.

37- عبد القدوس أبو صالح، ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993م.

38- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشّعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م.

39- عبد اللّطيف الصديقي، الزّمان: أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعية، بيروت، 1990م.

40- عبد المجيد الحر، خليل حاوي شاعر الحداثة والرومانسية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء.

41- ---------، شفافيّة خليل حاوي ومرصّعاتها الوطنيّة والإنسانية، دار الفكر العربي، بيروت، 1419هـ/1998م.

42- عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ط2، دار العودة دار الثّقافة، بيروت، 1972م.

43- ----------، في قضايا الشّعر العربي المعاصر: دراسات وشهادات، إعداد محمود أمين العالم وآخرون، أعدّ الكتاب للنّشر ريتا عوض، تونس، المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، إدارة الثّقافة، 1988م.

44- عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، مؤسّسة المعارف للطّباعة والنّشر، بيروت، 1405هـ/1985م.

45- علي الشّرع، الفكر البروميثي في الشّعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1993م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

– علي الشّرع، لغة الشّعر العربي المعاصر في النّقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدّراسات العليا، جامعة اليرموك، 1991م.

47– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصـــر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

48– ----------، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة دار الفصحى، القــاهرة، 1978م.

49– عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1988م.

50– غالي شكري، التّراث والثّورة، ط3، دار الثّقافة الجديدة، 1996م.

51– -------، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، القاهرة، 1968م.

52– فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التّفكيــر وأصــالة الإبــداع، الكويت، 1423هـــ/2002م، (سلسلة عالم المعرفة).

53– فهد عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2004م.

54– كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلي: دراسات بنيويّة في الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م.

55– --------، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ش.م.م.، بيروت، 1987م.

56– كمال الدّين محمد الدّميري(808هـــ)، حياة الحيوان الكبرى، وضع حواشيه وقدّم له أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1415هـــ/1994م.

57– – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

58- محمد سعيد العشماوي، تاريخ الوجوديّة في الفكر البشري، ط4، سينا للنّشر، القاهرة، 1992م.

59- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982م.

60- محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، دار نلسن، السّويد، 1995م.

61- محيي الدّين صبحي، مطارحات في فنّ القول: محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978م.

62- مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشّعر العربي المعاصر، دار الافاق الجديدة، بيروت، 1980م.

63- ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت).

64- موسى ربابعة، قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد، 2001م.

65- الموسوعة العربية الميسّرة، دار النهضة، بيروت، 1987م.

66- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م.

67- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2001م.

68- نور الدّين السّيّد، مفارقة الخطاب الأدبي، تحليل الخطاب الأدبي، بحوث مختارة، مراجعة صالح أبو إصبع، تحرير غسّان عبد الخالق، المؤتمر العلمي الثّالث، جامعة فيلادلفيا، أيّار، 1977م.

69- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشّعر العربي، دار الحداثة، بيروت، 1992م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

– يوسف عزّ الدين، التّجديد في الشّعر الحديث، بواعثه النّفسيّة وجذوره الفكريّة، دار البلاد، جدّة، 1406 هـ/1986م.

ثانيا– الرسائل الجامعية:

1– آمنة بلعلي، الرّمز الدّيني عند روّاد الشّعر العربي الحديث: السّيّاب– عبد الصّبور– خليل حاوي– أدونيس، (رسالة ماجستير)، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، 1989م.
2– أميره لطفي واوية، خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي: البنيتان الإيقاعية والدلالية، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 2005م.
3– مي نايف المغايرة، الزمن في شعر خليل حاوي، (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، 1996م.

ثالثاً– الكتب المترجمة:

1- جاكبسون، رومان، قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1988م.

2- درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشّوش، منشورات مكتبة مينمنة، بيروت، 1961م.

3- سلدن، رامان، النّظرية الأدبيّة المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1991م.

4- فراي، هيرمان نورثروب: مقدمة كتاب في النّقد ،الأدب والأسطورة، تقديم وترجمة وتعليق عبد الحميد إبراهيم، مطابع الرّجوى، القاهرة, 1989م.

5- فريزر، جيمس، أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط3، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1982م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كولريدج، صاصيوبل تيللور، النّظرية الرومانتيكيّة في الشّعر، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، القاهرة، 1971م.

7- كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986م.

8- مير هوف، هانز، الزّمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسّسة سجلّ العرب، القاهرة، 1978م.

9- ولسن، كولن، اللاّمنتمي، دراسة تحليليّة لأمراض البشر النّفسيّة في القرن العشرين، نقله إلى العربيّة أنيس زكي حسن، ط4، منشورات دار الآداب، بيروت، 1989م.

رابعاً- الدّوريّات:

1- أمل نصير، التّكرار في شعر الأخطل: مؤتة للبحوث والدّراسات، المجلد العشرون، العدد الثّامن، 2005م، ص49.

2- آيزر، فولفانج، عمليات القراءة مقاربة ظاهراتيّة، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، مجلّد 16، عدد4، 1998م، ص245.

3- إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد26، حزيران، تموز، 1983م، ص31-137.

4- حليم جرداق، من ذكرياتي مع خليل حاوي، مجلّة الآداب، عدد6، يونيو، 1992م، ص78.

5- خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشّعري، مجلة فصول، مجلد(8)، عدد(21)، مايو، 1989، ص63.

6- دميان، جورج، المراجع والبنية في قصيدة الجسر، الفكر العربي المعاصر، عدد26، 1983م، ص69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

7- ساسين عسّاف، السّيرة النّاقصة كما أملاها الشّاعر علي ساسين عسّاف، الفكر العربي المعاصر، عدد 26، 1983م، ص 102-115

8- سامي سويدان، في ذكرى خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد 52-53 ، بيروت، 1988م، ص 115.

9- شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد6، حزيران(يونيو)، السّنة الأربعون، 1992م، ص57-61.

10- محيي الدّين صبحي، مقابلة مع خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد (39)، بيروت، 1986م، ص 148- 152.

11- مطاع صفدي، الكون والفساد، الفكر العربي المعاصر، عدد26، حزيران- تموز، 1983م، ص10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

The Thematic Framework and the Artistic Formulation in Khaleel Hawis Poetry

The current study aimed at identifying the thematic and intellectual basis in Khaleel Hawi Poetry. Furthermore, the study attempted to identify the artistic attributes characterizing his poetry. Finally, the study attempts to give a framework for the poem formulation in his poetry by analyzing one of his poems thoroughly.

Khaleel Hawi is considered one of the most important pioneer poets in the literature field in the Arab world in the modern ages. His poet has become the main focus of many scholars and critics. This poet has become an independent literature figure, either by the intellectual vision or by the artistic tools he used in his poems. This is the main reason behind the study presented here.

The study presented here addressed the life of this great poet since his birth until he committed suicide and died in Beirut in 1982. The researcher attempted to investigate the most important stories behind the live of this poet, the main features of his live, and the reasons for his suicide in an attempt to solicit the most relevant data concerning the current study.

The study also addressed the most important basis for his great poetic vision. In doing so, the study attempted to relate the poet's culture and national feelings on one hand and the historical condition he lived- that he was discontent about- on the other. The study also linked between the poet's intellectual orientations that emerged in his life and the most significant world philosophical currents at that time with the most prevalent intellectual orientations in the Arab modern poetry.

The study also addressed the poet's style and artistic tools that represented the essence of his poetic vision. In doing so, the study attempted to identify the linguistic characteristics used by the poet, attempting at the same time to investigate the effectiveness level the artistic tools used by the poet to converge his poetic vision.

To give a thorough vision of the various works of the poet, the study analyzed the poem "Al Kahef- the Cave" as a sample of Hawi's poetry. This was done by

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Addressing a whole text enlightens the different aspects of his poetry and his inner harmony.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University